



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Los discursos sobre el teatro y la función crítica

Su práctica en Buenos Aires

Autor:

López, Liliana B.

Tutor:

Lurati, Jorge.

2006

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes.

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Lic. Liliana B. López
DNI 13.711.246

**Los discursos sobre el teatro y la función crítica:
su práctica en Buenos Aires**

(TOPOLOGÍA DE LA CRÍTICA TEATRAL)

(Tesis de doctorado)

Director de tesis: Doctor Jorge Lurati (Francisco Javier)

DEPARTAMENTO DE ARTES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Agosto de 2006

Agradecimientos

A mi director, Francisco Javier, quien me ha brindado su valiosa orientación, y sobre todo, su tiempo.

A mis colegas amigos del IUNA y del Instituto de Artes del Espectáculo, por haberme alentado permanentemente.

A Daniela, Andrés, y muy especialmente, a Daniel.

INDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	5
PUNTOS DE PARTIDA.....	5
ABORDAJES METODOLÓGICOS.....	17
PRIMERA PARTE.....	21
I. EL CRÍTICO TEATRAL.....	21
<i>DIVERSAS DESIGNACIONES ¿LA MISMA FUNCIÓN?</i>	21
<i>LAS FUNCIONES DE LA CRÍTICA EN SU METADISCURSO</i>	25
<i>CRÍTICOS ACADÉMICOS Y PERIODÍSTICOS</i>	32
<i>LA COMPETENCIA DEL CRÍTICO</i>	37
<i>EL CRÍTICO EN EL DISCURSO: LA TENSIÓN OBJETIVIDAD VERSUS SUBJETIVIDAD</i>	43
<i>LOS CRÍTICOS “FARO”</i>	51
II. EL CONTEXTO.....	56
<i>CONDICIONES DE POSIBILIDAD DE UN DISCURSO</i>	56
<i>LA NOCIÓN DE CAMPO INTELECTUAL Y SU CONFORMACIÓN EN BUENOS AIRES</i>	57
<i>ESPACIOS DE ENUNCIACIÓN</i>	59
<i>LOS DIARIOS Y LAS REVISTAS</i>	61
<i>INSTANCIAS DE LEGITIMACIÓN: CONCURSOS, PREMIOS Y POLÉMICAS</i>	61
<i>INSTITUCIONES Y CONFLICTOS</i>	65
<i>UNA ENCUESTA</i>	67
<i>FORMACIONES</i>	68
<i>LAS RELACIONES ENTRE EL CAMPO DEL PODER, EL CAMPO INTELECTUAL Y LA</i> <i>CRÍTICA TEATRAL</i>	71
<i>EL SURGIMIENTO DEL TEATRO OFICIAL</i>	78
<i>LAS REVISTAS METRÓPOLIS Y CONDUCTA: MODALIDADES ALTERNATIVAS</i>	80
<i>EL ESPACIO DEL TEATRO EN CUATRO PUBLICACIONES CULTURALES DEL PERÍODO:</i> <i>CLARIDAD, SUR, NERVIO Y CRITERIO</i>	87
<i>NERVIO: DE LA FIESTA A LA URGENCIA POLÍTICA</i>	96
<i>CRITERIO Y TEATRO DEL PUEBLO: UNA ALIANZA IMPENSADA</i>	99
<i>PLATEA: UN PROLEGÓMENO A LA MODERNIZACIÓN DE LA CRÍTICA TEATRAL</i>	103
<i>LAS PUBLICACIONES Y LA INVESTIGACIÓN</i>	104
III. EL DISCURSO.....	115
<i>INTRODUCCIÓN A LA PROBLEMÁTICA DEL DISCURSO</i>	115
<i>LAS NOCIONES DE DISCURSO, INTRADISCURSO E INTERDISCURSO</i>	118
<i>LOS GÉNEROS Y LAS TIPOLOGÍAS DEL DISCURSO</i>	120
<i>LAS TRAMPAS DE LOS TÓPICOS</i>	127
<i>ESTEREOTIPOS Y CLICHÉS</i>	131
<i>LA DOXA</i>	133
<i>HETEROGENEIDADES, INTERDISCURSO Y POLIFONÍA</i>	134

LAS RUPTURAS DEL DISCURSO DE LA CRÍTICA TEATRAL.....	137
1) LOS OFICIOS TERRESTRES: PARODIA Y POLIFONÍA DEL DISCURSO DE LA CRÍTICA TEATRAL EN ROBERTO ARLT.....	138
2) EL INTERDISCURSO DE LA LITERATURA Y LA CRÍTICA LITERARIA EN SUR.....	145
RELACIONES CON EL INTERDISCURSO I: LA SEMIÓTICA Y EL ESTRUCTURALISMO EN LA CRÍTICA TEATRAL.....	148
EL POSTESTRUCTURALISMO EN LA CRÍTICA TEATRAL.....	152
LA FUNCIÓN CRÍTICA.....	153
IV. EL OBJETO.....	156
DISCURSOS SOBRE TEATRO (O EL OBJETO DEL DISCURSO).....	156
A) DISCURSOS HISTORICISTAS.....	159
<i>La fundación del discurso historicista académico: la Historia de Ricardo Rojas.....</i>	<i>161</i>
<i>El recorte del pasado teatral argentino.....</i>	<i>167</i>
<i>El deseo de la totalidad: Morales, Castagnino, Ordaz.....</i>	<i>169</i>
B) DISCURSOS TEÓRICOS.....	189
<i>Primer acercamiento teórico: "Teoría del Teatro" de Raúl Castagnino.....</i>	<i>189</i>
<i>La teoría sobre el actor y el espacio.....</i>	<i>192</i>
C) DISCURSOS ENSAYÍSTICOS.....	194
D) DISCURSOS DEL ORDEN DEL BIOS (AUTOBIOGRAFÍAS, MEMORIAS, BIOGRAFÍAS).....	197
E) DISCURSOS DEL ORDEN DEL COMENTARIO.....	199
F) DISCURSOS CRÍTICOS.....	203
LA CRÍTICA COMO PRODUCTORA DE CANON (Y LA PRODUCCIÓN DE CANON COMO OPERACIÓN CRÍTICA).....	205
V. EL DESTINATARIO.....	213
ENFOQUE SOCIO-HISTÓRICO.....	217
ENFOQUE DISCURSIVO.....	222
LA RETÓRICA Y LA ARGUMENTACIÓN.....	226
SEGUNDA PARTE.....	231
LA ACTIVIDAD DE LA CRITICA TEATRAL.....	231
EN BUENOS AIRES.....	231
INTRODUCCIÓN.....	231
UMBRALES DISCURSIVOS.....	232
LA AFIRMACIÓN DE LOS DISCURSOS SOBRE TEATRO.....	245
<i>Deslizamientos de lecturas en el discurso de la crítica teatral de Buenos Aires.....</i>	<i>258</i>
<i>Restricción y ampliación de los paradigmas de los discursos sobre teatro: lo culto y lo popular.....</i>	<i>266</i>
LA MODERNIZACIÓN DE LOS DISCURSOS SOBRE TEATRO.....	272
LA MODERNIZACIÓN EN LAS REVISTAS TEATRALES.....	275
TALÍA. REVISTA MENSUAL DE TEATRO Y CINE.....	275
TEATRO XX.....	284

LA MODERNIZACIÓN DEL DISCURSO PERIODÍSTICO SOBRE TEATRO.....	289
LA MODERNIZACIÓN DE LOS DISCURSOS TEÓRICOS SOBRE TEATRO.....	291
LA ACTIVIDAD TEATRAL Y LOS DISCURSOS SOBRE TEATRO.....	299
MODERNIZACIÓN Y REESCRITURA DE LOS DISCURSOS HISTORICISTAS.....	308
VIÑAS O LA CONSTRUCCIÓN DE UN “ANTI-MITO”: DESPLAZAMIENTOS Y RECOLOCACIONES.....	308
LAS HISTORIAS COLECTIVAS: SELECCIÓN Y AMPLIACIÓN DEL CANON.....	313
EUDEBA: LAS COLECCIONES PROLOGADAS.....	318
OTROS TRABAJOS HISTORICISTAS.....	321
LA RECEPCIÓN DEL TEATRO EMERGENTE EN LOS OCHENTA Y NOVENTA.....	324
CONCLUSIONES.....	339
APENDICE.....	353
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	380

INTRODUCCIÓN

Puntos de partida

Quiero dar comienzo a esta tesis rememorando el primer interrogante que le dio un origen puntual: ¿cuál es la función de la crítica teatral? No transcurrió mucho tiempo para que esta pregunta se multiplicara en varias direcciones no previstas inicialmente, pero además surgió una de las primeras certezas: las respuestas a cada una de tales interpelaciones podía variar de manera radical, dependiendo estrechamente del marco conceptual desde el que se la abordara. La consecuencia inmediata de tal variabilidad retrotrajo el primer planteo hacia un umbral epistemológico con respecto al objeto mismo: ya no sólo se trataría de reflexionar sobre la función de la crítica, sino que, por añadidura, su mismo estatuto desbordaba más de un marco conceptual. La pregunta se referirá, entonces, a la entidad de lo que llamamos “crítica teatral”, y de las respuestas podrían extraerse algunas certezas sobre sus funciones. Con la intención de deslindar los campos objetuales, provisoriamente la ubicaré como una de las ramas de la crítica de arte a causa de su especialización en el arte teatral. Sé que este intento de delimitación inicial es pasible de numerosas objeciones, de las que me haré cargo más adelante, pero su funcionamiento interno es el de una presuposición, sin la cual resultaría difícil seguir adelante.

Indudablemente, es fácil comprobar que existe un cierto consenso general sobre una cantidad considerable de textos que se incluyen en esta práctica, pero también se puede verificar que su alcance es limitante y limitado a determinados espacios en los que esos textos aparecen publicados. De manera subsidiaria, con esta comprobación surgieron otros elementos asociados: quiénes los escriben, con qué fin, a quiénes van dirigidos, y, fundamentalmente, de qué se ocupan.

El componente más desalentador de estas indagaciones iniciales surge de su misma consideración, que en la actualidad aparece ligada a una fuerte desvalorización. Esta depreciación acompaña a dicha práctica que,

paradójicamente, se ocupa de la asignación de *valor* estético¹. Este hecho ya está dejando traslucir una suerte de incongruencia fáctica, pero no necesariamente intrínseca, que debemos remarcar para poner en evidencia un estado de situación y de relación entre la crítica y sus receptores (entre los que incluimos también a los productores de hechos estéticos) En este estadio del problema surge una nueva demanda pragmática: ¿en la actualidad, en Buenos Aires, cumple alguna de sus hipotéticas funciones? Cuando se percibe esta disimetría entre la articulación de esta práctica y sus posibles receptores, cabe preguntarse si, en consecuencia, se anula su razón de existir, o, por el contrario, se puede intuir una posible vía hacia la configuración de una potencial autonomía. Este planteo no es novedoso, y es una de las señales de su ejercicio durante la modernidad y sus epígonos; desde Oscar Wilde a Roland Barthes han sido numerosas las voces que han planteado este reclamo, con las variantes que sus respectivos contextos posibilitaron². Desde *El crítico como artista*³ a *Crítica y verdad*⁴ se pueden observar los cambios de paradigmas transitados desde el siglo XIX hasta finales del siglo pasado respecto de una potencial producción del crítico con una relativa independencia respecto de su objeto.

Pero recorrer el camino de las personalidades que ejercieron la crítica o que se ocuparon de ella no es el más apropiado para los objetivos buscados. En ese horizonte, podríamos caer en la tentación de afirmar que Aristóteles fue el primer crítico teatral del que se tiene registro en Occidente. Sin embargo, los tramos en los que se ocupa de la tragedia y la comedia en su *Arte poética* no reúnen las condiciones de lo que entiendo por crítica en el sentido moderno⁵.

Y es porque la crítica está ligada de manera ineluctable a la modernidad, que se puede afirmar también que es un producto de su propia crisis constitutiva. Si tuviéramos que puntualizar un “origen” –término cuya aplicación será cuestionada más adelante- no podríamos datarlo sino a partir de los

¹ El concepto de *valor*, que se inscribe en una consideración sociológica del tema, es de interés capital para el tema. Especialmente, a partir de Jan Mukarovsky (1977), quien al integrarlo en una tríada cuyos otros términos son *norma* y *función*, ha construido un modelo dinámico-explicativo de su teoría semiológica de la comunicación estética.

² Con estos ejemplos, estoy abriendo el campo a la crítica artística “en general”, pero, por el momento esta operación no invalida la presuposición inicial.

³ Oscar Wilde. *El crítico como artista*. (1946) Madrid: Espasa Calpe.

⁴ Roland Barthes. (1978). *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI

⁵ Y así podría seguir transitando el camino que va de Aristóteles a Horacio, de éste a Nicolás Boileau, entre otros muchos preceptistas.

pensadores de la Ilustración y aún en las reacciones en sentido contrario que esta corriente generó. Fue sólo entonces cuando se crearon las condiciones de posibilidad para su surgimiento, como prolegómeno de lo que más tarde desembocaría en el Romanticismo. Pero aún se puede ser más preciso en la localización geográfica y temporal: primero, en Francia, y luego en Alemania, durante el siglo XVIII.

Una constelación de pensadores –más asistemáticos que sistemáticos- dieron a conocer textos fundamentales en esta dirección afirmativa de la subjetividad y de la posibilidad crítica, dos términos solidarios y complementarios. A través de Denis Diderot, Voltaire y del suizo Jean Jacques Rousseau, Francia colaboró para la preparación del camino hacia la Revolución Francesa y al planteo de un nuevo modelo de hombre; en Alemania el equivalente fue la formación de la conciencia crítica. En el nuevo reordenamiento de los saberes, el primer paso –ante todo nominal- fue la creación lingüística de Alexander Baumgarten al acuñar el término “Estética” en 1750 para distinguirla de la lógica, en su propuesta de división de las ramas de la filosofía⁶.

Poco después, Gotthold Lessing en 1766, con su *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*⁷ y en 1769 con la *Dramaturgia de Hamburgo* fundó una corriente que estableció un cambio respecto de lo estatuido como autoridad en cuanto al arte dramático, al revisar y reinterpretar a Aristóteles, aplicándolo al estudio del teatro inglés –Shakespeare en particular- y francés clásico. Este gesto tuvo varias consecuencias, por ejemplo, permitir que se cuestionara a Aristóteles, quien desde el Renacimiento hasta entonces fue erigido como autoridad indiscutida. Desde su propio emplazamiento como “crítico de arte”, estableció para cada arte las reglas de la imitación e intentó demostrar cómo el genio armoniza con las leyes de la razón⁸; pero también dejó una fisura por la que se filtró lo irracional, tema que haría suyo el movimiento *Sturm und Drang*. Este movimiento, que luego desembocó en el Romanticismo, fue decisivo

⁶ En su *Meditaciones filosóficas sobre algunas cuestiones de la obra poética* (1735) y luego en *Estética I y II* (1750-1758 respectivamente) apareció por primera vez el término, aunque no puede decirse que fundó la disciplina.

⁷ Este tratado, en el que Lessing se propuso examinar los diferentes medios (o signos) mediante los cuales se sirven la pintura y la poesía, ejerció una notable influencia en el arte de su tiempo.

⁸ En sus severas críticas a su contemporáneo Gottchesd, quien leía a Aristóteles como “receta”, Lessing sólo admitía la unidad de acción, a la que consideraba basada en el principio de causalidad que rige el Universo.

en sus relecturas de los “clásicos” y en establecer la posibilidad de hacer legible a Shakespeare para sus contemporáneos. En este último aspecto, no podemos dejar de mencionar como textos fundantes de esta corriente, el discurso pronunciado por J. W. Goethe, en su homenaje (1771) y la monografía de Johann G. Herder *Del carácter y arte alemanes* (1773)⁹. Es preciso destacar que el objeto que privilegiaban estos ensayos fue precisamente, el teatro, desde el clasicismo antiguo, pasando por Shakespeare, hasta las manifestaciones contemporáneas.

También en Alemania, y aunque sin contacto directo con las nuevas corrientes literarias irracionalistas, Kant mostró su preocupación por el problema del gusto. Inauguró sus reflexiones mediante un breve escrito fechado en 1764, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, que considero un prolegómeno a lo que sería ya una reflexión sistemática sobre la estética, en la *Crítica del juicio estético* de 1790. Resultan llamativas las consideraciones que hizo sobre la tragedia y la comedia en el primer escrito, ante todo por su discrepancia con Aristóteles con respecto a la última¹⁰.

Pero fue su publicación de 1790 la que constituyó un hito decisivo para la fundación de la crítica en el sentido moderno, ya que sentó las bases de la *subjetividad* inherente al tipo de juicios concernientes a las cuestiones estéticas:

El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; no es por tanto lógico, sino estético, es decir, que el principio que lo determina es *puramente subjetivo*.

Su tratado dio un salto cualitativo, porque aunque no terminó con todas ellas, produjo una toma de distancia de las consideraciones *preceptivas*

⁹ La crítica a las tres unidades también fue desarrollada por el dramaturgo Jacobo Lenz en su ensayo de 1774 “Observaciones sobre el teatro”, en el que coincide con Goethe y Herder en su apreciación de Shakespeare. (1962)

¹⁰ “La *tragedia* se distingue, en mi sentir, principalmente de la *comedia* en que la primera excita el sentimiento de lo sublime y la segunda el de lo bello. (...) La comedia, en cambio, presenta sutiles intrigas, confusiones asombrosas, gentes despiertas que saben salir de apuro, tontos que se dejan engañar, bromas y caracteres ridículos. El amor no es aquí tan triste, sino alegre y confiado. Lo mismo que en otros casos, sin embargo, puede en éste hacerse compatible hasta cierto grado lo noble con lo bello” (1764-1957: 18)

¹² *Crítica del juicio estético. Primera sección. Libro I.* Y discrimina así los diversos tipos de juicios: “Los juicios estéticos, como los juicios teóricos (lógicos), se pueden dividir en dos clases: son empíricos o puros. Los primeros expresan lo que hay de agradable o de desagradable; los segundos, lo que hay de bello en un objeto o en la representación del mismo; aquellos son juicios de los sentidos (juicios estéticos materiales), estos (como formales) son los únicos verdaderos juicios del gusto” (Parágrafo XIV. Explicación por medio de ejemplos:1999)

respecto del arte que siguieron el camino trazado por Aristóteles, en especial a partir del Renacimiento¹¹. El gesto kantiano no puede desligarse de la puesta en primer plano de la actitud crítica general que atraviesa todos los dominios que atañen a la relación del hombre con el mundo (filosófico, político, religioso, social, cultural), ensanchando sus límites hacia fronteras no traspasadas hasta ese momento.

Fue el movimiento Romántico en el siglo XIX el que recogió en el plano de la estética, y en la misma práctica, el giro epistemológico propuesto poco antes por los pensadores alemanes. El efecto de la denominada “ideología alemana” fue productivo en muchos de los artistas que pertenecieron a ese movimiento. Esto ya me permite extraer una cualidad inherente a la crítica, y es que más allá de que no pueda someterse a criterios de verdad, de que sus afirmaciones no son verificables desde el punto de vista de la ciencia física, posee esta propiedad de generar o de modificar los hechos estéticos. Los diferentes puntos de vista, las polémicas y las divergencias, han contribuido a la diversidad estética, enriqueciéndola en su interacción.

La crítica se ha deslizado hasta ese momento entre dos vías sólo opuestas en apariencia: idealismo y empirismo; sin embargo, no resulta la única forma de encuadrar las diversas teorías críticas según en qué aspecto del fenómeno estético hayan colocado el acento. Desde Aristóteles hasta el siglo XVIII, la preocupación central estaba puesta en los efectos –desde un punto de vista moral- del arte sobre el receptor, bajo los influjos de la retórica clásica, y en la relación con el “referente”, podemos hasta allí, catalogar a esta pre-crítica como pragmática-mimética; desde Kant en adelante, y especialmente, a partir de los escritores y teorizadores románticos tanto ingleses como alemanes y franceses, el eje se correrá hacia la expresividad o subjetividad del productor. En el siglo XIX se originó –también a partir de una diferente interpretación de Kant sobre “la finalidad sin fines” de la obra de arte- la teoría del “arte por el arte”, que lee el producto estético aislado de sus condiciones de producción y de recepción¹². En el siglo XX, se produjo una nueva vuelta de tuerca de estos modos de lectura –que

¹¹ Nicolás Boileau en el siglo XVII fue uno de los transmisores más entusiastas de los códigos aristotélicos en Francia.

¹² En esta corriente se inscribieron T.S. Eliot, la crítica de Chicago en la segunda década del siglo XX, y hasta René Wellek y Austin Warren. Poco después, el estructuralismo retomaría algunos de sus postulados.

podríamos relacionar con las teorías pragmáticas, pero ya despojada de sus preocupaciones morales- con la escuela de la recepción alemana y la crítica sociológica, que han colocado el acento una vez más en el receptor, y cuyos efectos tienen aún vigencia.

El siglo XX ha sido el escenario de la proliferación de las teorías críticas, y esta multiplicidad ha sido percibida desde algunos lugares académicos como “caótica”¹³.

Pero sin duda es el resultado del entrecruzamiento con otras disciplinas –antiguas y de reciente formación- en cuyo crecimiento se produjeron bifurcaciones y especializaciones.

Aunque sería interesante proseguir con este enfoque historicista de la historia interna de la crítica, vuelvo a la pregunta inicial, que para poder ser respondida, requiere salir de la sucesión de teorías que se suplantán y se complementan unas con otras, sin que pueda hablarse de superación, lo que, al mismo tiempo, demandaría otro enfoque. Partiré entonces de la consideración de la crítica como discurso, pero este acercamiento requiere algunas precisiones sobre el concepto mismo de *discurso*.

Como sucede con la crítica, podemos enfocar el discurso desde un punto de vista teórico o pragmático. Para el primero, seguiremos algunos desarrollos propuestos por Michel Foucault, especialmente en *Las palabras y las cosas*, *La arqueología del saber* y *El orden del discurso*.

Para el segundo, nos valdremos de una disciplina de reciente formación, con las dificultades que esto acarrea, como es el *análisis del discurso*.

Antes de detallar la metodología, quiero mencionar un aspecto que afecta a las condiciones mismas del discurso, y es su producción y su circulación.

Hasta fines del siglo XVIII, la crítica aparece ligada a las preocupaciones de algunos filósofos y artistas; por supuesto que esta corriente no se detuvo y se podría seguir esta línea hasta el siglo XX, que se inauguró con un tratado que ejerció un notable efecto sobre sus contemporáneos: me refiero a *Estética como*

¹³ Un buen ejemplo de tal alarma puede leerse en el Prefacio y en el Capítulo I de *Fundamentos de crítica literaria* de I. A. Richards, publicado en 1928 (1976), donde cita expresiones disímiles con respecto al mismo asunto de autores que van desde Aristóteles a Matthew Arnold. Otro ejemplo más reciente, es el de Harold Bloom (1996), quien denomina “Edad Caótica” a la etapa de la crítica que se inicia con el psicoanálisis freudiano y las derivaciones posteriores.

ciencia de la expresión y lingüística general, de Benedetto Croce¹⁴. En él intentó superar la dicotomía fondo-forma, a partir del concepto de “intuición” como forma de conocimiento, diferenciándolo e independizándolo del conocimiento “lógico”, en la medida en que aquel es productor de imágenes, mientras que éste lo es de conceptos.

Si la segunda mitad del siglo XVIII fue clave para que la crítica, en las principales ciudades de Europa registrara el proceso –en forma paulatina, pero abrumadora- de separación de la esfera de la estética y, por ende, de la filosofía, para tener un rol activo en la praxis social, esto ocurrió por la confluencia de varios factores: la aparición del editor, la regularidad de las publicaciones, y entre ellas, la de la prensa periódica, como lo ha señalado Arnold Hauser (1978) en coincidencia con otros teóricos e historiadores del arte¹⁵. Este enfoque resulta externo al discurso, ubica la crítica en el medio social e institucional; en este trabajo será desarrollado en los capítulos dedicados tanto al crítico como al contexto, pero quiero detenerme en el otro punto de partida, la consideración de la crítica como discurso.

En este tema Foucault nos ha resultado esclarecedor en su distinción entre *comentario* y *crítica*, cuya divergencia –pero también coexistencia perpetua- también ha fechado no antes del Renacimiento, y particularmente en la época clásica¹⁶.

¹⁴ Más conocido como *Estética*, apareció en 1902 (1971)

¹⁵ “El papel mediador del editor entre el autor y el público comienza con la emancipación del gusto burgués de los dictados de la aristocracia y es él mismo un síntoma de esta emancipación. Con él se desarrolla por primera vez una vida literaria en el sentido moderno, caracterizado por la aparición regular de libros, periódicos y revistas, y, sobre todo, por la aparición del técnico literario, el crítico, que representa el patrón general de valores y la opinión pública en el mundo literario. Los precursores de los literatos del siglo XVIII, especialmente los humanistas del Renacimiento, no estaban en condiciones de ejercer semejante función porque les faltaban los órganos de Prensa de aparición regular, y con ellos los correspondientes medios para influir sobre la opinión pública.” (Arnold Hauser: 210)

¹⁶ En *Las palabras y las cosas*, (1966), Foucault dedicó el Capítulo IV a señalar este momento de formación de la crítica, en que se diferencia del comentario: “A partir del siglo XVII, lo que se elide es esa existencia maciza e intrigante del lenguaje. No aparece ya oculta en el enigma de la marca: aparece más bien desplegada en la teoría de la significación. (...) A partir de la época clásica, el lenguaje se despliega en el interior de la representación y en este desdoblamiento de sí mismo que la ahueca. (...) lo único que permanece es la representación que se desarrolla en los signos verbales que la manifiestan y, que se convierte, por ello, en *discurso*. (...) Ahora bien, cuando este discurso se convierte a su vez en objeto del lenguaje, no se le interroga como si dijera algo sin decirlo, como si fuera un lenguaje retenido en sí mismo y una palabra cerrada; no se trata ya de hacer surgir el gran propósito enigmático que se oculta bajo estos signos; se le pregunta cómo funciona: qué representaciones designa, qué elementos recorta y descuenta, cómo se analiza y compone, qué juegos de sustituciones le permite asegurar su papel de representación. El *comentario* deja su lugar a la *crítica*.” (1984: 84-85)

Aparece aquí una primera definición de crítica teatral como *práctica discursiva*, que no puede aislarla de su dimensión social, ya que comparte su ejercicio con otras prácticas discursivas con las que interactúa en la dimensión diacrónica. En la medida en que su objeto, a su vez, se considera un *discurso*, hay autores (Anne Ubersfeld: 1988) que prefieren la denominación de *metadiscurso*.

Al indagar sobre la consideración de la crítica teatral como objeto de estudio académico, advierto que ha recibido escasísima atención, a diferencia de otras prácticas con las que –a primera vista- parece estar emparentada. Las razones de este desinterés son múltiples y de distinto orden, y se orientan hacia una fuerte carga de prejuicios que alimentan presuposiciones sobre la misma y de las que no está exento su propio objeto, el teatro.

Sin embargo, la crítica teatral se ejerce de hecho, y los cuestionamientos que recibe con frecuencia, provienen en primer lugar, de los prácticos del teatro y luego de sectores pertenecientes a la esfera de la cultura pero ajenos a su práctica. Sólo de forma muy esporádica ha reflexionado sobre sí misma, estableciendo las funciones y los límites, que han sufrido la variabilidad propia del decurso temporal. Inmersa en un presente ficticiamente continuo, ignora - en la mayoría de los casos- sus antecedentes y carece de proyección. Esta inmediatez suele tener como consecuencia una falta de distancia frente a sí misma, a sus condiciones de producción, y por una derivación casi lógica, frente a su objeto.

Preguntarse por sus posibles efectos es interrogarse sobre sus funciones, a corto plazo, en una estrecha relación con el mercado; a largo plazo, como construcción simbólica del pasado teatral –pocas veces integrando los contextos culturales-, un pasado del que la crítica selecciona y excluye según criterios poco explícitos en la mayor parte de los casos. En cualquiera de las dos situaciones, la crítica se erige como la única visión posible del teatro, siendo una de las escasas fuentes para la comprensión del teatro del pasado.

Si examinamos su doble denominación, el segundo término circunscribe su objeto; el primero, la incluye en una categoría más amplia, la crítica. Sus conexiones y diferencias con otros tipos de crítica constituyen un punto de discusión, donde se juegan los límites y las funciones, ya en una consideración discursiva. Desde un enfoque socio-semiótico entroncado con la

línea trazada por Charles Peirce, pueden ponerse en cuestión las pretensiones científicas de un tipo de discurso cuya legalidad se fundaría en la categoría de la abducción¹⁷.

Por consiguiente, y en lo que respecta al estado de la cuestión, no existe ningún trabajo académico y actualizado que se ocupe de la crítica teatral en nuestro contexto desde la perspectiva de su estatuto discursivo -o meta-discursivo-. Diferente es la situación en el ámbito latinoamericano, donde podemos mencionar el trabajo de Juan Villegas, *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, (1988), e incluso es posible dar cuenta de varios ensayos que enfocan el tema de manera muy amplia y sin referencia a un contexto en particular; entre ellos el artículo de Anne Ubersfeld, *Las trampas de la crítica teatral* (1988)

Pero precisamente, como este enfoque no puede desligarse de la dimensión social en la que se inscribe todo discurso y que lo constituye como tal, desde su producción hasta su circulación, nos preocupa situar esta práctica en un contexto determinado, en la intersección de un doble movimiento entre la diacronía y la sincronía.

Se impone la necesidad de reflexionar sobre esta actividad, al menos, por dos motivos: el primero, en cuanto a los modos de relación de la crítica con su objeto.

Hoy más que nunca advierto la distancia entre ambos, especialmente respecto de una amplia zona de la escena de Buenos Aires que propone la experimentación de los diversos lenguajes verbales y no verbales que integran el espectáculo. Los procesos de hibridación con otras artes que viene experimentando el teatro desde hace tiempo, ahora intensificados, exigen replanteos y reconfiguraciones de la mirada crítica, que demandan una revisión y ampliación de sus paradigmas.

El segundo motivo atañe a la crítica misma: su revisión podría desembocar en la producción de un discurso significativo, y adquirir así -como meta deseable- un grado de autonomía relativa con respecto a su objeto.

¹⁷ Remito a la definición de Charles Peirce sobre esta forma de razonamiento (ni deductivo ni inductivo): "Abducción es el proceso por el que se forma una hipótesis explicativa. Es la única operación lógica que introduce una idea nueva" (CP 5.171, 1903).

Coincidimos aquí con Terry Eagleton en las motivaciones expresadas en el Prefacio de *La función de la crítica* (1984:9):

La mejor manera de describir el impulso al que obedece este libro quizá sea imaginar el momento en que un crítico, sentado ante su mesa para comenzar un estudio sobre algún tema o autor, se ve de repente asaltado por una serie de inquietantes cuestiones. ¿Qué propósito tiene el estudio? ¿A quien pretende llegar, influir, impresionar? ¿Qué funciones atribuye la sociedad en su conjunto a tal acto crítico? Un crítico puede escribir con convicción siempre y cuando la propia institución crítica no se vea como algo problemático. Una vez que esa institución se pone en cuestión de manera radical, cabría esperar que los actos individuales de crítica se tornen problemáticos y se autocuestionen¹⁸.

Al preguntarme por la entidad de aquello que suele denominarse “crítica teatral”, surge la intuición de que se constituye a partir de lo que reconoce y define como su objeto, agrupando una serie de textos con diferente circulación social que se ocupan del teatro, pero que no constituyen un discurso homogéneo.

Por otra parte, siendo un discurso que se basa en paradigmas reconocibles –especialmente a partir de sus metatextos-, la falta de movilidad y /o modificación de los mismos –basados en cuestiones y preconceptos cuya matriz suele estar apoyada en razones extraestéticas- produce un desfasaje o inadecuación con respecto a las transformaciones del objeto, lo que resulta notorio con respecto al teatro producido en las últimas décadas.

Siguiendo el camino de esa primera intuición, entreveo que una de las razones para que ello ocurra se instala en el fuerte paradigma texto-céntrico, y logo-céntrico que ha sostenido el discurso de la crítica teatral, con todas las implicancias que se derivan de esta matriz de lectura, que podría llegar a satisfacer las demandas de los destinatarios con respecto a ciertas variantes textuales, y hasta determinada época.

Ante este desajuste, propongo la necesidad de la revisión de este tipo de discurso producido en Buenos Aires, hacia una competencia centrada en el análisis de los espectáculos y con la inclusión de paradigmas interdiscursivos.

El hecho de que considere que la circunscripción geográfica se reduce a la ciudad de Buenos Aires obedece a razones culturales, históricas y

¹⁸ Eagleton considera que si la crítica prosigue sin cuestionarse, puede deberse a que la crisis no es lo bastante profunda o porque esquivó el problema.

geográficas de mayor amplitud, siendo una de las de mayor peso para esa decisión, la relación existente con la producción del sistema teatral en un orden cuantitativo y la mayor concentración de la actividad.

Desde sus remotos orígenes, del mismo modo que ha acontecido con otras manifestaciones artísticas, el arte teatral se ha proyectado en el medio social sin necesidad de la crítica, una práctica bastante joven en relación con la historia interna de un arte cuyo origen se entronca con las primeras organizaciones sociales de la antigüedad, con algunas interrupciones pretéritas y rodeada de dificultades -en el ámbito que he recortado para su estudio. Sin embargo, la crítica podría ser sumamente estimulante para los productores del hecho escénico, lo mismo que para sus múltiples receptores, en la medida en que ampliara su horizonte de lecturas.

El corpus de textos críticos reúne una selección de las producciones de diversos espacios de enunciación: desde el ámbito periodístico (diarios, periódicos, revistas), pasando por el ámbito académico y las instancias intermedias, extendiendo de este modo los límites corrientes del concepto de “crítica teatral”. Las modalidades textuales van desde la *crónica* al *ensayo*, entrecruzando esta clasificación según su posicionamiento frente al objeto, e incluyen una propuesta de sistematización.

Intento demostrar que se trata de una práctica híbrida, cuyo principio constructivo consiste en la confluencia de diversas modalidades discursivas (entre ellas, las que se corresponden al discurso teórico, al discurso de la historia y al discurso periodístico) La hibridez y heterogeneidad de este discurso se amalgaman según su relación con el objeto, por eso preferimos caracterizarlos como “discursos sobre el teatro”, con despliegues diferentes en el derrotero histórico.

La hipótesis postulada es la siguiente: **En las últimas décadas del siglo XX, en Buenos Aires, la función crítica se habría desplazado, por sus relaciones interdiscursivas, desde la práctica denominada “crítica teatral” hacia otros discursos sobre el teatro.**

Como hipótesis secundaria o derivación de este planteo, sostengo que la posible historia del discurso de la crítica teatral podría reconstruirse de

manera independiente con respecto de su objeto, con el que mantiene relaciones tanto de autonomía como de dependencia relativa.

Las consecuencias de este tipo de abordaje serían beneficiosas en varias direcciones:

-en principio, para los creadores del espectáculo, ya que la autonomía – siempre relativa- del discurso crítico, se constituiría más como una mirada creativa sobre su propio trabajo, que como un discurso paralelo –en tanto suele ser limitadamente descriptivo-.

-no menos importante, resulta para los receptores de este tipo de discurso, ya que obtendrían de esa mirada, una producción independiente que amplíe y modifique la propia.

-por último, aunque no de menor peso, señalo la consecuencia respecto de la misma práctica discursiva.

Con este trabajo, espero señalar en esta práctica tanto sus límites como las posibilidades. Los límites, producto de la inserción en una tradición que no se ha revisado ni cuestionado hasta el momento en sus instancias formales ni en sus particularidades. Las posibilidades, confío que puedan ampliarse hasta constituir una producción significativa cuyo valor no sea ya vicario o dependiente de su objeto discursivo.

Hasta el momento, la crítica teatral se ejerce sin previas mediaciones institucionales de enseñanza-aprendizaje, porque no existen. Pero tampoco abunda la reflexión teórica sobre la misma fuera de las instituciones. Considero que resultaría productiva la incorporación del análisis de la crítica teatral en vistas a su práctica, ya sea como materia curricular o como posgrado, en diferentes carreras universitarias relacionadas con la actividad teatral de manera teórica o práctica.

Los objetivos propuestos corresponden a las dos partes principales de la tesis:

a) El abordaje teórico desde diversas disciplinas –principalmente, la lingüística y la sociosemiótica- de los elementos constituyentes del discurso de la crítica. El análisis del corpus de textos críticos aparece entrelazado con los sujetos productores del discurso, en determinadas –pero no determinantes- condiciones de producción, circulación y recepción, estableciendo relaciones

diversas con el objeto –de las que daré cuenta- e incluyendo al destinatario en la propia discursividad.

b) Un registro del desenvolvimiento de la actividad en el ámbito teatral porteño, a fin de que el lector pueda evaluar su rol en el campo cultural, poner en duda las certidumbres sobre las que reposa, revisar las categorías que encuadran al objeto, dejar abiertas las posibilidades futuras para el crecimiento del discurso crítico sobre el teatro en el ámbito local.

Abordajes metodológicos

Para responder a los interrogantes recién planteados recurrí fundamentalmente a dos disciplinas: el análisis del discurso y la sociología de la literatura. Ambas son continuamente reformuladas, y sus límites aún no están totalmente determinados, pero esta característica es casi una constante en la mayoría de las humanidades en la actualidad.

Las diferencias de criterio entre autores que pertenecen a una misma especialidad, serán consignadas en cada caso. Por otra parte, aunque en su origen provengan de lugares distintos, en algún punto sus intereses se cruzan y se complementan. Si la Lingüística contemporánea o una rama de ella, como es el análisis del discurso se ocupa de la lengua “en situación”, su esfera está inmersa en la dimensión social, en el terreno de la sociología. Los discursos que se abocan a la cultura y al arte pueden leerse desde la sociología de la cultura o desde una polémica y reciente disciplina, denominada “crítica cultural” o “estudios culturales”¹⁹.

Sin embargo, las posibilidades que abren cada uno de estos enfoques, no son suficientes; sólo realizando un entrecruzamiento de ambos se puede alcanzar la máxima productividad para el análisis de este tipo de discurso. El análisis del discurso, aislado de sus condiciones de producción y circulación sería una tarea improductiva, ya que no podría cuantificar ni el origen de los paradigmas que reconoce como modelo en un momento y en una sociedad determinada.

¹⁹ En relación con las polémicas, pueden verse las posiciones sostenidas por Beatriz Sarlo (1997) en “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, y por Nicolás Casullo (1998) en *Modernidad y cultura crítica*.

Propongo, entonces, utilizar como herramienta metodológica el análisis del discurso con una finalidad deconstructiva, que exponga las leyes internas y particulares de esta discursividad. No desconocemos que detrás de esta finalidad aparece el fantasma de un axioma postulado por T.W. Adorno, que consideramos más que atendible, con respecto a la supuesta “objetividad” de la crítica:

Pero se trata exclusivamente de la objetividad del espíritu que domina en el momento. Los críticos ayudan también a tejer el velo. (1969:208)

Porque pienso que es muy difícil escapar de semejante condicionamiento, es necesario poner a prueba permanentemente los propios marcos de lectura, sabiendo de antemano que es una tarea condenada al fracaso, pues ¿cómo escapar de nuestras condiciones actuales, del “velo” del momento? ¿no será la “deconstrucción” misma un nuevo velo?

Espero que estos conceptos no sean paralizantes, sino que funcionen como una advertencia para cualquier trabajo que pretenda avanzar apenas un mínimo espacio en el campo epistemológico, por ejemplo, la consideración del teatro contemporáneo. Umberto Eco (1970: 35 y ss) plantea la función y los límites de una sociología del arte y dos aproximaciones al problema: el método *a priori* y el método *a posteriori*, y luego de examinar las limitaciones de estos enfoques concluye que

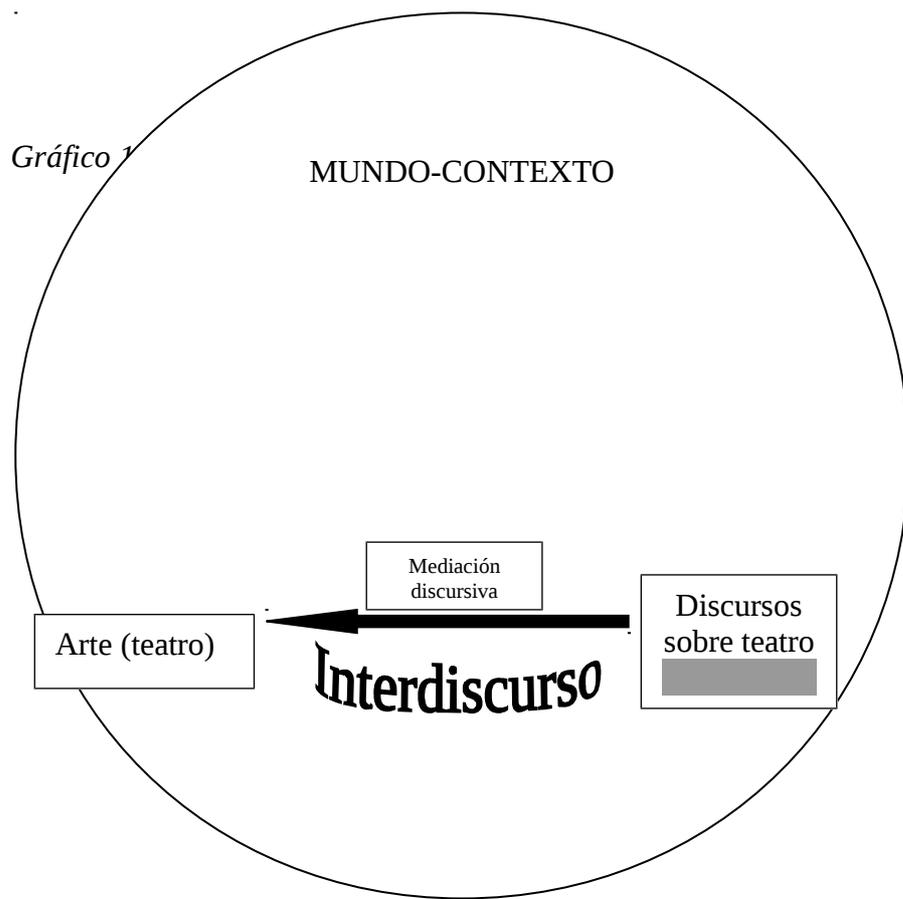
El problema estriba en fijar con honestidad los límites de un método sociológico, aceptarlo como método descriptivo y no como índice valorativo. (39-40)

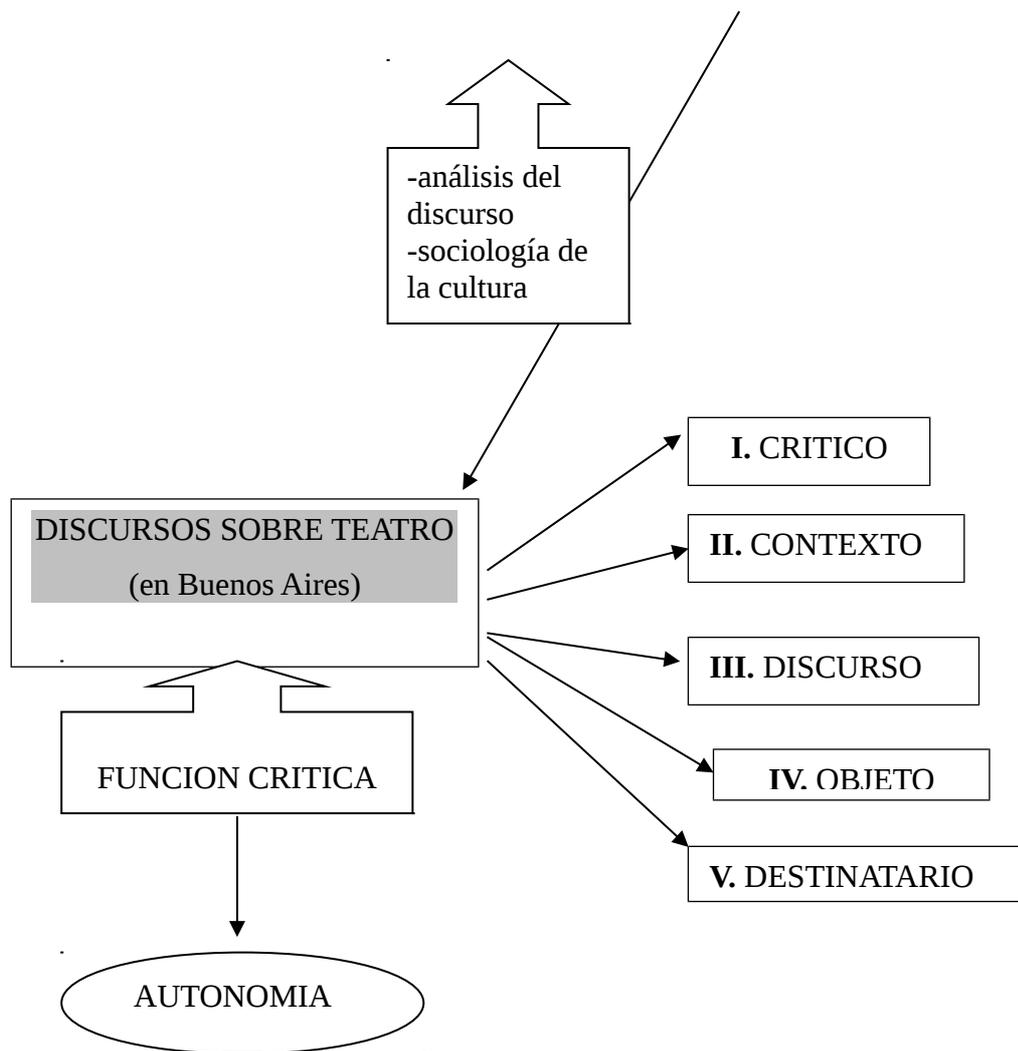
Eco selecciona como texto paradigmático de esta relación equilibrada la *Historia social de la literatura y el arte*, de Arnold Hauser, en la que el autor pone a prueba las herramientas metodológicas, admitiendo en ocasiones, sus propios límites²⁰.

El gráfico siguiente presenta un esquema de la organización del trabajo, contemplando en la instancia superior el objeto de estudio y su abordaje. La imagen inferior expone la subdivisión del objeto de estudio en cinco aspectos interrelacionados.

²⁰ Otro claro ejemplo proporcionado por Eco, es el de De Santis, cuando distingue la especificidad de la crítica de otras disciplinas con las que suele confundirse.

Gráfico 1





PRIMERA PARTE

I. EL CRÍTICO TEATRAL

Diversas designaciones ¿la misma función?

¿Qué es un crítico teatral? Mientras que en otras actividades, la respuesta sería concluyente –ya se trate de un maestro, de un arquitecto, o de un médico-, en el caso de la profesión del crítico, se presenta un abanico de posibilidades. Se pone en juego, entonces, la cuestión de la profesionalización²¹ – el ejercicio de cierta actividad, pero también a quien vive de cierta actividad- por lo que se introduce de lleno la cuestión del mercado y se hace necesario someter la noción de la crítica teatral a un entrecruzamiento con el enfoque sociológico y el del análisis del discurso.

La entidad y la identidad de quien tiene a su cargo la enunciación del discurso de la crítica teatral dependen de varias cuestiones de diverso orden; entre ellas, la *competencia*, la *atribución* y la *firma*, que tienen gran importancia para definir esta figura polémica y tantas veces cuestionada. Un paso previo a estas consideraciones consiste en examinar la designación de “crítico teatral” cuyo uso está extendido tanto como aceptado sin cuestionamientos, mientras que su aplicación en el pasado no puede interpretarse sin algunos reparos.

El origen de esta denominación, ligada a la aparición e institucionalización de la crítica de arte –en sentido amplio- y al surgimiento de la prensa periódica en Europa, tuvo otras variantes, que han sido recopiladas por Jürgen Habermas (1961), Pierre Bourdieu (1967) y Terry Eagleton (1999), cuyos análisis se extienden hacia el estado previo del desarrollo de la actividad y la consolidación de esta figura en Europa.

Para Habermas, en el siglo XVII, *le public* designaba en Francia a los *lecteurs*, *spectateurs*, y *auditeurs* en su calidad de destinatarios, consumidores y críticos de arte y literatura; se entendía por ello, en primer lugar, la corte, y luego también, un sector de la aristocracia urbana que, junto a una rala capa superior de

²¹ Al respecto de la noción de profesionalización, véase Raymond Williams (1980, 1981) y Pierre Bourdieu (1967,1995)

la burguesía, tenía ubicación en los palcos del teatro de París. Me interesa subrayar que la función del crítico está ligada estrechamente a la noción de “público” y también a la de “espectador teatral”²²; es decir, que en su origen, domina una concepción del teatro como acontecimiento *público*, un encuentro de carácter social, muy diferente del fenómeno “privado” que constituye el contacto del lector con un texto, ya sea teatral o de cualquier otro tipo discursivo.

La crítica misma se exponía en forma de “opinión pública”, noción acuñada en la segunda mitad del siglo XVIII a partir de la expresión francesa *opinion publique*, acoplada al campo político. Pero ya desde los inicios se gestó un conflicto en materia de gusto entre el juicio profano y el del “conocedor”, una noción que entonces estaba ligada a la esfera de poder²³. Durante la primera mitad del siglo XVIII, la situación de los que tenían a su cargo la función crítica, y su correspondiente registro etimológico parece responder a un orden: el *connaisseur*, vinculado estrechamente a la nobleza; el *amateur éclairé* –o “aficionado instruido”–, al crítico de arte profesional, según Habermas. Los segundos, cumplieron un rol importante, pero sus funciones no satisfacían plenamente la demanda del mercado, en la medida en que éste se expandía. El tercer grupo, no siempre recibió la actual denominación de “crítico”, sino que en sus primeras instancias se lo reconocía como “juez de arte”. También se le adjudicaba una doble función, como “mandatario del público” y paralelamente, como su pedagogo.

Apoyándose en el concepto acuñado por Habermas de “esfera pública”, Terry Eagleton analiza mediante el método socio-crítico las diversas funciones de la crítica desde su origen, y especialmente, la figura del crítico en Inglaterra. Una vez independizado de las cortes, el *amateur*²⁴ resultaba una suerte de “regulador y abastecedor de un humanismo general, guardián e instructor del gusto público” (op.cit.: 26), pero de ningún modo un erudito o lo que hoy llamaríamos un *intelectual*.

²² Esta asociación será desarrollada en la parte V, dedicada al destinatario del discurso de la crítica teatral.

²³ Dice Habermas (op.cit.: 77) “La disputa en torno del juicio profano, en torno del público como instancia crítica, resulta encarnizada allí donde un círculo de *connaisseurs* había vinculado su competencia especializada con algún privilegio social (en la pintura, por ejemplo, que fue una pintura esencialmente destinada al entendido coleccionista de la nobleza hasta que el artista se vio impelido finalmente aquí también a trabajar para el mercado).”

²⁴ Observamos que sigue la terminología francesa, aún para referirse a los críticos británicos.

En el siglo XIX –y esto permite ya detenerse a pensar en la realidad americana- aparecería una categoría nueva según la cual, el filósofo y el autor de críticas publicadas en revistas, quedarían unificados bajo la denominación de “hombre de letras”, cuyas funciones eran tan amplias como “instruir, consolidar y consolar” (op.cit.: 55)²⁵.

Pierre Bourdieu integra al crítico teatral entre los que denomina *agentes* del *campo intelectual*, un objeto teórico a construir por el sociólogo que investigue la creación intelectual. En el análisis interno del campo intelectual, los agentes o sistemas de agentes son definidos como “(...) fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole (al campo) una estructura específica en un momento dado del tiempo. “ (op.cit.: 136) En su diferenciación de las esferas que constituyen un campo intelectual específico, Bourdieu ubica la crítica como una instancia de legitimación concurrente, que pretende la legitimidad, dentro de la esfera de “lo legitimable”. Mientras que la universidad sería una instancia “legítima de legitimación”, dentro de la esfera de “la legitimidad”, en la que incluye la música, la pintura, la escultura, la literatura y el teatro.

Cuando se quiere estudiar la situación en el medio local, aparece la dificultad de trasladar las categorías o los marcos de abordaje sociológicos de forma automática. Aunque se coincida en el tiempo cronológico, las peculiaridades contextuales obligan a examinar nuevamente las herramientas, y a realizar las correcciones pertinentes.

Si algo queda en pie, es la pregunta: ¿quiénes fueron los primeros críticos de Buenos Aires?, o mejor, ¿desde cuándo se puede hablar de crítica teatral en Buenos Aires?

Al localizar la investigación y establecer un *corpus* crítico en Buenos Aires, debemos retrotraernos al Virreinato del Río de la Plata, a finales del siglo XVIII, cuando a instancias del Virrey Vértiz se creó el primer teatro estable en Buenos Aires. Es entonces cuando se hace necesario establecer una diferencia fundamental entre la situación de la crítica en el Viejo Mundo y en el Río de la

²⁵ Y continúa detallando sus funciones: “Ha de reinventar activamente una esfera pública fracturada por la lucha de clases, la ruptura interna de la ideología burguesa, el desarrollo de un público lector confuso e informe hambriento de información y consuelo, la continua subversión de la opinión “educada” por parte del mercado, y la explosión y la fragmentación aparentemente incontrolable de las ciencias a consecuencia de la acelerada división de la actividad intelectual.” (op. cit. :55)

Plata: en Buenos Aires, el teatro preexistió a la crítica, porque no existían los espacios donde ésta pudiera expresarse. Curiosamente, cuando en 1801 apareció el *Telégrafo mercantil, rural, político, económico*, Buenos Aires se encontraba sin su única sala teatral, debido al incendio de La Ranchería en 1792²⁶.

Cuando en el medio local se dieron las condiciones necesarias para el ejercicio de esta actividad, los críticos, al mismo tiempo que manifestaban una relativa conciencia de su papel de iniciadores, se inscribían en una *tradicón precedente y ajena*, trasladando (sobre todo en las tres cuartas partes del siglo XIX) las funciones que señala Eagleton en la crítica inglesa.

En Buenos Aires, sólo a fines del siglo XIX y principios del XX, comenzó a existir la figura del crítico teatral, en la medida en que ese *discurso* contó con los medios apropiados para vehiculizarse.

La pregunta con la que inicié este capítulo debe reformularse al encuadrar la problemática dentro de un enfoque discursivo. Si el crítico forma parte de las *modalidades enunciativas* y se inscribe en la categoría de *sujeto enunciativo*, entonces se debería responder al interrogante único: “¿Quién habla?”, o bien, tal como lo ha desplegado Michel Foucault en una constelación de preguntas sobre el sujeto de la enunciación del discurso:

¿Quién, en el conjunto de todos los individuos parlantes, tiene derecho a emplear esta clase de lenguaje? ¿Quién es su titular? ¿Quién recibe de él su singularidad, sus prestigios, y de quién, en retorno, recibe ya que no su garantía, al menos su presunción de verdad? ¿Cuál es el estatuto de los individuos que tienen –y sólo ellos– el derecho reglamentario o tradicional, jurídicamente definido o espontáneamente aceptado, de pronunciar semejante discurso? (1970: 82)

De este modo, ya no se trataría de una subjetividad que se expresa a través de un discurso, sino que es preciso invertir la relación entre los términos “sujeto” y “discurso”; el discurso, según lo ha planteado Foucault, se configura “como un campo de regularidad para diversas posiciones de subjetividad” (op.cit.: 90). Estas posiciones son ocupadas por los *sujetos enunciativos*, entre cuyas funciones está, en orden de importancia, la de enunciar. Pero también le compete delimitar, es decir, fijar los límites de su enunciado, así como construir las jerarquías y controlar la transmisión y el intercambio de información –que incluye su

²⁶ En la parte II dedicada a los espacios de enunciación, trataré el rol de esta publicación con respecto a la necesidad de un teatro en Buenos Aires.

utilización, las condiciones de su apropiación, distribución y competencia-. Una de las formas en que los sujetos enunciativos pueden configurar algunas de estas funciones es a través del *metadiscurso*.

Las funciones de la crítica en su metadiscurso

El término metadiscurso se origina en la lógica: Alfred Tarski lo utilizó por primera vez, para descifrar la paradoja del mentiroso²⁷, e introdujo la diferencia entre metalenguaje y lenguaje-objeto: el metalenguaje es el lenguaje en el que se habla de otro lenguaje, y éste es el lenguaje- objeto: (y, a su vez, hay un metametalenguaje en el que se habla sobre el metalenguaje). La lógica debe separar los niveles de lenguaje para evitar caer en paradojas.

Tarski integró la llamada “Escuela de Varsovia”, que intentaba constituir una lingüística del habla con rigor científico; este intento lo llevó al campo de la *semántica*, tratada desde la perspectiva de la lógica.

Para Ferdinand de Saussure, el “metalenguaje” consiste en la reconducción del signo-lengua a su específico sistema lingüístico. La distinción entre las dos direcciones posibles de un significante hizo factible la resolución de las famosas “Paradojas de B. Russell”, por lo que necesitó producir una *teoría de los tipos* según la cual “toda clase es de un tipo más alto del que lo son sus miembros y todo enunciado acerca de otro enunciado es de un tipo más alto que aquel sobre el que se construye”.

Desde el punto de vista lingüístico, Greimas y Courtés (1982) en el artículo “metalenguaje” afirman que “basta observar el funcionamiento de las lenguas naturales para darse cuenta de que tienen la particularidad de poder hablar no solamente de las ‘cosas’ sino también de ellas mismas, pues poseen una función metalingüística”

Es preciso definir previamente el concepto de metatexto, para distinguirlo de la función metatextual. Ésta puede estar diseminada a intervalos en cualquier manifestación discursiva, mientras que entiendo por metatextos a instancias texto-discursivas cuya función primordial y específica es la de hacer referencia al

²⁷ Cuando un sujeto afirma “Miento” o “Estoy mintiendo”, la frase será verdadera si miente, es decir, si no es verdadera. Y si miente, entonces dice la verdad justamente porque dice que miente. (Tarski: 1944)

propio discurso. Esta función ha sido adjudicada con exclusividad a la lengua, radicándose allí su superioridad sobre otros sistemas de signos, en la medida en que sería el único sistema capaz de crear un nivel *meta*, que consiste en poder referirse a sí mismo y a todos los demás. En la actualidad, esta exclusividad está puesta en cuestión, ya que hay quienes afirman que la imagen también puede crear metaniveles (Alessandria: 1996)

En la medida en que se admita que a través de la función metadiscursiva localizada en los textos, un discurso puede examinarse, criticarse, o establecer sus funciones, es que resulta valiosa para este trabajo. Esto no significa que sus aserciones deban ser sometidas a un criterio *alético* (o de verdad), sino que constituyen una instancia más de reflexión sobre la crítica, la que debe situarse en el contexto en que ha sido producida.

En los siguientes ejemplos examinaré diversos aspectos que han sido considerados metadiscursivamente, que van desde la figura del crítico hasta las funciones que se atribuye.

La designación “crítico teatral” conlleva la consideración de las funciones del crítico y de la actividad misma, que escindiré –momentáneamente- de su faz social e institucional, y a la que denominaré “función crítica”. En este apartado estudiaré las funciones que el propio crítico se atribuye, ya sea de manera expresa o implícita, localizadas en sus metatextos.

Por un lado, se examina la presencia de enunciados explícitos con respecto de las funciones de la crítica, y también cuando aparezcan como sobrentendidos del discurso. Como he señalado en la Introducción, no es frecuente que la crítica reflexione sobre sí misma; muy por el contrario, el crítico suele inscribirse sin una mediación expresa en lo que considera una discursividad preexistente, y de la que presupone conocer las reglas discursivas. Esta operatoria resulta habitual cuando una práctica discursiva funciona con cierta regularidad y resulta legitimada por otras discursividades: para decirlo de otro modo, cuando ha adquirido una posición relativamente estable en el universo del interdiscurso.

Cabe aclarar que utilizo la definición de *interdiscurso* en su sentido más amplio, como el conjunto de unidades discursivas con las cuales un discurso

particular –en este caso, la crítica teatral- entra en relación explícita o implícita²⁸, por ejemplo, con la crítica literaria, la crítica de arte o la historia.

Las funciones del propio discurso, contrariamente de lo que suele afirmarse, no son fijas e inmutables sino históricamente variables, tal como lo ha demostrado Eagleton (op.cit.) en su análisis de la crítica en Inglaterra. Conviene entonces señalar sus deslizamientos en la línea diacrónica, especialmente en lo que concierne a sus límites y atribuciones.

En la instancia de afirmación discursiva, el crítico manifiesta una necesidad de justificar su actividad y de legitimar su enunciado, y esto lo lleva a cabo mediante afirmaciones explícitas sobre las funciones que considera que le competen²⁹.

Entre las manifestaciones iniciales, se encuentran las que intentan una diferenciación, o por el contrario, una homologación del crítico teatral con otras figuras, como el crítico literario o el escritor. La cuestión de la misma designación aparece como problema. Es el caso de Luis Rodríguez Acasuso, quien, para distinguirse del crítico literario, habla del “crítico-periodista”; así denomina a los que –como él- realizan una modalidad de trabajo específica, cuyo peso parece estar puesto más en la circulación que en el trabajo intelectual:

La misión de un crítico, a la vez periodista, es una tarea difícil y dolorosa. No es como la del crítico puro, a quien se le permite seleccionar las obras y los autores que más le convengan. El crítico-periodista está en la obligación de opinar sobre todo y sobre todos en el perentorio plazo de unas cuantas horas. El lector no puede imaginarse, ni remotamente, la ingratitud de la labor de un crítico-periodista. Aunque no quiera, esté de mal humor, fatigado, triste o enfermo, deberá asistir al estreno anunciado. Se le obligará a ver y a oír la representación de una obra, que, muchas veces, no le interesa; y a tolerar las malévolas o nescientes comedillas del vestíbulo; y a soportar las declaraciones explicativas y agasajos del autor; y en plena madrugada, a retirarse a su redacción, con el objeto de llenar una o dos columnas del periódico. (1920: 8)

Es ésta una representación “dramática” de las condiciones laborales en pleno ejercicio del mercado periodístico alrededor de 1920. Mediante esta descripción de la metodología de trabajo, denuncia la *inmediatez* que requiere la

²⁸ Este sentido amplio del concepto de interdiscurso, se distingue del sentido restringido que le otorga J.P. Courtine para quien el interdiscurso es “una articulación contradictoria de formaciones discursivas referidas a formaciones ideológicas antagonistas.” (1981:54),

²⁹ Para este apartado, retomo algunas consideraciones realizadas en “Metatextos de la crítica teatral de principios de siglo” L. López (1997: 341-349)

empresa periodística, y la imposición de abrir demasiado el campo de los objetos a considerar, con los consiguientes riesgos de superficialidad o error. A la vez, el factor temporal, permite justificar apriorísticamente las posibles carencias, de donde resulta una “marca de la profesión”:

En el breve término de un par de horas –la salida del diario es inexorable- se le conminará a concentrar su memoria y su imaginación, y a exprimir todo su talento, a fin de componer un artículo interesante –el director exige siempre que sea muy interesante- sobre una obra que, generalmente, ni le interesa, ni ha sido interesante. (1920:10)

Se observa además el uso de la ironía³⁰, construida a partir de la acumulación hiperbólica de facultades requeridas y el uso del impersonal “se”, y la mención del director del diario, contrastando con la pobreza del objetivo final. Y prosigue:

¿Cómo puede escribirse algo interesante sobre una cosa que no lo es? El crítico-periodista lo logrará, pues ésta es su mayor virtud, en cualquier forma, aunque tenga que torturarse el alma y el cerebro. En la fría soledad de una sala de redacción, apremiado por el distante traqueteo de la máquina que espera impaciente sus ocurrencias para solidificarlas, se pondrá a escribir. Penosamente, pero al fin, logrará, a base de (sic) equilibrios asociativos inexplicables, aderezar una crítica interesante sobre una cosa, comúnmente, burda, antiestética o vulgar. (1920:10)

La problemática de la escritura aparece inscripta en esta recreación de una escena del trabajo del crítico. Por otro lado, puede leerse, de modo transversal, un cuestionamiento al estado del teatro porteño en la época.

Si bien Acassuso establece una distancia entre el crítico teatral y el crítico literario, la propia descripción del acto de la escritura de crítico posee un grado de narratividad ficcional, que atestigua una recurrencia a la escritura literaria como una de las condiciones del escritor que intenta profesionalizarse. Ya en 1906, Roberto J. Payró, en el cuento “Mujer de artista” describía las penurias de un escritor *emergente*³¹, con un tono muy semejante por su dramatismo al empleado por Acassuso, y en el que se dan las mismas circunstancias –la noche, el frío, el agotamiento, la miseria, la indiferencia de la ciudad.

³⁰ Para el concepto de ironía, seguimos a Kerbrat-Orecchioni (1980), Linda Hutcheon (1981) y Oswald Ducrot (1984). El uso de la ironía se amplía en el capítulo dedicado al discurso.

³¹ Para los conceptos de *dominante*, *residual* y *emergente*, seguimos a Raymond Williams (1981).

Así, Acasuso hacía converger los dos profesionales en un mismo *ideologema*³²: el crítico de redacción y el escritor marginal; esta confluencia es la que construyó la figura del artista post-romántico (bohemio, talentoso, fracasado, incomprendido, marginal), un tópico de la literatura del siglo XIX) Son numerosos los ejemplos semejantes producidos en el mismo período. Juan Pablo Echagüe -más conocido como *Jean Paul*- describió una escena muy semejante en la que aparecen los mismos tópicos, pero colocaba el énfasis –más que en las condiciones ambientales de su oficio- en las condiciones intelectuales del crítico: Echagüe reitera la urgencia de la demanda, pero más que en detrimento del *cuero*, evalúa los efectos del esfuerzo mental, que resume en una serie de operaciones para lograr el discurso que debe emitir (1919: 159)

Así, veamos entonces cuáles son las funciones que los críticos se atribuían, y qué era lo que buscaban poner de manifiesto, en relación con el carácter inestable de los agentes e instituciones del campo intelectual, y particularmente de los dramaturgos, en una etapa de crisis de construcción, a mi entender, sumamente productiva.

Uno de los objetivos que se planteaban los críticos es el de ejercer una *función correctora*, que sería aplicable a los supuestos “desvíos” con respecto a un canon teatral todavía en plena instancia de formación. Ese ideal sobreentendido, ha sido enunciado a través del uso de los metatextos. En 1945, Juan Pablo Echagüe revisaba en una evocación nostálgica sus años iniciales como crítico y exponía esta visión optimista sobre los posibles efectos de la crítica sobre la actividad teatral³³. Según esta concepción intradiscursiva, el carácter *performativo* de la crítica se ejercería sobre los productores del teatro, más que sobre los receptores (en tanto potenciales espectadores).

La variante escéptica sobre los posibles efectos de la función correctora fue expuesta por Rodríguez Acasuso, que proclamaba la absoluta inutilidad del discurso³⁴.

³² Para la noción de *ideologema*, seguimos a Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1983: 35 y ss), que hacen hincapié en su carácter social, “una forma de las ideologías sociales”, que al ser incluido en el texto como contenido, conserva ese carácter.

³³ “He luchado por apartar a nuestro teatro de la violencia efectista y de la retórica vacía; por alcanzar formas estéticas cada vez más altas, más afinadas, más plenas de sustancia pensante y humana: por conseguir que el arte escénico se nutra de observación y de sinceridad.” (1945: 171)

³⁴ “Por otra parte, me preguntaría: ¿y para qué? ¿qué puede hacer la crítica? Frente a un autor que lo es, la crítica es de innegable eficacia, pero está perfectamente de más, frente a autores que no lo

Sin embargo, ya se hacían oír voces que superaban esta concepción instrumental, y que proclamaban la existencia de la *función autónoma*. En 1918, en *El Hogar*, una publicación de temas variados que podría caratularse como un “magazine”, el crítico teatral que firmaba con el seudónimo de “Omicrón” reflexionaba sobre el tema, y al tiempo que proponía elevar la crítica a la categoría de arte, renegaba de la existencia de cualquier otra función más allá de sí misma. En “Problemas de arte dramático”, también arriesgaba una nueva denominación para la actividad, la de “crítica artística”, y planteaba otro receptor ideal del discurso: los mismos críticos³⁵.

Equidistante de estas tres posiciones, la crítica académica –también en plena formación– planteaba los límites del objeto de estudio y del análisis, además de la necesidad de construir un corpus documental. Ya no se trataba de *recurrir al archivo*, como sería el caso de los críticos-historiadores europeos: *había que crearlo*.

El crítico moderno no ignora sus vínculos con el mercado; en los ejemplos anteriores los críticos se manifestaban contra las exigencias de rapidez o de halago al público lector, y aún a los productores de los espectáculos. También hubo quienes señalaron la responsabilidad de los críticos frente a un teatro alejado de los propósitos “puramente artísticos”, como Alfredo Bianchi en la revista *Nosotros* (1917: 551), o desde las páginas de *El Hogar*, el ya mencionado “Omicrón”:

En suma, que el teatro nacional, al final de este agitado año de 1918 (año de nieve, de “gripe”, de armisticio, de eclipse), sigue el mismo nivel chato del año precedente, sin avance alguno. (...) En otras ocasiones nos hemos referido a la actitud observada en la temporada del año por el público y por la crítica. En iguales términos podemos hablar ahora de la misma cuestión. Creemos firmemente que la crítica artística local no ha demostrado, salvo con contadísimas excepciones, competencia, no ha demostrado imparcialidad, no ha demostrado

son, aunque parezcan serlo porque estrenen con cierta regularidad. Esperemos a que dejen de estrenar y dejarán de ser autores, cosa que no le podría ocurrir a un verdadero autor.” (1920:12)

³⁵ “(...) Pero la crítica artística –hora es ya de reconocerlo, antes que a los artistas, a los autores, se dirige a los propios críticos. La crítica artística tiene materiales y campo de acción propios; es tan independiente como el arte mismo. Otra cosa sería asignarle una función subalterna, un oficio de mera policía literaria, sin razón de ser tan pronto como desaparecieran los motivos de la corrección. Los críticos, pues, son los llamados a plantear los problemas a que venimos refiriéndonos, desde luego, con prescindencia absoluta de fines pragmáticos en cuanto puede referirse a la naturaleza misma de la creación artística. Obrando así, los críticos se acercan sensiblemente a los filósofos por vía de una disciplina filosófica: la estética.”

dedicación plena a su cometido. Continúa, como en otros años, padeciendo de los fuertes males de la falta de competencia (los más de los críticos no entienden cosa de su profesión), la falta de imparcialidad (suponga cada cual las causas), la falta de independencia, en fin, la falta de significación intelectual. (1918)

Ya bien avanzado el siglo XX, el crítico y escritor Alfredo De la Guardia abordó la reflexión metadiscursiva en *Temas dramáticos y otros ensayos* (1978) y en *Visión de la crítica dramática* (1970), pero con un criterio historicista sobre la crítica en diversos países. En el capítulo “Crítica de los argentinos”, revisó la crítica desde el Virreinato. Al igual que Berenguer Carisomo, postuló la existencia de una teoría teatral de Alberdi, en el apartado “Teoría de Alberdi”, y también en Juan María Gutiérrez y en Domingo Faustino Sarmiento. Las historias teatrales tienen un apartado especial, “Historias del drama nacional” desde Mariano Bosch, Ricardo Rojas, para luego retomar la nómina de los críticos (Enrique Frexas, Juan Pablo Echagüe, Enrique García Velloso y Roberto Giusti. “Nuevas promociones” incluyó, entre otros, a Ordaz, Ernesto Morales, Edmundo Guibourg y Oscar Beltrán.

La reflexión metadiscursiva fue disminuyendo paulatinamente y esto tiene una explicación: una vez que la actividad de la crítica teatral se afianzó, el crítico automatizó las *reglas discursivas* a punto tal que –salvo en contadas ocasiones– tuvo la necesidad de explicitarlas. Ahora bien, como no se puede hablar de “críticos” como un conjunto indiferenciado, ni realizar un listado exhaustivo de nombres propios, propongo otro tipo de divisoria de aguas, a partir de las *funciones específicas*, y las que se recortan a partir de los *espacios de enunciación del discurso*. Es más, puede darse el caso de que un mismo crítico, según el espacio en que desarrolle su actividad, se amolde conforme a las reglas discursivas de esa modalidad. En este punto es preciso hacer una distinción entre los metatextos, como los ejemplos recién citados, y el metadiscurso, que manifiesta en el interior de los textos la articulación y el arreglo de los términos a un código de referencia.

Se pueden distinguir, entonces, en la masa discursiva, dos espacios claramente diferenciados: el de la crítica periodística y el de la crítica académica.

Críticos académicos y periodísticos

El deslinde entre los críticos académicos y los periodísticos permite aclarar esta división de funciones, indiferenciadas hasta la aparición de la institución universitaria en Buenos Aires, que creó las condiciones para la existencia de un nuevo espacio discursivo: el Instituto de Literatura Argentina.

El crítico académico superpuso, entonces, un campo enunciativo al ya existente, con reglas discursivas y funciones específicas.

En Buenos Aires, la diferenciación entre la crítica periodística y la académica se produjo en los primeros tramos del siglo XX, en la medida en que surgió la esfera de la producción académica, muy tardíamente –y en orden inverso- respecto de Europa, la que contaba con universidades desde la Edad Media y en las que el estudio de las literaturas nacionales contaba con una tradición.

Este orden local es explicable a partir de la continuidad y de la relativa expansión de los medios gráficos. En sus comienzos, la separación funcionó como una divisoria neta de funciones y atribuciones, cuyos límites tienden a difuminarse en la actualidad mediante intercambios teóricos entre una y otra esfera.

El Río de la Plata recibió de Europa una enorme herencia que se impuso en todos los aspectos imaginables, lo que hizo que se reprodujeran prácticas discursivas, aún con anterioridad a que surgieran formalmente las instituciones que posibilitaran y legitimaran tales actividades. Este hecho permite explicar la emergencia puntual de ciertos discursos, no ya como “anticipaciones”, o productos del genio particular de un crítico, sino como un nexo con prácticas ya existentes en otro ámbito geográfico-cultural.

Para ejemplificar esta posición, hemos elegido la figura de Juan María Gutiérrez (1809-1878), que además nos ofrece una ventaja: atravesó gran parte del siglo XIX, experimentando y superando las vicisitudes desde la Revolución hasta las vísperas de la capitalización de Buenos Aires. Su origen es académico, ya que se formó en la universidad rivadaviana. Coincidió con Beatriz Sarlo, quien afirmó en el estudio que le dedicó íntegramente, que “(...) tuvo conciencia de ser el primero que concibe como tal la historia literaria y cultural de la Argentina”. (1967: 36). Agrega que Gutiérrez no se planteó la existencia o no de una

literatura nacional, pues partió de la convicción de que ésta existía y debía ser estudiada. Por eso realizaba dos tareas simultáneas, recopilar y reflexionar sobre esos datos y documentos.

Uno de los resultados más importantes de su trabajo fue la recopilación de poesía americana, *América poética*, publicada en Valparaíso; al recopilar la literatura colonial americana, de todas las ciudades en que vivió, se diferenciaba de sus pares del Salón Literario, que negaban esta literatura, como puede verse en el discurso inaugural de Marcos Sastre, en junio de 1837, “Ojeada filosófica sobre el estado presente y la suerte futura de la Nación Argentina”. El discurso de Gutiérrez (“Fisonomía del saber español: cuál deba ser entre nosotros” (1979: 7-18), planteaba básicamente la relación entre independencia política e independencia cultural. Entre el neoclasicismo y el romanticismo, valoraba ambas vertientes; del primero, reconocía el sentido de la unidad y continuidad de una literatura nacional. Uno de sus resultados fue el estudio sobre Juan Cruz Varela, titulado *Juan Cruz Varela; su vida; su obra; su época* (reeditado en 1918), un modelo de crítica historiográfica y erudita, en especial los capítulos dedicados a *Dido* y *Argia*. De los románticos, valoraba su eclecticismo y colocaba a Esteban Echeverría como su principal exponente.

Su concepción sobre el teatro se distanciaba críticamente de la instrumentalidad política de las primeras asociaciones; así, en *La Literatura de Mayo* (publicado por primera vez en la *Revista del Río de la Plata*, nº 8, 1871), refiriéndose a la poesía y al teatro, señalaba:

Es de notarse la fe que existía por aquellos días en la influencia del verso sobre la opinión pública. No hablamos de la poesía dramática, de la cual se apoderó la “Sociedad del buen gusto” para servirse de ella como de instrumento para efectuar una reforma moral e intelectual del país. (1940: 170)

Gutiérrez se convirtió en el primer historiador del teatro argentino a través de la *Ojeada histórica sobre el teatro de Buenos Aires, desde su origen hasta la aparición de las tragedias “Dido” y “Argia”, o sea desde la época del virrey Vértiz a la del Presidente Rivadavia*, que comenzó a aparecer en el *Correo del Domingo* en 1864, y luego en la *Revista del Río de la Plata*, en 1871. En ese mismo año lo publicó en forma de libro.

En el se planteaba por primera vez la cuestión del origen colonial; luego prosiguió con el estudio del teatro de la independencia hasta las tragedias de Juan Cruz Varela (capítulos XII y XIII). Como testigo privilegiado, documentó ese momento con la solemnidad de fechar un hecho históricamente trascendente:

Estos ensayos imperfectos de la musa dramática argentina, fueron totalmente eclipsados en una noche del invierno de 1823, en la cual se leyó por primera vez, en la casa-habitación del señor Ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores, la tragedia de don Juan Cruz Varela, titulada *Dido*. (1967: 60-61)

(...) Aquel espectáculo era nuevo en el país. Un poeta llamando la atención de los gobernantes; (61)

Las exigencias propias de la dramaturgia, le permitía disculpar las posibles imperfecciones:

No hay trabajo alguno intelectual que sea superior en mérito al de un drama capaz de producir en todos los idiomas y en todas las latitudes de la tierra el terror y la compasión. Sin defecto no se encuentra uno solo. (1967: 63-64)

Sus escritos nos resultan valiosos en la medida en que nos permiten reconstruir el canon teatral de la época; además instalaron la posibilidad de emergencia de la dramaturgia de Juan Cruz Varela en el momento de dar a conocer sus obras.

Antonio Pagés Larraya (1983: 52) ha hecho una evaluación sobre su importancia para la historiografía posterior, en cuanto a que el tiempo transcurrido pesa sobre algunas de sus valoraciones estéticas, “... en cambio sus datos, sus noticias, quedan incólumes y constituyen un aporte imprescindible para el estudio de nuestros orígenes literarios”.

Las consideraciones retrospectivas de Gutiérrez, redactadas mucho después de haberse producido los hechos, deben leerse a la luz de la escasa producción dramática local durante el período rosista, una situación que se mantuvo por varias décadas más.

La obra de Juan María Gutiérrez será evaluada de acuerdo con la concepción de la historia a la que se adscriba. El “caso” de Juan María Gutiérrez, según la historia tradicional -que tiende a construirse como una sucesión acumulativa y lineal de los acontecimientos- se analizaría como un fenómeno excepcional, o un “adelantado a su época” ligada a la noción de *genio*. Mientras

que si puede concebirse la historia como discontinuidades y sin finalidades, según propone Michel Foucault, el trabajo historicista de Gutiérrez sería parte del *a priori histórico* en la formación de un discurso. Su importancia reside en que otorgó legitimación y creó la posibilidad de circulación de otra variante discursiva de la crítica teatral, la historicista, al ocuparse de materiales que, por primera vez, integraban una posible “historia” de la literatura y el teatro en el ámbito local.

La segunda instancia de esta modalidad discursiva, el ambicioso plan historicista llevado adelante por Ricardo Rojas, pudo gestarse sólo al disponer de un espacio apropiado. En términos de Foucault, se trató de la construcción de un *ámbito institucional*, es decir el lugar de inscripción de un sujeto enunciativo, un espacio donde la palabra *autorizada* puede ser emitida desde los territorios que posibilitan su enunciación.

Con Rojas se inició formalmente la crítica literaria académica argentina, en la cual el teatro tuvo un lugar a la par de otras manifestaciones. En 1913, al asumir la titularidad de la Cátedra de Literatura Argentina, creada un año antes, emprendió la tarea de recopilar y sistematizar un amplísimo corpus documental, exponiendo como resultado su monumental obra *Historia de la Literatura Argentina*, publicada entre 1917 y 1922³⁶.

La figura de Ricardo Rojas resulta fundamental en, por lo menos, dos sentidos: dio lugar a la creación del *archivo* y otorgó la legitimidad institucional a la modalidad discursiva historicista en el área geográfica y lingüística que nos ocupa.

El término *archivo* es utilizado de aquí en adelante en el sentido propuesto por Foucault en su *Arqueología del saber*, especialmente en el capítulo V, “El *a priori* histórico y el archivo”; aquí Foucault establece una diferencia sustancial con la noción corriente del término, al distinguirlo de la acumulación de todos los textos que una cultura conserva. El sentido que propone es el siguiente:

³⁶ Coincido con Beatriz Sarlo en que: “Fue desde la Universidad donde se dio la primera versión de la literatura argentina: versión que propone Ricardo Rojas y que luego se va a convertir en su *Historia de la literatura argentina*. La Universidad tenía una dinámica tal que pudo ser el espacio entre 1915 y 1918, donde se forjó un gran mito nacional: tenemos una literatura que va desde *Ollantay* hasta todo cuanto cronista y viajero que pasó por estas tierras hubiera escrito. Mito que resultó productivo, porque a partir de los mitos culturales se pueden construir otros discursos.” (1984: 9-10)

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas. (1970: 219-220)

Se puede hablar, entonces, de Rojas como el iniciador del archivo, a partir de dos proyectos paralelos e interrelacionados: uno, la creación de la sección “Documentos”, un trabajo de recopilación, corrección y edición del material disperso –y en gran medida, inédito hasta ese momento–, tarea a cargo de los iniciadores de la investigación del Instituto de Literatura Argentina bajo su supervisión; el otro, la agrupación y otorgamiento de sentido de tal recopilación, en la redacción de la *Historia de la Literatura Argentina*. Aquí es preciso recurrir al concepto de *archivo* reformulado por Dominique Maingueneau en 1991, quien a su vez retoma la formulación foucaultiana de *formación discursiva*, en el sentido de que los enunciados así dispuestos son inseparables de una *memoria* y de *instituciones* que les otorgan autoridad³⁷.

En el campo intelectual, la *Historia* se constituyó inmediatamente como *discurso crítico hegemónico* (Villegas: 1988), o *dominante*, según la clasificación de Ballón Aguirre (1987: 21), y pese al tiempo transcurrido no podemos considerarlo como totalmente *desplazado*, en la medida en que un sector de la actual crítica académica se ocupa del mismo.

Hasta aquí, se han expuesto ejemplos y casos paradigmáticos en los que la figura del crítico asume funciones diversas, especialmente a través de los metadiscursos producidos por quienes han tenido a su cargo la práctica en alguno de los campos enunciativos que se han discriminado. El hecho de que no aparezcan superpuestos, no significa que no existan intercambios entre ambos campos; de hecho, se puede dar cuenta de interrelaciones muy productivas. El mismo Ricardo Rojas ejerció esporádicamente la crítica en el espacio de enunciación periodístico e incursionó en la práctica teatral como dramaturgo.

³⁷ Cabe aclarar que este posicionamiento reformula también la noción de *formación discursiva*, previamente elaborada por Foucault en *La arqueología del saber* y *Las palabras y las cosas*.

La competencia del crítico

La cuestión de la competencia del crítico abarca diversos problemas, pocas veces abordadas desde su ejercicio práctico o desde la reflexión teórica. Nuevamente citaré a Foucault, -ahora en *El orden del discurso*- donde cuestiona la pertinencia de la pregunta “¿Quién habla?”, y propone reemplazarla por “¿Quién puede hablar?” (1976: 32)

Enrarecimiento, esta vez, de los sujetos que hablan; nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, calificado para hacerlo. Más preciso: todas las regiones del discurso no están igualmente abiertas y penetrables; algunas están altamente defendidas (diferenciadas y diferenciantes) mientras que otras aparecen casi abiertas a todos los vientos y se ponen sin restricción previa a disposición de cualquier sujeto que hable

La crítica teatral, ¿es acaso una de esas regiones permeables del discurso, que no pone barreras significativas a los que intenten tomar la palabra, al amparo de su indiscutible necesidad?, ¿cuáles serían las exigencias mínimas y quién tendría a su cargo demandarlas? ¿el ejercicio de esta práctica está librado al azar y a la buena voluntad de los que toman la palabra en su nombre?, son algunos de los interrogantes que, a nuestra consideración, deben ser planteados de manera imperiosa. Debido al alto grado de especialización de otras prácticas semejantes y concurrentes, la crítica teatral –especialmente la crítica de medios- corre el riesgo de desaparecer o ser absorbida por la *crónica* y el *comentario*, invirtiendo así el orden histórico de aparición de estas formulaciones discursivas³⁸.

Desde el ángulo del análisis del discurso, la posibilidad de que se constituya un sujeto enunciador, puede explicarse a partir del concepto de *competencia discursiva*. En este punto, haremos algunas precisiones sobre la terminología utilizada, ya que esta noción podría asociarse a la de *competencia lingüística* formulado por Noam Chomsky, o bien a las de *competencia enciclopédica* y *lógica*. El sentido restringido que se utilizará aquí de competencia discursiva, responde a la formulación de Maingueneau, como la “aptitud de un

³⁸ En *Las palabras y las cosas* (1985), Foucault opone el comentario a la crítica como dos momentos y dos opciones del devenir del discurso desde la época clásica. Provisoriamente, ya que este punto es desarrollado en el capítulo correspondiente al discurso, el comentario –en los términos de Foucault- es la técnica que orienta la comprensión de un texto hacia el significado, en dependencia con la figura del autor.

sujeto, históricamente definida, para producir e interpretar enunciados que dependen de una *formación discursiva determinada*” (1984: 53)³⁹.

Interesa resaltar el aspecto de la historicidad que reclama esa aptitud, dado que no sería pertinente evaluar esa capacidad fuera de la época y el contexto en que se ha producido el enunciado, y en el que se inserta el enunciador. Se cometería un grave error de lectura si se midiera la competencia discursiva en un caso dado, con criterios epistemológicos que correspondieran a otro momento discursivo. Si tomamos a un crítico de principios del siglo XX, que escribía y publicaba sus críticas en Buenos Aires, y observamos en su discurso una ausencia de referencias a parámetros específicos de la puesta en escena, se estaría cometiendo un anacronismo analítico, ya que la mirada de la crítica era textocéntrica. Este ejemplo, aunque pueda parecer muy extremo en su obviedad, debe alertar sobre la necesidad de situar el discurso en su contexto, en su mundo de referencia, o para decirlo en los términos de Edward Said, en su *mundaneidad* (2004).

En el momento de intentar establecer una *identidad discursiva*, descarto momentáneamente el concepto más rígido y también, más general, de *formación discursiva* e introduzco, en cambio el de *posicionamiento*.

Aunque resulta menos específica, esta categoría puede ser útil a la hora de localizar una identidad enunciativa. Mediante el empleo de determinado vocabulario, registro de lengua, el uso de ciertos giros y de un tipo de género discursivo, el locutor se posiciona de una manera u otra frente al objeto, al discurso y al interdiscurso, lo que no tiene que ver solamente con los “contenidos”, sino también con los modos de colocarse frente a ellos.

Sobre esta plataforma teórica, se puede hacer una relectura de algunas taxonomías sobre el crítico teatral, como la efectuada por Martin Esslin, en uno de los sub-capítulos de su célebre texto sobre el “teatro del absurdo” (1970)⁴⁰, a partir

³⁹ “En efecto, requiere explicación el hecho de que un mismo individuo pueda producir sucesiva o simultáneamente enunciados correspondientes a varias formaciones discursivas y que además sea capaz de reconocer enunciados (...) como propios de su formación discursiva, así como de producir un número ilimitado de enunciados inéditos pertenecientes a esta formación discursiva.” (1984: 53)

⁴⁰ Se trata de “Los diversos tipos de crítica teatral” (1970: 299-321), en el capítulo “El porvenir del teatro” en *Au-delà de l'absurde*. La traducción del francés –del original inglés, traducido por Françoise Vernan– de los fragmentos citados me pertenece.

de su observación de la crítica inglesa de su tiempo –tanto de la prensa diaria como de las revistas especializadas, y hasta de la crítica académica-.

La tipología de Esslin distingue: a) la crítica que vende informes; b) la crítica memorialista; c) la crítica como ocasión de demostrar humor y talento polémico; d) la crítica moralista, ideológica o política; e) la crítica que sigue una línea estética; f) la crítica impresionista; g) la crítica que hace exhibición de conocimientos.

Aunque se guarda de aclarar que los casos fueron tomados al azar, que no es exhaustiva, y que ninguno de los ejemplos se encuentra en estado puro, se puede cuestionar estas categorías a partir de su azaroso criterio de selección, que produce divisiones innecesarias. No son incompatibles, por ejemplo, la crítica memorialista y la que hace exhibición de conocimientos, ya que ambas comparten una función similar e integran la órbita de los discursos historicistas. Prueba de esto, es que Esslin indica que la primera suele descuidar la representación, una característica de la crítica historicista y ligada al ámbito académico. Mientras que los grupos a), c) y f) comparten rasgos propios de la crítica periodística, en tanto que d) y e) pueden estar presentes –en mayor o menor medida- en cualquiera de los espacios de enunciación.

Cuando Esslin considera que la crítica teatral deja mucho que desear, lo atribuye a la falta de claridad en sus funciones, lo que redundaría en la disparidad de los efectos –otra vez aparece el temor a la multiplicidad- en su mayoría, negativos: catapultar a la fama a un autor que recién se inicia, o destruirlo; o peor aún, rechazar una tendencia de la evolución teatral, con lo cual se transformaría parte de la cultura. Este último comentario, relacionado con el tema general del libro, bien puede aplicarse a la consideración de una parte del teatro producido en el campo intelectual porteño de las últimas décadas. Esslin remarca la incidencia negativa del mercado tanto en Londres como en New York, donde una crítica puede aniquilar un espectáculo rápidamente, mientras que en otros centros europeos –menos ligados al teatro comercial- el público compra anticipadamente sus entradas para toda la temporada, con independencia de la crítica, que, a su vez, se toma más tiempo para emitir su opinión.

Si bien Esslin encuentra defectos y ventajas en cada una de estas tipologías, no consideramos que sean censurables en sí mismas. El panorama se

transforma si se considera que se trata de *posicionamientos discursivos* diferentes y específicos. La única salida válida que ofrece queda librada a la personalidad del crítico.

Esto llevaría nuevamente a una *aporía*, de la que sólo se puede salir regresando al concepto de *competencia discursiva*. Las preguntas a las que se debería responder en esta instancia, pueden agruparse en dos áreas:

1) ¿En qué consiste la “aptitud” de un sujeto enunciador para producir o interpretar enunciados en el marco de la formación discursiva de la crítica teatral?

2) ¿Cuáles son los mecanismos para que un sujeto enunciador adquiera esa “aptitud” que le permita desempeñarse como tal?

En las dos preguntas sobrevuela una preocupación por la competencia y los modos o vías para la adquisición de la misma. A lo largo de la investigación realizada sobre la crítica teatral porteña, estas inquietudes han surgido en innumerables ocasiones y las respuestas son diversas.

Hasta cierto punto, se puede esclarecer el tema al distinguir entre las competencias discursivas de índole general y las específicas de esta modalidad discursiva. Una anécdota de Roberto Tálice, que relata su ingreso a *Crítica* con la aspiración de trabajar en la página teatral, puede verse reproducida con ligeras variantes en diversas autobiografías y memorias. Cuando Tálice abandonó su puesto como jefe de la página teatral en *La Razón* de Montevideo, no pudo ingresar a esa misma sección en *Crítica*, y registró el siguiente diálogo con el director, Natalio Botana:

(...) A partir del primero del mes próximo tiene un puesto en el diario.
-¿En la sección teatros?
-¡Qué teatros ni qué teatros! En la redacción general. Para todo trabajo. Me sobran los especialistas. Arregle sus cosas en Montevideo y vuelva en la fecha. No tendrá necesidad de hablar conmigo. Ya le daré instrucciones a Alberto Cordone. (1989: 19)

Durante un tiempo tuvo que realizar crónicas policiales, hasta que -cuando ya desesperaba- recibió la esperada orden de Cordone.

El trabajo en otras secciones brindaba un gran entrenamiento y capacidad de adaptación a las diversas situaciones y temas abordados.

La crítica teatral, aunque cuestionada, y a menudo desprestigiada, ejerció una irresistible atracción en muchos intelectuales. Un caso curioso lo constituyó Roberto Arlt, que en una de sus Aguafuertes (2/6/1929) fustigó duramente a los críticos teatrales calificándoles de “alacranes”; más tarde incursionaría en la crítica teatral, en dos aguafuertes: “Un collar de ruindades”, crítica a *Babilonia* (1925), de Armando Discépolo (10/03/1929), y “Estéfano o el músico fracasado”, crítica a *Stéfano* (1928), de Armando Discépolo (5/06/1929)⁴¹.

Sólo muy recientemente se ha creado una especialización en el ámbito de la educación formal⁴². Hasta esta instancia, la universidad ha contado –y lo sigue haciendo– con carreras de grado que pueden proporcionar una base de conocimientos afines con este campo discursivo, como lo son los estudios de Letras y de Artes aunque ambas carreras se orientan en el campo laboral hacia la investigación y la docencia. Sin embargo, en el ámbito de la enunciación periodística, no todos los críticos poseen una formación universitaria, por lo que es posible deducir que su competencia discursiva se va moldeando con la experiencia misma, lo que no deja de resultar inquietante. Que este hecho forme parte de una tradición, tal como lo han atestiguado numerosos críticos a través de sus memorias, biografías y autobiografías, no impide que tal situación no pueda ser revertida con el tiempo, en la medida en que los nuevos profesionales con estudios formales ingresen al mercado profesional de la crítica de medios. Por otra parte, este trasvasamiento no significa que la situación de la crítica se revierta automáticamente, en la medida en que se observa un incremento de los condicionantes del mercado sobre este campo discursivo.

De todos modos, sería posible postular que los dominios de la competencia discursiva podrían abarcar, por lo menos, tres grandes zonas interrelacionadas:

1. La *competencia literaria*: en la medida en que el teatro participa –aunque no de manera excluyente– de la literatura teatral. Comprendería tanto el estudio de la tradición textual, como los procedimientos de análisis del texto. En Buenos Aires, y hasta la actualidad, para la crítica teatral ésta ha sido la competencia dominante, dado que la concepción del objeto “teatro” se apoyaba en

⁴¹ Poco tiempo después, desde abril de 1933, publicó una serie denominada *Aguafuertes teatrales*, en la sección “Vida Teatral”.

⁴² Me refiero a la Maestría en Crítica de Artes que se acaba de iniciar en el ámbito del I.U.N.A.

una base texto-céntrica o logo-céntrica. Sería la más cercana a la noción de *competencia enciclopédica* con respecto a un campo discursivo determinado y a los “géneros” de discurso.

2. La *competencia espectral*: su campo de aplicación es el espectáculo teatral, al que constituye como objeto de lectura y análisis. Su emergencia es más reciente, en relación con el predominio de la precedente. Esta competencia resulta sumamente compleja por la diversidad de lenguajes que concurren en el espectáculo: este aspecto exige una ampliación de la competencia hacia otras esferas artísticas. Aún hoy, existen zonas inherentes al espectáculo teatral que no son abordadas, como por ejemplo, la actuación.

3. La *competencia escrituraria*: cabe recordar que la competencia discursiva incluye la producción de enunciados. A excepción de los medios audio o audiovisuales –radio y televisión, respectivamente- el soporte por excelencia de la crítica es la palabra escrita, aún en la red virtual. Esta competencia también resulta compleja en su composición, ya que incluye, a su vez, diversas competencias; significa, en términos de análisis del discurso, que esta competencia es *interdiscursiva*:

(...) enunciar en el interior de una formación discursiva es también saber tratar las formaciones discursivas concurrentes, y en particular, las adversas. Por añadidura, ella concierne al *conjunto de los parámetros del discurso*, sin oponer “fondo” (contenidos) y “forma” (géneros de discurso). Se diversifica en función de los tipos de discurso. (Maingueneau: 1984)

El crítico en el discurso: la tensión objetividad versus subjetividad

Ante todo, es preciso moderar la consideración de que el crítico está inmerso en una discursividad de la que no puede apartarse, o a la que su subjetividad poco puede aportar.

La tensión objetividad-subjetividad en el discurso resulta productiva ya que se trata de un tipo de discurso que tiene por objeto un hecho estético, cuya experiencia se quiere comunicar. En las últimas décadas del siglo XX, desde la crítica académica se han incorporado conceptos y categorías teóricas que han

producido un cierto grado de ilusión respecto de la elaboración de una discursividad “científica”, a partir de la incorporación de terminología y de métodos de análisis pertenecientes a otras disciplinas regidas por la objetividad. Esta pretensión de “borrar” las huellas de la subjetividad enunciativa, también se desplazó hacia el espacio de la crítica de medios.

Para este punto, existen sistematizaciones que se han ocupado de identificar las huellas de la subjetividad en el discurso. Tenerlas presente facilita la elección –de usarlas o desecharlas- en todo caso, de manera voluntaria y consciente.

Si bien no fue el primero, quien se ocupó de la subjetividad en el lenguaje de manera sistemática fue Émile Benveniste (1966), al darle estatuto lingüístico.

En primer término, el uso del pronombre de primera persona singular (Yo) en el discurso, instaura la figura del sujeto enunciativo. En consecuencia, esta individuación se constituye respecto de un interlocutor (Tú), instaurando la *intersubjetividad*. Cabe aclarar, que en ambos casos, se trata de instancias discursivas, y no de sujetos empíricos.

No es un hecho menor que la crítica teatral producida en Buenos Aires haya desechado casi por completo la utilización de este pronombre: el “Yo crítico” se ha esfumado; la primera persona que se hace cargo de un discurso ha sido reemplazada por la tercera (el objeto del que se ocupa), o, en raros casos, por el ambiguo y borroso “nosotros”. Puede adelantarse una hipótesis: mediante esta elección, se trataría de lograr un *efecto de objetividad* del enunciado. Como una suerte de compensación, las críticas se firman, cosa que no ocurría cuando se utilizaba la primera persona, aunque, paradójicamente, era pública la identidad del crítico y, en algunos casos, hasta era una personalidad notable.

La *firma* es el último anclaje y garantía de propiedad de un discurso, su fuente de enunciación, y funciona como un mecanismo compensatorio de la “ausencia” del enunciativo en el cuerpo del texto⁴³.

⁴³ Una lectura diferente propone Jacques Derrida en *Firma, acontecimiento, contexto* (1998), siguiendo los desarrollos de J. Austin: “Por definición, una firma escrita implica la no-presencia actual o empírica del signatario. Pero, se dirá, señala también y recuerda su haber estado presente en un ahora pasado, que será todavía un ahora futuro, por tanto un ahora en general, en la forma trascendental del mantenimiento. Este mantenimiento general está de alguna manera inscrito, prendido en la puntualidad presente, siempre evidente y siempre singular, de la forma de la firma”.

Los títulos, en cambio, no pueden ser sometidos a esta consideración, porque si bien en ellos subsiste algún vestigio de un componente estilístico a través de la ironía, el humor, el *pastiche* o la síntesis, es bastante conocido que no suelen ser producidos por el autor de la nota o el artículo.

Émile Benveniste ha señalado otras formas de instauración de la subjetividad, tales como las formas temporales, los indicadores de *deixis*, y los verbos modalizadores que se refuerzan al conjugarse en primera persona.

Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986) ha proseguido con el trabajo de Benveniste, denominando *subjetivemas* a los marcadores de subjetividad, y amplió su repertorio. Además de los deícticos o *shifters*, incluye los términos *afectivos*, los *evaluativos* (o *apreciativos*) *axiológicos* y no *axiológicos* –que resultan relevantes en sumo grado para el estudio de la crítica-, y los *modalizadores*, entre otras formas de inscripción de la subjetividad en el lenguaje.

Alguna de las conclusiones a las que se ha llegado sobre este punto, es que en casi todos los discursos existen estas huellas, aunque de manera y grados variables. Aún en discursos de tipo científico, como un diccionario, es posible encontrar huellas de subjetividad, a través de cuantificadores subjetivos, cualificadores personales, adverbios y adjetivos, uso de la primera persona plural con matiz posesivo, entre otras.

Por todo lo dicho, no puede resultar extraño que en un tipo de discurso *evaluativo* –aunque, en ocasiones, intente escindirse de esa función- afloren estas huellas con frecuencia. Se debe estar atento a su presencia, ya que es precisamente en esas localizaciones donde se manifiesta el enunciador en tanto *sujeto*. Considero que tienen más peso aún en la configuración del enunciatario en el discurso, dado que la crítica teatral posee también un matiz *persuasivo*: el matiz de la emoción presente en el discurso a través de marcas lexicales o gramaticales está orientado a compartir alguna clase de sentimiento o *pathos* con el destinatario, y, eventualmente, a que construya una configuración “patémica” propia.

Las marcas de subjetividad pueden –aunque no de manera excluyente- ser portadoras de la *emoción* en el proceso de la transmisión del hecho estético. Además de los aportes generados desde los campos de la psicología social y de la psicolingüística, en las investigaciones sobre la emoción a través del lenguaje,

desde los estudios léxicos orientados hacia el análisis del discurso se han identificado los *patemas* o rasgos elementales que corresponden a emociones básicas. Dejando a un lado los “desórdenes” o perturbaciones que provocarían dislocaciones y rupturas en el discurso especialmente en el nivel gramatical, para la consideración de la crítica el enfoque debería centrarse en el parámetro de la transmisión intencional; entre las diversas opiniones sobre las relaciones entre la emoción y la razón, una de las más pertinentes resulta la de Herman Parret, (1995) quien afirma que “las emociones son juicios”, en el caso que se adopte una concepción evaluadora y cognitiva del juicio.

La derivación moderna que procede del planteo griego –en especial, en Aristóteles y en Platón⁴⁴- del concepto de *pathos*, ha sufrido necesarias transformaciones y adaptaciones. Esto significa que los “contenidos”, más que los mecanismos o los medios que producen tales emociones poseen una variabilidad histórica y cultural.

Así, mientras las desdichas del héroe trágico son las que, según Aristóteles, “mueven” a la *compasión* y al *temor* en el espectador, la modernidad se inclina por el principio del placer, o, de su contrapartida, el no-placer⁴⁵.

Esta variabilidad puede observarse en lo que he denominado el *parámetro axiológico*, sostenido por la crítica teatral porteña de principios del siglo XX⁴⁶. Y es en este punto donde nuevamente se debe introducir el enfoque social en su entramado discursivo, ya que en él se filtran los presupuestos ideológicos, morales y éticos, entrelazados –y a veces, en franca colisión- con las consideraciones estéticas.

Los textos pertenecientes a diferentes autores, sobre los estrenos de Florencio Sánchez, permiten apreciar la relación de la crítica teatral con el interdiscurso.

La pugna entre los parámetros estéticos y los morales resulta evidente en Alfredo Bianchi (1920:12) cuando analiza *Los derechos de la salud* (1908):

(...) Por las consideraciones antecedentes, habrása visto que hemos hablado de la obra considerándola teatralmente, dejando de lado la

⁴⁴ Especialmente en la *Poética*, capítulos 4, 9, 10, 13, 14 y en la *Retórica*, I. 1, capítulo 2 del primero, y en la *República*, Libro X, 605 d, del segundo.

⁴⁵ Aunque algunos motivos subsisten en los géneros populares, como por ejemplo, el folletín y la telenovela, o en la prensa “del corazón”. Un caso muy estudiado ha sido la difusión mediática de la vida de la princesa de Gales, Diana Spencer, aún después de su muerte.

⁴⁶ Liliana López (1995)

tesis de su protagonista, cruel e inaceptable a nuestro ver, pero que, con todo, no tiene fuerzas suficientes para oscurecer las bellezas de este fuerte y sobrio drama.

Mientras que en otro pasaje de la misma recopilación, colocaba el parámetro axiológico por encima de cualquier consideración estética:

La censura debe partir del mismo público, el cual es necesario se decida, de una vez por todas, a no tolerar la representación de obras que, poco a poco, van efectuando un lento trabajo de embrutecimiento popular. No debemos olvidar que el teatro influye singularmente sobre la marcha y la calidad de los hechos ambientes. Hay que reaccionar. Lo menos que podemos exigirle a una obra es que sea moral. Llamo pieza moral simplemente a aquella que no daña las costumbres. El bien está en el arte natural. El arte es el bien mismo. (1920:14)

No es casual que el teatro de Sánchez despertara tales reacciones, ya que fue el introductor en el teatro rioplatense de las estéticas realistas y naturalistas europeas. En algunas de sus piezas, la audacia de sus tesis provocaba duras respuestas por parte de los críticos locales. Es el caso de Juan Agustín García, quien acusaba a Sánchez de malinterpretar a Nietzsche en *M'hijo el doctor*:

Aplicar al alma argentina, todavía simple y sin mayores complicaciones morales, de una inteligencia y sensibilidad aún sanas y sencillas, esas doctrinas de los grandes pueblos de la Historia, creadores de cultura y que llegan ahora en medio de terribles dolores al apogeo de la civilización, es un pecado de puerilidad. (1921: 787)

Por su parte, Juan Pablo Echagüe mantuvo una conflictiva relación con la textualidad de Sánchez, que sólo se aminoró con el paso del tiempo. Repasando en orden cronológico sus lecturas de la textualidad de Sánchez, en diciembre de 1907 publicó dos crónicas sobre *Los derechos de la salud*; la primera, inmediatamente después del estreno, y la segunda, al levantarse la obra luego de seis funciones. La primera tiene carácter premonitorio, pues anuncia su fracaso; sin embargo, es interesante observar una suerte de contradicción con respecto a su crítica de *La gringa*: lo que allí acusaba como defecto -la pintura de caracteres, los diálogos "ligeros", el "costumbrismo" superficial-, es lo que por su ausencia, se convierte ahora en la principal falla de esta pieza. (1919:95). A través de un extenso y pormenorizado análisis de la obra dramática y también de la observación de ciertos recursos efectistas de la puesta en escena, como la iluminación en el final, queda claro que Echagüe rechazaba de plano la tesis de la obra, especialmente el

uso discursivo del "personaje disertante", donde entrevé al autor; otra vez, su sanción es de tipo moral, más que estética⁴⁷.

En el segundo artículo, intentaba demostrar la causa del fracaso de la obra, mediante diversas estrategias: por ejemplo, preguntándose por qué ese mismo público se conmovía frente a *Espectros* o *Casa de muñecas*, y no con *Los derechos de la salud*. Luego de evaluar al público teatral porteño, la argumentación desemboca en el mismo motivo, el parámetro axiológico.

En 1938 (*Seis figuras del Plata*), Echagüe evaluaba la totalidad de la dramaturgia de Florencio Sánchez, desde la perspectiva que le da la distancia temporal y quizá, la ausencia de un dramaturgo que lo reemplazara.

Luego de repasar todas sus obras, donde reitera juicios anteriores, Echagüe culmina con un severo balance donde cuestiona la falta de humanidad de los personajes, "(...) pero no nos dejó arquetipos humanos, ni un sólo carácter de aquellos que perduran en la historia del arte.", enlazando estos defectos con el trazado de un perfil ideológico:

(...) sus principios anarquistas abiertamente profesados, y su entusiasmo un tanto ficticio por el anticristianismo de Nietzsche, lleváronlo a convertir la escena en un vehículo de propaganda.

Sin embargo, como broche final de este balance, Echagüe reconoció que Florencio Sánchez, como costumbrista y "observador de la vida", no fue superado hasta ese momento. Como en Bianchi, el reconocimiento y la valoración estéticos se juegan en expuesta contradicción con parámetros que incluyen una figura del enunciatario especular: el del espectador de Sánchez y el del lector de sus propios textos críticos. El crítico se erige como una subjetividad mediadora entre el público y el artista, una bisagra reguladora que se autodefine por su competencia en asuntos no sólo de índole estética, sino también moral y hasta religiosa, cual un guardián de la ética social.

A partir de las últimas décadas del siglo XX, el parámetro axiológico ha sido desplazado por el del placer⁴⁸, y acaso, ¿existe algo más subjetivo que el

⁴⁷ "Tal es la obra del señor Florencio Sánchez. Su protagonista opone la moral de Nietzsche a la moral de Cristo. Proclama y practica la soberanía del Instinto sobre la Misericordia!" (1919: 99)

⁴⁸ No es el único parámetro de la crítica teatral, como tampoco posee la exclusividad de haber sido reemplazado. Su tratamiento en este apartado obedece a su pertinencia respecto de las relaciones entre la subjetividad y la objetividad del crítico teatral.

placer, y más difícil de definir? En *El placer del texto*, Roland Barthes aunque sólo parece ocuparse de la literatura escrita y la oralidad implícita en ella, permite entrever el trasfondo de la teatralidad, al localizar uno de los puntos del placer y del goce en la *estereofonía*, en la “cohabitación de los lenguajes que trabajan conjuntamente” (1974: 10), que son específicos de la materialidad de la puesta en escena. Sin embargo, Barthes relaciona el placer con la disminución de la actividad crítica en tanto discursividad social⁴⁹, en la medida en que se incrementa una suerte de subjetividad temporal:

(...) el texto (ocurre lo mismo con la voz que canta) no puede arrancarme sino un juicio no adjetivo: ¡es esto! Y todavía más: ¡es esto para mí! Este *para mí* no es subjetivo ni existencial sino nietzscheano (“... en el fondo no es siempre la misma cuestión: ¿qué significa esto *para mí*?...” (1974: 24)

Su distinción –de fronteras flexibles, por otra parte- entre los textos de placer y los textos de goce, bien podrían ser aplicados al teatro contemporáneo; desde los años ochenta hasta la actualidad, se pueden percibir dos grandes líneas en el teatro de Buenos Aires: la que podría asimilarse al texto de placer, –“el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura”- y la línea integrada por aquello que produce rupturas, el texto de goce, según Barthes:

(...) el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje. (1974: 25)

El crítico, definido como un lector en segundo grado, no tendría otra función que el placer de la propia escritura que, para su lector, a su vez, se convierte en una ficción. El camino señalado por Barthes nos devuelve al planteo inicial: dicho en otros términos, el discurso crítico tiende hacia la autonomía de la letra frente al objeto criticado, desdibujando en esta operación la distancia sujeto-objeto.

⁴⁹ “Si acepto juzgar un texto según el placer no puedo permitirme decir: éste es bueno, este otro es malo. Son imposibles entonces los premios, la crítica, pues esta implica un punto de vista táctico, un uso social y a menudo una garantía imaginaria.” (1974: 24)

Si el sujeto es una ficción, y no una ilusión, sólo resta el “individuo”: “es mi cuerpo de goce el que reencuentro” (op.cit.: 102) y también mi “sujeto histórico”.

Quizás la última demanda histórica de “objetividad” hacia la crítica fue formulada en los años sesenta por parte de la vieja crítica francesa; la respuesta de Barthes no se hizo esperar, en *Crítica y verdad* (1971).

En nuestro medio, la crítica pasó de la *asimbolia* a la pretensión científicista en el análisis del texto dramático y espectacular, especialmente a partir de sus relaciones interdiscursivas, en un camino que va desde el impresionismo a la aridez.

El investigador teatral francés de fuerte inserción en el medio local, Patrice Pavis, en uno de sus últimos trabajos ha encarado una suerte de crítica hacia las metodologías más extendidas, en especial, la semiótica, postulando una suerte de “desemiótica” y retornando a algunos principios que habían sido abandonados.

Sin embargo, desde otras disciplinas se señala una vuelta a la valoración de la subjetividad: la sociología de la cultura y los estudios culturales en la actualidad, postulan la recolocación de los sujetos en el lugar que en los años sesenta, ocuparon las estructuras (Sarlo: 2005)⁵⁰. Lo que Beatriz Sarlo ha caracterizado como *giro subjetivo* está presente en las operaciones reconstructivas del pasado a través de los discursos historicistas no académicos y de divulgación masiva, enfrentados a la historia académica, sistemática y reglamentada según sus propias metodologías.

La tensión objetividad-subjetividad presente en los discursos sobre el teatro está lejos de resolverse y no puede hallarse la solución *fuera del crítico*; consiste, probablemente, en la primera disyuntiva que lo desafía en el momento de comenzar a escribir el texto –quizás el primer texto- y que podría formularse por medio de esta pregunta: “¿Desde dónde escribir?”

Más que someterse al imperio de las modas y tendencias, siempre fluctuantes, conviene que el crítico examine los posibles caminos para su actividad, evaluando su *situación en el discurso*. Un discurso que lo precede, y que pretende imponerle sus reglas; seguirlas de manera obediente, significa

⁵⁰ “Se ha restaurado *la razón del sujeto*, que fue, hace décadas, mera “ideología” o “falsa conciencia”, es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba”. (op. cit.: 22)

ingresar en el discurso, a costa de borrar lo máximo posible su presencia: su estatuto será entonces, la pura mediación entre el objeto de discurso y su destinatario, y se transformará en una especie de interfaz sin valor autónomo.

Si se me permite hacer una transposición de la literatura al teatro, Beatriz Sarlo se pregunta sobre *el lugar* del crítico, entre el autor, la obra y el público:

Queda claro también que el crítico es un individuo despojado de lugar. El público tiene un lugar, y tiene una relación de exterioridad práctica respecto de la literatura.(...) Por otro lado, el escritor establece su lugar en las relaciones con la textualidad, con el lenguaje, con las ideologías. El crítico, oscilante, un poco histérico, entre estos dos polos, coquetea con uno y con otro sin decidir nunca donde está su lugar y su relación constitutiva. (1984: 7)

Pero existe otro camino posible para el crítico, que no implica desconocer las reglas del discurso: por el contrario, puede valerse de ellas para encontrar el intersticio en el que su subjetividad se afirme en tanto enunciador, y ese camino está definido por la voluntad crítica y su afirmación a través de la escritura.

Los críticos “faro”

Una vez que se reunieron las condiciones para construir como objeto teórico el campo intelectual porteño, se pueden establecer las diversas posiciones de los *agentes* del mismo; en un momento dado y en cada actividad –producción artística, instancias de legitimación, editoriales, espacios culturales, entre otros- se perfilan posicionamientos que implican, a su vez, jerarquías, en vistas a la *legitimidad cultural*; si de la totalidad del campo intelectual porteño del primer Centenario, recortamos el sistema teatral, se observa que comenzó a acuñarse precisamente allí, la expresión “época de oro del teatro nacional” para aludir a los años inmediatamente precedentes.

Ese *ideologema* reúne tanto la cuestión del origen (lo previo a ese momento de la actividad teatral, presuponiendo que en la primera década del siglo XX se alcanzó la madurez de un sistema teatral), como la derivación inmediata, a la que se le atribuye una identidad definida con el adjetivo “nacional”, en consonancia con las aspiraciones específicas de las series política y cultural.

En la crítica teatral producida en Buenos Aires durante el primer cuarto del siglo XX se destacan nítidamente una serie de nombres que ejercían esta

actividad -en forma no excluyente- con una relativa continuidad⁵¹. Haciendo una transposición del concepto de autor *faro*, en el sentido de que son escritores que producen una “irradiación” sobre sus contemporáneos y marcan una época, más allá de sus cualidades intrínsecas, se puede hablar de críticos *faro*, pero solamente en ese tramo, que he denominado el período de *afirmación*.

Ricardo Rojas, sin lugar a dudas, ha ocupado el lugar central en la crítica académica. Joaquín De Vedia, Roberto Giusti, Alfredo Bianchi, Alfredo De la Guardia, Juan Agustín García, Edmundo Guibourg, Octavio Palazzolo, Octavio Ramírez, Luis Rodríguez Acasuso y Roberto Tálice son sólo algunos de los críticos que sobresalieron por su rol de críticos, y, algunos de ellos tuvieron incidencia más allá de esa esfera.

Sin embargo, al rastrear los testimonios de la época, y aún posteriores, es notable la coincidencia de varios escritores que eligieron a Juan Pablo Echagüe como representante *modélico* de la actividad. Su figura parecía ser el único punto de convergencia entre las opiniones estéticas más disímiles, formuladas en medios distantes y pertenecientes a corrientes ideológicas diversas.

Resulta fácil reconstruir su itinerario profesional y personal, sus preferencias literarias, sus viajes, su perfil personal y hasta físico, mientras que de otros críticos sólo es posible definir aspectos fragmentarios. Me pregunto a qué obedecía tal interés en hacer de Echagüe una personalidad *pública*, y a partir del ordenamiento de los materiales se fue perfilando la hipótesis de que condensaba una serie de rasgos -en todos los niveles- que el imaginario intelectual de la época ponía al tope de sus preferencias; pero, por sobre todas las cosas, por su precisión y eficacia comunicacional en la formulación del *canon* estético de diversas disciplinas artísticas, de las cuales el teatro ocupaba un lugar central.

No interesa reconstruir su biografía fáctica o profesional, lo que por otra parte ya se ha hecho, sino releer esos datos a la luz de nuestra hipótesis. Desde esta óptica, el itinerario profesional de Echagüe y los acontecimientos culturales de la época, pueden iluminarse mutuamente.

Desde su San Juan natal, en 1879, Juan Pablo Echagüe llegó a Buenos Aires siendo casi un niño, iniciándose en el periodismo en el diario *El Argentino*,

⁵¹La *continuidad* es una de las premisas sobre la que se fundamenta la existencia misma de la crítica teatral como *profesión* -en el nivel de los individuos que la ejercen- y como *institución* dentro del campo intelectual, a partir del período señalado.

que dirigía Lisandro de la Torre. Continuando con una tradición aún hoy vigente, empezó en la sección "teatros". Pero, a diferencia de lo acostumbrado, cuando el diario dejó de aparecer, Echagüe abandonó el periodismo por una década, y sólo publicó leyendas regionales en *Caras y caretas*. En 1908 regresó como crítico teatral, que consideraba su principal vocación. Fue en *El País*, donde inauguró su famoso seudónimo *Jean Paul*. El mismo Echagüe relató el origen del mismo, como una broma de estudiante en su primera clase de francés; pero más allá de la anécdota risueña, su adopción pública y definitiva revela uno de los núcleos de sus predilecciones estéticas, la cultura francesa. Como he analizado en otros trabajos⁵², Juan Pablo Echagüe funcionó como un catalizador e irradiador de las principales tendencias y tradiciones francesas en nuestro medio, intentando también el difícil camino inverso. Enviado por el gobierno argentino a Francia, se desempeñó como comisionado especial. Entre sus numerosos logros, sólo mencionaremos las gestiones exitosas para concretar las visitas de Clemenceau y Anatole France a Buenos Aires, y el tratado celebrado entre las sociedades de autores franceses y argentinos, para garantizar el cobro de los derechos y la difusión de las obras.

Lo que trató de vincular en el nivel institucional, lo trasladó a sus escritos, no sólo periodísticos, con los que continuó en *Diario Nuevo*, *El Diario*, *La Razón*, y sobre todo, en los extensos períodos en que publicó en *La Nación*, primero como colaborador, y más tarde en función de director de la sección de crítica teatral.

Paralelamente, publicó alrededor de cuarenta obras, algunas de ellas en España y en Francia⁵³. Esto da una idea de la constelación de intereses de Echagüe, aunque puso el énfasis con mayor intensidad en la actividad crítica. De la totalidad de su obra se destacan la coherencia estética y ética, sobreponiéndose a la diversidad de los temas y a su autodidactismo, y aún en los casos en que su

⁵²Especialmente en: "Narrativa/Teatro: la discontinuidad de las series", ponencia presentada en las *Ias Jornadas Internacionales Literatura Argentina/Comparatística*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1995, y en: "Permanencia del teatro francés: pasado y presente"(en colaboración con Cristina Massa), revista *Teatro al sur*, edición especial, 1996 .

⁵³ Las he clasificado de este modo: a) recopilaciones de críticas y artículos, publicados previamente en diarios y revistas; b) ensayos sobre teatro argentino; c) ensayos sobre teatro extranjero; d) ensayos sobre temas literarios o históricos; e) estudios sobre personalidades históricas o literarias, de distintas épocas y nacionalidades; f) leyendas y cuentos de su autoría;g] bibliografías, recopilaciones y antologías;

opinión variara en algunos juicios emitidos en su juventud, más tarde reconocería lo que él mismo denominaba sus excesos, especialmente en lo referente a uno de los puntos centrales: la dramaturgia de Florencio Sánchez.

Hay tres aspectos diferenciados en la formulación del canon por parte de este crítico, de cuya indagación en forma aislada se obtienen resultados que abren múltiples líneas a seguir: el primero, las *funciones* que le atribuye a la crítica teatral en relación con su objeto; el segundo, los *modelos*, tanto para la crítica como para la creación artística, y por último, su posición frente a lo que rechaza, lo que podríamos denominar su "*horizonte de marginalidad*"⁵⁴.

El primer punto se expuso en el apartado sobre los metatextos de la crítica; basta recordar que para Echagüe la crítica preexiste en un sentido ontológico a su objeto, un "teatro argentino en formación", como lo acuñó en esta expresión célebre, y que además tiene una función correctiva y didáctica. Esto no quiere decir que para Echagüe el teatro argentino comenzara con el estreno de *Juan Moreira* (1886), sino que sitúa su origen en la Colonia⁵⁵, uno de los temas cuya discusión parece no haberse agotado en la actualidad.

Con respecto al segundo punto, he seleccionado un artículo periodístico del 29 de junio de 1905, luego recopilado en *Un teatro en formación* (1919: 157-161), titulado "Enrique Frexas", y prácticamente la totalidad del libro *Artes en función* (1930) Del primero, un homenaje al crítico que fue su maestro, se pueden extraer una serie de notas sobre el perfil, la formación y las normas no escritas que se requieren para el correcto desempeño de la profesión, una suerte de "canon del crítico". Del segundo texto arriba mencionado, el canon que extrae de su análisis de los teatros europeos (el alemán, el inglés y el francés), lo formula como modelo a seguir por el teatro argentino, resultado del viaje europeo.

El tercer aspecto, reconstruido por medio de la lectura e interpretación de sus numerosos escritos, se vincula a la posición conflictiva de Echagüe frente a un autor como Florencio Sánchez, a lo largo de su carrera como crítico y que ya se ha

⁵⁴Planteo esta expresión, como derivación del concepto de "horizonte de expectativa" formulado por H.R. Jauss.

⁵⁵Justamente, una de las razones de Echagüe para elogiar el libro de Juan Agustín García, *Sobre el teatro nacional y otros artículos* (1921), es: "(...) el de sostener enérgicamente un punto de vista personal, contra la casi regimentada opinión adversa. Otro libro complementario hace falta en esta materia: el que venga a establecer históricamente que el teatro nacional no tiene su origen verdadero en el circo ni en *Juan Moreira*, como sin fundamento se repite ahora, sino en lejanos antecedentes y progresivos esfuerzos gestatorios, que desde la época de la colonia venían preparando su advenimiento" (de *La Nación*, 1° de enero de 1922)

tratado. Alfredo Bianchi (1920) ha resumido la posición inicial, uno de los puntos de divergencia con gran parte de los críticos de la época:

Mucho hemos disentido en esa época respecto a la manera de apreciar al más grande de nuestros dramaturgos: Florencio Sánchez; pero hoy que los apasionamientos de los dos bandos se han apagado, es forzoso reconocer, que aún en esos momentos él era sincero, pues juzgaba las obras de Sánchez de acuerdo con su concepto de la moral y de la vida. (49-50)

La crítica posterior también ha señalado este desacuerdo, como puede verse en el estudio de Dora Corti (1937b) sobre Sánchez.

La formulación del canon a partir de su relación conflictiva con la textualidad de Sánchez, han hecho de su discurso crítico un *discurso desplazado* en los años posteriores a su formulación. En la actualidad podemos medir el gran peso que para la crítica y la historia del teatro rioplatense tiene la figura de Sánchez.

Más allá de este desplazamiento, no es posible hallar en lo que resta del siglo otra figura de crítico teatral con tanto peso funcional dentro del sistema teatral como el detentado por Juan Pablo Echagüe. Este hecho debe ser evaluado en relación con las circunstancias contextuales y específicas del desarrollo de los discursos sobre el teatro.

II. EL CONTEXTO

Condiciones de posibilidad de un discurso

¿Dónde se localizan los discursos sobre el teatro? ¿Cómo funciona su circulación? ¿Con qué otros discursos se relacionan? Estas preguntas introducen la cuestión de la crítica en la problemática de su relación con la sociedad, la cultura y el arte. Son interrogaciones sobre el espacio textual y extratextual en los que esta práctica se manifiesta y su importancia es clave no sólo para el estudio de la crítica, sino también para el abordaje práctico de la misma, ya que permiten *situar* el discurso en el interdiscurso.

Edward Said ha sido uno de los intelectuales que más ha insistido en la consideración de la *mundaneidad* para la comprensión del fenómeno crítico, como factor decisivo tanto para la teoría como para la práctica, en la medida en que observó una gran resistencia en los estudios recientes sobre el tema y en las teorías textualistas, a situar al crítico en su mundo y también, la omisión y dificultad del propio crítico para situar el texto *en el mundo*. (2004: 205)

Con respecto al nivel textual, existe un aspecto que no se puede soslayar, y es que al someter a análisis los textos críticos, especialmente los pertenecientes al espacio de enunciación periodístico –completos o fragmentados, como en el caso de este trabajo- no se debe obviar bajo ninguna circunstancia que se está ejerciendo sobre ellos una suerte de violencia. Ésta contiene varios niveles: uno, aplicable a cualquier tipo de texto, consiste en que siempre que se cita un fragmento, se altera su contexto.

Jaques Derrida ha ido más lejos aún, afirmando que toda cita genera nuevos contextos, pues *no hay más que contextos*⁵⁶; otra, es que buena parte de lo que, hasta aquí, denomino discursos críticos, no están hechos para perdurar, aunque ésta sea la condición de toda escritura. La crítica teatral periodística, en su modo más extendido, parece ligar su suerte a la del objeto, que consiste en el carácter efímero de la puesta en escena. Sin embargo, la crítica que aparece en periódicos o diarios, resulta un documento valioso, incluso, a veces, la única fuente para conocer el teatro del pasado. Pero leer esos documentos implica la necesidad y la ardua tarea de poner el texto en contexto.

Por ejemplo, cuando en 1831, el *The British Packet* describía el modo de actuación de Juan José de los Santos Casacuberta y elogiaba su estilo “natural”, se debe tener mucho cuidado para no asimilar mecánicamente esa adjetivación al presente, porque se produciría un grave anacronismo. Para evitarlo, habría que desentrañar, en ese contexto, cuáles eran los modos de actuación “no naturales”, según los cambios de paradigmas que introdujo la Independencia respecto del estilo español. Aunque nunca se pueda reconstruir la actuación de Casacuberta, ni como se desarrollaba una representación teatral en el pasado, a través de la lectura cuidadosa y de una operación casi arqueológica sobre el texto, se puede trazar alguna hipótesis al respecto.

Estos problemas muestran el peso del contexto cultural, estético, político y social en el que cada texto se inscribe.

La dificultad es aún mayor en la época previa al primer Centenario, ya que ni siquiera es posible aplicar la noción de campo intelectual; por razones contextuales, la imposibilidad de una continuidad en la actividad de la crítica, debido a la discontinuidad de las representaciones tanto como a las condiciones de censura, se traduce en una fragmentación discursiva. Para que un discurso como el de la crítica teatral sea posible, debe reunir una serie de condiciones, como las señaladas por Habermas, Eagleton o Bourdieu; pero también exigen condiciones

⁵⁶ “Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser *citado*, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable. Esto no supone que la marca valga fuera de contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto. (...) ¿Qué sería una marca que no se pudiera citar? ¿Y cuyo origen no pudiera perderse en el camino?”. (1998)

intradiscursivas, ya que la crítica debe crear las condiciones de legibilidad específicas del discurso.

La noción de campo intelectual y su conformación en Buenos Aires

Desde una perspectiva sociológica, el crítico nunca está aislado: él forma parte, aunque sea de manera involuntaria y, muchas veces, sin que tenga demasiada conciencia de ello, de una red relacional. Para entender su funcionamiento, resulta sumamente productiva la formulación de Pierre Bourdieu de la noción de *campo intelectual* (1967), un objeto a construir por el investigador, que mostraría las tensiones entre los agentes, las posiciones y desplazamientos que lo constituyen de manera dinámica.

En Francia, por una instancia de legitimidad exterior, la vida intelectual se organizó profesionalmente en un campo intelectual, a medida que los creadores se liberaron, económica y socialmente, de la tutela de la aristocracia y de la Iglesia y de sus valores éticos y estéticos, y también a medida que aparecieron *instancias específicas de selección y de consagración* propiamente intelectuales (aún cuando, los directores de teatro, quedaban subordinados a restricciones económicas y sociales que, por su conducto, pesaban sobre la vida intelectual), y colocadas en situación de *competencia por la legitimidad cultural*.

El teatro, sin embargo, desde siempre ocupó un lugar diferenciado y Bourdieu remarca el apego del lenguaje cortesano y elevado en el teatro francés – acorde con su público-, mientras que el inglés, dependiendo de las entradas vendidas a espectadores mucho más diversificados, utilizaba un lenguaje mucho más natural.

Es poco lo que podríamos agregar a la descripción del *campo intelectual* porteño de los inicios del siglo XX, realizada por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1983a), pero es posible recortar del mismo lo específicamente teatral, describir las posiciones particulares que los agentes de la actividad ocupan en el mismo, y al mismo tiempo, su peso funcional y las tensiones con los agentes y áreas no teatrales. La complejidad de las relaciones de los agentes del campo teatral entre sí y con los agentes de otras esferas, pone de manifiesto la situación de lucha constante por la legitimidad cultural, sobre el fondo común de los temas

vinculados al nacionalismo cultural, y dentro del mismo campo, por los intentos hacia el objetivo de la autonomía profesional⁵⁷.

La construcción de Bourdieu en su descripción del sistema de fuerzas del campo intelectual francés, que ubica al teatro en la esfera de la legitimidad -junto a la música, la pintura, la escultura y la literatura- y reconoce a la academia y a la universidad como instancias legítimas de legitimación, merece ser revisada al trasladar ciertos conceptos al estudio del campo intelectual porteño.

El sistema teatral mismo, en nuestro medio, ha luchado por ingresar a la esfera de la legitimación, desde la esfera de lo legitimable. El discurso de la crítica, siendo el periodístico el primero en orden de aparición, y luego el académico, desarrolló esa tarea paralelamente a la del logro de su propia legitimación.

Espacios de enunciación

Las formaciones discursivas organizan la ubicación de los discursos en espacios o campos discursivos, donde circulan en relaciones polémicas o antagónicas. La ventaja de esta perspectiva consiste en que al estudiar la topología de los discursos se evite considerarlos en forma aislada.

Esta perspectiva, de matriz sociolingüística, puede aplicarse *a posteriori* de la producción textual concreta, pero también debemos considerar el grado de adaptación *previo* de los textos al contexto. Un ejemplo de esto sería el caso del investigador teatral que domina una jerga específica en su comunidad de colegas y discípulos, a quien se le solicite un artículo en un medio de divulgación: indudablemente, salvo que se exponga obcecadamente al rechazo del editor o a la incompreensión de buena parte de los lectores, realizará un proceso de adaptación para ese universo de lectores que difieren de sus interlocutores habituales. El proceso discursivo pasa de la *circulación interna* en una comunidad discursiva dada, hacia un exterior al que el discurso debe “amoldarse”. El discurso que habitualmente maneja el investigador en su práctica resulta un discurso *cerrado*,

⁵⁷ Véase especialmente los apartados “¿Somos nación?” y “El horizonte ideológico” (1983a: pp. 71-77). Los agentes del campo teatral no eran ajenos al nuevo lugar que los intelectuales pretendían ocupar en la sociedad, transformación que se gestó en el siglo anterior.

mientras lo comparte con una comunidad específica y limitada de receptores en términos de relativa igualdad; deberá transformarse en un discurso *abierto* si pretende introducirse en una comunidad de lectores tan amplia e indefinida como puede serlo la de un suplemento cultural o la sección de espectáculos de un diario de gran circulación. El éxito de esta operación dependerá del conocimiento de la topología del espacio discursivo al que se pretende acceder. Un caso paradigmático por la extensión en el tiempo de esta práctica es el de la divulgación científica en los espacios mediáticos, pero en los discursos de las ciencias humanas y de las artes, el problema aparece sólo recientemente. En el recorte específico de los discursos sobre teatro que registran un incremento en su complejidad -particularmente en el dominio teórico, cuya eclosión no es posible fechar más allá de dos o tres décadas atrás-, el traspaso hacia los medios masivos se produce muy lentamente.

La instancia intermedia entre la producción académica y los medios es la publicación especializada, pero su número es cuantitativamente escaso y de circulación restringida. Si bien las topologías discursivas diferenciadas tienen una larga historia, las distancias entre ellas, a juzgar por la producción textual en el campo teatral, nunca fueron tan grandes como en el presente. El vocabulario técnico y los marcos conceptuales con los que trabaja la crítica académica han llegado sólo de manera muy parcializada a la enunciación periodística, lo que genera otro inconveniente: las apropiaciones fragmentarias o escindidas del marco teórico de origen, generan interpretaciones muchas veces confusas, cuando no erróneas.

Uno de los ejemplos dignos de mención es el concepto de *signo*, de larga data en la historia de la filosofía. Los recientes desarrollos de la semiótica en campos tan diversos como la teoría de la comunicación, la sociología, y los discursos sobre arte, entre otras disciplinas, al ser apropiadas por los medios masivos han derivado en una suerte de vulgarización despojada de sustento teórico⁵⁸.

⁵⁸ Los siguientes fragmentos pertenecen a la misma crítica; el subrayado (nuestro) destaca la utilización de léxico básico de la semiótica, en forma indiscriminada: “La nueva obra del grupo teatral dispara una abrumadora *serie de símbolos orales y escénicos*, cruzando historias que, a partir de la típica vaca argentina, van dándole cuerpo a una agria *metáfora*. El Periférico utiliza a menudo *alegorías* sobre la muerte y el destino de matadero de los personajes. (...) No porque el suicidio sea un tema trascendente necesita de tantos *símbolos* como los que aparecen en este último trabajo creado por Ana Alvarado y Daniel Veronese, donde el *icono* máximo es la vaca (...)”

Bourdieu (1995: 249) señala la condición de “sinceridad” entre el espacio y el que lo ocupa:

No se puede comprender cómo se establece este acuerdo, por ejemplo, entre la mayoría de los periodistas y su periódico (y también al mismo tiempo del público de este periódico), sin tener en cuenta el hecho de que las estructuras objetivas del campo de producción son el origen de las categorías de percepción y de valoración de las diferentes posiciones que ofrece el campo y de sus productos.

El peso de esa elección funciona como parámetro diferenciador –del espacio y del ocupante, pero también incide en el “éxito” o en el “fracaso” según ocupe o no el lugar que les corresponde dentro del campo. Parafraseando a Goethe, propone una relación de “afinidad electiva”, que une al periodista a su periódico, y a través de él, a su público:

A cada posición corresponden unas *presuposiciones*, una *doxa*, y la homología entre las posiciones ocupadas por los productores y las de sus clientes es la condición de esta complicidad que resulta tanto más obligada cuanto que, como en el teatro, lo que está en juego es más esencial, más próximo a las inversiones últimas. (1995: 250-251)

En lo que sigue, analizo las funciones que desarrollaron algunos agentes del campo teatral y la constitución de esas instancias de legitimación, en un sistema donde el público, los actores, los empresarios y la crítica condicionaron la existencia de la dramaturgia.

Los diarios y las revistas

Desde fines del siglo XIX, la fuerte expansión de la prensa gráfica, paralelamente a la construcción de espacios teatrales fueron los dos factores que se complementaron para que se dieran las condiciones de posibilidad discursiva de la crítica teatral en Buenos Aires⁵⁹.

Instancias de legitimación: concursos, premios y polémicas

Quedan, por lo tanto, a cargo de los espectadores no sólo la *recepción* de esos *signos* sino su comprensión o reelaboración. En este aspecto, puede decirse que *El suicidio* es, más allá de la desacertada abundancia de *símbolos*, una obra que no pasa inadvertida (...). Hilda Cabrera, *Página 12*, 23/10/2002.

⁵⁹ En la Segunda Parte se hace un recorrido cronológico sobre cada uno de los agentes del sistema teatral.

Como uno de los mecanismos de legitimación en el campo teatral, los concursos y premios han promovido a determinados autores, y, en la mayoría de los casos, han dado motivo a fuertes polémicas. El primer concurso dramático se organizó en marzo de 1903 en el Teatro Apolo. La iniciativa partió de José Podestá, y consistía en dos premios, estableciéndose la suma de 800 pesos para la mejor obra en tres o más actos, y de 400 pesos para la mejor obra en uno o dos actos; el jurado otorgó el primer premio a *Culpas ajenas*, de Martín Coronado, y declaró desierto el segundo. Cuando el presidente del jurado, David Peña, se disponía a hablar, Evaristo Carriego desató una tumultosa protesta, que sólo cesó cuando Podestá instó a cantar el Himno Nacional (Podestá: 1930, 151-165) Vicente Martínez Cuitiño (1949: 44) describe otro fallo polémico, en ocasión de un concurso en el que se dirimía entre la obra de Florencio Sánchez, *Moneda falsa* y la de Félix Alberto de Zavalía, *Música de cámara*.

Entre diciembre de 1906 y enero de 1907, el Conservatorio Labardén organizó otro concurso dramático en el teatro Nacional, donde funcionaba la Compañía Podestá. Juan Pablo Echagüe lo siguió paso a paso y publicó las crónicas respectivas (1919, pp. 109 a 156)

El jurado adjudicó los premios en este orden: 1er Premio) *Presente griego*, de Otto Miguel Cione; 2º Premio) *Ganador y placé*, de Arturo Jiménez Pastor, y 3º y último) *Fuego fatuo*, de Enrique García Velloso. Según la última crónica del ciclo, Echagüe relata que al conocerse el fallo, la función terminó "(...) a sombrerozcos". El público desaprobó estrepitosamente el fallo del jurado. Un grupo de exaltados silbó, pataleó, vociferó."(p. 154) Si bien reprobó esta actitud, tampoco estaba conforme con el fallo, especialmente con respecto al primer premio, lamentando la falta de fundamentación del veredicto.

También las publicaciones teatrales que se mencionaron antes organizaban concursos dramáticos, como *Bambalinas* en 1918, cuyo ganador fue Enzo Aloisi con *¡Hechizao!* Este mecanismo, aún con sus cuestionamientos y las inevitables polémicas, impulsó a la incipiente producción dramaturgica.

El segundo momento del siglo XX en el que se generaron dos polémicas, fue durante la década del sesenta.

La primera, fue en la revista *Talía* n° 30, 1966, el artículo de Edmundo Eichelbaum, titulado "Hacia una vanguardia". En el mismo número, la nota

“Panorama del teatro argentino en los últimos años”, II parte, por Luis Ordaz; advierte sobre un cambio de plan en la continuidad temática de la nota, cuya primera parte apareció en el n° 29, debido al surgimiento de una polémica originada en un medio radial⁶⁰, a raíz del estreno de “Los prójimos”, de Carlos Gorostiza. Las posiciones divergentes consistían en que para Ordaz, la tesis de la pieza era “conceptualmente peligrosa”, mientras que Eichelbaum la defendía.

En esta nota relata el proceso de la polémica, a la que luego se sumaron, en la mencionada audición otros dramaturgos y críticos, además de los ya mencionados: Roberto Cossa, Sergio de Cecco, Ricardo Halac, Germán Rozenmacher, Edmundo Eichelbaum, Leopoldo Maler; luego se agregaría Carlos Gorostiza. Por otra parte, detalla la existencia de un “cartel compromiso”, colocado en la sala donde se representaba *Los prójimos*, firmado por los dramaturgos recién mencionados, a los que se sumaban Carlos Somigliana y Rodolfo Walsh.

La cuestión radicaba en el grado de “compromiso” de este “nuevo realismo”, que al decir de Ordaz “...se especializa y se engolosina en el testimonio de todo lo negativo que se observa en nuestro entorno”. Como ejemplo de otra especie de realismo, Ordaz opone el *canon* conformado por Florencio Sánchez y Laferrère, mientras que Gorostiza entendía que “se puede ser realista reaccionario, realista conservador y realista de vanguardia”, ubicándose junto con los demás autores en el último grupo, a lo que Maler opuso el concepto de “realismo de retaguardia”, por considerar que se trata de “un simple traslado quietista, sin proyección, que se limita a copiar trozos de una realidad que existe, pero elegidos (los trozos, las situaciones, los personajes) caprichosamente”.

Después de intentar varias denominaciones (realismo crítico, realismo fotográfico, realismo psicológico, realismo costumbrista, neo-realismo con retraso) finalmente opta por la definición de un “teatro de callejón sin salida”; esta misma denominación, será retomada por Ordaz en 1970, cuando realiza la crítica de *El avión negro*.

La segunda polémica se produjo en la revista *Teatro XX*, a raíz de los premios de la temporada de 1965. Dirigida por Kive Staiff, el n° 1 apareció el 4 de junio 1964, hasta el n° 19, en marzo 1966, con una frecuencia mensual. Entre

⁶⁰ En el “Semanario Teatral del Aire” que dirigía Emilio Stevanovitch por LS1 Radio Municipal.

los propósitos declarados, se intentaba desentrañar “las causas del estado caótico del teatro oficial”, en la primera editorial, “El caos oficializado”, realiza un panorama del teatro argentino.

El jurado estaba integrado por cinco miembros: Jorge Andrés, Pedro Espinosa, Arnoldo Fisher, Ernesto Schóo y Kive Staif. En el n° 19, última aparición de la publicación, anuncian los resultados de la votación, junto a una nota titulada “El jurado y la furia”. Luego de arduos debates, el premio a “la mejor obra estrenada de autor argentino contemporáneo” fue otorgado a *El desatino*, de Griselda Gambaro, y apuntalando esta decisión, el premio al mejor director fue otorgado a Jorge Petraglia, director de la misma –compartido con Santangelo por la puesta de Ann Jellicoe-, y el de mejor actriz, a Lilian Riera, por el personaje de La madre. Según el relato de las discusiones, el punto más álgido de la discusión fue protagonizado entre Kive Staif, que proponía *El desatino*, y Pedro Espinosa, quien prefería declarar desierto el rubro, aunque se inclinaba por dos obras de Halac, *Fin de diciembre* y *Estela de madrugada*. Las discusiones siguieron en los otros rubros, y como conclusión se anunciaba la renuncia Edmundo Eichelbaum y de Pedro Espinosa a la secretaría de redacción.

Bajo el título de “Dos renunciaciones”, Pedro Espinosa y Edmundo Eichelbaum explicitaban por separado las razones de las mismas. En el primer caso, Espinosa cuestiona el resultado de la votación de los premios, especialmente los compartidos (mejor dirección y mejor escenografía), pero ante todo, resurge la cuestión de la recepción de las propuestas emergentes. Con respecto a la obra de Gambaro, afirmaba que

Premiar como la mejor obra a “El desatino” de Griselda Gambaro, es inclinarse hacia la abstracción, hacia el escamoteo de la realidad, hacia lo irracional que, hoy, en nuestro medio, en nuestra particular situación histórica, es optar por lo reaccionario.

Y en la misma línea, opinaba sobre el premio a Alberto Cousté por *No hay piedad para Hamlet*:

...es ya, decididamente alarmante. Estos experimentos irracionales que tratan de fundamentarse con frases rebuscadas desprovistas de cualquier formulación teórica digna de ser tenida en cuenta, son la consecuencia directa del desprecio de algunos niños juguetones.
[...] Como entiendo que es profunda mi discrepancia con una actitud tan importante como es la de premiar la actividad teatral del año, actitud que compromete a la revista en pleno y que es signo de su

orientación (o de su desorientación) me separo de su núcleo directivo de manera manifiesta y pública.

La nota de Edmundo Eichelbaum coincide en cuanto a los motivos de la discrepancia. Al pie, Kive Staif firmaba “Una respuesta”, en la que respondía a las acusaciones, negándose a entablar una polémica que ya había estallado y que marcaría el fin de la publicación.

A diferencia de lo que ocurre en otros ámbitos discursivos, como la crítica literaria, la ausencia de polémicas públicas es notable hasta la actualidad y una de sus consecuencias más notorias es la falta de estimulación y de renovación interna del discurso.

Instituciones y conflictos

Desde los años posteriores a la Independencia surgió la necesidad de constituir *instituciones* y *formaciones* (Raymond Williams: 1980, 1981) que regularan e incentivaran la actividad teatral, como la *Sociedad del Buen Gusto* creada en 1817.

Con respecto a los autores, también desde el siglo XIX se planteó la necesidad de constituir una sociedad que los agrupara, pero fracasaron varios intentos hasta su concreción. El de 1872 no prosperó; en 1881, se crearon las bases del Círculo Dramático Argentino, en la casa de Rafael Obligado, que se diluyó rápidamente. En 1900 hubo otro intento frustrado, y en 1907 se creó una entidad denominada Sociedad de Autores Dramáticos y Líricos que se deshizo a los pocos meses. Finalmente, en 1910 -exactamente, el 11 de septiembre-, en la casa de Enrique García Velloso, se creó la Sociedad Argentina de Autores⁶¹.

Muchos críticos se oponían al porcentaje estipulado correspondiente al autor (10% sobre las entradas), previendo una posible “comercialización” de la dramaturgia. La resistencia también provino de parte de los empresarios teatrales, registrándose varios conflictos al respecto. En 1921 fueron aprobados los nuevos estatutos, entre los que se contemplaba la institución de premios anuales.

En 1919 se produjo un serio conflicto teatral debido a la huelga de actores que tuvo los teatros cerrados durante un mes y que desencadenó una escisión en la

⁶¹ A través de diversas etapas institucionales, desembocó en la actual ARGENTORES.

Sociedad Argentina de Autores, constituyendo otra entidad, el Círculo Argentino de Autores; los otros conformaron la Federación de Gentes de Teatro. Este conflicto se reiteró en mayo de 1921. En 1924 hubo un principio de solución al concretarse un “pacto administrativo” entre la Sociedad Argentina de Autores y el Círculo Argentino de Autores. Además de las instituciones mencionadas, como producto de la crisis de 1921 se creó otra asociación: el Sindicato Argentino de Autores en julio de 1922.

Esto en cuanto al autor nacional; el autor extranjero estaba representado desde 1911 por una Agencia General de Autores Extranjeros; Oscar Ossovetsky fue su director por varios años a partir de su fundación. Con anterioridad a esta agrupación, existía la Sociedad de Autores Españoles y otra entidad representaba a los franceses. El 30 de julio de 1924 se firmó un acuerdo para unificar el cobro de los derechos de autor, entre el Círculo Argentino de Autores, la Sociedad Argentina de Autores y el Agente General de las Sociedades de Autores en Francia, Italia y España.

En 1909 se constituyó la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales, que se organizó recién en 1918. Entre sus socios fundadores estaban: Elías Alippi, Alberto Ballerini, Pascual Carcavallo, Roberto Casaux, Andrés Cánepa, Francisco Ducasse, Enrique Muiño, José Méndez, Florencio Parravicini, Segundo Pomar, Salvador Rosich, Julio Traversa, Luis Vittone, y otros.

Los actores tuvieron dos entidades que los nucleaba, la Sociedad Argentina de Actores (creada el 18 de marzo de 1919) y la Unión Argentina de Actores; en 1924 se fusionaron bajo el primero de los nombres. La entidad fundadora, presentó al poco tiempo, un “pliego de condiciones” a la Sociedad de Empresarios Teatrales⁶². Al no ser aceptadas, los actores deciden realizar una huelga, que aúna a otros sectores y gremios en otra agrupación, la Federación de Sociedades Teatrales y espectáculos públicos. La Sociedad de Autores reacciona negando su repertorio a la flamante Federación, y durante casi todo el mes de mayo de 1919 no se realizan representaciones teatrales en Buenos Aires. En 1921, la reacción empresarial fue más agresiva, registrándose incidentes y choques con

⁶² Teodoro Klein, (1987: 37) “(...) reclamando un sueldo mínimo, un día de descanso para los ensayos, contrato único y la solución para las irritantes “vermouths”. Piden por éstas una retribución decididamente alta -un plus salarial de casi un 30 %- para obligar a las empresas a que desistan de realizarlas “

la policía. Por último, la Federación es derrotada, ya que los empresarios vencieron la resistencia contratando partiquinos, y reteniendo a los capocómicos (Casaux, Parravicini, entre otros), y de su desmembramiento surgieron varias cooperativas, como “Renacimiento” y “Claridad”.

Entre estas instituciones se firmaban pactos de reciprocidad, por ejemplo, entre autores, empresarios y actores (20 de julio de 1921)

La crítica y los medios gráficos tuvieron un rol activo en estos conflictos, alinéandose con una u otra institución, como lo registra Tállice en la siguiente anécdota: en un mismo día se estrenaban *Un auxilio en la 34ª*, de Enrique González Tuñón y Nicolás Olivari, y *N.N. homicida*, de Samuel Eichelbaum. En el estreno de Eichelbaum se encontraba lo más “calificado y representativo del ambiente teatral”, mientras que en el de Tuñón y Olivari, solamente la redacción del diario *Crítica* (1989:137)

Otro hito institucional relevante, fue la creación del Conservatorio de Arte Dramático en 1905, por iniciativa de Gregorio de Laferrère, quien consiguió subvenciones del Congreso de la Nación y de la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires. Entre sus integrantes, figuraban Calixto Oyuela (director), Faustino Trongé y Angelina Pagano (profesores de declamación para varones y mujeres, respectivamente). En ese marco, a Juan Pablo Echagüe se le encomendó viajar a Francia con la misión de traer a Anatole France.

Tras varias transformaciones, las instituciones que nuclearon los intereses de los críticos teatrales (a los que se sumaron los investigadores teatrales) fueron, desde fines de 1980, la entidad denominada ACITA (Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina); en 1993 ésta se disolvió, dando lugar en 1994 y hasta el presente, a dos entidades independientes: por un lado, CRITEA, que reúne a los críticos, y por el otro, AITEA, a un sector de los investigadores teatrales.

Una encuesta

Las encuestas -un mecanismo al que las revistas literarias han recurrido en más de una oportunidad- posibilitan un espacio de reflexión y de hipotética futura confrontación, donde los encuestados opinan sobre un tema que todos conocen. Cito una encuesta realizada en 1924 cuyo tema convocante era “el teatro nacional”⁶³. Algunos de los citados para exponer su reflexión sobre el tema fueron: Enzo Aloisi, Emilio Bastida, Gustavo Caraballo, Julio Darthés, Francisco Defilippis Novoa, Juan Pablo Echagüe, Julio Escobar, Manuel Gálvez, Enrique García Velloso, José González Castillo, Nicolás de Las Llanderas, Federico Mertens, Roberto Payró, Luis Rodríguez Acasuso, Ricardo Rojas, Rafael de Rosa, y Octavio Sargenti. En el “copete” de la encuesta, la publicación explica sus propósitos, claramente pragmáticos, y la desilusión posterior frente a las respuestas.

Como síntesis de las diversas posturas ante el mismo objeto, la situación del teatro, aparecían: a) en franca minoría, los que elogian el teatro nacional, reconocen que está en el período de “formación”, y esperan mejores resultados para los próximos años; b) los que lo critican duramente, a causa del interés del examen de la taquilla por parte de autores, empresarios y actores; c) los que atribuyen su decadencia al auge de la revista; d) los que piden ayuda estatal para salir del mal momento que atraviesa; e) los que responsabilizan a algún sector específico de la actividad: los “malos críticos”, la ausencia de autores, los directores artísticos, los malos actores, el público, etc.

No es de extrañarse que la publicación expresara su decepción ante los resultados, ya que no se encontraron puntos de acuerdo ni propuestas compartidas. Al señalamiento de esta “crisis” en el teatro del año 1924, le antecedieron otras, como la ya mencionada de 1917, y le sucedieron muchas más hasta hoy. Como un síntoma de la ambigua posición de la crítica ante estas anunciadas crisis, se reproduce la imprecisa respuesta del dramaturgo (también narrador y poeta) Josué Quesada a la requisitoria:

No tengo un pensamiento determinado sobre el teatro nacional de estos momentos. En términos generales opino que el teatro atraviesa una crisis mundial. Contribuyen a esta situación una serie de factores, cuyo análisis me llevaría muy lejos.

⁶³ Publicada en el *Anuario Teatral Argentino*, Buenos Aires: A.T.A., 1924 (pp. 170-179)

Formaciones

Raymond Williams ha señalado el importante rol de los vínculos entre los productores culturales por *fuera* de las instituciones, lo que ha denominado *formaciones*, así como también las dificultades para su estudio debido a sus características específicas de apertura y flexibilidad formal.

Durante el período de afirmación de la actividad de la crítica teatral, los grupos que se reunían en las “tertulias” noctámbulas de Buenos Aires tuvieron un rol fundamental en la relación entre artistas, críticos y público.

Conformaban la “bohemia porteña”, y es posible trazar sus coordenadas espaciales en las librerías y bares, en tanto lugares específicos, donde circulaban la mayoría de los agentes de la actividad teatral, pero no de una manera caprichosa o circunstancial. Como se advierte en los testimonios, cada lugar era un punto de reunión de determinados grupos, siendo muy difícil el acceso a ellos, especialmente para los más jóvenes. Por otro lado, algunas personalidades circulaban por distintos puntos de este “mapa” -que en realidad, concentra una zona relativamente pequeña y bien delimitada del centro de Buenos Aires-, lo que refleja la fuerte movilidad del campo.

Sobre el mismo tema, también registramos diferentes testimonios, a menudo contradictorios. De lo que no cabe duda, es que este itinerario urbano era prácticamente ineludible para todo el que quisiera ingresar y desarrollarse en algún campo de la vida teatral, ya sea como autor o crítico. Al respecto, el dramaturgo Federico Mertens (1948: 55), reseñaba tales encuentros y sus mecanismos de ingreso del siguiente modo:

En esas “peñas”, por lo que respecta al autor, estimulábanse sus aspiraciones y se le inducía a superarse. La camaradería cordial, de corrillo, ha desaparecido. Y si alguna existe, sin miembros conspicuos, imposible hallar una mesa donde el consagrado cobije o aliente con su amistad y su palabra veterana al discípulo o al vocacional principiante (...) A los jóvenes se nos admitía en esas célebres mesas si nos distinguía ya algún antecedente literario a la vista, y así pude concurrir a todas.

Las tensiones y ubicaciones del campo teatral pueden también rastrearse en la concurrencia a estos ámbitos; un caso paradigmático fue el de los hermanos Discépolo, a quienes el ambiente de “Los Inmortales” resultaba extraño e

inaccesible, operando una suerte de migración desde el centro al barrio periférico del Once:

Cuando Armando empezó a escribir obras de teatro, el café de Desbarnats representaba a la vieja guardia de la inteligencia porteña. Para los nuevos escritores, la relación con ese mundo era problemática y no pocas veces contradictoria. La militancia anarquista de varias mesas del reducto facilitaba el acercamiento entre viejos y jóvenes, pero ello no borraba por completo las marcas generacionales. (Pujol, 1997: 43-44)

Estos espacios de cruce social se pueden dividir en dos grandes grupos, las librerías y los bares. La librería más prestigiosa, a juzgar por los diversos testimonios, fue la de Moen, ubicada en la calle Florida, casi esquina Sarmiento. Sus propietarios eran los hermanos dinamarqueses, Arnoldo y Balder Moen. Editaban pequeñas tiradas de obras -cuyo costo pagaba el autor- y la exposición en la vidriera junto a una mayoría de libros extranjeros significaba acceder a una instancia de legitimación. Otra librería acreditada, ubicada a metros de Rivadavia, era la francesa de Espiasse, junto con las italianas, la “Dante Alighieri” y la de Cantiello.

Con respecto a los bares, encabeza la lista por su concurrencia, el Café de los Inmortales, que estaba ubicado en Corrientes 922, entre Suipacha y Artes (luego Carlos Pellegrini), junto al Teatro Nacional. Su verdadero nombre era “Café Santos Dumont”, pero fue rebautizado así por Rubén Darío. José Antonio Saldías sintetizó sus características y asistentes (1968: 41). Vicente Martínez Cuitiño le dedicó un extenso volumen, y atribuyó su cambio de nombre a una ocurrencia de Florencio Sánchez, uno de sus asiduos huéspedes. (1949: 17)

Las discrepancias respecto de su nombre revelan el carácter mítico que ese espacio adquirió en el transcurso del tiempo. En referencia a la “nueva” camada de escritores teatrales, como Armando Discépolo, las referencias de Sergio Pujol advierten sobre la atracción que ejercía en los escritores *emergentes*:

Todos sabían que Los Inmortales no era un café común y corriente. Su fama estaba recostada sobre un trípode cultural: periodismo, teatro y anarquismo eran las llaves que abrían las puertas de aquel mundo (1997: 42)

También eran famosos los “almorzáculos” o fiesta literaria dominical del Ferrari (Corrientes y Uruguay), que reunía a los colaboradores de la revista *Nosotros*.

Estos encuentros literarios, donde los autores no sólo leían sus obras ante un vasto auditorio, sino que algunos también las escribían –como es el caso de Florencio Sánchez-, revela la dinámica del campo y los contactos fluidos entre los diversos agentes del sistema teatral. Los críticos estaban en estrecho y cotidiano contacto con los actores, dramaturgos y músicos, antes de ir a la redacción a escribir su nota, produciéndose un fenómeno de retroalimentación mutua, que no escatimaba los conflictos. Los cambios políticos y sociales que sobrevinieron a comienzos de la década del treinta interrumpieron estas reuniones, y la esfera pública comenzó a reducir su vitalismo.

En la década del sesenta se reeditó la fluidez del intercambio entre artistas, crítica y público alrededor del Instituto Di Tella. En menor medida, el regreso de la democracia en 1983 favoreció estos intercambios. Pero la anulación completa de la esfera pública durante el período 1976-1983 extendió sus efectos mucho más allá de lo esperado. En el tiempo presente resulta inimaginable la escena de un dramaturgo leyendo su texto o un director proyectando su próxima puesta en escena, en un espacio público o semipúblico, ante un auditorio integrado por críticos.

Las relaciones entre el campo del poder, el campo intelectual y la crítica teatral

Me propongo describir algunas de las relaciones entre el discurso de la crítica y el sistema teatral, enfocadas desde una perspectiva que se interesa por los vínculos institucionales. Propongo también algunas hipótesis sobre las tensiones dentro del campo intelectual, y, a su vez, las de éste con el campo de poder. La justificación de la elección del año 1930 es doble: tanto por un acontecimiento que tiene una relación directa con la serie teatral –el surgimiento de la escena independiente, con efectos en la serie de la crítica-, como por los efectos de la “revolución” de septiembre, la primera ruptura del orden constitucional.

Ante este último hecho, lo que podríamos denominar en líneas generales “la intelectualidad”, tuvo reacciones disímiles. Jorge Warley (1985) ha trazado un panorama de las posiciones en el ámbito universitario, donde se vivía un clima adverso al gobierno de Yrigoyen, sobre todo en los días previos al 6 de setiembre, y ha precisado las reacciones sectoriales ante el golpe.

La prensa gráfica también participó activamente en la formación de la opinión pública, atacando la gestión de Yrigoyen. Es bien conocido y ha sido objeto de recientes publicaciones (Tálice, Ulanovsky, Saíta: 1998) el papel dinámico que desempeñó el diario *Crítica* en la campaña de desprestigio del presidente radical, y también la pronta desilusión frente a la gestión militar.

Me interesa dejar constancia de alguna de las excepciones, poco difundidas, quizás por pertenecer a una publicación de escasa y restringida circulación; resulta una forma de entrada a las relaciones entre campo político y sistema teatral –marginal o lateral, si se quiere-. Se trata del periódico –antes, semanario- socialista *La Vanguardia*; precisamente el 1º de setiembre de 1930 cumplía su vigésimo quinto aniversario. Los días previos y posteriores al 6 de setiembre, los titulares de tapa hacían alusión a las presiones para obtener la renuncia de Irigoyen (4 de setiembre); el 5 de setiembre, titulaba “Contra las dictaduras”⁶⁴. Y el domingo 7, un día después del golpe, el editorial titulado “El nuevo régimen”, advertía sobre la grave ruptura institucional:

(...) Hemos sido por lo tanto, fustigadores severos y hasta implacables del aquel gobernante, pero eso no implica que no debemos guardar ciertas reservas sobre el procedimiento de fuerza que se ha excogido (sic) para librar al país de ese pésimo gobierno”.

Durante ese día y los siguientes se suspendieron los espectáculos públicos, por lo que recién el miércoles 10 se anunciaba “Anoche volvieron a funcionar normalmente los teatros” (pág. 3) El viernes 12, bajo el título de tapa “El partido socialista al pueblo de la República”, firmaban el editorial Mario Bravo, Nicolás Repetto, Silvio Ruggeri, entre otros, exigiendo entre sus párrafos sobresalientes, que cesara el régimen de fuerza. El miércoles 17 de setiembre de

⁶⁴ Compárese con el titular de ese mismo día de *Crítica*: “Carecemos prácticamente de gobierno”; Botana afirmaba en el editorial “*Esto se acabó*”; en la edición del 6 de setiembre, la portada estalla con el título de “*Revolución*” sobre un gráfico dividido entre militares marchando y civiles vitoreando, y el retrato de Uriburu incrustado; en el epígrafe se lee: “*Esta mañana a las 8.5. el Ejército Nacional, al mando del Gral. Uriburu, se levantó contra el gobierno inconstitucional del Sr. Irigoyen*”; al poco tiempo, el diario sería clausurado y su director, encarcelado.

1930 se produce el entrecruzamiento de la serie política con el sistema teatral, a causa de la revista estrenada en el teatro Sarmiento, cuyo sugestivo nombre era “¡Viva la libertad!”, que –según el crítico- “(...) fue recibida con aplausos por el numeroso público que concurrió a su estreno. En los días subsiguientes, se observa la insistencia en el estreno de revistas “de actualidad”:

Con el propósito de presentarla en breve, continúa ensayándose en el Apolo, la sátira política “Adelante los que quedan! (No se ve ninguno)”, original de Juan Pueblo, seudónimo bajo el cual escóndese un conocido autor nacional. (*La Vanguardia*, 30/09/1930)

El 12/10/1930 se anuncian tres estrenos de género chico; nos interesa el tercero de ellos, *Viva Apolinario Leguizamón*, de Pedro Lamarque, en el teatro Cómico, por la compañía de Alippi, Cicarelli y Otal:

(...) Cicarelli interpretó a Don Apolinario con propiedad, caracterizando con discreción a Irigoyen, a quien se quiere ridiculizar en este sainete.... La pieza estrenada es una sátira política, que resulta antipática porque trata de halagar los deseos del público, y por otro lado, porque trata de justificar, en determinados pasajes, los errores del ex mandatario. El público recibió el estreno con frialdad.

Esta breve muestra alcanza para extraer algunas conclusiones; permite reconstruir una tríada entre el campo de poder, el sistema teatral y la crítica periodística; ésta última, en *La Vanguardia*, se mantuvo en disidencia ante los acontecimientos de la primera y al oportunismo de algunos agentes del segundo; la línea política de la publicación coincidía con la de la sección espectáculos, en una consonancia difícil de encontrar. Aunque no se puede negar el escaso peso funcional de *La Vanguardia*, frente a las ediciones masivas de *Crítica* o de *La Nación* y *La Prensa*, puede verse que la inconstitucionalidad de la asonada del 6 de setiembre no pasó desapercibida para esta publicación, constituyendo una prueba de que no toda la prensa gráfica coadyuvó al derrocamiento de Yrigoyen, o que también suscribía la idea de que el golpe era una solución de corto plazo sin mayores consecuencias institucionales, dos afirmaciones bastante aceptadas. Por otro lado, el espacio de la crítica teatral muestra una de las posibilidades menos transitadas: la coherencia de las ideas y la inserción en los problemas inmediatos o acuciantes de la comunidad.

En el campo teatral, la visita que dejó una marca fuerte fue la de Federico García Lorca, quien permaneció en el país entre octubre de 1933 y marzo de 1934 (precedida por el prestigio del *Romancero gitano*, editado por *Sur*)

Lorca llegó a Buenos Aires acompañado por el escenógrafo Manuel Fontanals y el crítico Pablo Suero (*Noticias Gráficas*) para asistir a las representaciones de sus obras *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa* y *Mariana Pineda*; dirigió a Eva Franco en *La dama boba*, ofreció funciones de títeres y conferencias. Se sorprendió por la aceptación de *Bodas de sangre*, protagonizada por Lola Membrives, que por tal motivo debió desplazarse del Maipo al teatro Avenida; frecuentó las peñas del Tortoni, donde recitó e interpretó canciones andaluzas, alternando con Enrique Santos Discépolo, César Tiempo, Pablo Neruda, Norah Lange, Oliverio Girondo, Rega Molina, Samuel Eichelbaum, Edmundo Guibourg, Carlos Gardel, Borges, entre otros. Recibido como una celebridad, dos años después, cuando circulaban confusas versiones sobre su ejecución, y ante su confirmación, sólo se registraron tibias reacciones condenatorias.

El funcionamiento del teatro oficial, a poco de haber sido creado, ya era blanco de cuestionamientos, como puede verse a través de un artículo firmado por Octavio Palazzolo publicado en *Nosotros* N° 33 (segunda época) a tres años de la fundación del Teatro Nacional de Comedia; lo que allí cuestionaba Palazzolo era la incorporación de las prácticas del teatro comercial, y la búsqueda del "éxito" de la taquilla, alejándose del objetivo para el cual había sido creado (587-588). De su exposición surge una síntesis del discurso de la política cultural imperante en ese momento, aunque luego esos propósitos se hayan desvirtuado, tal como lo denuncia Palazzolo.

Ya en el primer mandato justicialista, encontramos una sinopsis del pensamiento oficial sobre el teatro en el artículo de Juan Oscar Ponferrada (*Boletín de Estudios de Teatro*, n° 20-21, marzo –junio 1948), titulado "Orígenes y rumbos del teatro argentino". Comienza evocando la "crisis" del teatro, que sitúa alrededor del año 30; luego de examinar diversos factores, llega a la conclusión de que "(...) La crisis del teatro nacional era la crisis de la conciencia nacional" y señala, como excepción, la pieza *Martín Vega*, de Juan Zocchi, estrenada en 1937, que obtuvo poca repercusión.

A continuación, Ponferrada inicia una digresión sobre la naturaleza "profética" del artista, poniendo como ejemplo a Esquilo y a José Hernández, oponiéndolos a otros artistas caracterizados por su "ceguera", e instando a la construcción de una "nueva mitología".

En consonancia con el discurso crítico de la época, Ponferrada hace una referencia obligada a la cuestión del origen del teatro argentino, que "(...) ha sido y sigue siendo motivo de inacabables discusiones por parte de eruditos y teatrólogos", para repasar, luego, la genealogía, en la *El amor de la estanciera* marca un punto nodal; de acuerdo con la teoría evolutiva, habla de un "injerto", a partir del cual puede iniciar la *demonstratio* de su tesis, que expone bajo el subtítulo "Rumbos definitivos", que consiste en asegurar la filiación popular, el "origen plebeyo".

La "lava fecundante", según Ponferrada, pasa por el candombe, el circo ("otra levadura teatral"), el sainete, la poesía gauchesca, y desemboca en el *Juan Moreira* de Gutiérrez-Podesta, paralelamente a la vertiente culta, fruto del "colonialismo". Concluye con un esperanzado panorama, que sería el resultado de la interacción con el campo político.

Unos años más tarde, en el primer número de la revista *Talía* (setiembre de 1953), puede comprobarse la institucionalización de este programa. En la nota titulada "2º Plan Quinquenal y Teatro", firmado por Miguel Ronziti (pp. 28-29), comienza con la mención obligada a la "crisis" del teatro en los años treinta, cuyas causas son atribuidas a la carencia de una política cultural, para finalmente reasignar una función didáctica al teatro.

En contraste con la década del treinta, Ronziti observaba un panorama caracterizado por la inquietud estatal en el área cultural, que se expresa a través de una cita directa del discurso de Juan D. Perón.

El articulista señala que tal propósito encontró su herramienta programática en el Primer Plan Quinquenal, en 1947, en el fomento de cuanto tuviera relación con la cultura en general; esa herramienta se perfeccionaría en el Segundo Plan Quinquenal. La nota culmina destacando la instrumentación de tal programa general en el área de teatro, mediante la tarea de la Dirección Nacional de Cultura, el Teatro Colón, Discépolo, Cervantes y Municipal San Martín; los

certámenes organizados por la Municipalidad, los premios "Juan Perón" y "Eva Perón" para obras de literatura teatral⁶⁵.

Respecto de las legitimaciones oficiales y del interés que despertaba la actividad teatral en el ámbito gubernamental, en la revista *Máscara* –órgano de la Asociación Argentina de Actores-⁶⁶ aparecían frecuentes notas de este estilo: “El General Perón condecoró a cinco grandes actrices”; en esa ocasión la Condecoración al Mérito Artístico fue otorgada a Lola Membrives, Angelina Pagano, Blanca Podestá, Pierina Dealessi y Lea Conti.

En el terreno de la investigación académica la situación no era tan auspiciosa. Ricardo Rojas renunció a la cátedra y a la dirección del Instituto de Literatura Argentina en 1946 “por expreso desacuerdo con la Facultad intervenida” (Pagés Larraya: 1983, 78); desde esa fecha, hasta 1955 cesaron las publicaciones, y se consigna que

(...) por disposición de un ex interventor llegó a fundirse el plomo de obras cuya tipografía había sido ya totalmente compuesta por la imprenta de la Universidad.

El propio Rojas, en la reedición de 1948 del volumen II, “Los modernos” (p. 657) consignaba que luego de su retiro, el Instituto había cesado en sus actividades y publicaciones.

En 1986 Castagnino trazaba un cuadro de situación retrospectivo acerca de la investigación teatral al finalizar la década del treinta, consignando los enormes esfuerzos individuales para llevarla a cabo, y el desinterés de los editores y de los lectores. (1986: 23-24)

Para reconstruir el modelo estético del teatro oficial durante la segunda presidencia de J.D. Perón, podemos hacer un alto en 1954, cuando asumió Cátulo Castillo como Presidente de la Comisión Nacional de Cultura y Pedro Aleandro fue designado Director General del Teatro Nacional Cervantes. Allí se estrenó *El último perro*, de Guillermo House – seudónimo de Agustín Guillermo Casá, un militar retirado-; esta versión, basada en la novela homónima que había sido galardonada con el Premio Nacional de Letras 1945/1947, fue dirigida por Carlos

⁶⁵ Consistía en la suma de 10.000 \$ y la puesta en el Teatro Municipal General San Martín.

⁶⁶ En el n° 126, año XIV, julio, agosto y septiembre de 1954.

Gorostiza⁶⁷. La crítica de *Noticias Gráficas* (3/05/1954) es sumamente clara al definir el modelo a seguir y la función didáctica atribuida al teatro⁶⁸.

Quizás la figura emblemática para mostrar las contradicciones y las tensiones del campo intelectual, sea la de Leopoldo Marechal. Cuando se publicó *Adán Buenosayres* en 1948, su autor era Director General de Cultura de la Nación desde hacía un año; casi sin promoción, *La Nación* le dedicó una breve crítica, y sólo tres meses después, *Sur* daría cuenta de su existencia mediante una irónica crítica de Eduardo González Lanuza. Como dramaturgo, en ocasión de los festejos oficiales de 1950 realizó la adaptación de *Electra*, que se representó en la Facultad de Derecho, y en el mismo año, *El canto a San Martín* -oratorio dramático- se representó en el Cerro de la Gloria. Al año siguiente, se estrenó *Antígona Vélez* en el Teatro Cervantes (Primer Premio Nacional de Drama), y Marechal asumió como Director de Enseñanza Artística. Después de 1955 comenzó un largo período de "proscripción intelectual", según la expresión de Héctor Murena, hasta fines de los años sesenta, cuando *Adán Buenosayres* fue recolocada en el campo intelectual⁶⁹. Cuestionado por muchos de los mismos peronistas, que lo consideraban demasiado "intelectual", remitimos a dos de sus textos programáticos sobre la cultura nacional: "La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo" y "Proyecciones culturales del momento argentino". En el primero de ellos denuncia una tendencia que denomina "la servidumbre de lo foráneo"⁷⁰, a lo

⁶⁷ Recién en 1954 se concretó el proyecto de llevarla al cine, por la productora independiente Atalaya, dirigida por Lucas Demare. Eduardo Romano, quien analiza el pasaje de la novela al cine, (1991: 109) la ubica en una línea cinematográfica basada en la "... vigencia que el cine gauchesco tenía sobre el público y en el cual confluían los actos de dignidad o franca rebeldía ante la injusticia, con los números musicales de canto, y aun de baile, y con los lances humorísticos o costumbristas provenientes del género chico escénico o de la radiotelefonía. Sobre la base de éxitos como *Juan Moreira* (1936) y *Nobleza gaucha* (1937), de *Ya tiene comisario el pueblo* (1936), *Viento Norte* (1937) y *El cabo Rivero* (1938), se filman *Huella* (1940) y *Fortín alto* (1941)

⁶⁸ "(...) No pudo elegirse una comedia más de acuerdo con los principios que sostiene la Comisión Nacional de Cultura, ni con los postulados incluidos en el Segundo Plan Quinquenal del Gobierno de la Nación, referentes al plan cultural a desarrollar en el país, porque *El último perro* es una novela eminentemente argentina, en cuyo relato se patentiza una época cruenta y difícil de nuestra nacionalidad, y su difusión, utilizando el vehículo del teatro, tan amplio en su panorama, tan grande es sus proyecciones ilustrativas como en sus alcances objetivos, significa una perfecta identificación con los móviles que la han llevado a escena."

⁶⁹ Escribió para el teatro: *Antígona Vélez*, *La batalla de José Luna*, *Las tres caras de Venus*, *Don Juan*. Entre sus obras teatrales fragmentadas están *Gregoria Funes*, *El Superhombre* y *El Mesías*; se consignan más títulos, pero no se han encontrado las obras.

⁷⁰ "Recuerdo, no sin tristeza, que llegamos a tener un Anatole France argentino, un Barrès argentino, un Dostoievsky argentino, y he olvidado cuántos otros productos nacionales con etiqueta extranjera"

que que contraponía un regreso a lo folclórico. En el segundo, ya desde el lugar de la gestión política, traza un programa cultural que va recorriendo una línea que parte del sustrato popular a un plano trascendente, por la intermediación de un plan organizado cuyos pasos serían

1º) Rescatar del olvido las tradiciones nacionales y estudiarlas. Obra del investigador.

2º) Devolverlas al pueblo revitalizadas, darles una nueva vigencia. Obra del educador y del difusor.

3º) Exaltarlas, por el arte, hasta el plano universal de lo trascendente. Obra del creador.

En pocas ocasiones puede encontrarse tan expuesta, en términos discursivos, una política cultural como en este período. Sin embargo, los agentes del sistema teatral parecían –salvo en el caso del teatro oficial- buscar otros rumbos. En los cincuenta es notable como aumentaba la cantidad de elencos profesionales, estrenando en forma mayoritaria, piezas del repertorio norteamericano y europeo contemporáneo, al mismo tiempo que se divulgaban nuevas técnicas de actuación y de dirección.

El surgimiento del teatro oficial

El teatro oficial tuvo su inicio institucional en 1935 con la promulgación de la Ley 11.273, propuesta por la Comisión Nacional de Cultura, por la cual se creaba el Teatro Nacional de Comedia, bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas y el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, cuya sede se fijó en el Teatro Cervantes. El inicio de las actividades se concretó el siguiente año, cuando se estrenó, entre otras piezas, *Tejido de madre*, de Samuel Eichelbaum. En el repertorio se alternaban obras de autores argentinos consagrados (Laferrère, Grousacc, F. Sánchez, M. Leguizamón, Eichelbaum, A. Cerretani, R. Rojas, C. Nalé Roxlo, etc.) y de reciente trayectoria hasta ese momento (H. Rega Molina, Tulio Carella, Malena Sandor, Roberto Vagni, entre otros.) con obras consideradas del repertorio “clásico universal” propiciando una tendencia universalista.

Los cambios político-institucionales repercutieron en la conducción de la Comedia Nacional, sucediéndose direcciones y políticas culturales diversas, donde se privilegiaban determinados autores o tendencias, así como los cambios en el elenco.

En 1943 por una ordenanza municipal, el Teatro del Pueblo tuvo que dejar la sala que ocupaba sobre Corrientes al 1500 (su anterior denominación era Teatro Corrientes), para instalar allí el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires (en la actualidad Teatro General San Martín –ex Municipal-), ganando otro espacio el teatro oficial. Luego se incorporarían el Teatro Presidente Alvear⁷¹, el Anfiteatro Eva Perón –destruido en 1959- y el Anfiteatro Sarmiento, inaugurado en 1955.

Por su parte, el Teatro Municipal permaneció cerrado durante varios años en la década del '50, hasta que en 1960 se reinauguró el edificio donde funciona actualmente.

Si bien dentro de los propósitos del teatro oficial siempre persiste una voluntad proteccionista de los autores nacionales, en 1949 se promulgó una reglamentación por la cual se estipulaba que todos los teatros que iniciaban la temporada con compañías nacionales, debían hacerlo con obras de autores nacionales –estrenos o reposiciones-, y que el resto de su repertorio debía integrarse en un 50 % con obras de ese origen. Este decreto fue modificado en el artículo primero en 1956, manteniéndose el resto del contenido.

El repertorio, que podríamos calificar de ecléctico en los cuarenta, en los cincuenta proponía como modelos obras de temática “nacional”, como por ejemplo *Ollantay*, de Ricardo Rojas, *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, de Bernardo Canal Feijóo, *Clase media*, de Jorge Newton, entre otras.

Las restricciones implícitas –no sólo en el circuito oficial- a determinados autores extranjeros como Jean Paul Sartre, Emanuel Robles, André Roussin, y otros, durante las administraciones justicialistas, tienen que ver con la política cultural de las mismas. Se propiciaban, en cambio, piezas como la mencionada de

⁷¹ Cambió su denominación en 1952 por la de “Enrique Santos Discépolo”, hasta 1956, cuando retomó su nombre definitivo.

Newton, *Octubre heroico*, de César Jaimes, o *El baldío*, de Jorge Mar (seudónimo del entonces ministro Raúl Mendé), de claro intertexto social y político.

En el circuito profesional no oficial, en la medida en que lo permitían las reglamentaciones, se incorporaban gran cantidad de piezas de la dramaturgia extranjera contemporánea: desde los treinta, los autores franceses tuvieron una presencia constante –Anouilh, Giraudoux, Cocteau, Sartre, Camus, Feydeau, entre otros– así como los italianos –Pirandello, Betti, Fabbri–, españoles –Benavente, Casona, Lorca– norteamericanos –O’Neill, más tarde Tennessee Williams, y al comenzar los cincuenta, se produjo uno de los ingresos más productivos: el de Arthur Miller, por la compañía encabezada por Narciso Ibáñez Menta.

La dinamización de la actividad teatral no sólo se basó en la introducción de dramaturgos, sino también a la constante frecuentación de compañías extranjeras, como las de Lola Membrives, Margarita Xirgu, Jean Louis Barrault, Diana Torrieri, Vittorio Gassman, entre otros.

Los directores argentinos de mayor presencia de esta etapa fueron Luis Mottura, Eduardo Cuitiño, Armando Discépolo, Orestes Caviglia, y en otros casos, la dirección era ejercida por el actor que encabezaba la compañía, como Narciso Ibáñez Menta, Pedro López Lagar, entre otros, un tipo de producción semejante al del teatro popular, con compañías encabezadas por Luis Sandrini, Luis Arata, Pepe Ratti, entre otros, y cuyo repertorio incluía tanto sainetes, como revistas y comedias en sus distintas variantes, ya sea de autor nacional o extranjero. Desde el punto de vista de la producción de repertorio, sufrió un agotamiento que se profundizó en los años cincuenta, no así su recepción, lo que constituyó uno de los blancos de ataque de la escena independiente.

Las revistas *Metrópolis* y *Conducta*: modalidades alternativas

En las relaciones interdiscursivas entre teatro y crítica, surge la hipótesis de que frente a la aparición de modalidades teatrales emergentes, pueden corresponder modalidades críticas alternativas, formalizadas a través de

publicaciones. Esta no es una regla de carácter obligatorio, aplicable a la historia del discurso de la crítica, sino que consiste en una de las formas de tensión entre ambos discursos –el crítico y el estético o dramaturgico-; en los períodos de remanencia de alguna de las modalidades teatrales, el discurso crítico reacciona mediante el rechazo de formas o manifestaciones que considera agotadas –por ejemplo, alrededor de los años treinta, y aún antes, el costumbrismo, el género chico, y el género gauchesco, - y el reclamo ávido de producciones que superen o se distancien de esas estéticas. Esta tensión –una forma del diálogo interdiscursivo- no es una constante ni se produce de forma homogénea frente a la totalidad de las producciones, sino a las que en ese momento considere fuera del *canon*.

Un ejemplo contrario es el producido en los primeros años del siglo, cuando el sistema teatral estaba conformado por la casi totalidad de sus agentes – actores, público, crítica, espacios de actuación, y hasta un repertorio- pero se hacía notar la carencia de dramaturgos que pudieran concretar la construcción de un cuerpo -que hasta el advenimiento de Florencio Sánchez era vivido como una utopía-, el del ansiado “teatro nacional”. Ese momento en que la crítica parecía preexistir al teatro, fue seguido por las tensiones enunciadas arriba, y si bien no se repitió en lo sucesivo ese fenómeno, sus discrepancias y reclamos son continuamente renovados.

El suceso inverso es el surgimiento de una crítica ligada institucionalmente a una modalidad teatral emergente. Se pueden sintetizar algunas conclusiones generales sobre las publicaciones institucionales de la agrupación Teatro del Pueblo, con la hipótesis de que constituyen una modalidad de lectura ante el teatro argentino y extranjero, modalidad *alternativa* respecto de los modelos críticos canónicos hasta 1930. Los paradigmas de lectura, los presupuestos explícitos e implícitos en su discurso, la posición frente al objeto mismo, los criterios de selección y exclusión, la postura ante los modos de producción y recepción vigentes en ese momento, son algunos de los ítems que emergen de los órganos de la agrupación, *Metrópolis* y *Conducta*.

Frente a la existencia de revistas literarias que se ocupaban escasamente del teatro argentino, y de revistas teatrales que -salvo excepciones⁷² -se ocupaban de la difusión del mismo con escaso contenido crítico, las revistas mencionadas reúnen una serie de rasgos comunes que las recortan de ese panorama.

- Ambas fueron dirigidas -tácita o explícitamente- por Leónidas Barletta. Su actividad editorial previa se desarrolló en las publicaciones del grupo de Boedo, *Dínamo* y *Extrema Izquierda*; fue también colaborador de *La Prensa* desde 1930 y durante largos años⁷³, de la primera etapa de *Los Pensadores* y *Claridad*; de los semanarios *Argentina Libre* y *Antinazi*; además de dirigir las colecciones editoriales denominadas de igual modo que las revistas, luego de la desaparición de las mismas, asumió la dirección de *Propósitos*, quincenario político-cultural, fundado en octubre de 1951, y que apareció regularmente hasta su muerte (1975), además de su labor como narrador, dramaturgo, poeta y ensayista.

- La continuidad: *Metrópolis* alcanzó los quince números, y le sucedió *Conducta* en 1938, cuando la agrupación ocupó un nuevo local -donde actualmente está el Teatro General San Martín- hasta 1943, con 27 números.

- Nacieron al amparo de una institución -Teatro del Pueblo-, que inauguró el movimiento *independiente* en nuestro sistema teatral, y lo acompañaron a lo largo de su primera etapa.

-Entre sus objetivos principales estaba el difundir las actividades de la agrupación, pero también, y mediante una estrategia ofensiva, marcar sus diferencias con las otras modalidades teatrales.

- Se concebían como revistas de cultura, razón por la cual incluían otras manifestaciones artísticas (poesía, plástica, música, cine, literatura, etc.), y perseguían la interrelación de las artes en cuanto a objetivos, modos de producción y búsquedas estéticas.

-No desconocían la actividad teatral de las otras agrupaciones independientes y de los otros otros subsistemas (el subsistema culto y el

⁷² Entre las excepciones podemos mencionar las ediciones del *Anuario Teatral Argentino*, y las revistas *Comoedia* y *Carátula*.

⁷³ Cuando Antonio Cunill Cabanellas renunció a su puesto de secretario de redacción en *La Prensa*, para asumir como director del Teatro Cervantes, el cargo vacante le fue ofrecido a Barletta, quien no aceptó.

comercial), a diferencia de lo que denunciaban permanentemente: las otras publicaciones ignoraban la actividad de Teatro del Pueblo.

- Generaron un ámbito de discusión con otras publicaciones y con los representantes del quehacer teatral.

- Le dieron especial relevancia al rol de la crítica en el sistema teatral, cuestionando los modelos existentes y proponiéndose como alternativa.

Metrópolis

Fue concebida paralelamente a la fundación de la institución, como consta en el acta de la misma (Marial: 1955:61-62) Su lema, “De los que escriben para decir algo”, puede leerse como una confrontación frente a otras modalidades de publicación coexistentes. Larra (1978:96) ha señalado que su tono era “... similar al de ‘Dínamo’ y ‘Extrema Izquierda’. Es decir, combativo, bruloteador, de pelea callejera”.

Su presentación exterior era de un formato “cuadernillo”, ilustrada con viñetas, grabados y fotografías de estilo muy heterogéneo⁷⁴; era impresa en la imprenta de M. Lorenzo Rañó “*en Boedo*” (Boedo 837), lo que significaba una especie de marca en el orillo, pues era la misma imprenta que editaba las publicaciones del grupo que por esa razón se identificaba así, y también las narraciones de Roberto Arlt. Contaba con escasa publicidad, y de productos modestos, comparados con otras publicaciones de la misma época. Su tipografía heterogénea, que combinaba diversos tipos y tamaños de letras, le da una apariencia ecléctica que contrasta con la sobriedad de la mayoría de las revistas literarias de la época.

Señalaremos sólo las secciones que se ocupaban de la crítica y de la dramaturgia, especialmente condensada en su “*Sección Teatros*”. En algunos números editaban obras dramáticas completas, de los autores estrenados por Teatro del Pueblo⁷⁵.

La crítica teatral fue cuestionada duramente desde el inicio de las publicaciones; *Metrópolis* propuso una encuesta sobre sus funciones:

⁷⁴ Entre los plásticos que ilustraban la publicación, se encontraban Guillermo Facio Hébequer, Abraham Vigo, Gustavo Cochet, entre otros.

⁷⁵ Véanse, por ejemplo, el nº 7 (1931), donde se incluye el diálogo *El perdón*, de Juan Carlos Mauri, y los nºs 13/14 (febrero de 1932), que incluye *Mientras dan las seis*, de Amado Villar y González Lanuza.

Desgraciadamente tanto dinero puesto en juego ha complicado a la prensa y ha surgido el ‘crítico’. El ‘crítico’ es casi siempre un escritor 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 un margen para deslizar una observación, no tienen capacidad crítica para hacerla. (“Consideraciones sobre Teatro del Pueblo”, *Metrópolis* n° 1, junio de 1931)

Oswaldo Durán, en el n°7 (1931) reconocía solamente como críticos a Ramón Doll, Roberto Giusti y Luis Soto. En el mismo número, Francisco Dibella en *Postdata*, exigía que el crítico ejerciera una actividad analítica.

Estas apreciaciones no diferían demasiado entre sí -por ejemplo, comparadas con la de Francisco Isnardi (*Metrópolis* 10, 1932), o la de Álvaro Sol, en el mismo número, entre otras- pero se distinguen de las vertidas en otras publicaciones por su tono desafiante y por las elecciones estéticas.

En la última aparición de *Metrópolis* (n°15, 1932) le dedicó un amplio artículo -que resultó profético- sobre *Trescientos millones*, de Roberto Arlt, estrenada en Teatro del Pueblo. Este temprano reconocimiento a un autor *emergente*, incluía la apreciación de que sólo podía manifestarse en un teatro independiente⁷⁶.

En éste y otros muchos artículos *Metrópolis* exponía su opinión polémica sobre la dramaturgia nacional del pasado y del presente, referida sobre todo a la carencia de experimentación formal⁷⁷:

En la sección *Crítica de la crítica* -que luego tendrá continuidad en *Conducta*- se evaluaba entre otras cuestiones, las respuestas de la crítica de las otras publicaciones ante las actividades de la agrupación.

Conducta

Después de un vacío de casi seis años apareció *Conducta*, una publicación bimensual, con el subtítulo “*Al servicio del pueblo*”. Con un formato mayor y una presentación gráfica más sobria que su antecesora, incorporó firmas

⁷⁶ “Tenía que ser un teatrillo independiente el que descubriera e hiciera conocer a un escritor de teatro de la envergadura de Arlt, porque el teatro oficial, que no acierta a ver más que la posibilidad de hacer negocio, ha cerrado tanto los ojos, que ni el negocio ve” (de. cit.)

⁷⁷ En otras ocasiones, sus ataques serán dirigidos a otros aspectos: modos de producción, géneros, semántica, objetivos, etc.

que hicieron decir a Larra que Barletta había logrado (op. cit., 96) “(...) la síntesis Boedo-Florida que ya empezara a realizar con su teatro al estrenar a Eduardo González Lanuza, al mismo tiempo que Álvaro Yunque”⁷⁸.

El n°11 (mayo 1940) reproduce un elogioso artículo dedicado a la publicación, cuyo autor, el poeta Horacio Rega Molina⁷⁹, rescata su especificidad y diferencia con respecto a las publicaciones habituales, y al mismo tiempo, lamenta su circulación limitada⁸⁰:

Además de diversos artículos que plantean una continuidad en la preocupación por la crítica (*Actitudes críticas*, por Boris Zipman, n°9 (septiembre-octubre 1939); en el mismo número *Nuestros críticos teatrales*, por Pablo Palant), existía una sección denominada *Crítica de la crítica*, como en su antecesora, y otra denominada *Una de dos*, que, en ocasiones también se ocupaba de la crítica. En *Conducta* n°12 (junio-julio 1940) aparecía esta confrontación:

Por lo general los actores de Teatro del Pueblo dicen sus partes en tono enfático, que disminuye eficacia a la pieza, que debe ser espejo de la vida. (Un crítico de *La fiesta del hierro*, de Arlt, 19/7/40)

Los artistas del Teatro del Pueblo interpretaron la obra con una soltura sin exageraciones, con una sobriedad de recursos característica. (Otro crítico de *La fiesta del hierro*, 19/7/40)

El humor se reflejaba en varios espacios de la revista, como la sección *Boliche*, donde se exponían misceláneas a la manera de *graffittis*, o en sueltos intercalados a pie de página.

Más allá de las ironías, Barletta generó, por medio de estas publicaciones, una estrategia ofensiva frente al discurso de la crítica teatral vigente, e incorporó otras modalidades de la misma. Los amplios espacios que la publicación ofrecía a los críticos que incorporaba -entre los que podemos mencionar a Raúl Kapplench, Luis Ordaz, Pablo Palant, Carlos García, entre otros-, así lo demuestra. Otro presupuesto importante del discurso crítico de las publicaciones,

⁷⁸ Y sigue: “En sus páginas se congregan escritores ya formados como Álvaro Yunque, Raúl González Tuñón, Horacio Rega Molina, Roberto Mariani, Augusto Mario Delfino, Nicolás Olivari, y los que recién comienzan, como Héctor P. Agosti, Bernardo Kordon, Raúl Larra, Ernesto Sábato, Roger Plá, Pablo Palant, Luis Ordaz, Octavio Rivas Rooney, Blas Raúl Gallo, entre otros.”

⁷⁹ Originalmente publicado en *El Mundo* (14/05/1940)

⁸⁰ Véase también la reproducción del artículo de Jaime Plaza (*La Vanguardia*, 14/9/1940) en n°13 (septiembre 1940); en el mismo número, el de Doris Cook Wilmot, enviada de *Life*; en el n°16 (abril-mayo 1941), del *New York Times*, de Foster Fitz-Simons, de *The Carolina Play-book*, entre otras.

se refiere a la complejidad del fenómeno teatral, por lo que no sólo se ocupaban de la obra dramática y del autor: también incluían consideraciones acerca de la puesta en escena, aspectos ausentes por lo general en la crítica teatral periodística.

En *Conducta* se generó una polémica donde tomó cuerpo discursivo la antinomia “realismo versus vanguardia”, cuya discusión se extendió más allá de la década del sesenta. Sólo es posible circunscribirse a los testimonios gráficos de la misma, lo que significa que la polémica no circulara por otros carriles, como los debates posteriores a las funciones de Teatro Polémico; en la década del cuarenta, a lo largo de varios números de la revista *Conducta* se debatió sobre el realismo en el arte, una discusión que abarcaba a la plástica, la literatura y el teatro, cuyo punto de inicio fue el número 11 (mayo de 1940). Un artículo de Antonio Berni, titulado “Nuevo realismo”, postulaba la necesidad de un realismo de vanguardia, no verista ni mimético como reclamaban los “puristas”; un realismo que no fuera “una máquina registradora de objetos visibles o un afán de competir con el aparato fotográfico”; a continuación, en “Hacia un nuevo realismo”, Octavio Rivas Rooney proponía mediante ejemplos extraídos del teatro de Laferrère, el modelo del realismo, al que oponía la experimentación de vanguardia. En el número siguiente (junio/julio 1940), Blas Raúl Gallo lo cuestionó con dureza en “Contestando a O. Rivas Rooney”, y abrió así la discusión al terreno ideológico y político; por último, en el número 14 (noviembre-diciembre 1940), Emilio Satanowsky, en “Un realismo de ficción”, acentuó el desplazamiento hacia el campo político, construyendo una nueva antinomia: arte socialista, sustituyendo al arte proletario.

El metadiscurso crítico de *Metrópolis* y *Conducta* constituye así un valioso material documental para la reconstrucción de puestas en escena de la época, y una ‘intermediación’ *subyugada* (Villegas, 1988:116) con respecto a la crítica *hegemónica* (op.cit.,1988:108). Entre sus presupuestos ideológicos es evidente un fuerte predominio de la función didáctica del teatro, combinado con una predilección formal ligada al *realismo* en sus primeros tiempos, pero que no rechazaba la innovación formal.

*El espacio del teatro en cuatro publicaciones culturales del período:
Claridad, Sur, Nervio y Criterio*

Ético o estético, teórico o político, el círculo que una revista traza para señalar el lugar que ocupa o aspira a ocupar marca también la toma de distancia, más o menos polémica, respecto de otras posiciones incluidas en el territorio literario. (Altamirano/Sarlo, *Literatura/Sociedad*)

En el vasto campo de las publicaciones culturales circulantes en el siglo XX, he seleccionado las que ofrecían algún punto de interés en relación con la crítica teatral, para reconstruir los términos de una relación dialéctica, pues

Toda revista incluye cierta clase de escritos (declaraciones, manifiestos, etc.) en torno a cuyas ideas busca crear vínculos y solidaridades estables, definiendo en el interior del campo intelectual un “nosotros” y un “ellos”, como quiera que esto se enuncie. (Altamirano/Sarlo, op. cit. , 97)

Para identificar en cada caso ese “nosotros” y ese “ellos”, se señalan dos orientaciones básicas posibles y no excluyentes: una, cuyo propósito central es el de la difusión de actividades, y la otra, portadora de una voluntad crítica. También se debe plantear la distancia entre las revistas de crítica literaria y/ o cultural , y las que tienen como eje central la actividad teatral, como es el caso de *Metrópolis*, *Conducta*, *Platea* y *Talía*.

Una de las hipótesis que surgen, es que en cada caso –y en tanto revistas culturales- subyace una determinada concepción sobre la función del teatro en la sociedad, a partir de la cual elaboran sus propuestas, exponen sus preferencias y legitiman sus rechazos. Este último aspecto resulta uno de los más productivos a la hora de elaborar una respuesta sobre la hipótesis principal, pues como una derivación inesperada, sobrevienen alianzas estratégicas entre sectores ubicados en las antípodas ideológicas, como es el caso de algunos sectores representativos del pensamiento católico y el moderado socialismo implícito en las propuestas de Barletta. Paradójicamente, entre la amplia franja del pensamiento de la izquierda, se producen escisiones y rupturas irreversibles.

Una tercera posición, aparentemente neutral, aparece bajo la forma de una olímpica indiferencia -cuya justificación no fue fácil de rastrear- frente a las manifestaciones de la dramaturgia nacional. En todas estas revistas, sin embargo,

se puede reconstruir el armado de un frente simbólico contra un “enemigo” común: el teatro popular, en todas sus variantes –sainete, revista, grotesco criollo, comedia, el nativismo-costumbrismo, gauchesca- juzgado bajo los parámetros de la *forma de producción* (a la que acusan de una intención exclusivamente comercial), y de un *efecto de recepción* (que sólo persiga el entretenimiento).

En todos los casos, operaban en un trasfondo los *modelos externos*, de origen diverso: la dramaturgia rusa en su variante realista social, el teatro europeo y norteamericano, de vanguardia y de posguerra, el teatro francés culto contemporáneo; éstas eran las alternativas propuestas explícita o implícitamente, mediante artículos o la publicación de los textos en traducciones propias.

La revista Claridad: el teatro como esclarecedor de las masas

“Claridad aspira a ser una revista en cuyas páginas se reflejen las inquietudes del pensamiento izquierdista en todas sus manifestaciones”. (Año I, n° 1)

Surgida como un desprendimiento de *Los Pensadores*, que dejó de aparecer en junio de 1926 con el n° 122, salió a la luz el primer número de esta publicación, subtitulada “Revista de Arte, Crítica y Letras. Tribuna del Pensamiento Izquierdista”, en julio de 1926⁸¹. Dirigida por Antonio Zamora y con Leónidas Barletta y César Tiempo (Israel Zeitlin) como secretarios de redacción, sostuvo su presencia por un poco más de quince años, hasta su última aparición con el n° 341, en diciembre de 1941.

De orientación social, casi todos sus miembros y colaboradores literarios y políticos pertenecían al Partido Socialista; sin embargo, su autodenominación como “tribuna del pensamiento izquierdista” era demasiado amplia para contener todas las tendencias que se proclamaban de izquierda; este hecho generó polémicas y tensiones con los sectores y personalidades identificados con el anarquismo y el comunismo.

⁸¹ *Claridad* tuvo un antecedente francés –el grupo *Clarité*- que reunió a intelectuales y científicos de aquel país, defensores de la Revolución Rusa. Ernesto Palacio y Pablo Suero tradujeron parte de la declaración de principios del grupo. En 1920 José P. Barreiro editó una revista del mismo nombre, financiada por José Ingenieros, apoyando y difundiendo la Revolución Rusa y artículos de revistas extranjeras. En 1921 Rodolfo Troncoso publicó una revista denominada *Claridad*, órgano del ala “tercerista” del Partido Socialista, encabezada por Enrique del Valle Ibarlucía.

Tampoco se puede hablar de una línea homogénea por donde pasara la redacción de los artículos o las secciones, “(...) sino que se concretaba con el aporte individual de cada colaborador “(Bagú, 1981: 28) Se recibían colaboraciones de Uruguay, Perú, México, Colombia, Venezuela, Brasil, entre otros países. Sin embargo, la sección de teatro fue una de las más homogéneas durante la extensa vida de la revista, alternándose entre el poeta Pablo Suero y Emilio E. Barthelemy, quien también ejercía la función de secretario de redacción luego del alejamiento de Barletta.

El interés de *Claridad* por la actividad teatral no se limitaba sólo a la sección de comentarios, sino que –como eslabón de un proyecto editorial más amplio- publicaba obras teatrales, e incluso poseía varias colecciones. Si tomamos como número “testigo” del inicio de la década del treinta al ejemplar correspondiente al año 8, n° 198 (Buenos Aires, enero 11 de 1930), aparecían en la contratapa el listado de las colecciones y publicaciones de la Editorial Claridad. Su análisis da cuenta de la concepción y jerarquización de las manifestaciones teatrales por parte del proyecto *Claridad*. La distinción entre “teatro contemporáneo” y “teatro nuevo” merece ser analizada, en tanto hay autores que integran ambos grupos, como Jacinto Benavente. En el segundo grupo, se observa un predominio de autores argentinos, algunos de ellos considerados por la crítica actual como innovadores –Defilippis Novoa, Eichelbaum, parte de la producción de González Castillo y de Guibourg.

Interesa reseñar la posición de la revista frente a las manifestaciones teatrales del período, teniendo en cuenta el surgimiento del Teatro Independiente. Solían aparecer críticas a obras dramáticas en la sección literaria menor de la revista, como lo indica su denominación “Sección primicias y minucias literarias”, que firmaba I.Z., que se caracterizaban por la brevedad y el tono mordaz e irónico ante la obra de los dramaturgos, como puede verse en el número 203 (marzo 22 de 1930)⁸².

⁸² “Los autores teatrales porteños no perdonan nada; Oscar Beltrán y José Antonio Saldías anuncian, respectivamente, la adaptación escénica de “Don Segundo sombra” de Güiraldes, y “El inglés de los güesos”, de Benito Lynch. Damos traslado a las familias de los damnificados para que procuren impedir la realización de esos atentados de lesa literatura.”

También existía una sección dedicada a las escritoras, denominada “Sección Literatas” firmada por Norberto Lavagnino, donde en una ocasión apareció un desfavorable comentario sobre Salvadora Medina Onrubia⁸³. Sin embargo, a la hora de atribuir a una firma la posición editorial sobre el teatro, hay que recurrir a los comentarios de Edmundo Barthelemy, a cargo de la sección “Por los teatros”. Sus presupuestos estéticos e ideológicos pueden rastrearse en sus extensas notas, que excedían el comentario de la obra en cuestión para extenderse a los conflictos de la actividad teatral. En el dedicado a la puesta en escena de *Fin de la jornada*, de R. C. Sherrif, en el Teatro Argentino por la compañía dirigida por Armando Discépolo aparecido en el n° 204 (abril 12 de 1930), luego de un extenso elogio de la obra dramática, se expone en consideraciones sobre lo que supone el gusto del público argentino, que tiende a admirar “la nota sensiblera, romántica, bufonesca”.

Las condiciones y el efecto de recepción constituyen dos aspectos centrales en las apreciaciones de Barthelemy, apegado a una estética realista con el requisito de la inclusión de una tesis que pudiera ser decodificada fácilmente por el receptor. Esta carencia es la que le objeta a *Que la agarre quien la quiera*, de Pedro E. Pico y Rodolfo González Pacheco, estrenada en el Teatro Cómico. Si bien encuentra interesante el tema -la posesión de la tierra, metafóricamente trasladada a la disputa por una mujer-, encuentra en este simbolismo una interferencia para una recepción “adecuada”, planteando una adecuación de los procedimientos según los recortes temáticos que propone.

En diciembre de 1930 (n° 221 y ss.) la revista inició una serie de notas de fondo, bajo el título “Función social del teatro por Edmundo Barthelemy. El teatro factor de democracia. Especial para *Claridad*.” Es un discurso que abusa de enunciados referidos (citas de Plejanov, Romain Rolland, Trotzky), y que tiene, además, un carácter programático y una intención dogmática. Esta publicación resultó oportuna, si se coteja su aparición que coincide con los anuncios del lanzamiento de Teatro del Pueblo.

⁸³ “Salvadora Medina Onrubia tiene un modo fácil de conquistar nuestro respeto: que se olvide de escribir obras teatrales.” (n° 77, enero 25 de 1930)

Con el mismo tenor prosigue en el nº 222 (enero 10 de 1931) postulando la necesidad de un teatro proletario y otorgando al teatro el rol de educador de las masas. En octubre del mismo año (nº 236, octubre 10 1931) Barthelemy firma “¿Teatro del Pueblo? Carta abierta al Director del Teatro del Pueblo”, entablando ya un debate explícito con Barletta. Allí deja establecido, en un tono menos batallador que el de su contrincante, pero sin dejar de ser crítico, que los primeros intentos de la agrupación no lo satisfacen en relación con lo que se proponía en su declaración de principios.

La respuesta de Barletta llegará dos años después, el 19 de febrero de 1933, desde *La Vanguardia*, en el artículo “Arte para el pueblo”.

Un aspecto complementario es la función de difusión de agrupaciones teatrales⁸⁴. La crítica de la crítica también tuvo su espacio. En “Las opiniones sobre teatro del señor Méndez Calzada”, firmada por López de Molina, polemiza con el crítico de *La Nación*, cuya agudeza parece no haber sido captada como tal por el comentador. Las apreciaciones de López de Molina poseen un gran nivel de ingenuidad que no condice con el estilo irónico del comentario de Méndez Calzada.

El espectador tampoco estuvo ausente de las consideraciones de los críticos de *Claridad*: en “El teatro y el espectador criollo”, Paul Simonds (nº 212, 9 de agosto de 1930) se refería críticamente a la decisión de la Junta Ejecutiva de los dramaturgos, que restringía la representación de obras extranjeras en nuestros teatros:

El Espectador Criollo se aburre en su butaca frente a las obras domésticas; se le ofrecen otras ya consagradas que él celebra sin reservas, ¿y resulta que también huye de las salas donde se las representa, para meterse, desolado, en los cines o allá donde se le ofrece un grosero sainete?

Su respuesta es que las obras locales no gustan, y las extranjeras, aunque de calidad, contienen “materiales extraños”. Como otros tantos críticos de la época, existe un reclamo hacia los dramaturgos locales.

⁸⁴ Como puede verse en los comentarios sobre la agrupación “El Tábano” (nº 207, mayo 24 1930), en la sección Notas y comentarios; “Teatro popular en su segunda etapa” (sobre Bernardo Graiver), (nº330, octubre-noviembre 1938); en la publicación de obras dramáticas entre las que mencionamos *Entre revolucionarios*, de Jacobo Botaschansky. Traducción de Miguel Goreuberg. (nºs 208, junio 14 de 1930, 209, junio 28 de 1930 y 211, julio 26 de 1930), el diálogo *Los obreros*, de Juan Carlos Mauri (nº 211), 220, diciembre 13 1930, *El secreto*, también de Mauri (nº 221, diciembre 27 1930)

Se observa una declinación con respecto a los comentarios teatrales hacia el final de la década del treinta, por lo que resulta significativo el artículo “Rumbo a la crítica artística”, que firma J. Vidussi (nº 329, septiembre 1938) con el epígrafe de Jean Cocteau “Ya no existe la crítica. Lo que hay es publicidad”. Las preocupaciones políticas de nivel nacional e internacional fueron absorbiendo el espacio reservado al teatro e incluso a otras manifestaciones artísticas, un proceso semejante al sufrido por la revista *Nervio*.

Sur y el teatro argentino: una relación distante

En el proyecto de la revista cultural *Sur*, el lugar del teatro –en sentido amplio, desde la publicación de obras, artículos teóricos, documentos teatrales, etc.- podría calificarse como exiguo⁸⁵.

Un espacio mínimo, si recortamos del corpus total de *Sur* la consideración sobre el teatro argentino. Para demostrarlo, se reúnen en orden cronológico, las publicaciones de obras dramáticas –algunas en forma fragmentaria- entre 1930 y 1960, consignando fecha, autor, obra, número de la revista y traducción o versión:

Publicaciones de obras teatrales en la revista *Sur* entre 1930 y 1960:

- 1937: Joyce, James. *Una escena de “Desterrados”* (35) Traducción de A. Jiménez Fraud.
- 1938: Jarnés, Benjamin. *Red invisible* (40)
- 1938: Madariaga, Salvador de. *Don Carlos* (51)
- 1939: Toller, Ernst. *El pastor Hall* (56 y 57)
- 1939: Teócrito. *Las siracusanas o las fiestas de Adonis* (62)
- 1941: Anónimo *Maistre Pierre Pathelin Hystorie*. Versión española de Rafael Alberti. (78) Ilustrada.
- 1941: Martínez Estrada, Ezequiel. *Sombras* (87)
- 1945: Anderson Imbert, Enrique. *El hijo pródigo* (125)
- 1945: Brecht, Bertolt. *El delator (de una serie de pequeños dramas sobre la vida en el Tercer Reich)*, (130) Nota preliminar de Paul Zech.
- 1945: Valéry, Paul. *Mi Fausto; la señorita de cristal*. (132) Versión bilingüe.
- 1946: Camus, Albert, *Calígula* (137 y 138)
- 1948: Genet, Jean. *Las criadas* (166)
- 1949: Veynes, Francois de y Regis, León. *La escuela de los pobres* (180, 181 y 182) Traducción de José Bianco.
- 1950: Elizalde, Luis de, hijo. *Conversación con Pegaso* (189)

⁸⁵ Esta posición no varió significativamente a lo largo de la vida de la revista, que dejó de aparecer en 1979.

- 1953: Murena, H. A. seud. *El juez* (1er acto) (224)
- 1957: Agutagawa Ryonosuke, *Kesa y Morito* (249) Trad. de Kazuya Sakai.
- 1957: Mishima Yukio. *El tambor de Damasco* (249)
- 1958: Garro, Elena. *Un hogar sólido* (251)
- 1959: Racine, Jean. *Fedra* (256) Incluye primer acto.

En este listado se observa la escasa presencia de autores argentinos. La mayoría de las obras pertenece a autores franceses o que escriben en lengua francesa, en primer término –Camus, Genet, Ionesco, Racine, Sarraute, Valéry, Veynes y Regis-; el resto es bastante heterogéneo -Brecht, Joyce, Garro, etc. En cuanto a la estética de estas obras, se inscriben o bien en un repertorio canónico –“los clásicos universales”-, o bien en tendencias propias de las vanguardias históricas, o de las manifestaciones coetáneas a la revista. Es fácil refrendar –también en materia teatral- una disposición generalizada de la publicación, una vocación por la actualización, un deseo de conectarse con los principales centros culturales del mundo.

Del ámbito local, tienen inserción autores de poco peso funcional en el sistema teatral, por lo que se puede suponer que estas inclusiones obedecen a razones de otra índole, en cada caso:

- Ezequiel Martínez Estrada incursionó en la dramaturgia con poco éxito⁸⁶, salvo –a nivel de legitimación institucional- con *Títeres de pies ligeros*, que obtuvo en 1929 el Premio Nacional de Letras, y fue elegida en 1931 junto a otras obras breves para inaugurar el repertorio del Teatro del Pueblo, por las razones que analiza Beatriz Trastoy (1997: 54-55)⁸⁷; la misma agrupación estrenó *Lo que no vemos morir* en 1941. Ninguna de sus obras –producción que se completa con *Sombras y Cazadores*- tuvo repercusión en la crítica, ni en el público ni generó una recepción productiva en el sistema; la gravitación de Martínez Estrada en el campo intelectual estaba puesta en su producción ensayística, especialmente en *Radiografía de la pampa* (1933) y *La cabeza de Goliath* (1940), y menos en su poesía o en los relatos⁸⁸.

⁸⁶ Véase el comentario de *Nervio* incluido en este mismo apartado.

⁸⁷ “La pieza de Ezequiel Martínez Estrada emblematiza así la aspiración del movimiento independiente de modernizar el teatro argentino a partir de la reescritura de las expresiones más renovadoras de la escena europea, entre las que, a pesar de los desencuentros ideológicos, se contaba Pirandello” (Trastoy, op.cit., 55)

⁸⁸ Mencionamos sólo éstos, por ser anteriores a la publicación de *Sombras*, pero no menos importante son *Sarmiento* (1946), *Los invariantes históricos en el Facundo* (1947), *Muerte y*

- Héctor A. Murena reproduce, en un grado menor, la posición de Martínez Estrada. Cuando *Sur* publicó el primer acto de *El juez* (1953), su autor era conocido por el relato *Primer testamento* (1946), el artículo “Reflexiones sobre el pecado original de América”, publicado por la revista *Verbum* en 1948⁸⁹, y un primer libro de poemas *La vida nueva* (1951)⁹⁰.

- Enrique Anderson Imbert antes de la publicación de *El hijo pródigo*, ya había publicado varios relatos breves y novelas, entre las que se cuenta *Vigilia* (1934), y un ensayo que se hizo célebre sobre Payró, “Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras”. Su labor posterior como historiador, ensayista y narrador, opacó su desarrollo como dramaturgo.

Esporádicamente, en *Sur* aparecían artículos vinculados con el teatro, como manifiestos, balances del teatro europeo, ensayos de carácter histórico o de temas puntuales relativos a la escena, entre los que podemos mencionar: en 1931, de Walter Gropius, “El teatro total” (1); en 1932, de Artaud, *El teatro alquímico* (6); en 1933, de Artur Kutscher, “Balance del teatro alemán” (7); en 1935, de María Rosa Oliver, “Títeres de Cachiporra; Los fantoches de Maese Perico” (10); en 1952, de Miguel Olivera, “La Comedie Francaise” (215-216); en 1958, de Ernesto Schóo, “Teatro Nacional Popular” (250), en 1960, de Alicia Jurado, “La historia en la escena” (266) Hay que señalar una curiosidad, por tratarse de un artículo referido al teatro independiente, el de Roberto Di Pasquale, “Teatro circular en “Nuevo Teatro” (211-212) 157-158 (mayo junio 1952) Pese a esto, desde la revista *Conducta* se establecía unilateralmente una actitud admirativa, como puede verse en la sección “Revistas y Folletos” (nº 13, septiembre 1940)⁹¹:

La modalidad de la crítica teatral de carácter historicista es prácticamente inexistente; una excepción curiosa la constituye un artículo de

transfiguración del Martín Fierro (1948), *Cuadrante del pampero* (1956) y *¿Qué es esto?* (1956).

⁸⁹ En 1954 fue publicado junto a otros trabajos en el volumen *El pecado original de América*. Entre éstos, existe una original lectura de Sánchez, “La pugna contra el silencio: Florencio Sánchez”.

⁹⁰ Aquí nos referimos a las publicaciones anteriores a la de su obra teatral en *Sur*; queremos consignar que Murena luego publicó varias novelas (*La fatalidad de los cuerpos*, *Las leyes de la noche*, *Los herederos de la promesa*) y cuentos (*El centro del infierno*)

⁹¹ Lo mismo en *Conducta* nº 16 (abril-mayo 1941) ; “*Sur*: con sostenida calidad y diversidad de materiales aparece esta revista literaria, que dirige D^a Victoria Ocampo”. Este discurso amable no era generalizado frente a todas las publicaciones que reseñaban. Por ejemplo, en el mismo nº 13, puede leerse la siguiente crítica a *Nosotros*: “El nº 52 y 53 correspondiente a julio y agosto de esta revista dirigida por Alfredo Bianchi y Roberto Giusti, contiene un nutrido material literario de primera calidad y de diverso género (...) una abundante sesión bibliográfica y una nota candorosa del extinto Enrique García Velloso, impropia de una publicación tan importante como *Nosotros*”.

Norberto Rodríguez Bustamante, “Una teoría teatral argentina”, aparecido en el número 227, (pp. 77-78, marzo- abril 1954) Resulta difícil establecer el sujeto del discurso del mismo, porque si bien se abre con una tajante afirmación del autor,

No es una “teoría” afirmar que muchos, por no decir todos los escritores argentinos que se plantearon el problema del país en el siglo XIX, se hallan “en muerte y en olvido sepultados”.

luego el discurso se deriva hacia la mediación de la teoría de Alberdi, por Bernardo Canal Feijóo, en el ámbito de una sala independiente. La supuesta teoría de Alberdi aparece traducida y “reactualizada” a la luz de ideas circulantes en el ensayo de “indagación nacional” originado en este siglo, desde el intuicionismo al fatalismo –derivado del irracionalismo europeo pesimista, sobre todo spengleriano- que condiciona el modo de ser argentino como una invariante histórica, atribuyendo a Alberdi la idea de otorgar al teatro un rol mucho más que didáctico, casi mesiánico. Concluye con la idea de un Alberdi fatalista, afirmación atribuida a Canal Feijóo, para postular la necesidad de crear un teatro militante, idea compartida por todos los mencionados, en una evidente reinterpretación de las ideas del autor de *El gigante Amapolas*.

Los comentarios de representaciones teatrales en Buenos Aires se refieren mayoritariamente a las visitas de compañías extranjeras; sólo al final del período, se incorporan en forma periódica las críticas a producciones locales, con la incorporación de Ernesto Schóo en 1957⁹² y, posteriormente, en 1959, de Jorge Cruz. Este último proseguirá con esta tendencia a lo largo de la década del sesenta, promocionando a los autores de estética realista de la década del sesenta⁹³.

⁹² De Ernesto Schóo: *Electra, Asesinato en la Catedral; Un día de octubre; El mal corre; Heredarás el viento; Viaje de un largo día hacia la noche; Evasión; El cuarto en que se vive*. (246) 75-78 mayo junio 1957; *-Así es, si les parece; Proserpina y el extranjero; Calígula; Marido y mujer; Compagnia dei Giovanni; Il successo; Il Diario di Anna Frank; Lázaro; Gli immorati*. (247) 94-99, julio agosto 1957; *-La fiaccola sotto el moggio; Buon viaggio, Paolo!; Spiritismo nella antica casa; Así en la tierra como en el cielo; Ardele; El abismo; El diario de Anna Frank* (248) 106-109 sep oct 1957; y *-Esperando a Godot; Exilados (Joyce); El acusador público* (de Fritz Hochwalder) (255) 111-113 nov. dic. 1958.

⁹³ Véanse de Jorge Cruz en la década del sesenta: “Días fastos para el teatro nacional” (291) 96-97, nov-dic 1964, sobre Roberto Cossa y Germán Rozenmacher, y “Autor como individuo, autor como generación: *Subsuelo y Los prójimos*” (302) 94-97, oct nov 1966, sobre Eichelbaum y Gorostiza, respectivamente.

Los artículos de Jorge Cruz publicados entre 1959 y 1961 indican un cambio de orientación en la revista respecto de los años anteriores, donde no aparecían comentarios sobre autores o representaciones locales⁹⁴. En cuanto a la postura sostenida previamente por la publicación ante el teatro, resulta emblemática la crítica de Enrique Pezzoni aparecido en el n° 229 (pp. 113-117), de julio -agosto 1954⁹⁵.

Las elecciones estéticas de Cruz tienen que ver exclusivamente con el teatro culto, en un momento de cruce que oscila entre dos épocas. Coincide con el agotamiento de las estéticas previas y se ubica en el punto preciso del surgimiento del realismo de los sesenta, dejando constancia en sus comentarios de esa transformación del teatro.

Su actitud de defensa y justificación de la actividad teatral, respecto de supuestos detractores o indiferentes, parecen constituir una respuesta o una afirmación frente a la posición mantenida por *Sur* a lo largo de casi tres décadas.

Nervio: de la fiesta a la urgencia política

Desde su primer número aparecido en mayo 1931, en la revista *Nervio* (Ciencias, Artes, Letras) el teatro tuvo un lugar destacado. Además de la publicación de *El infierno*, misterio de August Strindberg, la revista dirigida por Víctor P. Ferrería, incluía una sección fija. En el número inicial, con el título “Estado actual de nuestro teatro”) el autor, bajo el seudónimo de *Filoctetes*⁹⁶, analizaba los “males” del teatro nacional, que podían aglutinarse bajo el común denominador de “mercantilismo” como único fin, en un estilo muy semejante al de *Metrópolis*.

Al reseñar la temporada de 1930, el crítico coincidía con la mayoría de sus colegas en que fue una de las más pobres estéticamente. Lamentaba la

⁹⁴ Samuel Eichelbaum fue uno de los pocos autores argentinos comentados, y no siempre favorablemente. Véase “Un nuevo drama de Eichelbaum”, de Carlos Mastronardi (n° 93, 67-69, junio 1942). Alrededor de la crítica de *Un tal Servando Gómez*, el autor de la nota traza un panorama desolador de la “incipiente” dramaturgia nacional, atribuyendo al realismo una de las causas de su atrofia: “El éxito del drama realista fue también su fatalidad, puesto que las posibilidades del género, en nuestro país, no excedieron su larga vigencia escénica”. Quizás por su misma excepcionalidad, este artículo fue recordado veinte años después por Jorge Cruz en el citado en la nota precedente.

⁹⁵ Hago especial referencia a esta crítica en III. El discurso.

⁹⁶ El seudónimo resulta significativo, teniendo en cuenta su etimología y la historia del héroe griego, según la tragedia homónima de Sófocles.

desaparición de Defilippis Novoa “uno de los inquietos que podía haber dado una obra estimable”. Frente a este calamitoso estado de situación, vislumbra una esperanza: bajo el subtítulo “Teatro del Pueblo”, fomenta la aparición inminente de esta institución: “Huelga advertir que *Nervio* apoyará con todas sus fuerzas la campaña”. Sigue con el comentario de *Marius*, de Marcel Pagnol, y de *Edipo rey*, en el San Martín (Moissi), insertando una digresión metatextual sobre la función del crítico:

El espectador puede entusiasmarse, al crítico le está vedada semejante comodidad; él debe penetrar en la esencia del conjunto y desmenuzarlo partícula por partícula, descomponerlo en elementos simples, para fallar si se han combinado correctamente o no. Que, en última instancia, ese y no otro es el quid de toda obra de arte, idénticamente al de un producto de laboratorio. Los mismos elementos combinados en tal o cual modo, rinden un producto bueno o detestable. (p. 36)

En el siguiente número (Año I, nº ,2 junio 1931), entre las notas generales que dan idea de los intereses de la revista (“La vagancia”, de Elías Castelnuovo; “Izquierdismo literario”, de Alfonso Llonguet; un ensayo de Isidoro Aguirrebeña sobre Fernando Crommelynck), se inserta la sección Teatro, de *Filoctetes*; en primer término se comenta *Juanita Tenorio*, de Agustín Remón, por la compañía de Eva Franco en el teatro Ateneo:

Nos dice su autor, o así consta en el programa de mano, que ha querido hacer “una especie de don Juan Tenorio con polleras”, pero, o ha querido muy poco o no ha sido capaz de más. Esto, preferimos no averiguarlo.

Sometida la pieza a un análisis pseudoquímico, se obtiene este resultado:

Contenido de Juanita Tenorio	
Extracto de vodevil.....	50%
Influjo de sainete.....	20%
Vestigios de G.M.S.....	10%
Astrakán de P.M.S.....	5%
Lugares comunes.....	10%
Elemento personal.....	5% (pp. 46-47)

La revista contiene secciones dedicadas al cine, a la poesía, y ensayos diversos sobre educación, política nacional e internacional –es ejemplar en ese momento la atención dirigida a la situación española- sexualidad, y medicina. Entre sus colaboradores iniciales se cuentan Alfonso Herrera (México), Ildelfonso Pereda Valdés (Uruguay) Roberto Arlt, Aníbal Ponce, Álvaro Yunque, Elías

Castelnuovo, Alfonsina Storni, Leónidas Barletta, Luis Reissig, José Portogalo (Argentina), Han Ryner (París), entre otros.

Para reconstruir las preferencias y rechazos frente a las manifestaciones teatrales del momento, hemos seguido número a número los comentarios aparecidos en la sección correspondiente.

En “Lo que sugieren las carteleras” la publicación enuncia su postura ante la revista porteña, a partir de los títulos de las obras, combinándolo con una suerte de denuncia frente a la mercantilización del teatro:

En un momento de ocio nos hemos dedicado a leer los anuncios de los teatros especializados en el género ínfimo y que hace tiempo no frecuentamos por razones de higiene (por no decir las demás), sin que nos haya sido posible contener un gesto instintivo de repulsión. Títulos como “*Los cuatro jinetes del radicalipsis*”, “*La olla revuelta*”, “*Yo me las ligo todas*”, “*Gran manicomio nacional*”, “*Uriburu quiere largar*”, “*Chau, correligionario*”, “*Pistoleros del amor*”, “*El pueblo quiere saber de qué se trata*”, etc. dicen con sobrada elocuencia cuál es la originalidad de nuestros autores, qué grado de dignidad artística los anima y qué inquietudes experimentan...

En el N° 6 (octubre 1931) se evalúan los resultados sobre las primeras representaciones de Teatro del Pueblo. Es un breve comentario al pie de una nota del director de la publicación, V.P. Ferrería, decepcionado por las obras con las que se inauguró.

Sin embargo, no todas las propuestas modernizadoras eran aceptadas sin reparos; en el mismo número, *La enemiga*, comedia de André Antoine (Teatro Odeón) es censurada por “pesimista e inmoral”, así como no siempre autores prestigiosos son elogiados en forma permanente, como en el caso de Samuel Eichelbaum ante el estreno de *Cuando tengas un hijo*, en el Liceo.

En el n° 37, (marzo de 1935) se destaca el comentario de la pieza de Joracy Camargo, *Dios se lo pague*, firmado con las iniciales N.F., sintetizado por la frase “es un cínico alegato contra la sociedad actual”. Recordemos que esta pieza de autor brasileño se estrenó en el teatro Sarmiento, interpretada por A. Camiña, C. Bellucci, P. Pelliciotta, Carmen Cassnell, María Pomar. Luego hubo otras versiones, hasta ser llevada al cine.

Los acontecimientos de orden mundial, y especialmente, el derrocamiento de la República Española resultaron prioritarios para los intereses

de la publicación, que si en un comienzo se caracterizaba por la variedad de sus artículos, en su última etapa –finales de 1936- fueron de tono exclusivamente político.

Criterio y Teatro del Pueblo: una alianza impensada

La revista *Criterio* apareció por primera vez el 8 de marzo de 1928; dirigida en sus comienzos por Atilio Dell’Oro Maini, fue representativa del pensamiento nacionalista del período. Entre sus colaboradores se contaban Francisco Luis Bernárdez, Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Tomás Casares, Ernesto Palacio, Manuel Gálvez, y Julio Irazusta, entre otros. Entre los años 1928 y 1930 tuvo carácter cultural, que se fue atenuando al comenzar la siguiente década (Warley, op. cit.: 35 y ss.) cuando comenzó a recibir presiones por parte de la Iglesia. Bajo la dirección de Monseñor Franceschi, luego, se sucedieron varias firmas en la sección de crítica teatral, siendo las más frecuentes *F.*, *J.E.A.* y *Vagabond Jim*. El primero no emite juicio alguno sobre Teatro del Pueblo, sino que prefiere poner el acento sobre los “contenidos” de las obras. Mientras que *Vagabond Jim* –seudónimo de Jaime Potenze- instala una suerte de diálogo –a partir de la polémica con Barletta- donde asienta sus discrepancias, pero también apoya la iniciativa de la institución. Esta insólita alianza puede explicarse en parte por el hecho de que ambas instituciones (la revista, representativa de la Iglesia católica, y el teatro independiente) establecían un frente común hacia el mismo enemigo, aunque por distintas razones. Ese enemigo era el teatro comercial, y aún el profesional.

Esta posición no era compartida por otros medios católicos. Por ejemplo, *Crisol*, que comenzó a editarse en febrero de 1932, sostenía una postura más dura frente a la agrupación independiente, como puede verse en la carta de lectores del 23-9-1936, titulada “Propaganda comunista en el Teatro del Pueblo”.

Si de *Criterio* –dada la comunidad de intereses que sostenía con *Crisol*- podía esperarse una actitud semejante, no fue así. La explicación puede encontrarse en la consideración de las distintas manifestaciones teatrales de Buenos Aires. Al reseñar la temporada de 1939, en “Notas al margen de un manifiesto”, el crítico de *Criterio* dice no encontrar obras que merezcan

destacarse, al igual que en los dos años anteriores. Irónicamente, cita un artículo de Alberto Vacarezza, donde éste afirma que “nuestro teatro continúa gozando de buena salud”. Sin embargo, señala que el mismo Vacarezza lamenta la ausencia de autores nuevos, y que el núcleo productor se ha reducido. Lo reemplazan con “nuevos traductores y remendones de piezas extranjeras”. Sobre estas afirmaciones, se señala que aún ese núcleo no produce obras de la misma calidad que en épocas anteriores, refiriéndose a Pedro E. Pico, González Pacheco, Martínez Cuitiño y Samuel Eichelbaum. Este estado de cosas también es denunciado por directores, como Elías Alippi, quien manifestaba que no encontraba obras para la temporada de 1940.

En el n° 770, del año 1942, el crítico *F.* reseña el estreno de *El filósofo sin saberlo*, de Sedaine, en el Teatro del Pueblo, limitándose a comentar el argumento de la pieza; lo mismo ocurre con *Un tipo que gusta a las mujeres*, de Julio Escobar, en el Teatro Comedia. Este crítico mantiene la misma actitud en todos sus comentarios, como puede verse en *Comedia del hombre que casó con una mujer muda*, de Anatole France, estrenada en Teatro del Pueblo (n° 782, 1943).

Ya en el n° 813 (1943), firmado por *Vagabond Jim*, el estreno de *Fantasio*, versión de Teatro del Pueblo sobre la obra de Alfred de Musset, incita al crítico a explayarse sobre otros aspectos. Si bien no comparte la “modernización” impuesta a la pieza, señala que “(...) el esfuerzo del Teatro del Pueblo es de los más simpáticos y mucho nos place que haya dado resultados excelentes”, para opinar luego sobre los rubros de dirección, interpretación, decorados y puesta en escena, con sentido elogioso. Respecto del contenido de la pieza señala “(...) con mucho agrado que la versión del Teatro del Pueblo, debida a Luis Ortiz Behety, ha suprimido una o dos frases antirreligiosas que el despreocupado poeta puso en el original”.

Con este párrafo final, considero que se inició una relación más que armoniosa entre ambas formaciones, que proseguirá por cierto tiempo. En el n° 821, también de 1943, la sección está dedicada a *Guasamayo*, de Armanini; opina que la obra se ve dominada por un costumbrismo que paraliza la acción, donde la teatralidad está ausente. Pese a esto, a la hora de hablar de la puesta en escena, no ahorra elogios para la agrupación independiente. A continuación se inserta una “Gragea” en la que el mismo crítico cuestiona una disposición del secretario de

Moralidad municipal, que quitó la concesión al Teatro del Pueblo para representar funciones para niños en Palermo, y nombró un investigador para la sede de la institución. Le pide al funcionario que inspeccione los teatros de revistas y los casi veinte bares de la calle 25 de mayo, los cabarets registrados y los salones de baile “familiares”, pues considera que lo necesitan más “(...) que un teatro independiente cuyo repertorio durante 1943 hemos considerado el de más jerarquía de Buenos Aires”.

Con el mismo tenor elogioso, *Vagabond Jim* reconoce las dificultades para montar una obra como *Edipo rey* en la época actual, y con pocos medios de producción. Sin embargo, considera que “(...) la dirección de Barletta ha resuelto cada problema con notable pericia, denotando conocimientos y un seguro sentido estético” (nº 886, 8 de marzo de 1945), reafirmando “(...) para nuestro espectador medio de la era del Teatro Municipal y Alberto Castillo, un espectáculo atrayente, interesante, bello”.

Aún cuando la obra le resulte censurable desde un ángulo ético, como *Destinos cruzados*, de Roberto Ledesma (nº 892, 19 de abril de 1945), pues afirma que “(...) moralmente la presentación de un suicidio y algunos excesos de lenguaje en el primer acto obligan a reservar la pieza a personas mayores de criterio formado”, no deja de elogiar la presentación de Teatro del Pueblo.

Ya en 1947 (nº 997), frente al estreno de *La mujer que yo he soñado*, de Luis Cané, se perfila cierta impaciencia ante las deficiencias actorales de la agrupación.

Hay que volver a 1937 (188-189) para comprender las “Coincidencias y divergencias” tal como lo indica el título, entre *Criterio* y Barletta. Allí rastrea las opiniones vertidas por él en el “Anuario socialista 1937” sobre la función – utilitaria en ambos casos- del teatro en la sociedad, coincidiendo con casi todas sus afirmaciones, y sobre todo, contra la idea del arte por el arte.

El crítico parece decir que “todos los caminos conducen a Roma”, y que por medio de una agrupación como Teatro del Pueblo se orienta, se guía al pueblo por el camino correcto –es decir, que lo desvíe de otros entretenimientos ‘peligrosos’, según su criterio-. En el supuesto debate entre *Criterio* y Barletta (marzo de 1940, pp 306-308), entablado a raíz de la respuesta de Barletta en *La Vanguardia* a la nota de *Criterio* “El Teatro del Pueblo y la ayuda oficial”, se

intenta poner paños fríos sobre esta disidencia. Titulada “Otra vez el Teatro del Pueblo”, J.E.A. intenta despegar a la revista de su opinión formulada en el artículo anterior, con argumentos bastante curiosos⁹⁷.

Su afán por aplacar la polémica lo retrotrae a los cuatro años precedentes en que la publicación elogia y tiene en cuenta el trabajo de la agrupación que dirige Barletta. Pasa por alto las acusaciones de “comefrailes”, de haber apoyado a la revolución (sic) del treinta, de sectarismo y dogmatismo católico⁹⁸; pero lo que no admite es que diga que “criticamos desfavorablemente al Teatro del Pueblo, y no a ‘los pornógrafos del teatro nacional’. Lo cual es falso”.

La polémica no se extiende, porque se han sentado las bases de un diálogo sostenido, que el Teatro del Pueblo no sostuvo con ninguna otra publicación, de cualquier zona ideológica. Desde el mismo periódico socialista *La Vanguardia*, si bien se privilegiaba la información sobre las actividades de Barletta, no escatimaba las críticas que creía que merecía. Para sellar esta amistad, la nota concluye con la aceptación de una crítica de Barletta, sobre la inexistencia de un teatro católico. Desde estos dos sectores el teatro es visualizado como medio, instrumento, para fines distintos: ya para ganar el cielo, ya para hacer la revolución.

Platea: un prolegómeno a la modernización de la crítica teatral

Al menos fueron dos las publicaciones teatrales que preludieron lo que denominamos *modernización* del discurso de la crítica teatral en el siglo XX: las revistas *Platea* y *Talía*⁹⁹.

Platea inició su publicación en la ciudad de Rosario, como órgano difusor de una agrupación denominada “Teatro Nuevo. XX.”, que se había creado cinco años antes. Tanto la agrupación como la revista eran dirigidas por Alberto

⁹⁷ Y prosigue con esta argumentación, aunque sin revelar su identidad: “La nota que figura a la cabeza de la sección Comentarios de CRITERIO es suficientemente explícita. Si al escribir aquí no lo hacemos en primera persona del singular, es porque usamos una licencia a que todo escritor tiene derecho, licencia literaria a la que –por otra parte– no siempre recurrimos. Nuestras afirmaciones y opiniones, pues, en materia de teatro son nuestras y no de CRITERIO”.

⁹⁸ Para defenderse de esta acusación dice: “Primero: la intolerancia de los católicos se limita a no transar en materia de ideas, porque sus ideas expresan la verdad, y no hay más que una verdad”.

⁹⁹ *Talía* comienza a publicarse en el mes de setiembre de 1953, siendo sus directores Néstor Baracchini y Julio Spinelli hasta 1954, en que Emilio Stevanovich se hace cargo de la dirección.

Rodríguez Muñoz¹⁰⁰. El primer número de la publicación -subtitulada “Boletín mensual del Teatro Nuevo XX”- apareció en abril de 1947. Se anunciaba el repertorio de la agrupación, que en ese momento estaba ensayando *Un día de octubre*, de Kaiser, *Un día estupendo*, de Emile Mauzaud, *La isla desierta* de Roberto Arlt, y *Detrás del mueble*, de Roger Plá. A continuación, aparecía un artículo programático, “Hacia un nuevo teatro”, firmado por Alberto Rodríguez Muñoz.

Bajo el subtítulo “La crisis del teatro”, Rodríguez Muñoz exponía desde su punto de vista, las causas de la declinación del arte teatral, con una lectura que excedía el marco de lo estético, pues iba de lo social y cultural en sentido amplio, a las manifestaciones artísticas concretas. Señalaba una progresiva decadencia que tendría su contrapartida en el arte industrializado, pues produciría una “(...) declinación total del teatro como expresión de arte, en beneficio, cada vez más vertiginoso, de la cinematografía, por ejemplo”. Producto de esta visión maniquea, el teatro se convierte en víctima de las leyes del mercado, aunque no deja de reconocer que tal situación es el producto de factores internos al propio sistema. Restableciendo la función didáctica del teatro, de acuerdo con la ideología del teatro independiente, sostiene que “(...) ha perdido su influencia aleccionadora en la masa”. Sin embargo, no se trataría de una decadencia en tanto manifestación genérica, “Si es la consecuencia de un proceso más amplio, quedará superada cuando se resuelvan dentro de este proceso las contradicciones que la han originado”.

Luego de una pausa, la publicación reaparece en julio de 1950, como *año II*, nº1, bajo la dirección de Arturo Rovegno. Entre sus artículos, destacamos “Apuntes de teatro”, por Arturo Cerretani, donde hace una fuerte crítica a los *capocómicos* y a “lo que se llamó grotesco”, pronosticando en el término de unos cinco años “una sustitución de valores en la escena local”.

La revista reaparece en agosto de 1950, como *año II*, nº 2, y se anuncia que el nuevo director es Alberto Rodríguez Muñoz, continuando el proyecto

¹⁰⁰ Nació en Buenos Aires, en 1915. Como dramaturgo, hasta esa fecha había estrenado en Buenos Aires *Cuatro Horas*, por el cuadro vocacional del Círculo de Artes y Letras “Apolo”. Dos años después, estrenó *Luna negra*. Editor de la revista *Semblanza*, junto con el pintor Manuel Eichelbaum, en 1941 se radicó en Rosario, donde organizó y dirigió el Teatro Nuevo XX, entre 1942 y 1947; allí comenzó a editar las revistas *Expresión* (1943), y *Platea* (1947). Posteriormente descolló en su labor como dramaturgo, obteniendo varios premios.

iniciado en Rosario. Entre otros, contiene el artículo “*Un día de octubre y el expresionismo*”, de Yirair Mossian; “Apuntes de teatro”, por Pascual Naccarati, donde se cuestiona la pronunciación de algunos actores “(...) que no hablan en “argentino”, y “Los teatros independientes y el nuevo teatro”, por Rodríguez Muñoz; allí sostiene que hay que apoyar a los teatros independientes, pero que a su vez, estos tienen que profundizar el estudio porque no basta con el voluntarismo.

El n° 4, correspondiente a enero 1951, está dedicado al teatro en los Estados Unidos; en la foto de tapa, puede verse a Arthur Miller, quien sería a partir de ese momento, un autor *faro* para la dramaturgia argentina. Las notas centrales son “La imagen del hombre americano en el teatro del norte”, por León Miras, y “La escenografía en EEUU”, por Mario Vanarelli.

La sección de crítica teatral denominada “Sección Teatro Profesional”, que aparece firmada por Oliverio de Santa Cruz, ofrece un desalentador panorama:

Frente al teatro profesional, la revista pondrá el acento en la escena independiente –ya en su segunda etapa- como la alternativa válida. Este camino se anticipa en la encuesta titulada “¿Qué opina usted de los independientes?” (n°12, marzo de 1950).

Las publicaciones y la investigación

Entre las publicaciones dedicadas a la investigación del teatro argentino fuera de la Universidad, está el *Boletín de Estudios de Teatro*, editado por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro a partir de 1943; su primer director fue José Antonio Saldías (números 1 a 12); a su fallecimiento lo sucedió en forma interina Rodolfo Lestrade (n° 14), mientras que a partir del n° 15, lo hizo Juan Oscar Ponferrada. A través de la lectura del *Boletín*, se advierte que en los primeros números la revista está abocada casi exclusivamente a la investigación del pasado teatral, por medio de la publicación de artículos y documentos hasta entonces inéditos, como el “Archivo del Teatro Argentino” (1818-1850), que perteneció a José Olaguer Feliú, donado por el Dr. Lucio Vicente López, publicación que se extendió desde el primer número hasta el 20-21 (marzo-junio

1948); con el mismo propósito, en cada número pueden encontrarse documentos de variado tipo –contratos, memorias, cartas, historias de teatros, etc.

Paralelamente, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro publicaba las conferencias dictadas en el teatro Cervantes, así como trabajos monográficos, en los denominados *Cuadernos de Cultura Teatral*. Completan el círculo de las publicaciones del Instituto, la Sección Obras, que incluye piezas representadas en el teatro Cervantes (estrenos o reposiciones). La Sección Crítica y Ensayos publicó en sus dos primeras ediciones *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, de Arturo Berenguer Carisomo y la tesis de Raúl Castagnino, *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas* (en el *Boletín* n° 2 (junio 1943) se había anticipado el índice completo de la tesis). También había una Sección Teatro Infantil, en cuya primera edición se publicó *Teatro de títeres*, por Mané Bernardo, y otra dedicada a la música, cuyo primer fascículo consistió en una "Antología de los Músicos del Sainete Argentino".

Como se ha expuesto hasta aquí, las publicaciones con formato de revista promueven las modalidades teatrales emergentes, constituyéndose así en uno de los agentes más intensamente dinámicos del campo teatral. Sus mismas condiciones de producción –la mayor disponibilidad de tiempo y espacio, la menor dependencia con respecto al mercado- son algunos de los factores que concurren para producir ese efecto. La crítica producida en los diarios, en cambio, resulta apremiada por el tiempo, limitada por el espacio cada vez más exiguo, y sometida a las exigencias del mercado.

Existe otro factor, que también responde a la *mundaneidad* de la que habla Said: la distancia entre el objeto y la producción crítica, que afecta a la situación del crítico. Aún el mismo *sujeto crítico*, puesto en situación de escribir en uno u otro medio, modifica sus disposiciones, en la medida en que se trata de otro horizonte contextual. No sólo se alteran las condiciones antes señaladas, sino que también se construye una percepción sobre la circulación del medio y otro modelo de destinatario.

Aún a riesgo de generalizar, las revistas están a medio camino entre el puro consumo de los diarios y la perdurabilidad de la academia; constituyen una instancia *entre* dos términos extremos, y en ese pliegue —en el sentido derrideano del término— están dadas las mejores condiciones para la actividad crítica.

Esta conclusión, que podría caracterizar una constante en un planteo abstracto, resulta afectada por las condiciones contextuales concretas. Durante las décadas del sesenta y setenta se registraron rupturas institucionales que alteraron el desenvolvimiento de la actividad teatral y de la crítica.

En la medida en que la esfera pública se reduce, los efectos que esto produce repercuten en todos los ámbitos culturales, pero en el caso particular de la crítica, se puede sostener la hipótesis de que estos efectos aletargadores se prolongan en el tiempo, más allá del cambio de las circunstancias contextuales.

Para probar la validez de la hipótesis, se examinarán las relaciones entre el campo político-social, el campo intelectual y el sistema teatral en el lapso que va desde los inicios de la década del sesenta, hasta los años noventa. Partiendo de la hipótesis recién enunciada, nos preguntamos si la crítica teatral recuperó su función específica a partir del retorno de la democracia, tal como sucedió con la actividad teatral misma, o aún sufre los efectos devastadores de los años de silencio.

En el período comprendido entre el inicio de la década de los sesenta, hasta principios de la década del ochenta, se establecieron relaciones sumamente problemáticas entre el campo político y la cultura.

Debido a que prácticamente la mitad del período estuvo signado por la presencia de gobiernos de facto, resulta ineludible abordar la función de la censura; sin embargo, como mecanismo de control sistemático comenzó a gestarse dos décadas antes, según Andrés Avellaneda (1986: 11).

En su pormenorizado análisis del discurso de censura cultural, Avellaneda señala diversas instancias, que aquí sintetizo:

- 1) No aparece de golpe en una fecha precisa, sino que se va constituyendo lentamente, por etapas alternadas de expansión y afianzamiento, que van dominando un espectro cada vez más amplio de la cultura en forma gradual y acumulativa.

2) Las disposiciones y los decretos-leyes que la imponen traducen se entrecruzan semánticamente y engendran prácticas prescriptivas que se van organizando por contaminación y por inclusión. De allí la necesidad de examinar conjuntamente todos los fenómenos culturales susceptibles de ser afectados por el discurso de censura.

3) No suele estipular códigos precisos salvo en casos especiales como la cinematografía o la radiodifusión, para las cuales el discurso de censura siempre fue más claro en Argentina.

4) Se inserta en un discurso más amplio que lo engloba y lo fundamenta, discurso constituido tanto por textos oficiales (Actas políticas, declaraciones de gobernantes, ministros, funcionarios y otros representantes del Poder y del Estado), como por textos no oficiales que apoyan, subrayan, explican o inducen desde afuera la acción del poder y del estado (solicitudes, declaraciones, artículos, exhortaciones, etc.)

La relación entre la censura y la autocensura consistiría, entonces, en la internalización del sentido total del discurso de la censura en los productores de cultura; la etapa de acumulación que comenzaría en 1975, sería una consecuencia de lo realizado entre 1966 y 1973¹⁰¹; los contenidos básicos del discurso ya estarían asentados, y listos para que una sistematización más amplia le otorgara la coherencia final y la efectividad deseada. Esta sería la tarea que llevaría a cabo el gobierno entre los años 1976 y 1983.

Entre las formas posibles de autocensura, se señalan las limitaciones de los propios productores, de los directores de proyectos culturales y del trabajo de *eufemización* del discurso (tanto el teatral como el crítico) El discurso define el sistema cultural según tres características interrelacionadas: a) posee una misión noble, que no debe ser alterada; b) debe estar siempre subordinado a la moral; c) puede ser usado indebidamente. Su operación principal consiste en oponer las categorías de cultura verdadera/legítima a las de cultura falsa/ilegítima.

Las dos postulaciones que reúnen y subordinan los significados de ese discurso son las siguientes:

¹⁰¹ En mi trabajo sobre el *happening* y el Instituto Di Tella (López: 1996) he señalado el incremento de la censura hacia fines de la década del sesenta sobre las actividades del Instituto, y aún más sobre las actividades de los artistas que se habían independizado de él.

1) Una, establece qué es el sistema cultural y cuáles son sus efectos sobre algunas zonas claramente recortadas del conjunto: lo moral, lo sexual, la familia, la religión y la seguridad nacional.

2) La otra, establece qué es el "estilo de vida argentino" y su relación con lo que le pertenece" (lo católico/ cristiano) y lo que se le opone (marxismo/comunismo) El conjunto de valores se resume en la expresión "el ser nacional".

A partir de los datos sobre la práctica de la censura que se encuadran en las dos unidades definidas antes, vemos que hasta 1966, se ejerció de manera esporádica. Así, en 1960 la prohibición del film de Simón Feldmann *Los de la mesa diez*, basado en la obra dramática de Osvaldo Dragún; en 1962 se resolvió la prohibición -que ya habían solicitado autoridades anteriores- de la pieza teatral *Qwertyuiop*, de Dalmiro Sáenz.

Uno de los casos más resonantes que marcó la década del sesenta, se registró en febrero de 1966, cuando en virtud del decreto municipal 1688, se prohibió la representación de la obra teatral *El Vicario*, de Rolf Hochhut en virtud de un decreto ordenanza del 6 de julio de 1931 (BM n° 265), que prohibía la representación de obras que se consideraran irrespetuosas o atentatorias contra las creencias e instituciones religiosas. La prueba de la intervención de la iglesia es la carta de agradecimiento del Arzobispo de Buenos Aires, cardenal Antonio Caggiano a Francisco Rabanal, intendente de la ciudad. Sobre este hecho se pronunciaron en contra las publicaciones *Talía* y *Teatro XX*, condenando enérgicamente la censura; sobre la pieza en cuestión, habían publicado notas previas a su estreno en Buenos Aires.

Encuadrada con las mismas motivaciones, pero ya referida al subsistema comercial, en septiembre del mismo año se promulga un decreto municipal que prohíbe la representación de la revista musical *Esto es music-hall*¹⁰².

El crítico teatral Jaime Potenze se constituyó en uno de los voceros consuetudinarios de la censura, como puede verse en la crítica a la revista *El tren de la alegría* (enero de 1967). Días después, aparece el Decreto de la Intendencia

¹⁰² En los considerandos de la medida, se dictamina sobre el espectáculo: "*Mofa irreverente del oficio de la Santa Misa, que constituye una verdadera ofensa a los sentimientos religiosos de la población*"

Municipal por el que se califica de "representación prohibida" a los espectáculos *El tren de la alegría* y *Es la frescura* (en el segundo caso, se indica la supresión de escenas, señaladas por la Comisión Asesora Honoraria para la Calificación Moral de Espectáculos Teatrales). En el mes de mayo del mismo año, Potenze realiza la crítica a la obra *Salvados*, del dramaturgo inglés Edward Bond, dictaminando sobre la "madurez" de los espectadores.

Desde la dirección de los teatros oficiales se tomaba posición frente a posibles cuestionamientos, como lo prueba el comunicado de Kive Staif, en mayo de 1972, en el que aclaraba que la pieza *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen adaptada por Arthur Miller, subiría a escena "sin cercenamientos ni censuras de ninguna especie".

Otra pieza cuestionada por la Iglesia Católica fue la ópera rock *Jesucristo SuperStar*, en 1973. Se realizaron Via Crucis como desagravio, previos al estreno; finalmente, fue incendiado el Teatro Argentino donde se iba a representar la obra.

En casos de cuestionamientos de índole política, solía recurrirse a la clausura de salas, como el caso de la Sala Planeta, por "razones de seguridad e higiene", cuando allí se iban a representar *Proceso a Juana Azurduy*, de Enrique Lizarraga y el "documento político-musical" *Del Cordobazo a Trelew*, de Hernán Aguilar.

Ya en 1974 se recurrió a la metodología de la amenaza a actores que no respondían a ciertas consignas: la "Triple A" amenazó a Nacha Guevara, Norman Brisky, Héctor Alterio y Luis Brandoni.

En 1977, por el decreto 5695, se prohibió la representación de *Telarañas*, de Eduardo Pavlosky; entre los considerandos, se acusa a la pieza de "conmover los fundamentos de la institución familiar". En un mismo tenor, en 1978 se prohibió el guión y la representación de la obra teatral *Juegos a la hora de la siesta*, de Roma Mahieu. Al poco tiempo, otro decreto censuró el guión y la representación de la obra teatral *María Lamuerte*, también de Mahieu.

Son pocos los ejemplos textuales de autocensura, por eso nos interesa citar un testimonio del autor teatral Abel Santa Cruz, quien también realizaba guiones televisivos, en un reportaje de Osvaldo Seiguerman para *La Opinión*:

Doy en la medida en que me permite dar la televisión, donde nos movemos dentro de límites muy rígidos; un adulterio no, de ninguna manera; un personaje no se puede suicidar; y de las drogas ni siquiera

hablar de ellas desde un punto de vista positivo; un hombre casado no debe mirar a una señorita soltera. Hay pautas severísimas dentro de las cuales estamos totalmente limitados. Los temas son muy contados: es la muchacha buena y el muchacho bueno, nada más.

Otro testimonio que da cuenta de la operación *eufemística* que caracterizó el período, lo constituye una carta de Julio Ardiles Gray a Andrés Avellaneda, sobre el uso de la metáfora:

He terminado el ciclo de *Los amigos lejanos*. [...] Es una especie de variaciones sobre el mito de Orfeo y Eurídice, pero al mismo tiempo una metáfora sobre los desaparecidos últimamente, y sobre la búsqueda de ellos por sus familiares. Como verá, una novela de amor, pero en el fondo otra cosa que no se puede decir sino mediante señales. [...]Creo que esta pieza sí se podrá poner en Buenos Aires. La gente está aprendiendo a leer las metáforas.

El endurecimiento de la censura es notorio en el último tramo del proceso iniciado en 1976. En 1980, Ernesto Schóo comentaba con extrañeza en la revista *Convicción* la prohibición municipal de *La sartén por el mango*, de Javier Portales, ya que en 1972 no había tenido problemas y hasta había sido elogiada por las publicaciones católicas *Esquiú* y *Criterio*.

El travestismo también fue origen de censura, como lo prueba la clausura de la sala de espectáculos del Bauen por el espectáculo *Cocktail Show*, alegando un decreto de 1938, que prohibía el disfraz de mujer a personas de sexo masculino en lugares de acceso público. En cuanto a los desnudos, la reglamentación era bastante confusa, por lo que en ocasiones se suscitaban polémicas con respecto a la cantidad y duración de los mismos en escena¹⁰³.

Sobre la censura, en febrero de 1981, el dramaturgo Carlos Gorostiza declaraba en el diario *Clarín*:

La censura es doble: la que presiona sobre los posibles espectadores – sobre todo los jóvenes- impidiéndoles económicamente su ingreso a los teatros, y la que presiona sobre los creadores olvidando que desde Aristófanes hasta nuestro Cossa, el dramaturgo ha sido y es irritante y revulsivo.

A las amenazas y confecciones de “listas negras” para determinados actores y directores, se suman los atentados. En mayo de 1981 debió interrumpirse una función de *Sarah Bernhardt*, de John Murrel, debido a que se arrojaron

¹⁰³ Como puede verse en la conferencia de prensa realizada en Actores, cuando se prohibió el espectáculo de Angel Elizondo, *Apocalipsis según otros*. (octubre 1980)

pastillas fumígenas en el segundo acto, en momentos en que Cipe Lincovsky, enarbolando la bandera francesa, narraba el caso Dreyfus. Al año siguiente, en el mes de julio, un incendio destruyó el teatro Nacional, en cuya sala se exhibía la revista *Sexcitante*¹⁰⁴

En 1983, se clausuró el Teatro Odeón, donde se exhibía *Real envido*, de Griselda Gambaro; en opinión del director Juan Cosín, podía objetarse la escena en que se presentan cuatro muñecos; la censura consideró que era “una alusión a los miembros de la Junta Militar y al Presidente”.

Uno de los momentos de mayor tensión entre la actividad teatral y el campo político lo constituyó sin duda el movimiento “Teatro Abierto”, especialmente en la primera edición en 1981, cuando aún no se veía el fin de la dictadura y la reapertura democrática.

El ciclo debió ser interrumpido en la octava de función, debido al incendio que destruyó totalmente su sede, el Teatro del Picadero, sin que se aclarara jamás el origen del siniestro. De todos modos, las funciones continuaron en el Teatro Tabarís, con fluida asistencia de público, y buena repercusión en la prensa gráfica. Es importante señalar que las obras fueron escritas especialmente para el evento, y que en la mayoría de ellas se transparenta el referente político-social al que aluden, bajo diversas operaciones eufemísticas y metafóricas. Las obras fueron publicadas simultáneamente con las representaciones, agotándose su edición, y también dio origen a un único número de la *Revista de Teatro Abierto*, dirigida por Ricardo Monti.

Las siguientes ediciones del ciclo tuvieron características diferentes en cuanto a la selección de las obras, la subdivisión en salas simultáneas, y otros factores de índole organizativa, hasta que en 1985 el ciclo se dio por terminado, ya que la recuperación democrática abrió otras perspectivas a los teatristas, y sobre todo, porque la motivación de la principal había desaparecido.

Desde un punto de vista, es legítimo encarar un panorama de la crítica teatral periodística producida durante los años de la dictadura admitiendo una periodización originada en los sucesos del campo político, y hasta podría ser provechoso observar las diferencias anteriores y posteriores con respecto al límite

¹⁰⁴ Se lo adjudicó un grupo autodenominado “Comando Halcón del grupo Nueva Orden”, como “método de lucha contra la pornografía”.

que significó el año 1983, entre la dictadura y la democracia. Resulta innegable que en ese borde se juega el concepto de libertad de expresión, vital, entre muchas otras cosas, para el desenvolvimiento en los medios gráficos o audiovisuales.

La crítica teatral, en tanto *metadiscurso*, tiene como referente a otro discurso, que a su vez podía aludir a la situación imperante mediante diversos procedimientos –principalmente metafóricos y metonímicos-.

Entre 1976 y 1983 es posible postular la existencia de un *pacto referencial* (Philippe Lejeune, 1975) de tipo “implícito”, en la medida que convengamos que el discurso de la crítica teatral en su modalidad periodística establece un anclaje referencial con el objeto¹⁰⁵; cuando éste, por su parte, asumía elementos susceptibles del efecto de la censura, la crítica los atenuaba mediante un proceso de *eufemización* del discurso.

El punto culminante de esta modalidad enunciativa, por medio de la cual la crítica estaba reproduciendo algunos de los procedimientos de su objeto, giró alrededor de la primera edición de Teatro Abierto en 1981, donde en la mayoría de las crónicas se utilizó el espacio tanto para los “datos técnicos”, como para describir el diseño de la intriga o los elementos de la fábula, omitiendo las interpretaciones de los aspectos semánticos que pudieran advertir sobre un discurso –tanto del texto como de la puesta, siendo que generalmente la referencialidad se construía desde la última- crítico de la realidad circundante.

Véanse, por ejemplo, los artículos de carácter general: “Teatro Abierto, “categoría estética de la necesidad” (*La Nación*, 21/5/1981); “Teatro Abierto” (*La Prensa*, 13/6/1981); “El teatro argentino se lanza a la ofensiva” (*Cambio para una democracia social*, 1/7/1981), entre otros, así como las lecturas particulares: “Tres obras opacas”, por Raúl Castagnino (*La Nación*, 11/8/1981), “El Marqués de Sade, en un malicioso viaje a América”, por Luis Mazas (*Clarín*, 30/7/1981); “Entre la crudeza y la ironía” (a propósito de *Criatura*, de Eugenio Griffiero), y “Los ‘invasores’ cotidianos con humor” (a propósito de *Tercero incluido*, de Eduardo Pavlovsky) por Luis Mazas (*Clarín*, 21/7/1981); “Por sendas psicoanalíticas” (a propósito de *El 16 de octubre*, de Elio Gallipoli), por Rómulo

¹⁰⁵ Según Lejeune, “Todos los textos referenciales conllevan, por lo tanto, lo que yo denominaría *pacto referencial*, implícito o explícito, en el que se incluyen una definición del campo de lo real al que se apunta y un enunciado de las modalidades y del grado de parecido a los que el texto aspira”.

Berruti (*Clarín*, 1/8/1981). La revista *Humor* fue una de las pocas publicaciones que enfrentaba abiertamente la censura en todas sus secciones, incluyendo la teatral.

Un ejemplo de esta referencialidad con el contexto inmediato, lo encontramos en “Aperturas del ‘Teatro Abierto’”, en la cual Castagnino aprovechaba la mención del audiovisual *Pablo y los Podestá* -sobre guión de Miguel Couselo con improvisaciones a cargo de Pepe Soriano y Jorge Rivera López- para cuestionar el cierre de una cátedra:

Confortante, especialmente, por la atención con que fue seguido por el público joven que predominaba en la sala y porque vino a poner en evidencia el error ministerial que intentó suprimir la “Historia del teatro argentino” como materia escolar en una Escuela de Arte Dramático. (4-8-1981)

Por otro lado, y probablemente como consecuencia de esta suerte de tensión provocada por el clima cultural imperante, tendiente a la aniquilación de la esfera pública, en este segmento temporal la crítica no se caracterizó por la generación de polémicas o debates sobre ningún aspecto del sistema teatral, ni aún sobre su propia actividad. Este rasgo contrasta con el proceso de modernización que se registró en varios ámbitos y que, a partir de la década del sesenta, incluyó al discurso periodístico; se han señalado como emblemas de este cambio la revista *Primera Plana*, y el diario *La Opinión*, que en el campo del análisis cultural “se apoyaba en las perspectivas que brindaba la modernización de las ciencias sociales (psicoanálisis, marxismo, estructuralismo, antropología, sociología y semiología) y en los propios debates ideológicos” (Atorresi: 1995).

III. EL DISCURSO

Introducción a la problemática del discurso

Una vez presentado el sujeto de la práctica discursiva en el horizonte socio-cultural, y tomado nota de las condiciones de posibilidad –e imposibilidad– para el ejercicio de esa práctica, se la puede caracterizar, analizar la pertinencia de la denominación “crítica teatral” y proceder al análisis de su ubicación en el universo discursivo.

Para ello, se hará una selección de textos con el fin de formar una *serie*; en esta operación, ya subyace una presuposición, la que encuentra en ellos algún principio de agrupamiento, o un elemento en común que permite *a priori* su asociación, aunque luego ésta pueda ser corregida.

Propongo tres criterios para la selección de los textos, y doy cuenta de sus ventajas e inconvenientes: a) *por las ubicaciones*, b) *por el objeto* y c) *por la función*.

a) *Por las ubicaciones*. Consiste en la selección de textos según las localizaciones coincidentes en el espacio discursivo. Se parte del presupuesto de que en determinados lugares se asegura la pertenencia de los textos que allí se inscriben, a una misma *práctica discursiva*, la que es definida y circunscripta por M. Foucault:

No se la puede confundir con la operación expresiva por la cual un individuo formula una idea, un deseo, una imagen; ni con la actividad racional que puede ser puesta en obra en un sistema de inferencia; ni con la “competencia” de un sujeto parlante cuando construye frases gramaticales; es un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa. (1970: 198)

Las editoriales especializadas, las colecciones dentro de las mismas, las secciones, las “páginas” o las columnas dedicadas siempre a una misma disciplina o porción del campo discursivo, pueden funcionar como un orientador eficaz.

Sin embargo, para los discursos sobre teatro, la desventaja de este criterio parece ser constitutiva de su objeto, que se torna impreciso e inestable. Esto es posible comprobarlo en cualquier publicación diaria o periódica, cultural o no especializada: bajo el rótulo general de “Teatro”, aparecen textos heterogéneos en cuanto a su entidad discursiva. Entrevistas, anuncios de estrenos, reseñas de publicaciones, ensayos, efemérides, semblanzas de actores o de directores, descripciones de salas y espacios teatrales, coexisten con los textos que, convencionalmente, podrían reconocerse como de “crítica teatral” en sentido estricto.

Si éste es el panorama de la prensa gráfica, más confuso aún puede resultar el espacio virtual, ya que hay sitios *web* que ni siquiera coinciden en la distinción

más primaria del género mismo. Por tanto, es posible encontrar un texto dramático en la categoría de “novela” o “cuento”, o a los dramaturgos clásicos entremezclados con narradores, poetas o filósofos, bajo el amplio rótulo de “autores consagrados”. Un breve recorrido por las páginas especializadas de la *web* permite asegurar que la categoría “teatro” es la menos cuidada.

En consecuencia, este criterio no resulta confiable para la selección del *corpus* en su relación de pertenencia a un tipo de discurso.

b) *Por el objeto*. Este recorte conduce al concepto de *formación discursiva*, por el que se ingresa al territorio de la semántica. Su uso restringido designa a conjuntos de enunciados que compartan una identidad enunciativa.

Los enunciados emitidos por una institución, los que dependen de una ciencia o disciplina, el discurso de los campesinos, el religioso o el que identifica una corriente política, son algunos ejemplos de formaciones discursivas. Poseen un rasgo común, y es que están circunscriptos sociohistóricamente¹⁰⁶.

Este criterio de agrupamiento presenta varios inconvenientes; en el caso de los discursos sobre el teatro, el mayor obstáculo consiste en que no todos esos discursos responden a la misma identidad enunciativa.

Para poner un ejemplo extremo, sería muy discutible reunir bajo el criterio de una formación discursiva uniforme, enunciados provenientes de teatristas como Alberto Ure¹⁰⁷ o Ricardo Bartís¹⁰⁸, con los textos que aparecen en un suplemento de espectáculos con fines exclusivamente promocionales, como es el caso de las puestas en escena que constituyen traslaciones televisivas.

Afirmar que todos esos textos pertenecen a la misma formación discursiva porque hablan “de lo mismo”, resultaría no sólo empobrecedor, sino también inexacto, en principio, porque no tratan de un objeto idéntico, sino que además

¹⁰⁶ Por ejemplo, el discurso institucionalizado de la medicina moderna es una formación discursiva radicalmente diferente de las prácticas asociadas a la esfera religiosa, en otras sociedades y épocas (chamanes, sacerdotes y brujos)

¹⁰⁷ Si bien pueden encontrarse textos de Alberto Ure en la prensa gráfica a lo largo de décadas, en la recopilación de ellos que se hace en *Sacate la careta* (2003) sintetiza el caso del que proviene de la práctica, y a la vez puede enunciar un discurso crítico sobre la actividad teatral, incluso con una función de revisionismo histórico.

¹⁰⁸ Ricardo Bartís constituye un ejemplo semejante al anterior, aún con todas sus peculiaridades personales. En notas, entrevistas, recopilaciones (*Cancha con niebla*: 2003) repasa su propia práctica (en el orden del *bios*), revisa el pasado teatral (historia), y reflexiona sobre la actividad teatral a partir de una fuerte contextualización.

difieren en sus *posicionamientos discursivos*¹⁰⁹, que son los que instauran una identidad enunciativa.

La recurrencia al objeto para caracterizar un tipo de discurso resulta insuficiente, precisamente porque un mismo término puede designar objetos diferentes según los posicionamientos de los enunciadores y de la formación discursiva a la que adhieran. En la medida en que el objeto es *construido* por el discurso, dependerá de estas variables, más que de un *referente* supuestamente idéntico e inmutable¹¹⁰.

c) *Por la función* que desempeña el texto con respecto a un tipo de discurso. Los discursos sobre teatro se relacionan entre sí y con el universo discursivo de manera heterogénea y en diversos grados, ya que no existen los discursos aislados o completamente homogéneos en relación con una función determinada. Los conceptos de *discurso*, *intradiscurso* e *interdiscurso* resultan productivos para introducir la problemática de las tipologías del discurso y sus funciones.

Las nociones de discurso, intradiscurso e interdiscurso

En las *últimas* décadas del siglo XX la noción de “discurso” despertó el interés de varias disciplinas, y su uso se ha extendido notablemente en la actualidad, aplicándose a múltiples objetos y desde diversos registros lingüísticos. Para acotar el campo, me ciño al área epistemológica de la socio-lingüística, disciplina de reciente formación y, al mismo tiempo, con fronteras cuyos límites son aún indecibles y en estado de constante transformación. Aún a riesgo de adoptar conceptos y metodologías que rápidamente podrían quedar superados, señalo sus alcances actuales, así como su conformación previa hasta llegar a un cierto estadio de su desarrollo, que resulte operativo para el tema.

¹⁰⁹ Se volverá sobre la compleja noción de *posicionamiento discursivo*. Para Charadeau, “(...) el posicionamiento corresponde a la posición que ocupa un locutor en un campo de discusión, a los valores que defiende (de manera consciente o inconsciente) y que caracterizan a la vez su identidad social o ideológica” (2005: 453)

¹¹⁰ Las diferentes modalidades de construcción del *objeto discursivo* se examinan en *IV. El objeto*.

Existe una variedad de definiciones de discursos, y dado que este punto es crucial para comprobación de la hipótesis, conviene delimitar y circunscribir el objeto de estudio. Así, el discurso se puede definir *oposicionalmente*, como contrapuesto a la oración (es una sucesión de oraciones), a la lengua (es el uso de una lengua en un contexto particular), al texto (es la inclusión de un texto en su contexto) y al enunciado (es la huella de un acto de comunicación sociohistóricamente determinado)

Dominique Maingueneau ha presentado un panorama del estado – hasta ese momento- del análisis del discurso y de lo que por tal se entiende, señalando como primera dificultad el carácter polisémico del término *discurso*, al que define como “(...) organizaciones trasoracionales que correspondan a una tipología articulada sobre condiciones de producción sociohistóricas” (1980:25) Esta definición, muy útil desde el punto de vista pragmático, resulta demasiado amplia, y no resuelve el problema de las tipologías del discurso.

Desde un enfoque semiológico, constituye una ampliación del concepto de *lenguaje* (Magariños de Morentín, 1983: 12)

Las mismas instituciones culturales de una sociedad que no son mensajes en sí mismas sino que están destinadas a transmitir determinadas secuencias de mensajes, pueden ser consideradas también como *discursos* significativos.

Desde el enfoque lingüístico-textualista, Enrique Bernárdez (1982: 86) lo asocia al concepto de *texto* en sus formas actuales, las que consideran el aspecto comunicativo. Difiere de la posición de Teun van Dijk, quien emplea *texto* como un concepto abstracto que se manifiesta en *discursos* concretos. Éste último opone “la gramática del texto vs. los estudios del discurso”, como diferentes niveles de abstracción:

Emplearemos el término “estudios discursivos” para referirnos al campo entero de la investigación sobre el discurso, que incluye la lingüística del texto, la estilística, la retórica, etc¹¹¹. (1983: 19-20)

¹¹¹ Van Dijk atribuye la confusión entre “texto” y “discurso” a la carencia de la palabra en inglés, holandés y otras lenguas. Su existencia en las lenguas romances permitió establecer dos términos técnicos: “Así, un discurso es una *unidad observacional*, es decir, la unidad que interpretamos al ver o escuchar una emisión. Es decir, una gramática sólo puede describir textos, y por lo tanto sólo da una aproximación de las verdaderas estructuras empíricas de discursos *emitidos*. Nótese que en esta última cláusula está implícito que hay todavía una diferencia entre un discurso como *tipo* y una *emisión discursiva* como *ocurrencia*.” (1983: 20)

Una de las definiciones que resulta más productiva, en la medida en que permite identificar un tipo de discurso entre otros, superando las similitudes temáticas, es la propuesta de Michel Foucault, en *Arqueología del saber*:

Se llamará discurso un conjunto de enunciados en tanto dependen de la misma formación discursiva; no forma una unidad retórica o formal, indefinidamente repetible y cuya aparición o utilización en la historia podría señalarse (y explicarse llegado el caso); está constituido por un número limitado de enunciados para los cuales puede definirse un conjunto de condiciones de existencia. (1969: 198)

Se debe hacer hincapié en la condición de dependencia de *una misma formación discursiva*, en el sentido de que constituyen un idéntico sistema de reglas, que determinan *lo que puede y lo que debe ser dicho*, afectando a la semántica. Es decir, que valora el hecho de que ocurran posibles cambios de sentido de una palabra cuando pasa de una formación discursiva a otra.

En la actualidad, es frecuente la utilización de la terminología perteneciente al campo semántico “teatro” en el discurso político. Los términos “escenario” y sus derivados –“escena”, “escenificación”-, “actores”, “puesta en escena”, entre otros, alteran de manera elocuente su sentido al aparecer en esta formación discursiva, no sólo considerados de manera aislada, sino también en el sistema de relaciones que establecen entre sí y con otros términos pertenecientes al territorio del discurso político.

El uso demasiado amplio de la noción de *formación discursiva* terminó por desdibujarla. Tal como señalan recientemente Charaudeau y Maingueneau (op.cit., 275 y ss.) en su revisión de los usos de la misma, actualmente existen dos modos de percibirla: *contrastivamente*, es decir, concibiéndola de manera autónoma y observando su relación con otras formaciones discursivas, o en sus vínculos con el *interdiscurso*, “(...) el lugar donde se constituyen los objetos y la coherencia de los enunciados correspondientes a una formación discursiva” (op.cit.: 276)

Resulta clave la caracterización de Michel Pêcheux (1983: 297) de las formaciones discursivas como espacios abiertos, fácilmente penetrables por otras formaciones discursivas, y que le suministran sus “preconstruidos”, lo “ya dicho”. La relación entre el discurso y el interdiscurso se asemeja a la del texto con el intertexto. Por lo tanto, la propiedad constitutiva del discurso es entrar en

relaciones variables con el interdiscurso, mientras que el *intradiscurso* examina las relaciones entre los elementos constituyentes del mismo discurso.

Esta es la razón por la cual es preferible revisar la clasificación de “crítica teatral”, aplicada a formaciones discursivas que, aunque se ocupen del teatro, no están determinadas por la función crítica. Como contrapartida, existirían formaciones discursivas que -bajo otras denominaciones- incluyen esta función.

Para demostrar esta afirmación, se siguen los siguientes pasos:

- 1) Partir de la noción de *género de discurso*, para luego establecer las características de los tipos de discurso que estarían asociados con la temática del teatro.
- 2) Hacer una revisión de los géneros de discurso y las prácticas asociadas a ellos, que permitirían localizar la presencia o ausencia de la función crítica.
- 3) Determinar las funciones predominantes en cada práctica y género discursivo.

Los géneros y las tipologías del discurso

La noción de *género*, cuyo origen se remonta a la Antigüedad, es tan discutida en la teoría como aceptada en la praxis. Su mayor ventaja reside en que permite que se ubiquen en el conjunto de los textos tanto los productores como los consumidores. Si utilizo esta terminología asociada al mercado, es de forma intencional: aunque en sus orígenes no lo estaba, en la actualidad resulta el principio ordenador de la industria editorial.

El mayor inconveniente que presentan las clasificaciones genéricas es la diferencia de criterios: por composición, forma y contenido (ejemplos de teatro: tragedia, drama, comedia); según las diferentes estéticas (romántico, realista, naturalista); de acuerdo con la estructura y su organización enunciativa (teatro fantástico, épico, poético) Por lo tanto, un mismo texto puede acumular varios de esos criterios taxonómicos, sin que se pueda definir la especificidad de ese texto en particular, pues cada una de estas clasificaciones genéricas cubren una vasta

multiplicidad de ocurrencias textuales que desbordan incluso el género mayor, “teatro”.

Un ejemplo: una categoría controversial como la del teatro político, que oscila entre la generalización que considera que todo el teatro es político, porque expone los vínculos sociales en los que siempre existen relaciones de poder, hasta los usos restringidos y aplicados a autores determinados, a elementos intrínsecos del texto dramático, a relecturas propias de la puesta en escena o a un efecto de recepción¹¹².

La aplicación del concepto de género a textos no literarios –descartado por la crítica literaria actual- es retomado por el análisis del discurso, la semiótica y el análisis textual, con diferentes puntos de vista. Este interés probablemente fue suscitado por la difusión de la obra de Mijail Bajtín, quien dio un nuevo impulso al tema. Para Bajtín (1982), el uso de la lengua se lleva a cabo mediante enunciados concretos que corresponden a esferas diversas: el tema, el estilo verbal, la composición y estructuración:

Cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados a los que denominaremos *géneros discursivos*.

Entre los numerosos intentos por establecer una tipología de los discursos, reproduzco el cuadro elaborado por Charles Morris, en el cual he sombreado el enclave correspondiente al discurso crítico¹¹³:

MODOS	USOS			
	<i>Informativo</i>	<i>Valorativo</i>	<i>Incitativo</i>	<i>Sistémico</i>
<i>Designativo</i>	Científico	Fictivo	Legal	Cosmológico
<i>Apreciativo</i>	Mítico	Poético	Moral	Crítico
<i>Prescriptivo</i>	Tecnológico	Político	Religioso	Publicitario
<i>o</i>				
<i>Formativo</i>	Lógico-matemático	Retórico	Gramatical	Metafísico

¹¹² Sobre la conflictividad de esta categoría, véanse Perla Zayas de Lima (1995) en el prólogo a su estudio sobre el teatro de Carlos Somigliana, y Beatriz Trastoy (1989), en su aplicación a un texto de Ricardo Monti estrenado en el ciclo Teatro Abierto.

¹¹³ Cada uno de los tipos de discurso señalados por Morris, corresponderían a “especializaciones del lenguaje”. En el capítulo dedicado a Charles Morris, Magariños de Morentín advierte que Morris nunca define el discurso, sino que “se sitúa en él” (1983: 148).

La encrucijada en que se sitúa el discurso crítico, entre el modo “apreciativo” y el uso “sistémico”, constituye un territorio conflictivo, ya que un uso sistémico implica la pertenencia a una entidad global y opuesta a lo particular, mientras que el modo apreciativo conduce al territorio de lo particular y subjetivo, como el gusto.

Deduzco un primer acercamiento a la definición del discurso crítico:

I. Consiste en la valoración sostenida por un sistema, lo que excluye, desde un extremo, el puro impresionismo, hasta el otro, una pretensión científicista.

Esta taxonomía ofrece la ventaja de permitir visualizar las diferentes posiciones y las potenciales relaciones de cada tipo de discurso con cualquiera de los otros, más allá de que se pueda coincidir o no con los tipos en sí; en otros términos, expone el complejo universo del interdiscurso con sus posibilidades de hibridación o “contaminación discursiva”; en la praxis discursiva resulta un hecho que difumina los límites de cualquier tipología que se pretenda rigurosa.

Como toda taxonomía con límites rígidos, puede ser blanco de objeciones, pero también resultar de utilidad reflexionar sobre la misma: ¿En qué entrecruzamiento se encuentra lo que damos en llamar “discurso de la crítica”? Se observa que comparte varios *usos* y *modos* con otros tipos de discurso, y al mismo tiempo, tiene una colocación oposicional y contrastiva con respecto a otros.

Aunque el discurso crítico se encuentre dentro del modo *apreciativo* -ya que una de sus funciones básicas es la de asignar un *valor* al objeto de su discurso-, en ocasiones suele ser *prescriptivo*¹¹⁴; muchas veces, asumió una función *formativa*¹¹⁵, y en gran medida resulta *designativo* –especialmente, en la llamada “crítica científicista”- y si bien no siempre alcanza el uso *sistémico*, se vale de la *retórica* de manera declaradamente instrumental.

¹¹⁴ El siglo XVII fue un período fuertemente prescriptivo en lo que respecta al teatro; Francia adoptó la apropiación italiana de la *Poética* de Aristóteles, sobre todo a partir de 1637 en lo que se denominó la “Querrela sobre *El Cid*” de Corneille. Los antecedentes son los tratados *De l’Art de la tragédie* (La Taille, 1572), *Art poétique* (Vauquelin de la Fresnaye, 1605), *Préface* (Jean Chapelain, 1623), las obras de Scudéry y del abad D’Aubignac (1657). Proseguirá con Nicolás Boileau (1674), los prefacios de Racine y los textos de Corneille.

¹¹⁵ En Buenos Aires, un caso claro de predominio de la función *formativa* ha sido la crítica en las publicaciones de la izquierda ligadas al teatro independiente.

Van Dijk admite que aún no existe una *tipología del discurso* “sistemática y explícita”, y que ésta debería basarse en una teoría general del discurso, todavía en ciernes. En caso de llevarse a cabo, debería sustentarse tanto en las *estructuras* como en las *funciones* del discurso. Una de las posibilidades consiste en agrupar los tipos de discurso según las funciones particulares de los rasgos estructurales. Uno de los ejemplos propuestos son los tipos de discursos “persuasivos”, que tienen una serie de características y funciones específicas, pero ese grupo incluiría una variedad de tipos tan diversos como conversaciones cotidianas, propaganda, anuncios y discursos públicos. (1983: 116)

Sería posible usar cada nivel de estructura discursiva y cada tipo de función y de contexto para hacer una clasificación; la misma sería, entonces, una *trans-clasificación*, donde el mismo tipo de discurso es encuadrado bajo distintas categorías (1983: 116)¹¹⁶

Dado que éste es el caso de los enunciados agrupados bajo la denominación “discursos sobre teatro” o “discurso de la crítica teatral”, en los que se presentan diferentes estructuras y funciones, surge la pregunta: ¿dónde se construye la homogeneidad o la identidad de tales discursos? Una de las soluciones propuestas, siguiendo los desarrollos de Van Dijk, se encontrará en el objeto, el nivel semántico y la referencia.

He aquí un segundo acercamiento:

II. Dado un discurso que participa de múltiples funciones y cuyas estructuras son variables, el aspecto semántico del mismo constituye un punto de referencia para determinar su identidad.

Existe otro aspecto al que poco se hace referencia, y que consiste en la materialidad del discurso crítico. A diferencia de otros discursos cuya materialidad (y no me refiero al soporte, que es otra cuestión) puede ser icónica (por ejemplo, el discurso publicitario) o mixta, la materia del discurso crítico es primordialmente la *palabra* escrita u oral.

¹¹⁶ El ejemplo propuesto por Van Dijk es el discurso literario, que se define por sus funciones socioculturales; falta definir qué propiedades *textuales* específicas o dominantes caracterizan estas funciones (algo se define como *literatura* en un momento y en un lugar dado) La literatura no es un tipo de discurso *estructuralmente homogéneo*. Es más bien una *familia* de tipos de discurso, en la que cada tipo puede tener estructuras textuales muy distintas; la unidad es el resultado de funciones socioculturales similares.

La recurrencia a la iconicidad suele acompañar al texto crítico en el espacio de enunciación periodístico –por medio de puntajes o diversos símbolos- que no reemplazan el texto, sino que lo “sintetizan” mediante esta práctica tan cuestionable por su reduccionismo.

A lo señalado para la crítica en general, el discurso de la crítica teatral posee otro rasgo que puede explicar su misma dificultad:

III. Es un discurso cuyo soporte material es la palabra, acerca de otro discurso, integrado por diversos lenguajes, verbales y no verbales.

La crítica teatral que aborda el análisis del espectáculo, debe asumir el desafío de su propia materialidad lingüística, ante la materialidad del objeto epistemológico.

Esta heterogeneidad constitutiva –del discurso y del objeto discursivo- es compartida con otros discursos críticos: la crítica de música, de plástica, de cine, o de cualquier otro objeto estético de diferente materialidad.

Hasta hoy, el espectáculo teatral tampoco posee un sistema de notación específico, a diferencia de algunos de los lenguajes que lo integran, como es el caso de la música.

IV. Sobre la crítica teatral pesa la limitación ineluctable de que sólo puede ser *nominativa*. Esta frontera, al mismo tiempo, constituye su potencial, orientado hacia la búsqueda de herramientas eficaces para alcanzar sus fines.

En ese camino, la crítica teatral ha absorbido, con mayor o menor productividad, diversas ciencias, disciplinas, teorías y discursos. Esta operación ocurre con mayor intensidad en la época actual, en correlato (aunque siempre tardío) con las transformaciones de la escena.

Este particular carácter metadiscursivo –discurso sobre un discurso con diferentes materialidades- **crea una diferencia cualitativa entre ambos términos discursivos.** Roland Barthes (1967) generó una definición certera sobre la escena teatral: “Nos hallamos ante una verdadera polifonía informacional: eso es la teatralidad: un espesor de signos (expresión que empleo para marcar el contraste entre la teatralidad y la monotonía literaria)”.

Barthes puso al descubierto la radical diferencia entre el teatro y la literatura: cuando se refiere a la “monotonía literaria”, debemos entender que alude a su única materialidad, la palabra escrita, y a su carácter lineal en el espacio y el tiempo de la lectura.

Si esto hoy resulta una gran obviedad, en gran medida, lo es gracias a la definición de Barthes de la teatralidad. Sin embargo, hasta no hace mucho tiempo, la crítica teatral no parecía entenderlo así, ya que se hallaba apegada al texto dramático, y se sustraía al acontecimiento escénico.

Su revelación constituyó, al mismo tiempo, un desafío: en el discurso de la crítica teatral, la palabra debe ser capaz dar cuenta de la escena.

Este salto epistemológico fue decisivo para el discurso de la crítica teatral, y lo denominaré **giro esceno-céntrico**.

A partir de la toma de conciencia del cambio de su objeto discursivo, la crítica pone a prueba los medios a su disposición, y advierte la necesidad de emplear nuevas herramientas.

La operación texto-céntrica –que aún sobrevive, aunque en una colocación remanente- tenía la ventaja de que se trataba de establecer un diálogo entre dos lenguajes equivalentes o, al menos, de un cierto grado de homogeneidad. De este hecho se deriva la tan recurrida comparación de la crítica como “traducción”; para cualquiera que haya emprendido la acción de traducir, resulta claro que en el “tránsito” de una lengua a otra, siempre existe una pérdida, desvío o “traición” de lo traducido con respecto a aquello por traducir: en el “viaje” del significante hay una variación del significado que obedece a diferentes visiones de mundo propias de cada identidad lingüística.

¿Cómo, entonces, no habría pérdida en el trayecto que va de los significantes no verbales múltiples de la escena al trabajo crítico? Aún el más riguroso trabajo semiótico que intentara dar cuenta de las unidades mínimas de la puesta en escena, y de cada uno de los distintos lenguajes concurrentes en el espectáculo sería inexacto, incompleto y hasta inútil. Y aquí el símil del trabajo de la traducción puede resultar valioso: el resultado nunca será un equivalente. Menos aún en el caso del trabajo crítico, en el que no se trata de trasladar, sino de evaluar, juzgar, o explicar un funcionamiento.

V. El giro esceno-céntrico del discurso de la crítica teatral implica un trabajo de apropiación de múltiples lenguajes con el fin de construir mediante la escritura una producción significativa.

De esta definición provisional se desprende dos rasgos:

- a. la complejidad del objeto discursivo (de distinta materialidad, porque aún la “palabra” en la puesta es materia sonora), y
- b. el carácter sólo relativamente instrumental del discurso crítico.

Con respecto al segundo rasgo, afirmo que si fuera absolutamente instrumental, minimizaría sus posibilidades de existencia. El lugar en el que la crítica teatral puede escapar de esa instrumentalidad y concebir un principio de autonomía, es la escritura.

Cuando el crítico se enfrenta a la página en blanco, tiene ante sí, por lo menos, dos desafíos:

- establece su lugar en el discurso, que preexiste al crítico y posee regulaciones sobre lo que puede y debe ser dicho con respecto al objeto discursivo. Podría sintetizarse en la expresión: “Qué decir”
- ejerce una práctica, la escritura, que tiene su propia especificidad. Este acto suele sufrir una suerte de “cooptación instrumental”, por la propia inercia que genera la puesta en primer plano del objeto discursivo. Respondería a la expresión: “Cómo decir”

Para la recuperación de la función autónoma de la escritura de la crítica, es preciso desmontar algunas reglas discursivas, que parecen inamovibles e incuestionables.

Las trampas de los tópicos

Entre las reglas del discurso de la crítica teatral se encuentra la *tópica*, un sistema empírico de recolección y producción de la información. El origen griego

del término *topos*, (*topoi*) “lugares” derivó en el latín en *locus communis*, en español “lugar común”. Puede tener diferentes finalidades, entre ellas la de almacenar información (sustanciales), y la argumentativa (como un esquema de argumentos). En la argumentación clásica, los tópicos fueron diseñados para diferentes usos: como un método, como una red de formas vacías o como una reserva de formas llenas.

Su eficacia corre paralela a lo extendido de su uso en el caso de los discursos periodísticos, tanto en las crónicas como en los informes. Presentes tanto en el discurso político como en el jurídico, entre muchos otros tipos de discurso, los tópicos constituyen una serie pre-definida de casilleros vacíos que deben completarse, respondiendo a preguntas de este tipo: “¿Quién?”, “¿cuándo?”, “¿dónde?”, “¿qué?”, “¿cómo?” y “¿por qué?”. Se parte de ellos como soporte para la búsqueda de argumentos. La respuesta, por extensión denominada “topos”, adquiere un *contenido sustancial*.

De manera formal o sustancial -estereotipada o bien, arquetípica- es posible su reconocimiento en la crítica teatral periodística, apegada a la tópica como un esquema ordenador de la información que considera imprescindible, y de la posible evaluación del objeto a considerar.

Los elementos sustanciales infaltables –espacio teatral, texto, autor, dirección, puesta, actores- pueden estar en este orden “tradicional” o diseminados en el título, la “bajada”, la “ficha técnica”, y el epígrafe de la foto, en caso de haberla.

Localizar los topos sustanciales del discurso en un trabajo comparativo entre críticas de distintas épocas, arroja resultados productivos, ya que permite observar las variabilidades históricas en el cambio de orden de los elementos, las cuales implican alteraciones jerárquicas. Si hasta hace unas pocas décadas, el autor y el texto dramático ocupaban los primeros lugares y la mayor extensión, en la actualidad –a excepción de los “clásicos”- la información sobre la puesta en escena centraliza las posiciones.

Aquí se ve el rol que desempeñan los tópicos en este tipo de discurso: precisamente, su utilización tiene produce el efecto del predominio de la *función referencial* del lenguaje, en detrimento de la función crítica del discurso¹¹⁷.

El trabajo realizado sobre un corpus significativo de críticas teatrales pertenecientes al espacio de enunciación periodístico, arrojó los siguientes resultados:

a) *Predominio de tópicos sustanciales sobre alguno (uno o varios) de los teatristas que intervienen en la puesta en escena:*

Los tópicos pueden ocuparse del director, o de uno o más actores; los rubros restantes y sus responsables (vestuario, escenografía, iluminación, música), sólo aparecen mencionados excepcionalmente.

Se puede inferir que el criterio de selección para la integración de los tópicos es el conocimiento previo, el paso por la escena de los teatristas “ya probado” mediante participaciones anteriores; ligado al mismo criterio, predomina la adjudicación del *peso funcional* (Bourdieu, op.cit.) que detente cada uno de los teatristas en el sistema teatral.

Este criterio podría denominarse *criterio de prestigio*.

“A dirige x”, “A actúa en x”

Ejemplos:

“Daulte y una grata historia familiar” (...) “Nunca estuviste tan adorable” es un espectáculo conmovedor, con una dirección de Javier Daulte que apuesta a lo sensible. (*La Nación*, 22/10/2004)

“Esa amorosa distancia”. Alfredo Alcón y Nicolás Cabré interpretan la conflictiva relación de un padre y su hijo. La figura de Alcón trasciende el diseño del personaje. (*Clarín*, 18/01/04)

b) *Predominio de tópicos sustanciales que abordan el texto dramático y el autor del mismo:*

Esto ocurre cuando se trata de autores canónicos para el sistema teatral, especialmente del “teatro universal” (por ejemplo, Shakespeare, Molière, Chéjov o Ibsen). Se complementan con tópicos que se refieren a la versión

¹¹⁷ Me refiero a una de las seis funciones del lenguaje que distingue Roman Jakobson (1963), a partir de la clasificación triádica de Karl Bühler (1934). La función referencial está centrada en el contexto, es descriptiva y expositiva.

o adaptación del caso, la ubicación del texto en el sistema de la historia teatral e información sobre versiones anteriores, especialmente si fueron exitosas. Este criterio, que podría denominarse *criterio canónico*, posee una extensa tradición discursiva en la crítica.

“A es (nuevamente) representado por x”

Ejemplos:

“Un Shakespeare en sombras” (...) El espectáculo dirigido por Emilio García Whebi no es, sin embargo, una “actualización” de la tragedia shakespereana. (...) (*Clarín*, 23/04/04)

“Fragmentos de ‘Tío Vania’” (...) La dramaturgia, a cargo de Laura Yusem, toma el texto original y lo “desparrama” en escena, poniéndolo en boca de cuatro actores (...) (*La Nación*, 30/06/05)

“Chejov actual, con la mirada de Daniel Veronese” (...) Una nueva y contemporánea mirada sobre el emblemático texto de Antón Chejov propone, en esta temporada, Daniel Veronese. (*La Nación*, 16/ 09/04)

“Aquí nunca pasa nada” Poner en escena cualquier obra de Antón Chéjov (1860-1904) no es sencillo” (*Clarín*, 12/11/2004)

b) *Predominio de tópicos “escenocéntricos”:*

A partir del giro escenocéntrico verificado en el discurso de la crítica teatral contemporánea, se observa un predominio de tópicos cuyo “ámbito conceptual” reúne aspectos *seleccionados* de la puesta en escena. No es esperable una cobertura exhaustiva (esa actividad es propia de la investigación académica), sino que se eligen algunos aspectos, basándose en diversos criterios (originalidad, virtuosismo, rupturas, entre otros).

“A (puesta en escena) es x, y, z”

Ejemplos:

El uso de máscaras blancas, las danzas y algunos elementos de la escenografía le dan un toque surrealista, que se combina con una puesta mayoritariamente realista. (*Clarín*, 15/07/03)

Las puestas en escena de las obras de la dramaturga Kane son complicadas, le exige un gran esfuerzo a los directores. (...) En “4, 48 Psicosis”, el espacio en que se desarrolla la obra es despojado. (*Clarín*, 21/04/06)

Hay otro aspecto que no se puede dejar pasar: en “Llueve”, cada uno de los llamados rubros técnicos tiene un nivel de profesionalismo

inobjetable. Desde las luces de Eli Sirlin, impecables, hasta la seductora escenografía de Alicia Leloutre, pasando por la música original de Pablo Bronzini y el vestuario de Magda Banach. (*La Nación*, 20/07/05)

d) *Predominio de tópicos sustanciales que intentan explicar el sentido (del texto o del espectáculo):*

Al igual que el criterio precedente, se halla profundamente arraigado en la matriz del discurso de la crítica. La diferencia radica en que, desde las últimas décadas, el objeto de conocimiento se ha desplazado desde el enfoque texto-céntrico hacia el de la puesta en escena. Debido a que a la adjudicación de sentido se le asigna un valor positivo, los espectáculos que resultan resistentes a esta operación, suelen ser puestos en cuestión.

“A significa z”

Ejemplos:

(...) El texto es poético y de gran belleza. Ahonda en lo metafórico, maneja muy bien las palabras y crea figuras no sólo bellas, sino ingeniosas. Pero el sentido que intenta darle no logra transmitirse en su totalidad. El espectador no tiene por qué entender todo, es cierto. (*La Nación*, 5/07/05)

El “problema” del espectáculo es que el espectador corre el riesgo de “quedarse afuera”. La ventaja es que a pesar de eso, de la posibilidad de no poder descifrar todos los elementos que aporta el espectáculo, *Fiore di merda* entretiene durante los 130 minutos de su duración. (*Clarín*, 13/05/2005)

Quizá con esta propuesta lo que se quiera dejar en claro es la dificultad (o imposibilidad) de que esas partes tomen cuerpo. Pero si de eso se trata, lo que puede ocurrir con el espectador es que esas voces se transformen en un signo escénico poco contundente. (...) navega en aguas difusas. (*La Nación*, 30/06/05)

Se puede observar una notoria preeminencia de los tópicos sustanciales en los que se da *información*, referencia o mera descripción. Las extensas enumeraciones de lo que se observa sobre la escena (actores, objetos, accesorios), no parecen ser suficientes para producir argumentos sobre el funcionamiento de los mismos. Los tópicos, de acuerdo con este uso, producen textos más cercanos al orden del *comentario*, que de la crítica.

Para Jean- Claude Anscombe (1995), sin embargo, los *topoi* tienen una función semántica-argumentativa, ya que “... el significado de una palabra se compone de un haz de *topoi*”¹¹⁸. Oswald Ducrot (1988) reafirma este argumento, y habla de *lugares comunes argumentativos*.

Estereotipos y clichés

Tanto el *cliché* como el estereotipo aparecen con frecuencia en los discursos sobre teatro.

Sobre ambos pesa una condena y también una reivindicación: en el primer caso, porque denotan la repetición en el plano de la expresión, mientras que en el segundo, se les reconoce su poder comunicacional, en la medida en que se apoya en saberes compartidos y en representaciones colectivas.

Las diferencias entre uno y otro son sutiles: mientras que el *cliché* se asocia a un “efecto de estilo banal, una figura léxicamente acabada, llena, que suena machacada, repetida” (Riffaterre, 1971), la noción de estereotipo se aplica a una representación compartida.

Ejemplos:

Daniel Veronese apostó a jugar con una de las piezas del dramaturgo ruso y logró una puesta original, que a la vez es *fiel al espíritu del texto* de *Tres hermanas* (1901) (*Clarín*, 12/11/04)

Las actuaciones son muy *logradas*, alcanzan niveles interesantes y resultan parejas. (*Clarín*, 13/05/ 05)

En lo *interpretativo*, el trabajo demuestra mucha rigurosidad. Y hay composiciones notables: María Onetto, Mirta Busnelli o Carlos Portaluppi. (*La Nación*, 22/10/04)

En cambio, las *interpretaciones* y la *dirección* apuntan siempre a matices precisos. Por eso, quizá, sea difícil imaginar *Bésame mucho* sin la presencia central de *actuaciones notables*, como las de Marcelo Pozzi y Luciano Cáceres. (*Clarín*, 03/09/02)

Existe una postura que limita la existencia del *cliché* a su reconocimiento. Riffaterre afirma que sólo puede existir cuando el destinatario lo percibe: dependerá de la competencia del receptor para identificar una expresión como

¹¹⁸ Anscombe (1995: 301) define así los *topoi* : “Son principios ideológicos, compartidos por una comunidad lingüística más o menos extensa, y que si bien sirven para la construcción arbitraria de representaciones ideológicas, se presentan siempre como si fueran exteriores al locutor, y por consiguiente, totalmente objetivos”.

banal, repetida o desgastada por el uso. Eso explicaría su persistencia, ya que sigue produciendo sentido e impacta a un buen número de lectores. La fijación es una de sus rasgos específicos: cuando se altera algún elemento, esta operación tiende a deconstruirlos.

Lo mismo ocurre con el estereotipo, según la perspectiva del análisis del discurso. Esta representación colectiva *fija* resulta, entonces, una construcción de lectura. Como representación de lo preconstruido ideológico, se asimila al *ideologema*, o el principio que subyace en el enunciado. El cliché y el estereotipo suelen ser denostados, de acuerdo con el principio de la búsqueda de originalidad –un criterio moderno-; sin embargo, especialmente el segundo, está en la base de la comunicación, ya que constituye una plataforma en común de opiniones, saberes y creencias compartidas entre el enunciador y el enunciatario. De allí su vinculación con el concepto de *dialogismo* formulado por Mijail Bajtin.

Su exploración es de fundamental importancia, porque permite el reconocimiento de esa base común que caracteriza todo discurso: la *doxa*.

La doxa

Este término de origen griego designa la “opinión común”, representa los juicios de la mayoría o lo socialmente predominante en un momento dado. Ya Aristóteles designaba como *endoxon* (pl. *endoxa*) el tipo de ideas que se apoyan en alguna forma de autoridad (de la mayoría, de los expertos, de los notables socialmente) Desde el punto de vista de la filosofía, estos juicios son cuestionables porque se sustentan en el terreno de lo *verosímil* –que no necesariamente coincide con lo *verdadero*- (Charadeau: 2005, 190). Esto no significa que sobre ellos recaiga una mirada despectiva, sino que se exige la aplicación de la argumentación dialéctica para ponerlos a prueba.

En los discursos sobre teatro, en especial en la crítica periodística, la presencia de las *endoxa* es frecuente; se las puede encontrar fundamentando las opiniones sobre los aspectos más generales de la actividad teatral –qué es el teatro, qué rol juega el director, cuál es la importancia del autor, entre otros- y es un hecho que sobre estas mismas cuestiones pueden hallarse juicios del mismo tipo, en sentido contrario.

Es frecuente que estén enunciadas en forma directa –el locutor asume la opinión como incuestionable y adscribe a ella- o también aparecen introducidas mediante expresiones como: “es aceptado que”, “como todos sabemos”; en el primer caso, su reconocimiento es más dificultoso, mientras que en el segundo, es marcado. De todos modos, su análisis es muy útil para determinar la posición discursiva presente en el enunciado, y las relaciones que establece entre el medio, los destinatarios y el objeto discursivo.

Ejemplos:

Hay poca movilidad en escena, lo que resta teatralidad. (*Clarín*, 10/07/03)

“Suite’, un lenguaje poético para pocos. (...) Es una obra no recomendable para aquellos amantes del naturalismo. (*La Nación*, 5/07/05)

(...) y es imposible, para cualquier persona del público, sentirse al margen de esos personajes, de lo que piensan, lo que dicen, lo que hacen. Cada uno de ellos tiene relación con cualquier individuo de clase media argentina. Eso que sucede, eso que se dice, cómo se dice, uno está seguro de que sucedió y se dijo en su familia también. (*La Nación*, 22/10/04)

En el primer ejemplo, la crítica dialoga con la opinión común con respecto a la relación entre el movimiento escénico y la teatralidad. Este paralelismo es discutido desde hace tiempo, por la teoría teatral. En el segundo ejemplo, la *doxa* implícita es que la poesía es para minorías y que es incompatible con el apego al naturalismo. El último caso, presupone que todos los espectadores son de clase media, y que, dado el imaginario del espectáculo, necesariamente se va a producir una identificación con el mismo.

Esta forma de dialogismo -con la opinión común, con alguna clase de autoridad- nos introduce en la problemática de la *heterogeneidad* constitutiva de todo discurso, y sus posibles usos en la crítica teatral, como por ejemplo, el empleo de la ironía con respecto de esa opinión común.

Heterogeneidades, interdiscurso y polifonía

Contra la ilusión de la homogeneidad del discurso, es posible afirmar la presencia del “otro” o de “otros discursos” en el interior del mismo. J. Authier Revuz (1984) realizó la distinción entre la *heterogeneidad mostrada* y la *heterogeneidad constitutiva*.

En el primer caso, se trata de la presencia de marcas localizables, un conjunto de formas de “heterogeneidad mostrada”, en tanto éstas inscriben al “otro” en el hilo del discurso: el discurso directo, las comillas, las formas de retoque o de glosa, el discurso indirecto libre, la ironía.

A su vez, entre ellas, se pueden establecer dos subconjuntos:

- a) las formas marcadas: aquellas que señalan el lugar del otro mediante una marca unívoca (discurso directo, comillas, itálicas, incisos de glosa)
- b) las formas sin marcas: aquellas en que el “otro” debe ser reconocido a pesar de que no hay una marcación unívoca (discurso indirecto libre, ironía, pastiche, imitación)

Ejemplos:

La obra del dramaturgo Rafael Spregelburd es el “botón” de gran parte de una generación (de entre 28 y 35 años) que adoctrinados por el “fin de la historia”, no expresan nada sin pasar por la ambigüedad de la parodia. Miedo a quedar expuestos. “Miren que yo no me la creo”. (*Clarín*, 25/08/03)

Una diversidad que atraviesa transversalmente (¡vaya palabra!) los circuitos oficial, privado e independiente. (*Clarín*, 27/12/04)

En el primer caso, vemos varios ejemplos de heterogeneidad marcada, a través de las comillas, aunque no responden al mismo enunciador. El “fin de la historia” alude a la teoría de Francis Fukuyama, (autor de *El fin de la historia y el último hombre* (1992)) mientras que las dos últimas oraciones (la segunda, entrecomillada) dialogan con los supuestos de la cultura de una generación.

El segundo caso es más complejo, ya que realiza dos operaciones simultáneas y contrapuestas: utiliza una palabra (“transversalmente”) de la que, inmediatamente, toma distancia por medio de la expresión entre paréntesis y con signos de admiración. El contexto situacional remite el término “transversal” al

discurso político sostenido durante la primera fase del gobierno de Néstor Kirchner.

En ambos ejemplos puede medirse el peso del interdiscurso en el discurso crítico, con diferentes grados de asimilación.

La heterogeneidad constitutiva es ubicada en la perspectiva del discurso como producto del interdiscurso; pone en duda la pretensión (aunque sea una “ilusión necesaria”) del sujeto considerado una fuente autónoma de un sentido que comunica por medio de la lengua.

Desde varios abordajes teóricos –Bajtín, Foucault, Pêcheux- se considera que toda palabra está determinada por *fuera* de la voluntad de un sujeto. Para Bajtín, no hay palabra originaria sino dialogismo generalizado: las palabras son siempre palabras de los otros. Ocurre algo semejante con los discursos: es el interdiscurso el que tiene primacía ante toda formación discursiva, que determina.

Dominique Maingueneau (1987) asume un punto de vista positivo al respecto; cuestiona el hecho de que afirmar que un objeto es heterogéneo es desvalorizarlo, cuando de lo que se trata es de dar cuenta del funcionamiento, el cual muestra la relación entre un “interior” y un “exterior” del discurso.

Las formas de la heterogeneidad mostrada operan como un doble señalamiento: se *hace un lugar* para un fragmento de estatuto “otro” dentro del lineamiento de la cadena, y la de una *alteridad* a la que remite el fragmento insertado.

La alteridad está implícita cuando se usan comillas y cursiva no glosada, cuando la comprensión e interpretación de estas marcas pasa por una especificación de la alteridad a la cual se remite, en función de su entorno discursivo. Por ejemplo, cuando se trata de otra lengua, de variedades del lenguaje, de un discurso diferente, enemigo (que puede ser caracterizado como el discurso de los otros, discurso usual de algunos otros, de otro en particular).

Estas formas son designadas como “de otro lado”, en relación con el discurso, formas que vienen a interferirlo bajo la forma de un punto de heterogeneidad, y que, en un doble movimiento, afirman el *yo*.

En las formas no marcadas de la heterogeneidad mostrada se arriesga más, ya que se *disuelve al otro en el yo*: mediante el discurso indirecto libre, la ironía, las metáforas y los juegos de palabras, se realiza una transacción diferente

con la *la heterogeneidad constitutiva*. El peligro que siempre acecha es el de la “pérdida” del *yo*. Por ejemplo, ante una afirmación irónica o paródica, podría darse el caso de que un receptor atribuyera lo afirmado al sujeto enunciador y no midiera la distancia que pretende tomar ante lo enunciado. Inevitablemente, se trata de situaciones límites del uso del discurso en las que la competencia del receptor decidirá sobre el sentido del enunciado.

El discurso de la crítica teatral puede ser polifónico. Oswald Ducrot (1984) puso en duda la unicidad del sujeto hablante, considerado hasta entonces como el único, el “yo” responsable de lo que enuncia, autor o locutor. Para Ducrot hay polifonía cuando en una enunciación se pueden distinguir dos tipos de personajes: enunciadores y locutores.

El locutor es una “ficción discursiva” que puede no coincidir con el productor físico del enunciado. Ducrot distingue L “locutor en tanto que tal” y λ “locutor en tanto ser del mundo”, que puede tener otras propiedades. Si habla de sí mismo en tanto ser en el mundo, será λ el que está implicado, por ej. En la autocrítica, L se afirma desvalorizando a λ .

El enunciador es al locutor lo que el personaje es al autor en la ficción. Los “enunciadores” son esos seres cuyas voces están presentes en la enunciación sin que se les pueda atribuir palabras precisas. Mediante ellos, el locutor puede poner en escena posiciones distintas de la suya.

La ironía puede describirse en esos términos: un enunciado irónico hace oír otra voz que la del locutor, la voz de un enunciador que expresa un punto de vista insostenible. El locutor se hace cargo de las palabras pero no del punto de vista que ellas suponen.

Ejemplo:

Según una información de prensa, el resultado de esa investigación es “una reflexión sobre la dirección, la actuación y su relación con el mundo chejoviano” (...) Si éste es el juego que propone Yusem habría que decir que el resultado de esta investigación es poco claro. (*La Nación*, 30/06/05)

El uso de la ironía era frecuente en el discurso de la crítica teatral, pero hoy resulta cada vez más difícil detectarlo. Si la ironía produce una distancia polémica –casi siempre– sobre la palabra del otro, su ausencia indica que la crítica actual evita la disensión y la controversia.

Como se ha visto, la mayoría de las tipologías del discurso separan nítidamente cada tipo de los restantes. Sin embargo, en la práctica, este hecho queda desmentido por el fenómeno que se puede caracterizar como “contaminación” interdiscursiva.

Es preferible hablar de géneros *híbridos* (especialmente en relación con los espacios de enunciación periodística) e intentar establecer cuál es la *función dominante* en cada tipo de discurso y en sus ocurrencias textuales.

Las rupturas del discurso de la crítica teatral

Si he insistido en dar importancia a la presencia del interdiscurso en la formación discursiva de la crítica teatral, es porque creo en su potencial capacidad de ruptura frente a las regulaciones intradiscursivas.

El entrecruzamiento con discursos que provienen de esferas discursivas diferentes, que a su vez, poseen sus propias regulaciones, provocan desplazamientos, y hasta rupturas.

Las instancias del cambio y la ruptura son las que producen la transformación – por ende, la historia- de las series tanto literarias como extraliterarias, tal como lo ha planteado J. Tinianov (1968) De lo contrario, sólo habría reproducción.

Respecto de la crítica, constituye un punto de inflexión el proceso de modernización discursiva producido en la década de 1960; pero aquí señalo instancias de ruptura, que hasta ahora no han sido consideradas como tales. La diferencia con la modernización es que ambas fueron individuales, y no el producto de una corriente generalizada.

Lo que tienen en común es que sus productores provienen de ámbitos discursivos ajenos al teatro. Este hecho resulta fundamental, ya que expone la incidencia del interdiscurso.

En las ocho *Aguafuertes Teatrales* de Roberto Arlt, observo el cruce interdiscursivo, en especial, la presencia del *discurso teatral* en el discurso crítico.

Dado que no fueron reeditadas, incluyo el texto completo de las mismas en el *Apéndice*, ordenadas según se cita en el apartado.

El segundo caso registra marcas de ficcionalización discursiva propias del *discurso literario y de categorías de la crítica literaria*. Su autor es Enrique Pezzoni, y se trata de “*Giulio Cesare* en el Odeón”, publicada en *Sur*, N 229, 1954. Como ya lo he señalado, resulta emblemática de la posición de la revista ante el teatro argentino.

1) Los oficios terrestres: parodia y polifonía del discurso de la crítica teatral en Roberto Arlt

Se podía notar que detrás de ello,
faltaba algo. *Ulises*, tomo I, J.
Joyce. (Epígrafe a la segunda
de las *Aguafuertes teatrales*)¹¹⁹

Las ocho *Aguafuertes teatrales* de Roberto Arlt, publicadas entre abril y mayo de 1933 en el diario *El Mundo*, constituyen un cuerpo crítico del teatro de su época; también significan una ruptura metadiscursiva a partir de la construcción de una visión paródica y de una estructura dialógica.

Bajo una aparente polifonía subyace el postulado de la subjetividad del sujeto enunciator.

La crítica o crónica periodística aparece vista desde una dimensión literaria: de la movilidad de los géneros, el cruce de sus fronteras, los registros lingüísticos, las cristalizaciones, el cuestionamiento del *canon*; desde la *praxis* misma la crítica es puesta a prueba mediante el quiebre de los códigos de un discurso atravesado por el texto social, y mediatizado por su objeto explícito: el teatro. La crítica deviene así en crítica de sus propias convenciones, de los modos de producción, de sus relaciones con el mercado; ejercida por un dramaturgo-narrador-periodista, “oficios” cuya materia prima es la escritura.

A través de la recuperación de las *Aguafuertes Teatrales* señalo la posición anómala de Arlt, fuera del *canon* escriturario establecido por los críticos

¹¹⁹ Para citar, en adelante, me remito entre corchetes a la numeración en orden cronológico y correlativo según aparecen en el *Apéndice*.

desde la década anterior y hasta fines de los cincuenta. Arlt realiza sus observaciones desde el lugar del periodista cuyo campo de acción es tan amplio como lo permite la realidad¹²⁰, pero también desde su ubicación en el campo intelectual, como narrador consagrado y dramaturgo incipiente¹²¹.

Apenas un año antes de la aparición de las *Aguafuertes Teatrales*, en 1932, el Teatro del Pueblo había estrenado *300 millones*¹²²: el teatro independiente se convirtió en el espacio *posible* para completar su proyecto dramático, descartado el circuito profesional luego del fugaz y malogrado intento con *El fabricante de fantasmas*.

Primera ruptura: consigo mismo

Con las *Aguafuertes Teatrales*, Arlt rompía, en primer lugar, con sus trabajos anteriores, los comentarios teatrales aparecidos en 1929¹²³. En ellos, aparece deslindado del compromiso profesional, (asistió a la función por recomendaciones insistentes y porque tenía ganas volvió varias veces más) y puede reconstruirse una voz única, una opinión, un juicio personal.¹²⁴

En esa primera aproximación, Arlt no buscó transgredir la discursividad crítica, pero imponía una provocadora subjetividad desde un lugar periférico de la profesión¹²⁵.

¹²⁰ Si bien “El escritor no posee opciones: escribe lo poco que puede y puede poco frente a la varia riqueza del mundo, sólo unos pocos signos, unas pocas letras pueden ser escritas (...)” (Nicolás Rosa, 1992: 33), en Arlt encontramos un deseo de abarcar “lo real” en su mayor amplitud posible. Véanse, por ejemplo, la variedad de áreas temáticas de sus *Aguafuertes porteñas*.

¹²¹ Ya era conocido desde 1926 por *El juguete rabioso* y por su trabajo en *Crítica*. En 1928 pasa a *El Mundo*, como el redactor más cotizado; se convierte en periodista “estrella” y se le ofrece un programa de radio; en 1929 obtuvo el Tercer Premio Municipal de Literatura por *Los siete locos*; se publican, antes de las *A.T.*, *Los lanzallamas* (1931), *El amor brujo* (1932) y *El jorobadito* (1933).

¹²² Sobre los entretelones del estreno de *300 millones* por el Teatro del Pueblo, véase: López, L., 1993: 99-103.

¹²³ En ocasión del estreno de *Stéfano* y de la reposición de *Babilonia*, de Armando Discépolo, publicó críticas tituladas “Estéfano o el músico fracasado” (5-6-29) y “Un collar de ruindades”(10-3-29).

¹²⁴ Su opinión sobre el ejercicio de la crítica teatral, puede verificarse en “Críticos teatrales”, del 2-6-1929.

¹²⁵ “Es la cuarta o quinta vez que en estos días he visto la representación de *Babilonia* en el Teatro Cómico. Y estoy entusiasmado con esta obra que me parece que es la obra maestra de Discépolo. Sin vueltas. Perfecta por su construcción y feroz por sus personajes. Y para colmo, grotesca;

A partir de la denominación *Aguafuertes Teatrales* propone la creación de un nuevo género híbrido: a las ya conocidas “aguafuertes”, agrega un segundo término, (“teatrales”) lo cual expresa una ambigüedad intrínseca; son “teatrales” por el objeto o tema del cual se ocupan –así como las aguafuertes “uruguayas” o “españolas”- pero también por imitar la forma, la construcción dialogada propia del teatro¹²⁶: la apropiación de una modalidad discursiva para producir un discurso crítico sobre la misma opera de manera tautológica y metatextual.

Establece una ruptura con el patrón convencional establecido en las de 1929; así, Arlt periodista se convierte en *El Hombre de la Calle* estableciendo un pacto de lectura en la introducción a la primera *Aguafuerte* mediante la creación de un personaje, tal como lo había hecho entre septiembre y octubre de 1930, eludiendo la censura impuesta por el golpe de Uriburu:

Algún día tenía ocurrir. Me he convertido en el hombre de la calle que pasa ante un teatro y, atraído por los títulos de los carteles, se detiene un instante. Luego entra, se arrellana en una butaca y cuando el telón se levanta sobre el iluminado mundo del tablado, se olvida de Strindberg, de Ibsen, de Berstein y Pirandello. Lo único que desea... es percibir con toda claridad la misteriosa vida que el autor le va a entregar en los personajes de los cuales sólo exige que sean de carne y hueso, como usted o como yo. De allí que, anteanoche, entré en el Liceo.

Segunda ruptura: con el sujeto del enunciado

Una vez propuesto el pacto de lectura, sobreviene el planteo del problema. En [1], el título *indica* el nombre de la pieza y el autor, Vicente Martínez Cuitiño. El subtítulo resume la cuestión, (“Palabras, palabras, palabras” Don Guillermo) desvía la autoría del *enunciado referido* –palabras Hamlet, cita de la obra teatral *Hamlet*, autor “Don Guillermo”/ William Shakespeare- de un modo bastante intrincado.

grotesca como un drama cómico entre hombres de cavernas. Y después, sustancialmente porteña.”/ “Hace un año, Ghiaqueti, el fotógrafo de *Crítica*, me dijo: -Andá a ver *Estéfano* que es formidable. El tiempo pasó, yo me olvidé de *Estéfano*, y cuando quise verlo, ya no se daba. La otra noche, Córdova Iturburu me dice: -¡Pero cómo! ¿no viste *Estéfano*? Tenés que verlo. Es notable. Entonces me acordé de la recomendación de Ghiaqueti, y resolví ver *Estéfano*”.

¹²⁶ Sobre las variaciones formales de las *Aguafuertes*, ver Saíta, op. cit. Si bien el diálogo ya había sido utilizado en anteriores aguafuertes, no recurre a él en las dos de 1929.

Inmediatamente, desarrolla la cuestión mediante la exposición de la “síntesis¹²⁷” y el “problema” a resolver: “Supongamos que el Sr. Don Vicente Martínez Cuitiño no hubiera escrito esta obra. ¿Hubiese perdido algo el teatro nacional? No.” Pero como tal juicio de valor debe ser justificado, a continuación, inicia la *demostración* o prueba de lo que afirma, pasando directamente al diálogo entre *un lector* y *el hombre de la calle*, que debe responder a su demanda, mediante la “*Explicación*”: :

Un lector.- Yo deseo saber qué es lo que ocurre en “La compañera de Sirio”.

El hombre de la calle.- Lo ignoro.

Un lector.- ¿No fue usted al estreno?

El hombre de la calle.- ¡Oh, sí! Fui.

Un lector.- ¿Y cómo no sabe lo que ocurre en la obra?

El hombre de la calle.- Ahí está el problema.

En las tres primeras *Aguafuertes Teatrales* el diálogo se establece entre *El hombre de la calle* y otra persona (*un lector* en la primera y *un cronista* en la segunda y tercera).

La ambigüedad del sujeto del enunciado se abisma, porque entonces ¿quién asume la voz dominante? En [6], [7] y [8] el *lector* y el *cronista* son sustituidos por *el hombre del vestíbulo*, y en [4] y [5] se incorporan al diálogo con *el hombre de la calle* otros personajes que unificaré bajo la denominación de *espectadores*.

Estos treinta personajes (o *espectadores*) dialogan entre sí sobre las obras en cuestión, que han visto o no han visto –porque llegaron tarde, o se quedaron dormidos, entre otros motivos- creando una *aparente* condición polifónica del discurso.

Sin embargo, la polifonía está neutralizada ya que también puede reconstruirse una visión homogeneizadora. Si se aplican las nociones sobre la pragmática del diálogo teatral, podemos asimilar las marcas contextuales que rodean al diálogo –títulos, subtítulos, introducciones- a la huella del sujeto del discurso teatral.

¹²⁷ “Síntesis: -Primer acto: Duración: 40 minutos. No ocurre nada.

Segundo acto: Duración: 40 minutos. Continúa no ocurriendo nada.

Tercer acto: Duración 35 minutos. No termina de ocurrir nada.”

En ese caso, es posible reconocer en *el Hombre de la calle* a un personaje *embrague*, portavoz de la visión de mundo y la ideología del autor.

Si para que exista la condición polifónica resulta fundamental la independencia de las voces, esta premisa se cumple sólo a medias, ya que en el caso de los *espectadores* estas voces están atravesadas por una operación paródica.

Tercera ruptura: la parodia de los discursos sociales y culturales

Examinaré los recursos mediante los cuales la escritura arltiana genera la polifonía en las *Aguafuertes Teatrales*.

1) La presencia de *enunciados referidos* (Voloshinov: 1976), con la particularidad de que son *apócrifos* o *miméticos*, creando la ilusión de que habla otro, tal como sucede en el discurso de los personajes en una obra dramática.

Para la interpretación de esta clase de enunciados hay que tener en cuenta, entre otros factores, qué posición ocupa en la jerarquía de valores un discurso particular que ha de ser referido. Lo que surge de su análisis pragmático es la *ironía* respecto de los enunciadores ficcionales, así como de sus enunciados. La ironía, portadora de dos significados, el literal y el que se sobreentiende, puede no ser percibida por el que lee, anulándose.

En las *Aguafuertes Teatrales* habría que rastrear el efecto la ironía produjo en sus lectores inmediatos; además, habría que tener en cuenta otro efecto potencial de la ironía, que es el que "... exime al locutor de hacer afirmaciones categóricas que lo puedan comprometer", que permanecen como una *implicatura*. No sería el caso de las *Aguafuertes Teatrales* donde el diálogo aparece rodeado por el discurso del *hablante dramático básico* que expone su visión en forma terminante.

Esta recurrencia a la ironía hay que apreciarla en el contexto de producción de las *Aguafuertes* y del público lector de *El Mundo* con el que Arlt había establecido un pacto de complicidad, construyendo un *contexto alternativo* entre el locutor ingenuo y el locutor ficticio, pues "...el locutor crea –cita a- un locutor ingenuo y se reserva el papel de enunciador pero sin dejar de ser locutor" (Ruiz, op. cit. : 72).

En las *Aguafuertes Teatrales* se cumplen los cuatro requisitos enunciados por Booth (1986) para que se instituya la ironía:

- 1) la intencionalidad
- 2) se trata de enunciados encubiertos, pensados para su reconstrucción
- 3) son estables o fijos
- 4) son finitos –sus significados son locales y limitados- .

En la operación de reconstrucción de las *Aguafuertes Teatrales* podemos rearmar el segundo plano –el parodiado- de esos enunciados referidos; al buscar un denominador común de las variaciones, el lector lo localiza en la figura del *espectador teatral*, que incluye su versión “especializada”, el crítico profesional.

Más allá de las posiciones sociales de cada uno de esos locutores ficcionales, (en gran medida, determinadas por sus interrogantes, expectativas, opiniones y juicios) rescato esta elección arltiana de “cederles la palabra”, aún desautorizándola por medio de la ironía. De este modo, intenta reconstruir el *horizonte de expectativa* del público porteño de la época.

Esta focalización en la figura del espectador tuvo varios antecedentes dramaturgicos, a partir del ingreso de la textualidad pirandelliana en Buenos Aires, y un ejemplo de esto puede verse en *El espectador o la cuarta realidad*, de Vicente Martínez Cuitiño (1928).

Uno de los resultados más interesantes radica en el hecho de que de la unión de todas estas voces, resulta imposible reconstruir un *canon*, un gusto común, una expectativa general sobre el teatro que se ha visto. Por ejemplo, en [4], a la salida de la representación de *18.000 serie A*, de A. Colatuoni, de las veintiocho “opiniones” referidas, selecciono cuatro voces:

Una maestra: La obra es moral y no contiene ideas subversivas. La aplaudo.

El eterno descontento: Para poner ese bodrio en escena, bien hubieran podido elegir un sainete nacional

Un autor novel: Estoy encantado de haber visto esa obra; su argumento demuestra que es posible llevar cualquier contrasentido a la escena, siempre que esté bien dosificado.

Una novia: Bernardo, ¿porqué no le decís al arquitecto que venga y haga un plano del chalet donde vamos a vivir cuando nos casemos igual al de esta casa? ¡Es tan bonita!

Parodia de los discursos sociales -de la pequeña burguesía en ascenso, especialmente-, y culturales –de cierta dramaturgia, de los críticos- Arlt

constituye, en las *Aguafuertes Teatrales*, a su vez, una nueva violación contra las leyes de un género, tal como lo había hecho con el folletín y la novela policial.

Coincido con Francine Masiello (1985: 210) en que en Arlt "... la parodia sugiere una infinita espiral de formas que rotan y colisionan entre sí (...) y sintetiza las contradicciones centrales de la vanguardia argentina".

Cuarta ruptura: con el discurso de la crítica teatral

Con la publicación de las *Aguafuertes Teatrales* –que aparecen en la sección "Vida Teatral" del diario *El Mundo*, ocupando un espacio reservado a la información y a la crítica de espectáculos, Arlt quiebra los códigos de un tipo de discurso cuyo *canon* se había fijado en las décadas anteriores, siendo su modelo indiscutido el discurso de Juan Pablo Echagüe, modelo que no había sido transgredido hasta ese momento, ni lo fue mucho después¹²⁸.

Si bien el uso de la ironía era frecuente en otros críticos, como Luis Rodríguez Acasuso y Méndez Calzada, el destinatario de la ironía podía ser cualquiera de los agentes del sistema teatral.

Arlt da un paso más allá, porque a través de las rupturas cuestiona las reglas del género. Una de ellas se refiere a la autoridad del sujeto enunciador (¿Quién o qué soy yo para hablarles a ellos?). Al ceder la palabra a los receptores –tanto del hecho estético como del discurso acerca del mismo- los coloca en un plano de igualdad discursiva. En términos políticos, democratiza el discurso, amplía su horizonte de emisión e impugna la autoridad del sujeto enunciador.

El uso de la polifonía atenta contra el carácter monofónico del crítico que se erige en juez estético (y moral, en ocasiones), desautorizando su posición discursiva pedagógica y omnisciente.

La figura del crítico no desaparece del todo: la huella del sujeto del enunciado tiene un espacio menos central, pero es posible reconstruirlo, a partir de los campos semánticos abordados. Esparcido, entremezclado con otras voces,

¹²⁸ El modelo de discurso crítico formulado por Echagüe, como el de Ricardo Rojas (en el ámbito académico), se encuadran en la categoría de Villegas (1988: 114) de *discurso desplazado*. En 1939, el *Boletín Oficial de ARGENTORES* reproduce de *La Nación* (27-9-1939) "El arte como trasunto y afirmación de la conciencia argentina", con el siguiente copete: "Por tratarse de una pieza de verdadera trascendencia nos honramos en publicar el presente trabajo leído por don Juan Pablo Echagüe en el acto del Teatro Nacional de Comedia el 26 de septiembre al recibir él la recompensa máxima: el Primer Premio de Letras de la Comisión Nacional de Cultura". (nº 24, pp. 42-44)

enuncia su particular punto de vista sobre los autores, las obras, los premios, la crítica, los actores la escenografía el vestuario, los productores, en fin, todos los tópicos que deberían estar bajo el dominio de la crítica teatral. También en este aspecto fue un precursor, ya que sólo varias décadas después la crítica teatral asumiría que su objeto era la puesta en escena.

2) El interdiscurso de la literatura y la crítica literaria en Sur

La crítica de Enrique Pezzoni ofrece una variante en cuanto a las relaciones interdiscursivas. Publicada en una revista que habitualmente dedicaba poco espacio al teatro argentino, hace referencia a una compañía extranjera (el Piccolo Teatro della Città di Milano) y a una puesta en escena del repertorio clásico universal (*Julio César* de William Shakespeare, bajo la dirección de Giorgio Strehler). Pezzoni no se especializaba en las manifestaciones teatrales, lo que indica una colocación *excéntrica* desde todos los aspectos a considerar.

La revista *Sur* dejaba en absoluta libertad a cada uno de sus colaboradores. Este lugar, espacio de la excepcionalidad del sujeto, confería al crítico ciertas ventajas para explayarse sobre una actividad con la que no tenía más vínculos que cualquier otro espectador, pero que tenía la condición de “erudito”. Pezzoni se presenta como un *highbrow*, expresión que él mismo traduce por “especialista en las cosas del intelecto”.

Desde esa posición enunciativa asume su impotencia ante el grado de *perfección* de la puesta en escena; luego, introduce una comparación: considera que en nuestro medio es imposible alcanzar esa perfección.

Este argumento le sirve de puente para incursionar en la consideración del teatro nacional a lo largo del *exordio*, que incluye los segmentos 1] y 2]:

Si nos hemos recluso en una minoría desencantada que rehuye cuidadosamente los teatros –el mejor público, decía Juan de Mairena, “no es el que asiste a las comedias, sino el que se queda en casa”- o los frecuenta con el dedo crispado sobre el gatillo de la crítica, no es por culpa nuestra.

Con marcas propias del discurso literario, no excluye los recursos argumentativos para justificar su opinión, como es el *discurso indirecto*¹²⁹ :

Demasiadas veces se ha repetido que los argentinos no tenemos teatro: no por ello es menos cierto. Existen, sí, los prósperos teatros profesionales y los laboriosos, heroicos teatros independientes.

Establece una división del sistema a partir de la cual propone una descripción desde su ángulo de enunciador –incluyendo a otros que compartirían la misma visión- en primer término del teatro profesional:

Los primeros inspiran al principio cierta curiosidad malsana que pronto se convierte en aversión. De todos sus males –la vulgaridad del repertorio y de los actores, el tremendo escollo de la dicción teatral aún no encontrada- quizás el que más repele es la indiferencia del público, que asiste a los teatros –invariablemente repletos- como para reiterar un gesto que es sólo más oneroso que los restantes de la vida cotidiana: aplaudir a los favoritos, sentarse, en el café, ante la taza del brebaje ritual, deambular por las calles de los letreros luminosos, los automóviles desahorados y los charros restaurants “a la norteamericana”, hundirse en esos fumaderos de opio que se llaman cine, son etapas de la costumbre de vivir que no requieren fervor.

Hasta aquí, su descripción podía asimilarse a la que emana de la crítica del teatro independiente, pero desde su contexto de enunciación –*Sur*- establece una distancia irónica:

A los conjuntos experimentales debemos agradecerles, en cambio, su apostolado. Son el *Salvation Army* del teatro. Pero ¿es acaso fascinante el *Salvation Army*? Los conjuntos de aficionados quizá pequen por falta de inocencia. Congregarse en sus salas exiguas es una buena iniciación al misterio. Pero el milagro pocas veces se produce: se respiran allá demasiados afanes por especular con la estrechez –cuando la salvación estaría en ignorarla santamente-, demasiadas ansias de originalidad, demasiada “inteligencia”.

Pezzoni cierra sus dos visiones del teatro con una asociación, que a la vez, le sirve para recolocarse en el tema principal de la crónica (fin del exordio y comienzo del segmento 3]):

Si éste es el material a que deben atenerse quienes gustan de veras del teatro, resulta fácil imaginar la impresión que producen entre nosotros los *maîtres cuisiniers* de las compañías extranjeras que de vez en cuando nos visitan.

Su ubicación (“quienes gustan de veras del teatro”) es anómala (ni la de los espectadores concretos ni la de los críticos), pero no solitaria. En este

¹²⁹ El enunciador cita las palabras de otro incluyéndolas en su discurso, estableciendo una narrativización de lo citado.

segmento introduce la sospecha de que, ante tantas virtudes formales se pueda pensar en una carencia de *emoción*, pero inmediatamente desestima este temor en 4] donde expone las *pruebas* de que tal puesta en escena pueda ser considerada *una lección* para el teatro argentino, argumento que se reitera a lo largo del artículo.

Respecto de su posición en el discurso, pone en duda su propia competencia, cuando en realidad demuestra todo lo contrario: “Mi inexperiencia me prohíbe afirmaciones demasiado terminantes”.

Su polilingüismo le permite admirar la traducción al italiano de Montale respecto del original inglés; a esto se suma el conocimiento exhibido sobre la obra shakespereana: advierte las alteraciones del orden de algunos parlamentos; respecto de la puesta en escena, percibe el principio de equilibrio, cuya ruptura – en el desborde de la interpretación- opera como bisagra entre las dos partes de la representación; también se explaya sobre la armonización de los colores en el decorado, el vestuario, el maquillaje) y los cambios en la iluminación.

Pezzoni exhibe una vasta enciclopedia -citas de Mairena, Valéry, Croce-, el dominio de varios idiomas –inglés, francés, italiano-, pero también ofrece un modelo de crítica cuyo acento está puesto en la concretización escénica y no *exclusivamente* en la obra dramática; construye una crítica erudita desde un lugar ajeno al ámbito teatral. Retomando su argumento inicial, y revirtiéndolo metadiscursivamente, se la puede considerar como una desafiante “lección” del discurso de la crítica teatral coetáneo.

Relaciones con el interdiscurso I: la semiótica y el estructuralismo en la crítica teatral

El hecho de que la crítica teatral establezca relaciones con otros discursos pertenecientes a la esfera estética (especialmente, la literatura) y extraestética (sociales, políticos, e historicistas), es una constante.

Desde hace por lo menos dos décadas, los vínculos interdiscursivos de la crítica teatral se han incrementado, al mismo tiempo que se amplió el espectro de los discursos con los que establece conexiones de distinta clase.

Entre otros, considero que existen dos discursos que -de manera más intensa- han incidido en la crítica teatral porteña durante las últimas décadas del siglo XX: la semiótica y el estructuralismo.

Punto de partida de los abordajes semióticos del siglo XX, la obra de Ferdinand de Saussure se desplazó desde el lenguaje hasta los demás sistemas de signos, con el riesgo de imponer a fenómenos diferentes el modelo lingüístico. En consecuencia, la actividad semiótica quedó limitada a un acto de *denominación*.

Un poco antes que Saussure, (aunque fuera conocido tardíamente) Charles Peirce partió de los signos no lingüísticos para ubicar en ellos el lugar del lenguaje. Lamentablemente, de este modo, no se avanza en el conocimiento de los signos no lingüísticos.

Émile Benveniste (1969) planteó el principio de “no redundancia” entre los sistemas semióticos. Significa que no son mutuamente convertibles, que el significado no puede existir fuera de la relación con su significante, y que el significado de un sistema no es equivalente al de otros:

Por lo menos existe algo de lo que no puede dudarse: ninguna semiología del sonido, del color, de la imagen podrá formularse nunca mediante sonidos, colores, imágenes. Toda semiología de un sistema no lingüístico debe acudir al trujamán de la lengua y por lo tanto sólo puede existir en y por la semiología de la lengua¹³⁰.

El problema de toda semiología no surge de la ausencia de un sentido no lingüístico –que sin duda existe- sino del hecho de que sólo sea posible hablar de él en términos lingüísticos, incapaces de aprehender lo que existe de específico en el sentido no lingüístico.

Toda semiología construida a partir del lenguaje (la única que hay, hasta ahora) debe renunciar al estudio del problema central, que es el de la significación. Las trabas con que tropieza la semiología no existen en el nivel de su objeto (que existe sin lugar a dudas), sino en el nivel de su discurso, que adultera con lo verbal los resultados de sus indagaciones.

Esta afirmación fue llevada al extremo por Roland Barthes, para quien “el sentido no puede ser más que nombrado, y el mundo de los significados no es más que el del lenguaje” (1964: 12) Transforma el análisis de los discursos no verbales en análisis de los discursos verbales sobre esos signos.

¹³⁰ Benveniste (1969)cit. Por Ducrot-Todorov (1974: 110)

Desde las primeras aplicaciones semióticas a la lectura de la puesta en escena -como la de Tadeus Kowzan (1965)- hasta la actualidad, no se ha puesto en duda la capacidad de la disciplina para tal fin¹³¹. Es difícil sustraerse -aunque creo que el esfuerzo vale la pena- a las “condiciones objetivas” del propio horizonte teórico-práctico. La semiótica de base estructuralista es el modo hegemónico de leer el teatro en la actualidad, y ha sido difundido con gran éxito.

Sin embargo, existen recientes trabajos como el de Patrice Pavis donde se cuestiona las categorías que la semiótica teatral ha producido en las últimas décadas, en su aplicación global:

Las categorías de Kowzan, Elam o Fischer-Lichte integran todas los mismos componentes tal como aparecen en un teatro occidental “medio” y, especialmente, en el de la ilusión y del realismo burgués. Lamentablemente, estas subdivisiones, en lugar de aclarar la representación, la petrifican. Obligan a pensar en categorías ya establecidas u obsoletas que cualquier vanguardia, o simplemente toda puesta en escena, discute sistemáticamente. (2000:30)

La observación de Pavis resulta pertinente en el traslado de las categorías y las taxonomías de los lenguajes del espectáculo a su aplicación concreta. Aún cuando ésta fuera exhaustiva, no daría cuenta del “sentido” del espectáculo. Pavis plantea un camino diverso, la “desemiótica”, atento a formas de teatro no occidentales o que se apartan del realismo.

La semiótica que partió de las indagaciones lingüísticas, es estructuralista. No se interesa ni por el objeto concreto ni por el sujeto que lo produjo, sino por el sistema de las reglas que lo construyen, y esta mirada afectó considerablemente al discurso crítico contemporáneo.

El estructuralismo no constituye un movimiento, sino un léxico -hasta se podría decir un discurso- heterogéneo, ya que diferentes disciplinas hacen uso de los conceptos de estructura, función, reglas o signos, sin que haya un acuerdo para lograr un consenso unánime sobre los alcances y los límites del mismo.

La semiótica estructural se muestra muy productiva en dos instancias clave del análisis que puede producir la crítica: la lectura del texto dramático y la descripción de la puesta en escena.

¹³¹ En Buenos Aires, desde la década del ochenta se han difundido intensamente los trabajos de Juan Villegas, Marco De Marinis, Patrice Pavis, Gianfranco Bettetini, Fernando De Toro, Anne Ubersfeld y Erika Fisher-Lichte, quienes proponen este enfoque.

En el primer caso, el modelo actancial permite dar cuenta de las acciones, observando las transformaciones, y de los sujetos (actantes o funciones) que las llevan a cabo. De origen narratológico, Vladimir Propp analizó las funciones *constantes* en los cuentos folklóricos rusos. Su estudio o aplicación se extendió rápidamente a la narrativa en general, al análisis del film, y al teatro. En este último, Etienne Souriau, Anne Ubersfeld, y el primer Patrice Pavis – especialmente con su *Diccionario del teatro* (primera edición, 1980)- contribuyeron a la amplia difusión del modelo en los ochenta y noventa.

Paralelamente, la puesta en escena es objeto de una lectura a partir del concepto de *texto espectacular*: el espectáculo, así considerado, adquiere *legibilidad*, un objetivo que parecía inalcanzable hasta ese momento. Las relaciones entre los diversos sistemas de signos, su jerarquización, los principios de economía y redundancia entre los que se mueve toda puesta en escena, permiten dar cuenta, tanto de su singularidad como de su pertenencia a una estética determinada y sus variaciones.

Considero que estas posibilidades que brindó la semiótica produjeron el giro escenocéntrico en los discursos sobre el teatro: en la medida en que la puesta en escena se colocaba en un nivel de legibilidad, que hasta entonces sólo había detentado el texto dramático, creció la tendencia a que el análisis del espectáculo ocupara el primer plano en tanto objeto de discurso.

Su aplicación no sólo fue el principal objeto de la crítica académica en general, sino también de los discursos historicistas: a partir de los datos proporcionados por diversos documentos –entre ellos, la crítica coetánea- se propició la reconstrucción de las puestas en escena distantes en el tiempo.

Los textos que produce, que *nombran* el sentido del texto bajo la premisa de la inmanencia, se apartan de la función crítica, al menos en algunos de sus sentidos. En la medida en que también intentan borrar las marcas del sujeto que las produce (además del sujeto que produjo el objeto) y de las condiciones históricas en las que el objeto fue producido, la función crítica queda limitada a la exposición de las reglas y de la estructura. Esto sucedió, especialmente, en el primer estructuralismo.

Esta postura fue revisada rápidamente, por los mismos estructuralistas, en un movimiento, que con diversas variantes y exponentes, se ha denominado postestructuralismo.

Entre estas coordenadas -semiótica estructural, por un lado, y postestructuralismo, por otro- se desenvuelve el discurso crítico sobre teatro en la actualidad. En la medida en que ambos son discursos fuertes, de aplicación interdiscursiva e interdisciplinaria, (que incluso exceden el terreno de las artes, de las humanidades y de las ciencias sociales) su incidencia atraviesa todas las modalidades de los discursos sobre el teatro (historicistas, teóricos, ensayísticos) y espacios de enunciación (académicos y, en menor medida, no académicos)

La crítica teatral periodística –salvo excepciones- aún no ha incorporado estos modos de lectura. Sin embargo, ha internalizado los parámetros *modernos* de texto dramático y puesta en escena: las nociones de personaje, de lógica y de fábula que gran parte de la crítica de medios utiliza, responden a las formulaciones del realismo canónico.

Lo que resulta indudable es el movimiento de lectura de la crítica teatral hacia la escena (o *giro escenocéntrico*) La dificultad actual de la crítica consiste en que sus parámetros de lectura resultan insuficientes, dadas las características de una zona del teatro que hoy se ofrece en Buenos Aires.

El postestructuralismo en la crítica teatral

Aunque el estructuralismo sigue siendo hegemónico en gran parte del pensamiento contemporáneo, en Francia a partir de los sucesos de mayo de 1968, muchos de los que habían formado parte del mismo, comenzaron a discutirlo (entre otros, Barthes, Foucault, Deleuze y Derrida).

Uno de los principales aspectos cuestionados es el de la *inmanencia* o *internalismo* de la lectura: para el postestructuralismo, el texto no puede verse aislado de sus condiciones de producción. Deleuze y Guattari, en *Rizoma* (1977) plantean la conexión del texto con el mundo, es decir, con lo social y lo político. Los postestructuralistas apuntan contra la base del pensamiento estructuralista - la noción de estructura y de sistema- al negar su existencia. En el plano literario, hacen una crítica a la idea de representación y al sentido. También a la concepción

cientificista y racionalista de la “ciencia de la literatura”, una ilusión generada por los formalistas rusos.

Adhieren a una lectura plural, abierta, que no intenta cerrar el texto ni encontrar el sentido en un supuesto eje que contendría la obra. En cambio, proponen una lectura desde lo accesorio, para explicar el *funcionamiento* del texto y no *lo que significa*. Instauran, de este modo, los límites de la crítica con vocación hermenéutica.

El cuestionamiento de las categorías de sujeto y objeto, fuertes para el estructuralismo, al ser aplicado a la esfera de la literatura, alcanzó a la noción de autor y a su estatuto jerarquizado sobre el lector.

En Buenos Aires, estas lecturas ingresaron en la década del setenta, pero las condiciones contextuales hicieron que hasta el final de la dictadura se mantuvieran de manera soterrada; a partir de 1983 tuvieron difusión desde la institución universitaria, modificando la concepción de la crítica literaria y de la literatura misma.

En el caso del teatro, se observa una paradoja: las propuestas postestructuralistas fueron apropiadas por los teatristas antes que por los críticos. Sin pretender hacer una genealogía, Eduardo Pavlovsky, a través del psicoanálisis, transfirió algunas de estas ideas a la dramaturgia, la concepción del actor y del personaje teatral. Uno de sus aportes más significativos fue la traslación del concepto de *devenir*, de raigambre filosófica, aplicado a la actuación. Contra la enraizada asimilación del personaje teatral a un individuo concreto, con fuerte carga referencial, originada en las estéticas realista y naturalista, en el teatro de Pavlovsky, la identidad del personaje aparece quebrada, “atravesada” por distintas voces y estatutos.

Desde las vanguardias históricas se había puesto en crisis la construcción del personaje realista, y más adelante el teatro de Samuel Beckett rompió con ese estatuto de manera radical. Sin embargo, esta ruptura no se verificó en el teatro argentino, cuya adhesión al realismo escénico se complementaba con el método stanislavskiano, canónico en la formación actoral.

A mediados de los ochenta, reaparecieron en el circuito teatral alternativo las concepciones postestructuralistas aplicadas tanto a la actuación, a la dramaturgia, como a la puesta en escena. El mismo Pavlovsky, Ricardo Bartís, el

grupo El Periférico de Objetos y Pompeyo Audivert, son algunos de sus principales exponentes. En los noventa, esta tendencia fue creciendo por la expansión que produjeron a través de la docencia, y afianzándose en la producción de espectáculos que desbordaron el circuito alternativo.

Paradójicamente, las instituciones legitimaron estas propuestas mediante premios, publicaciones, espacio en salas oficiales, representación en festivales, y presencia en espacios de decisión (como los jurados), mientras que la crítica periodística no parece haber asimilado aún su producción.

Los medios masivos les otorgan espacio a los teatristas de esta tendencia, a través de entrevistas y notas previas, pero sus espectáculos no generan lecturas críticas, sino comentarios. La crítica de medios lee aún desde parámetros modernos –estructura dramática, personaje tradicional, fábula e intriga, causalidad explícita- por lo que es notorio el desfase entre ambas discursividades, en especial, ante el (auto) mandato de la crítica por la producción de “sentido”.

La función crítica

En repetidas oportunidades me he referido a la *función crítica* en los discursos sobre teatro, siguiendo lo planteado en la introducción. Conviene aquí hacer algunas precisiones y recorrer algunas posibles vías de acceso.

1. Etimológica:

No ayuda recurrir a la etimología, ya que el verbo griego κρίνω registra varias acepciones: 1. separar, entresacar; 2. distinguir, discernir; 3. decidir, zanjar; 4. juzgar, acusar, condenar; 5. explicar una cuestión, interpretar; 6. estimar, apreciar; 7. decidir, resolver un pleito; 8. interpretar. Desde su origen, es evidente que para el mismo significante, subsisten una constelación de significados diversos, y hasta contradictorios entre sí.

2. Lingüística (funcionalista):

En primer lugar, la función crítica no es una función del lenguaje y no está comprendida entre las posibilidades planteadas por Roman Jakobson (1963), que

amplió a seis funciones la tríada propuesta antes por Karl Buhler (expresión, apelación, representación).

Sin embargo, puede llevar a confusión el hecho de que al analizar un texto –bajo la presuposición de que pertenece a la tipología de la crítica teatral- se observe el predominio de la *función referencial*, centrada en dar información del contexto, mediante la exposición o narración¹³². Esta asimilación funciona contrastivamente, respecto de las funciones *conativa*, *emotiva*, *fática*, *metalingüística* y *poética*, que también pueden estar presentes en grado diverso, como ya he señalado.

3. Lógica:

En el territorio de los *juicios*, en tanto operaciones del entendimiento, la operación crítica (estética) parece fundarse en la *inferencia abductiva*.

Charles Peirce, en sus conferencias de 1903, ha analizado el papel de la *abducción* en los juicios perceptuales, de los que apenas parece distinguirse¹³³. Caracterizada la abducción como una *intuición*, el tipo de juicio que me interesa, se integraría de ambas instancias:

Los elementos de todo concepto entran en el pensamiento lógico por la puerta de la percepción y salen por la puerta de la acción deliberada; y todo lo que no pueda mostrar su pasaporte en ambas puertas ha de ser detenido como no autorizado por la razón.

La dupla *percepción-producción* (o pragmatismo, para seguir la terminología inglesa) se encontrarían en la base del juicio estético. La abducción permite postular una hipótesis interpretativa acerca de algo nuevo en el objeto percibido, un rasgo o su totalidad, al ponerlo en relación con cierta regla que ya se tiene, mediante el procedimiento *analógico*, básico en la praxis humana.

Pero este tipo de juicio no es privativo de la estética, ni cubre todo el espectro de la actividad crítica.

4. Discursiva:

¹³² En el sistema triádico de Buhler, corresponde a la función de *representación*.

¹³³ Decía Peirce al respecto: “La sugerencia abductiva viene a nosotros como un relámpago. Es un acto de *intuición*, aunque sea una intuición extremadamente falible. Es cierto que los diversos elementos de la hipótesis estaban con anterioridad en nuestra mente; pero es la idea de juntar lo que jamás habíamos soñado juntar la que hace fulgurar ante nuestra contemplación la nueva sugerencia”. (1903(1978))

Considero que esta vía de acceso, que no excluye a las anteriores, resulta más ajustada: la *función crítica* pertenece al orden del discurso, y debe ser enmarcada en la tipología y en los géneros de discurso.

La función crítica del discurso se establece en la relación con el objeto discursivo: consiste en poner en crisis al mismo. Implica abordar el objeto discursivo con una doble perspectiva que incluye la valoración y el conocimiento (sistémico).

Respecto de los discursos cuyo objeto es el teatro (a su vez, un discurso) no siempre es posible encontrar en él la función crítica. Por lo tanto, es preciso deslindar los posibles modos discursivos en su vinculación con el objeto “teatro”, mediante la hipótesis que cada tipo de abordaje construye, a su vez, el objeto.

IV. EL OBJETO

Discursos sobre teatro (o el objeto del discurso)

Una vez recortado del vasto campo discursivo y del saber, el discurso sobre teatro no se perfila como un bloque homogéneo, sino que se relaciona con el objeto de diversos modos.

Ante todo, es preciso hacer una primera distinción entre objeto epistemológico y objeto de discurso, ya que tienen diverso estatuto.

Desde el punto de vista de la epistemología tradicional, el objeto epistemológico, tiene una existencia “real” o empírica, con existencia por fuera del sujeto, el que, justamente, se posiciona frente a él en una relación de representación-conocimiento. Esta relación, o “solución”, en términos de la gnoseología, se presenta compleja. Al respecto, un tratado ya clásico, la *Teoría del conocimiento*, de Johan Hessen (1977) expone diversas posibilidades y soluciones –pre-metafísicas, teológicas y metafísicas- para el problema del conocimiento.

Por otro lado, y éste es el enfoque del que voy a ocuparme en adelante, se postula la existencia de un *objeto discursivo*, que establece otro tipo de relación epistemológica con el sujeto, a su vez, *discursivo*. Desde el enfoque lingüístico-discursivo, consiste en los segmentos que remiten a aquello de lo que se trata, en una cercanía con las nociones de tópico o tema. Pero el objeto discursivo no debe confundirse o identificarse con el referente: para Foucault constituye el conjunto de las reglas que hacen posible su emergencia. No existe un corte o una distancia entre el discurso y el referente. De este modo, el objeto discursivo no es una exterioridad, un *ob-jectum*, sino el resultado de las reglas y de las prácticas de las cuales emerge. En el siglo XVI se forman a partir de los parentescos, las similitudes. El teatro queda encasillado dentro de las grillas de la literatura a partir de los grandes “géneros”, concepto científico aplicado a las ciencias naturales en el marco del positivismo. En *Las palabras y las cosas*, Foucault analiza los sistemas de representación entre los siglos XVIII y XIX, periodo en el que surgió una nueva episteme, la del sistema basado en identidades y ya no en similitudes.

Por un lado, hay que examinar el régimen de relaciones de un objeto, que permiten situarlo en un campo específico. En la actualidad, el teatro performático plantea varios interrogantes al respecto, ya que en él que predomina la interrelación artística. El establecimiento de vínculos con la plástica, la danza, la fotografía y la irrupción en la escena de las nuevas tecnologías, exigen la reconfiguración permanente del objeto¹³⁴.

¹³⁴ Al respecto, puede verse la tesis de doctorado de Julia Elena Sagasetta sobre el teatro performático en la escena porteña de los ochenta y noventa. (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) (2005), así como en “Expandiendo los límites: sobre formas de relación entre performance y

Por otro lado, hay que examinar el conjunto de relaciones estrictamente discursivas propias del objeto, según un grado de coherencia y formalización. Ellas consisten en el haz o conjunto de operaciones que el discurso debe llevar a cabo para referirse a sus objetos, clasificarlos, agruparlos, analizarlos, estudiarlos, nombrarlos. Este tipo de vinculaciones caracteriza el discurso en tanto práctica.

En este punto, debemos preguntarnos cómo se constituyó el objeto discursivo “teatro”. En términos de Michel Foucault, hay que determinar las *superficies de emergencia* del objeto, y esto puede realizarse a partir de las acumulaciones sucesivas y simultáneas de prácticas, enunciados y discursos que poseen un cierto grado de coherencia. Es el momento en que el objeto discursivo puede ser nombrado y hasta fechado: su emergencia en Occidente, se produjo en la cultura griega, en el siglo IV a.c.. Aunque la práctica, al menos en esa zona geográfica, datara de varios siglos antes, ésta sería la superficie de emergencia discursiva. Hasta donde conocemos, fue Aristóteles, principalmente en su *Arte poética* quien estableció un discurso sobre esta actividad. Y no sólo eso, sino que también originó las “grillas” de especificación o rejillas clasificatorias sobre la misma, como por ejemplo, la división entre tragedia y comedia. Dicho de otro modo, en los rituales agrarios en honor a Dionisos, y luego, oficialmente, en los concursos atenienses, se instaura el “campo perceptivo” en el que se fijan las condiciones de visibilidad de un objeto: una época del año para la tragedia y el drama satírico, otra época para la comedia, la estatua del dios en el *tymele*, la suspensión de toda otra actividad para favorecer la concurrencia masiva, la semicircularidad del espacio del espectador, entre otras.

Aristóteles, en primera instancia, lo que hizo fue transcribir un código de formalización, a partir del cual el objeto “emerge” bajo ciertas condiciones lógicas que lo hacen visible o perceptible. En segunda instancia, propuso un concepto que dará sentido, no sólo al teatro, sino al arte en general, que es el de *mimesis*. Combinando ambos, construyó las grillas de especificación. Su clasificación, basada en ese concepto troncal, se subdivide en los grados, modos, y en los medios de la imitación que constituyen una firme plataforma de lanzamiento del objeto discursivo; esa base fue mantenida como la mayor *auctoritas* en materia de

teatro” (2003)

teatro por más de dos milenios de cultura occidental, y aún hoy constituye una referencia ineludible.

Desde esta plataforma o superficie de emergencia del discurso, el teatro se emparentó con la literatura –la palabra, la poesía, el relato, el personaje-, a partir del mencionado concepto de *mimesis*, y se constituyó en el discurso crítico hegemónico. Hasta que Friedrich Nietzsche postuló la tensión dialéctica entre “apolíneo” y “dionisiaco”, no hubo otras formulaciones que pusieran en duda estos basamentos. La especulación nietzscheana sobre el origen de la tragedia en la música, hizo posible la relación de la tragedia griega con la ópera wagneriana, bajo el común denominador de “arte total”; y hasta Antonin Artaud no emergieron otras discursividades que tuvieran relevancia en tal sentido.

La mayor consecuencia que tuvo la hegemonía del discurso aristotélico fue la preeminencia del texto sobre el espectáculo, y de la tragedia sobre la comedia.

En el Río de la Plata, durante la Colonia, se estableció una superficie de inscripción para los objetos emergentes -no consideró las manifestaciones prehispánicas- que los incluyó y agrupó en el marco de sus regularidades y funcionamientos. En todos los casos, adoptaron la matriz europea previa. Por ejemplo, las loas compuestas en suelo americano continúan el modelo hispánico, o las representaciones realizadas en atrios de las iglesias. Lo mismo sucedió con las primeras obras estrenadas en el Teatro de la Ranchería y en el Coliseo, ya que el *Siripo* de Manuel de Lavardén, aunque de tema americano, mantuvo los aspectos formales del teatro neoclásico. Paralelamente al establecimiento discursivo de la “nación”, posterior a la independencia, se habla por primera vez de “Teatro Nacional” con referencia a la obra de Juan Cruz Varela. Esa sería la primera instancia de circunscripción discursiva –un proceso por el cual un objeto logra ser aislado y adquirir suficiente entidad y reconocimiento por parte de los estamentos sociales, administrativos, jurídicos y científicos. Una vez que el objeto emerge, se produce su delimitación, en un proceso casi simultáneo. El primer problema para los discursos historicistas, fue la discusión generada sobre cuál fue el origen del teatro rioplatense, argentino o nacional.

A partir de todo lo expuesto, considero que las relaciones que el discurso establece respecto del teatro en tanto objeto son: a) historicistas, b) teóricas, c)

ensayísticas d) del orden del *bios*, e) del orden del *comentario* y f) críticas (en sentido estricto)¹³⁵.

Hago especial hincapié en los discursos teóricos, historicistas, ensayísticos y críticos en sentido estricto, porque lo que pertenece al orden del comentario y del *bios* tiene un particular modo de relación con el objeto, del orden de lo descriptivo y afectivo, que si bien no es incompatible con la función crítica, no es su objetivo prioritario. Para cada modalidad, he seleccionado los textos que considero más representativos de la misma, o porque han tenido una proyección productiva.

Cada una de estas relaciones discursivas tiene sus propias legalidades, modo de clasificación, nombres, etc. Constituyen diferentes modos de aproximación al teatro, y no todos ellos pueden denominarse “críticos”. Esta tipología se cruza con las topologías (los lugares sociales de inscripción de los discursos) que ya fueron examinados en el apartado sobre el contexto.

a) Discursos historicistas

Las características de un discurso historicista sobre el teatro dependerán de la relación que establezca con el discurso histórico o la historia propiamente dicha. Partiendo de la definición denotativa, al término “historia” le competen alrededor de siete acepciones, de las cuales me interesan las tres primeras:

1. (“La”) Conjunto de todos los hechos ocurridos en tiempos pasados.
2. (“La”) Narración de esos hechos.
3. (“H. de...”) Narración particular de un suceso cualquiera o de un aspecto cualquiera de la historia general. (María Moliner: 1995)

Entre la primera definición –que pertenece al orden de lo fáctico- y las dos siguientes –que se integran en el campo de los discursos, con su propia legalidad¹³⁶- media una distancia semántica considerable, en la que se inmiscuyen

¹³⁵ Sin pretender establecer una nueva tipología, este orden permite otro tipo de agrupaciones, con un criterio temporal (por ejemplo, en relación con el pasado, a) y d), con el presente e) y atemporales b), c) y f).

¹³⁶ Una de sus regulaciones está constituida por la *historiografía*, definida como el conjunto de conocimientos que se refieren a la manera de escribir la historia, por ejemplo, a la utilización de

cuestiones de valor y del orden de lo *alético* o verdadero. Con el trasfondo u horizonte de alcanzar la “verdad”, subsidiaria de este tipo de discurso, resulta reveladora la advertencia formulada por Paul Veyne:

(...) en ningún caso eso que los historiadores llaman un acontecimiento es aprehendido directa y enteramente; sólo puede serlo de modo incompleto y lateral, a través de los documentos o de los testimonios, digamos, por medio de los “tekmeria”, las huellas. (1979:14)

En el caso de las historias literarias –y teatrales, a las que consideramos provisoriamente una variante de las mismas- Ballón Aguirre (1987: 11) ha señalado una circunstancia común - siguiendo los pasos de Foucault- y es que

El hecho histórico-literario es definido positivamente como *denotación de la realidad literaria* cuando, en verdad, no es más que un constructo ideal caucionado por los historiadores guardianes (y conservadores vigilantes) de la institución literaria; el *denotatum* histórico-literario es, por eso, un proceso psíquico e ideológico y no la realidad literaria exterior a la institución literaria misma.

Con la debida inclusión del teatro, agrego que buena parte de ese *constructo* adquiere la propiedad de formar parte de una tradición, en la medida en que se perpetúa con mínimas variantes; de tal modo que produce un efecto de naturalidad, de verdad incuestionable, lo que impide cualquier tipo de cuestionamiento o de propuesta divergente. Lo que es presentado como una “realidad histórica”, como dato o fuente, lo es dentro de diversas formas intradiscursivas del discurso historicista. Sin embargo, Roland Barthes ha sostenido que cada historiador escoge un itinerario de los muchos posibles para describir su campo factual; a este campo, Veyne lo ha denominado “intriga”, que en términos de teoría literaria coincide con una elección entre las diversas posibilidades narrativas, aún tratándose de la misma “fábula”.

Para un análisis de la crítica, resulta fundamental tener en cuenta estos presupuestos teóricos sobre los discursos historicistas, ya que existe una interrelación profunda, aunque se haya hecho poco evidente, entre crítica e historia. La consecuencia más importante de esta relación tiene que ver con la formulación del canon estético en un momento y en una sociedad particular. Por

las fuentes de la bibliografía.

ello, pasaré a examinar los presupuestos sobre los que se funda el discurso historicista.

Los diversos problemas teóricos a los que se enfrenta cualquier discurso historicista son: la totalidad, el origen, el fin, la función, la forma narrativa, la periodización, la concatenación de los datos, los modos de agrupar, el cambio literario, entre otros. Cada uno de estos aspectos permite más de una opción, y el hecho de que se reitere una elección, no debería significar que ésa sea la correcta, y mucho menos la “verdadera”. Si para Fernand Braudel, la historia es la suma de todas las historias posibles –tanto del pasado como del presente, y aún las del porvenir- considero que es conveniente y enriquecedor tratar de abarcar en este análisis sobre el discurso historicista cuyo objeto es el teatro argentino, la mayor cantidad de casos posibles en los que se ha configurado, o como también afirma Braudel, de “puntos de vista”.

La topología de esta modalidad discursiva es el espacio de enunciación académico, aunque no de manera excluyente.

La fundación del discurso historicista académico: la Historia de Ricardo Rojas

El criterio de periodización y de organización del corpus que utilizó Rojas para la construcción de su *Historia...*¹³⁷, no resultaba definitivo para el mismo autor:

He insistido, en varios pasajes de la presente *Historia*, sobre el valor provisional que atribuyo a las divisiones cronológicas y a los ciclos intelectuales de que me he valido para exponer con la mayor claridad posible la complexa materia de esta obra. (987-988)(Véase también¹³⁸)

¹³⁷ Todas las citas de *La Literatura Argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, corresponden a la segunda edición, de 1924-25, Buenos Aires, Librería “La Facultad”.

¹³⁸ “Una historia crítica de la literatura argentina no podría reducirse a la división en períodos que acabo de plantear. Es, como antes dije, una división ideada para facilitar su exposición didáctica, y vincularla mejor a su propio ambiente. Dada la continuidad histórica del fenómeno literario, su historiador ha de mostrar esa continuidad, razonándola. El método de la simple descripción bibliográfica no basta para ello, pues anarquiza y fragmenta la exposición. El método de las biografías tampoco sería por sí solo suficiente, pues apenas si mostraría la sucesión externa y material de “las vidas”; y en los casos de autores sincrónicos, obligaría a repeticiones enojosas. (...) Conviene, pues, unir vidas y obras por el estudio del momento y del medio, para seguir la emancipación progresiva de la función literaria en nuestro país; mostrar los sucesivos grados de educación estética, de maestría técnica, de cultura social, y señalar la creciente división de los

Francine Masiello (1986: 37) ha señalado la peculiaridad de esta organización, que “(...) sobrepasa con mucho a las comunes clasificaciones positivistas ligadas a la cronología lineal de los textos y a un examen estricto de la forma”. En este plan, el teatro se insertaba con comodidad, a partir de la consideración y evaluación que le atribuía Rojas como fenómeno complejo, concurrencia de diversos factores (p. 804) En ese fragmento retomó una idea que Juan Pablo Echagüe planteó en *Un teatro en formación*, en el sentido de que el arte dramático local aún no está configurado. Esta posición frente al objeto fue puesta de manifiesto reiteradamente, polemizando con antiguos y coetáneos detractores de la actividad¹³⁹. La coincidencia revela, además, el establecimiento de un diálogo entre el discurso académico y el periodístico.

La segunda cuestión, objeto de ásperas polémicas en el campo intelectual de la época, es la del origen del teatro nacional. Desde el lugar que Rojas ocupaba institucionalmente, y apoyándose en documentos, era notoria su intención de poner un punto final a tal controversia, manifestando su discrepancia frente a los que fechaban la iniciación del teatro nacional con *Juan Moreira* (Gutiérrez-Podestá). Rojas afirmó y fundamentó la continuidad de la actividad teatral desde la Colonia hasta su presente histórico y su valoración con independencia respecto de la literatura (pp. 803-805)

Esta última afirmación se retrotrae a la primera cuestión al ampliar su postura frente al objeto, mediante dos presupuestos básicos referidos al mismo: su irreductibilidad a un material literario, y su carácter social, presupuestos no tan explícitos ni evidentes en el discurso de la crítica teatral en general. Rojas entendía que una historia debe incluir una concepción que integre tanto el aspecto literario como los factores extraliterarios, ya sea escénicos o institucionales, por eso no existe contradicción en sus objeciones a los trabajos de Mariano G. Bosch, a los que elogia por su amplitud documental, pero en los que también señala que géneros, la cotización de las obras, la lucha de las escuelas, la consideración popular y oficial por la persona de los artistas.” (pp. 53-54)

¹³⁹ “Ante la actualidad evidente han desaparecido los críticos que negaban a nuestro teatro carácter de nacionalidad, pero subsisten los que le niegan significación de cultura, planteando con ello problemas complejísimos que no pretendo resolver aquí, porque es otro el objeto de estas páginas, pero que no podrán resolverse con acierto si se prescinde de la total información histórica”. (p.804)

“(…) son acervo de curiosas noticias; pero con ello se entiende que tratan más del teatro como representación, que del teatro como literatura “ (Los Modernos II : 816)¹⁴⁰. En el mismo capítulo, al confrontar su proyecto con el del uruguayo Vicente Rossi, emergía nuevamente la cuestión del origen del teatro argentino (pp. 820-821)¹⁴¹, diferencia que le permitió emitir un durísimo cuestionamiento metodológico al examinar detenidamente su *Teatro Nacional Rioplatense* (1910)¹⁴², del que afirmó que “Bien se descubre la información incompleta y la dialéctica parcial de tales absurdos” (op. cit.: 819).

Para ratificar y resumir una posición frente a los temas debatidos, planteó diez cuestiones y su respuesta a las mismas, en una forma discursiva cuasi “teatral”, de la cual nos interesa reproducir la última, pues mediante este mecanismo inscribe su propio discurso en una tradición:

10.º Si la crítica teatral existió entre nosotros después de la independencia y si ella tuvo una orientación nacionalista.
- A esto respondo que sí, como lo demuestran el manifiesto de la sociedad para el fomento del “Buen gusto en el teatro” (1817), los actos de la sociedad literaria, los artículos o crónicas del *Argos*, *La Abeja*, *El Tiempo* y otros periódicos posteriores. (op. cit.: 824)

Rojas remata la argumentación con la fórmula que consideraba más eficaz para la comprensión historiográfica:

En el estudio del teatro nacional argentino, hay, pues, tres ecuaciones espirituales que conviene previamente despejar: la del método científico, la del prejuicio patriótico y la del canon estético. (op. cit.: 826)

¹⁴⁰ “Los edificios, las compañías, los repertorios, los precios, las costumbres, constituyen el objeto de sus investigaciones, sin detenerse en la crítica literaria de la producción nacional, ni seguir la evolución exclusivamente argentina del arte dramático, dentro del teatro español y cosmopolita” (op. cit. 816)

¹⁴¹ “No he de ser yo, pues, quien niegue la obra de los Podestá o la de Florencio Sánchez en la formación del teatro argentino; pero creo que mutilaríamos la verdad si sólo a eso redujéramos nuestro teatro; si prescindieramos de nuestra historia dramática anterior a 1880; si olvidáramos en el planteamiento del problema la tradición española y las influencias cosmopolitas; si desdeñáramos a modestos obreros que en otras épocas prepararon el teatro actual mediante esfuerzos hoy preteridos, como serán mañana preteridos muchos de los que trabajan hoy en la escena; si no contáramos, en fin, con la ciudad, con la nación, con el pueblo mismo, cuya alma es la fuente en que un teatro nacional se nutre de estímulos y de asuntos, puesto que un verdadero teatro nacional no es sino espejo de un alma colectiva”. (820-821)

¹⁴² El pormenorizado análisis incluyó hasta el pie de imprenta. Rojas cuestionaba que Rossi pusiera “Río de la Plata”, cuando el libro fue impreso en Córdoba, arguyendo una cuestión nacionalista. Sin embargo, “Río de la Plata” era el nombre de una imprenta cordobesa, la misma que en 1930 imprimió las memorias de José Podestá, *Medio siglo de farándula*.

Sobre estos tres postulados, elaboró una formulación ideológica que le permitió incluir en su proyecto todas las manifestaciones artísticas, en una síntesis de dos polos donde se articulaban los debates de la época, y que también trasladó a los estudios académicos: el “indianismo y el exotismo” (pp. 824-826)

Identidad y modernización no aparecen como términos contrapuestos o antitéticos en un discurso historiográfico, cuyas escasas exclusiones sólo parecen justificarse más que por el canon estético, por los propósitos en relación con el mercado de bienes simbólicos. Sin embargo, la contemporaneidad es uno de los pocos escollos para el desarrollo de su proyecto, estableciendo un límite personal a “Los modernos”, su amistad y el conocimiento de los autores.

Coincido con Ana Pizarro (1987: 147) en que la historia literaria no es sino una opción y que en “toda opción tiene un sentido, una significación”. No debemos dejar de lado, que en todo caso, estamos frente a la *primera opción* historiográfica de la literatura argentina, que consistió en dar “(...) forma -por primera vez- a un pasado de escrituras dispersas y que a los intelectuales argentinos les costaba (si no les sonaba francamente ridículo) pensar como orgánicas”¹⁴³ (Graciela Montaldo (1987: 132). Para la historiografía teatral, el trabajo de Rojas se constituyó en un modelo fuerte, como puede verse en los textos historicistas de Oscar Beltrán (1934), Eduardo Morales (1944), Luis Ordaz (1946), Arturo Berenguer Carisomo (1947) y Raúl Castagnino (1950); aparece no sólo como referencia obligada, sino como punto de partida para ampliaciones, derivaciones o extensiones en la diacronía, aunque en estos autores empieza a pesar el canon estético y la diversificación “genérica” a medida que consignan el incremento de la producción dramática en las primeras décadas del siglo XX; por otro lado, aparece la reducción del fenómeno dramático al hecho literario, y se adjunta a la idea de “crisis” que parece perseguir desde ese momento a cualquier consideración sobre el teatro argentino, en un sentido cualitativo. Se trasladan los ciclos planteados desde el positivismo a la construcción de la historia teatral –los inicios o “gérmenes” en la Colonia, la “Edad de Oro” en la primera década del siglo XX, y la “crisis”, seguida de la decadencia, a partir de la segunda década.

¹⁴³ Sigue Montaldo (op. cit.) “Rojas no hace jugar en su historia el criterio estético para organizar la producción porque la literatura es para él una forma de modalizar y moralizar a los pueblos; por esta razón destaca ante todo, su función ilustrativa y formadora de la conciencia nacional”.

Por otra parte, Rojas desarrolló su propio proyecto dramaturgico con *El elín* -definido como “poema dramático”, estrenado en mayo de 1929 en el teatro Ateneo por la compañía Rivera-De Rosas-, *La casa colonial* (1932), *Ollantay* (representada en 1938),y *La Salamanca* -estrenada en 1943 por el Teatro Nacional de Comedia de Buenos Aires-.

Para ver el entrecruzamiento discursivo, analizaremos la actitud de la crítica periodística frente a la *opera prima* teatral, de quien ya era un distinguido académico. Fue sumamente elogiosa en cuanto a los propósitos¹⁴⁴, “Hacía falta para la fortuna de nuestro teatro nacional una nota de arte alentadora y digna de nuestra cultura”, oponiendo esta textualidad a la del sainete -que no estaba en el horizonte de expectativa del crítico¹⁴⁵; sin embargo, más adelante se hace referencia a “defectos de construcción escénica”, a las dificultades propias del arte dramaturgica, a la carencia de acción, entre otras objeciones poco disimuladas bajo el elogio “conceptual”.

Es significativo que en una “Aguafuerte porteña” del 2 de junio de 1929, titulada “Los críticos” a los pocos días del estreno de *El elín*, y que puede leerse como un prolegómeno de la ruptura discursiva que producirá poco después con las “Aguafuertes teatrales”, Roberto Arlt acometía contra los que denominaba “alacranes”, que a la salida de una función ejercitaban la actividad crítica con toda virulencia, y al otro día en el diario publicaban la negación de todo lo que habían dicho, finalizando con este ambiguo remate:

Termino. No me agradaría que la gente pensara que todos estos comentarios me los ha inspirado la obra de Ricardo Rojas. (1994: 69)

Más allá de las evaluaciones críticas, nos interesa señalar que con este proyecto Rojas “completaba” o perfeccionaba las carencias de lo empírico en tanto devenir histórico, recogiendo y “fijando” mediante la escritura, mitos y tradiciones orales en un recorrido que va de la historiografía a la praxis teatral, lo que también permite observar la dinámica y la movilidad del campo en un

¹⁴⁴ Las citas son de *El Diario* (29/05/1929) s/f.

¹⁴⁵ “(...) es, puede decirse, patriótico el intento de este escritor erudito e ilustre de elevar nuestro teatro de prosa, confinado en el sainete burdo, deforme y falto de ideas y orientaciones, con su jerga de arrabal, con sus personajes falsos, con sus situaciones absurdas, sin ningún rayo de luz, sin ningún ensayo aunque débil para incorporar en forma digna el arte teatral a las demás manifestaciones de cultura, de estética, de creaciones artísticas que van formando cada día más nuestro patrimonio intelectual”

momento dado, por efecto de los cruces discursivos y de los desplazamientos de los diversos agentes.

La legitimación que le brindó el ámbito académico a la obra de Ricardo Rojas la constituyó rápidamente en la versión canónica de la historia cultural argentina, en la cual el teatro ocupó un lugar preponderante debido, en gran parte, a la concepción y a la valoración que el autor tenía del mismo.

Hasta 1944 no apareció otra publicación con la finalidad de historiar el pasado teatral en su totalidad, y esta es la *Historia del teatro argentino* de Ernesto Morales. En el período intermedio, sin embargo, se publicaron varios trabajos parciales, entre ellos, la *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá* (1929) de Mariano Bosch¹⁴⁶, *Historias de nuestros viejos teatros* (1932) de Alfredo Taullard, y *Los orígenes del teatro argentino* (1934) de Oscar Beltrán¹⁴⁷.

El recorte del pasado teatral argentino

Una de las opciones que admite el discurso historicista, es el recorte de tipo cronológico, basado en una época, período o momento. El 'origen' de una literatura o arte, resulta uno de los motivos más atrayentes para este tipo de discurso; en el caso del teatro argentino, ha resultado un punto conflictivo a partir del momento en que la crítica se institucionalizó, a principios del siglo XX. La búsqueda o determinación de un hecho teatral puntual en el cual pudiera ubicarse ese origen, dio motivo a polémicas entre los primeros historiadores del teatro. Desde la búsqueda en los rituales y mitos prehispánicos, pasando por la conquista, la época colonial, la independencia, o las guerras civiles, es el momento de conformación de la nación –y no es casual- el que se hace coincidir, en forma mayoritaria, con la idea de un "teatro nacional". También es el período en el que las condiciones de producción son más aptas para la recolección y clasificación de

¹⁴⁶ Puede leerse, por una parte, como una continuidad de sus trabajos anteriores –*Teatro antiguo de Buenos Aires* (1904), *Historia de la ópera en Buenos Aires* (1904) y la muy difundida *Historia del teatro en Buenos Aires* (1910)- y por la otra, como el deseo de establecer una posición discutida y polémica en cuanto al origen, en especial frente a Vicente Rossi, cuyo *Teatro Nacional Rioplatense* fue publicado el mismo año de la *Historia del Teatro en Buenos Aires*.

¹⁴⁷ Oscar Beltrán(1895-1951) Profesor, especialista en estudios geográficos, periodista –*Crónica, La Gaceta de Buenos Aires, El Hogar, Mundo Argentino, Fray Mocho y Caras y Caretas*-, autor de cuentos y novelas semanales. Algunos títulos son *Historia del periodismo argentino, Pensamiento y obra de los forjadores de la Patria* (1943), *Manual de historia de la literatura hispanoamericana* (1938).

documentos y piezas teatrales desperdigadas a lo largo de más de dos siglos, así como de un trabajo crítico sobre ellos.

Entre los propósitos declarados del trabajo de Oscar Beltrán, aparece la mención a la existencia de trabajos dispersos sobre el tema, reconociendo como dos obras fundamentales la *Historia del Teatro en Buenos Aires* de Mariano Bosch, y la *Historia de la Literatura Argentina* de Rojas:

Entre aquella labor pacientísima de Bosch y esta enjundiosa guía de Rojas, he hallado un resquicio por donde encaminar mi trabajo, con el fin de que resulte un aporte novedoso, a falta de otros méritos. (1934: 3)

Frente a los dos antecedentes citados, cuyo *fin* era abarcar la totalidad –en el caso de Rojas, de una vez y en todos los campos culturales– Beltrán hace explícito su recorte, al que expone como un límite, a la vez que remite a un criterio de lectura extraestético, el sociológico. (1934: 3)

Resulta indispensable rastrear cuál es la concepción que Beltrán tenía del teatro. El siguiente párrafo resulta emblemático, pues en él confluyen todos los ejes de lectura propios de la época:

Por determinismo histórico, el teatro es un hecho, o fenómeno, inherente a la nacionalidad. De ahí que pueda considerárselo como el esquema del espíritu del pueblo. Su origen es plebeyo: aflora en las capas inferiores de la población; y, después de los torpes ensayos rudimentales [sic], sazonado en el clima de las clases cultas, a través del tiempo, que es la experiencia, adquiere plena madurez artística. Entonces se transforma en cátedra de costumbres: tan poderosa es su influencia en el espíritu de las masas populares. (1934:4)

Entonces, toma en cuenta, el rol del teatro en la formación de la nacionalidad, la concepción romántica de la "evolución" del material folklórico hacia lo culto, la idea de la historia del arte como progresión y continuidad, el carácter colectivo de la actividad y la funcionalidad didáctica esperable de la misma. Sobre la base de estos criterios realiza el proceso de selección del corpus, con restricciones e inclusiones. (1934:5)

En la identificación de los materiales que constituirían el teatro argentino, coincide con la fórmula que Rojas aplicaba a todos los fenómenos culturales ("indianismo y exotismo")¹⁴⁸, así como en la descripción de los procesos

¹⁴⁸ "En los espectáculos dramáticos del período a que me refiero, se distinguen dos corrientes distintas: la exterior y la autóctona. (1934:6)"

culturales, en el trazado de una línea "ascendente" desde lo popular a lo culto, expresado mediante un lenguaje que apela al símil poético.¹⁴⁹ Pero es en el punto relativo al origen del teatro donde organiza todo su trabajo: en la afirmación del *Moreira* como inicio puntual de la dramaturgia argentina, basándose en una hipótesis contextual, la coincidencia con la afirmación de la nacionalidad¹⁵⁰, desechando las hipótesis contrarias –sin mencionar la fuente– a esta tesis¹⁵¹. Así, para periodizar, ha colocado el acento en el marco político en el teatro que precedió a *Juan Moreira* de Gutiérrez-Podestá, en la medida en que su valor residiría precisamente en la preparación de un terreno propicio

Sin embargo, su trabajo resulta endeble en el intento de demostrar esas supuestas continuidades, a partir de una lectura "sociológica" y de una metodología basada en documentos, de acuerdo con sus afirmaciones¹⁵². En suma, si bien Beltrán no aportó demasiadas novedades con respecto a trabajos anteriores -salvo en la incorporación integrada de aportes documentales realizados por el Instituto de Literatura Argentina durante la década del veinte y principios del treinta- resulta interesante si se lo considera un discurso de divulgación bastante amplio para la época, ya que fue un texto utilizado en los cursos de la Escuela de Arte Dramático.

Sobre la actividad teatral durante los siglos XVIII y XIX aún quedaba mucho sin investigar; prueba de ello son los diversos trabajos monográficos realizados en el Instituto de Literatura Argentina durante la década del treinta¹⁵³.

¹⁴⁹ "Es que el teatro no aparece impuesto por los artistas: no desciende, como la lumbre solar; surge, como la flor, nutriendo su raigambre en los fermentos populares..." (1934:7)

¹⁵⁰ "El teatro verdaderamente nuestro, comenzó en el período en que se afianzaba la organización nacional, cuando "Juan Moreira" hizo irrupción en el picadero". (1934:7)

¹⁵¹ "Algún historiador ha negado, terminantemente, al estreno de *Moreira*, toda importancia, no sólo literaria sino desde el punto de vista de su influencia en la plasmación del arte dramático argentino. (1934: 125)"

¹⁵² "Los propósitos enunciados explican mi recurso de afianzar el contenido de estas páginas en datos históricos, precisos, que he deseado mostrarle al lector en forma objetiva. Por eso, en cada caso, transcribo (sic) los documentos que constituyen la mejor fuente de información, en esta materia. (1934: 7)"

¹⁵³ Véase en *Bibliografía*.

En la década del cuarenta se destacan las investigaciones de J. Luis Trenti Rocamora, *El teatro en la América Colonial* (1947), *La primera pieza teatral argentina. Santa Fe, 1717* (1949), *La cultura en Buenos Aires hasta 1810* (1949) y *El repertorio de la dramática colonial hispanoamericana* (1950)¹⁵⁴; en otro nivel de estudio, Bernardo Canal Feijóo¹⁵⁵ analizaba y postulaba la existencia de una temprana teoría dramática "implícita", diseminada a lo largo de diversos textos de Juan Bautista Alberdi –*Sistema económico* (1856), el periódico *El Iniciador*, o en la interpretación de sus obras dramáticas, la inconclusa *Crónica dramática de la Revolución de Mayo* y *El Gigante Amapolas y sus formidables enemigos*- teoría que expone en *Constitución y revolución* (1955) y en *Una teoría teatral argentina* (1956).

El deseo de la totalidad: Morales, Castagnino, Ordaz

A diferencia de los trabajos mencionados anteriormente, casi simultáneamente se publicaron tres historias del teatro cuyo *fin* consistía en abarcar la totalidad de la producción dramática argentina, desde sus inicios hasta el momento contemporáneo de su publicación. Las ubicaré en orden de relevancia ascendente, considerando la resonancia que produjeron estos discursos, siendo lecturas de divulgación, y también por su dilatada vigencia a través del tiempo, especialmente en el caso del texto de Ordaz.

La Historia de Ernesto Morales

La *Historia del teatro argentino* de Ernesto Morales se publicó en 1944¹⁵⁶. Castagnino, quien el mismo año dio a conocer *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, había señalado el carácter general de la obra “del periodista Morales”, marcando una diferenciación de espacios discursivos;

¹⁵⁴ Véanse los datos de edición en *Bibliografía*.

¹⁵⁵ Bernardo Canal Feijóo, autor dramático, que también incursionó en la crítica teatral: *La expresión popular dramática* (1943); *Proposiciones en torno del problema de una cultura nacional argentina* (1944); *Burla, credo, culpa en la creación anónima* (1952); *Una teoría teatral argentina* (1956); "Cuatro piezas de Eichelbaum", en *Davar* n° 42, (1952), "En el principio era el teatro", en *Cuadernos de cultura teatral*, n°18, (1944), etc.

¹⁵⁶ La producción de Ernesto Morales se integra por: *Diafanidad, Érase una vez...*, *Las enseñanzas de Pacaric*, *Historia del teatro argentino* (1944) y *Literatura argentina* (1944).

también observaba sobre el autor, la falta de novedades en cuanto a la investigación -“...quien aprovecha trabajos anteriores”-, aunque le reconoce el mérito como iniciador de un trabajo específicamente de historiografía teatral :

En realidad, la obra de Morales es la primera que se detiene –aparte de las Historias Literarias Generales- en considerar la literatura dramática nacional. (Castagnino: 1950: 14)

Cuando se analiza la organización interna de la Historia de Morales, se puede coincidir con Castagnino en cuanto a la falta de novedades; su criterio de construcción, basado en un eje cronológico, arranca desde los “Antecedentes indígenas” hasta llegar al “Teatro moderno” y culminar en el “Teatro contemporáneo”; aparece montado sobre criterios políticos (“El teatro en la colonia”, “El teatro y la Revolución”, “El teatro durante las guerras civiles”, “El teatro de la tiranía y la proscripción”, “La reconstrucción civil”), que se entremezclan con criterios sociales (“Teatro gauchesco”). Vemos que reproduce de manera idéntica las clasificaciones usadas por Rojas en la *Historia de la literatura...*; la consecuencia más evidente es que deriva el modo de organización para la historiografía teatral, de un criterio utilizado para la literatura general,. Otra característica que comparte con Rojas, consiste en el *corte de la continuidad*, en este caso menos justificable; dado que habían transcurrido más de dos décadas entre una y otra, en las que precisamente la producción teatral en todos sus aspectos se incrementó notoriamente en forma cuantitativa, cabe señalar que las tres cuartas partes de la historia de Morales se ocupa del siglo XIX.

La justificación del criterio de periodización basado en la serie política, se encuentra en las primeras líneas que abren el volumen; lo fundamenta en los impedimentos que las guerras y la inestabilidad política significan para el desarrollo de la actividad teatral. (1944: 9-10)

De los antecedentes indígenas, sólo considera la leyenda de Ollantay que habría dado origen a un drama perdido; la reelaboración hecha por Rojas y su aceptación, “(...)sería una prueba de que el alma del antiguo imperio no ha muerto en el sentir de la polianímica multitud del actual Buenos Aires, ciudad de este éxito”. (1944: 15). Este argumento de Morales resulta discutible, así como el atribuido "éxito" de la pieza teatral de Rojas, y la demostración utilizada para

cerrar el capítulo dedicado al teatro pre-colonial¹⁵⁷. Lo sigue el “Teatro en la colonia”, cuyo tema principal será *Siripo*, representativo del teatro culto, y *El amor de la estanciera*, ejemplo del teatro popular. Morales dedica buena parte del mismo capítulo a detallar los intentos para crear ámbitos teatrales fijos, hasta la creación del Teatro de la Ranchería. Sus fuentes son: Juan María Gutiérrez, Alfredo Taullard, los documentos del Instituto de Literatura Argentina y José Antonio Wilde. En el capítulo “El teatro y las guerras civiles” se ocupa de los actores, especialmente de Casacuberta, y en “El teatro de la tiranía y de la proscripción”, de los autores Claudio M. Cuenca, José Mármol, Pedro Echagüe y Juan B. Alberdi. En el siguiente, “La reconstrucción civil” que ubica después de Caseros, destaca la inauguración del Colón en 1857; en uno de sus párrafos hace una breve referencia a los críticos de fines del siglo XIX - Lucio V. López, Miguel Cané, Santiago de Estrada- de los que afirma que ignoraban el teatro criollo. A continuación, salta hacia el tema del “Teatro gauchesco”, retrocediendo en su trazado desde la colonia, pasando por Coronado, Peña, Trejo, hasta *Juan Moreira*. Hay varios párrafos dedicados a los actores españoles, como Mariano Galé y una referencia a las temporadas “mixtas” (hispano-argentinas) como una de las soluciones frente a la demanda teatral de la época, pero cuestionada por los críticos:

Los críticos de la época, que eran Blixen, Granada, Della Costa o Roxlo, acogieron con grandes palabras la iniciativa; pero ésta no cuajó en el público. Se quería sí, un teatro que no fuese una repetición de *Juan Moreira*; pero tampoco un teatro híbrido, obras de Echegaray y Pérez Galdós, alternando con las de autores locales: *Entre el fuego*, de Ezequiel Soria, *Luz de luna y luz de incendio* de Martín Coronado...

Morales mantuvo una postura diferente –basado en un criterio meramente “ambientalista”- frente a las clasificaciones más usuales de los dramas sociales o de tesis, al incluir en la *serie* de piezas gauchescas a *Sobre las ruinas* de Payró, así como de Florencio Sánchez *La gringa*, *Barranca abajo* y *M'hijo el doctor* (1944: 208). Luego de analizar la dramaturgia de Sánchez y los autores de

¹⁵⁷ "No es materia de este libro extenderse demasiado sobre los antecedentes indígenas de nuestro teatro; pero tampoco era lícito dejarlos atrás, como a cosa ajena por completo. No son raíces muertas. (1944: 18)" Sobre el problema del tratamiento historiográfico de las literaturas indígenas, véase Pizarro: 1985, 22 y ss)

sainetes, retomó la cuestión del origen como una problema central, por medio de una interrogación retórica¹⁵⁸, innecesaria, a juzgar por todo lo expuesto precedentemente, ya que desde el inicio del libro documentó, relevó y justificó la existencia de un sistema teatral desde la colonia, y aún, en el sustrato indígena. No obstante, menciona a los autores sostenedores de ambas tesis, para llegar a la conclusión de que el teatro “nacional”, en nuestro medio, existió desde la colonia.

Estas argumentaciones lo colocan dentro de la discursividad de la investigación, junto a los más prestigiosos del campo intelectual -como Rojas- y no del espacio de la crítica literaria o periodística. Por lo expuesto, se ve como la cuestión del origen aún siguió siendo importante en la década del cuarenta. El capítulo titulado “Teatro moderno” aparece centrado en Sánchez, y aquí nuevamente toma posición entre opiniones divididas, como por ejemplo, en la clasificación de las obras de Sánchez: retoma la taxonomía de Rojas (obras rurales y urbanas) y la de Giusti (pinturas de ambiente y tipos, y obras de tesis), aclarando su elección estética¹⁵⁹. Analizó sucintamente el teatro de Payró, Laferrère, Ezequiel Soria, entre otros, y al referirse panorámicamente a la situación del teatro hasta 1910, arriesgó una definición sobre la diferencia entre el teatro y la literatura¹⁶⁰.

La historia de Morales no es sólo una historia de autores: dedicó en cada época o período una reseña sobre actores y críticos, que en su opinión, merecían ser destacados. Con respecto a los actores, realizó una semblanza de Pablo Podestá, Guillermo Battaglia y Angelina Pagano, así como de los críticos y medios gráficos, a los que otorgaba un peso importante en el desarrollo de la

¹⁵⁸ "Para terminar este capítulo, enfrentémonos a un problema que ha dividido siempre a la crítica. El teatro argentino –o rioplatense-, dada la importancia que en él tuvieron autores e intérpretes uruguayos- ¿nació con el *Juan Moreira* de los Podestá?...” (1944: 221)

¹⁵⁹ "Yo me inclino sin duda a dar la primacía a sus obras de ambiente, sin pretensiones filosóficas, con personajes bastos y reales. Allí Sánchez hace teatro verdaderamente, y arte vigoroso." (1944: 234)

¹⁶⁰ “El público, juez dudoso, aprueba a veces no lo mejor, y rechaza otras, lo más bien intencionado literariamente. Pero el teatro es y no es literatura. No siempre el autor de libros puede interesar al espectador. Por el contrario, la mayoría de las veces, pesa el ser novelista o ensayista. La pluma lenta, minuciosa, habituada a la paciencia del lector, no consigue el beneplácito del espectador inquieto, que si va a oír, también va a ver, y exige movimiento, amenidad, interés, no sólo intelectual, sino material”. (1944: 240)

escena¹⁶¹. Después de estas consideraciones, y sin solución de continuidad, insertó un comentario sobre “los autores de profesión, de conocida “teatralidad”, cuyo ejemplo sería García Velloso, y adjuntó una reflexión sobre ese resbaladizo concepto, invocando la cita-autoridad de Juan Pablo Echagüe para definirlo. La crisis teatral, en este autor, aparece situada hacia 1910, para lo que introduce la idea de “declinación”, “descenso” o “crepúsculo”. Aparece aquí una distinción que será productiva posteriormente para el discurso de la crítica: la *diferenciación* neta de los elementos del sistema, en dos momentos, según sus propósitos o intenciones, y, por ende, siguiendo con la misma argumentación, visible en los resultados. Nos referimos a dos “fases”, en la terminología de Morales, quien describe a la primera como continuadora del teatro gauchesco, idealista y desinteresada. La segunda, que habría desplazando a la primera, incluye a las manifestaciones del sainete y la revista.

Esta discriminación, con todos los sentidos que se adjudican al término, tendrá enormes consecuencias a lo largo del desarrollo del discurso crítico. Aparece aquí claramente formulada la distinción entre “teatro de arte” y “teatro comercial”, que se mantiene hasta nuestros días, distinción basada en una apreciación apriorística sobre la intención idealista y desinteresada, cuya trascendencia queda remarcada por la utilización de terminología procedente del campo semántico de la religión –“cruzados del arte”- a la vez que aparece negando cualquier tipo de vinculación con el mercado. Aunque relativiza los logros cuantitativos de estos proyectos, esa misma escasez resulta positiva en oposición a la superabundancia de la otra fase, cuyo avance termina por ocupar todos los espacios disponibles, en las dos versiones que presenta.

A partir de esta divisoria de aguas, Morales rescata una serie de autores que casi en su mayoría se inscriben en un registro culto (Armando Discépolo, Rodolfo González Pacheco, Samuel Eichelbaum, Enrique Gustavino, Román Gómez Masía, Conrado Nalé Roxlo y Ricardo Rojas). Dedicó también un

¹⁶¹ “La crítica de esta época, en la cual el periodismo había llegado ya a la cumbre del cuarto poder, ejerce una visible influencia en el desarrollo del teatro. *La Prensa, La Nación, El Diario, Caras y Caretas*, las publicaciones de mayor difusión, acogen los estrenos. Y los comentan largamente”. (1944: 245)

apartado a los teatros independientes, pero con un pronóstico pesimista¹⁶². Frente a otros trabajos historicistas se destaca el espacio dedicado a los actores -Roberto Casaux y Florencio Parravicini- con sentido crítico¹⁶³. Consciente del pesimismo que invade el final del texto, inscribe la crisis del teatro argentino en la del europeo, instalando como contraejemplos los teatros de Rusia y Estados Unidos, para finalizar con la "cita-autoridad" de Sarmiento, que reclamaba un apoyo oficial para la actividad, en el contexto de conformación de la nación y de sus instituciones¹⁶⁴. En 1944, este reclamo es pasible de una interpretación diferente, dada la existencia consolidada de instituciones que propiciaban la autonomía del campo intelectual respecto del campo político, como las sociedades de autores y los elencos independientes. Es preciso señalar que en el ámbito estatal se contaba con la Comedia Nacional.

El Esquema de la literatura dramática de Castagnino

En 1950 se publicó el Esquema de la literatura dramática argentina (1717-1949) de Raúl Castagnino¹⁶⁵, que a pesar de su título –sinónimo de "bosquejo", "resumen" o "sinopsis"- puede ser incluido sin problemas entre los discursos historicistas que intentan abarcar la totalidad del objeto, circunscripto explícitamente a lo literario¹⁶⁶.

¹⁶² "Se verán condenados a seguir la huella del teatro llamado comercial, un poco desdeñosamente por sus líderes de la primera hora, y a su zaga, ya que sus posibilidades materiales son hartamente exiguas". (1944: 264)

¹⁶³ "Florencio Parravicini ha sido uno de los males que precipitaron el descenso del nivel artístico del teatro". (1944: 266)

¹⁶⁴ En *El Mercurio*, de Chile, Sarmiento afirmaba: "El teatro en los tiempos modernos no es un simple pasatiempo que no merezca llamar la atención del gobierno y de los patriotas. El teatro es un foco de civilización" (1944: 272)

¹⁶⁵ Graduado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en 1939, Raúl Castagnino orientó su actividad hacia la docencia, la crítica y la investigación. En su juventud fue actor y autor dramático (*El hálito de santidad*, 1935) Su tesis doctoral, *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas* obtuvo el Premio Octavio Bunge y fue editada por el Instituto de Teatro (1944). Entre sus numerosas publicaciones se cuentan: *Idioma nacional* (1946), *El análisis literario* (1953), *El circo criollo* (1953), *¿Qué es la literatura?* (1954), *Sociología del teatro argentino* (1963), *Tiempo y expresión literaria* (1967), *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo* (1974), *Márgenes de los estructuralismos* (1975), *Fenomenología de lo poético* (1980), *Teorías sobre texto dramático y representación* (1981). Uno de sus últimos trabajos fue publicado en 1992, *José Antonio Saldías* (Buenos Aires: Corregidor)..

¹⁶⁶ He aquí la *fundamentación*: "Este panorama de la dramática argentina se propone divulgar sintéticamente el contenido literario fundamental que avala la historia de la escena criolla, para procurar su mayor conocimiento e incitar a la *restauración y protección* de un género, considerado "barómetro" de la cultura popular". (1950: 9). El destacado es nuestro, para resaltar la finalidad propuesta por el implícito sobre la condición del teatro en ese momento, imponiendo la idea de "crisis". El discurso, además, establece una relación con la institución. Sobre los límites del

Como la mayoría de los trabajos historicistas de la época, intercala en su organización interna los criterios políticos – “Ensayos dramáticos durante la organización colonial”- con los cronológicos –“Fin de siglo y nueva centuria”; para ello, la que justifica por el apego del teatro a las circunstancias de la serie política¹⁶⁷; las formas estéticas aparecen subordinadas a esta *superclasificación*¹⁶⁸ que se hace más compleja en el siglo XX, donde ubica la *Decadencia* –en mayúsculas, asimilándola a un período o fase que hace arrancar en 1914- producto de la "progresiva mercantilización" y cuyo *emergente* formal se manifestaría en (...) el "sainete", el "conventillo", el "cabaret", la "orquesta típica en el escenario ", la manía del "capo-comiquismo", etc. (op.cit.:10) donde el entrecomillado opera como elemento distanciador del sujeto del enunciado¹⁶⁹.

Una novedad que aporta este trabajo con respecto a los precedentes es la reseña historiográfica ubicada en la introducción, donde incluye trabajos generales y parciales o monográficos sobre teatro argentino a los que califica como "de dispar valor".

Ejemplificaré con los dos últimos capítulos (VII y VIII), ya que en ellos destaca “...el impulso de la dramática criolla hasta la conversión de un auténtico teatro nacional”, que es el punto de avance sobre sus trabajos precedentes. Sudivide la totalidad de la producción de este penúltimo tramo de su esquema – entre 1884 y 1910- en tres grupos a partir de un criterio genérico de alcances cualitativos: 1) El teatro gauchesco (“... aporte del discutido y discutible teatro gauchesco”), 2) El teatro menor (“...sainetes, revistas, la escuela del “género chico español”) , y por último, 3) El teatro de aliento, (...“practicado por los núcleos intelectuales que aspiran a la formación de un repertorio de jerarquía”).

La cuestión de origen reaparece en el momento de evaluar el *Juan Moreira* de Gutiérrez-Podestá; ante la opción, Castagnino apoya la posición –que

trabajo, más adelante advierte que "...se desentiende de la historia del espectáculo o de la institución teatral"(op. cit.: 11)

¹⁶⁷ "Porque la historia teatral argentina, sigue, paso a paso, la evolución política del país y es posible demarcarla de acuerdo con períodos trascendentales". (op. cit.: 9)

¹⁶⁸ Así, por ejemplo, cuando se trate del "Teatro de la Colonia", aparece en relación de subordinación la "ascendencia barroca y neoclásica"; en el capítulo "De la Anarquía", el seudoclasicismo dieciochesco", y así sucesivamente.

¹⁶⁹ De acuerdo con lo consignado en capítulo III, el entrecomillado resulta una forma de *heterogeneidad mostrada*, en este caso, una alteridad implícita (Authier-Revuz: 1984): "la de *hacer un lugar* para un fragmento de estatuto otro dentro del lineamiento de la cadena, y la de una *alteridad* a la que remite el fragmento insertado".

ya a esa altura era canónica- sostenida por Rojas. Frente al autor *faro* de los inicios del siglo, Florencio Sánchez¹⁷⁰, cuya evaluación constituye otro de los problemas del discurso crítico, se sitúa en la línea formulada por Juan Agustín García tres décadas antes¹⁷¹; en el breve comentario a sus obras -análisis de tipo temático- pone a *La gringa* y a *Barranca abajo* en el tope de sus preferencias; para cerrar el apartado correspondiente a Sánchez recurre a la evaluación de Luis Ordaz¹⁷².

En el capítulo VIII, titulado "Evolución y decadencia (1910-1949)", la heterogeneidad de los apartados da una idea general de la mezcla de criterios para clasificar el teatro más cercano en el tiempo, con la cual va a coincidir con la división del subsistema que tres años antes había formulado Ernesto Morales:

Los que se dedican al teatro, sin pretender vivir de él; que tienen sentido del valor artístico y social de la dramática, de su significación en la historia de la cultura nacional. Y los que hacen del teatro un *modus vivendi*, que explotan, enriqueciéndose, todos los recursos del momentáneo éxito, sin parar mientes en el mal que causan, sin reparar que van secando las entrañas de una "gallina de los huevos de oro", sin preocuparse de la misión trascendente de la escena. Los primeros pueden denominarse *los mantenedores* del prestigio de la naciente dramática criolla, y entre ellos, se incluyen *grupos renovadores y autores nuevos*. De los segundos... ¿para qué hablar?... (1950: 90)

Los segundos son expulsados del discurso, y por ende, de la *serie*: *excluidos* explícitamente luego de haber delineado sus rasgos; la interrogación retórica implica al lector, e intenta disuadirlo de entrar en conocimiento de tales autores. Descalificación y negación aparecen como una misma operación, cuyo segundo alcance resulta *metadiscursivo*. Abre el capítulo con "La declinación"

¹⁷⁰ Castagnino no sólo no le otorga un *lugar* destacado o aparte en el texto, sino que a través del comentario apositivo que sigue a su mención, puede apreciarse la distancia del emisor frente a Sánchez: "escritor uruguayo que estrena sus principales obras en la escena argentina".

¹⁷¹ Nótese el orden en la descripción, donde la actividad literaria queda relegada al final, con una gran carga peyorativa: "Sánchez, militante político de ideas avanzadas, periodista, hombre de escasa cultura, está impregnado de literatura ácrata, y su sentido estético no va más allá de Emilio Zola." (1950: 82)

¹⁷² Con García, más allá de las afinidades implícitas en éste y otros casos, resulta explícito un enlace con su discurso, elegido para el cierre -lugar privilegiado- del texto: "Con el mismo dolor que conmovía a Juan Agustín García, hace veintiocho años, se puede hoy exclamar: ¡Cuán lamentable será que se juzgue el alma argentina por ciertos ejemplares que se anuncian hoy en los carteles, por lo que queda de nuestro teatro criollo!" (1950: 125)

donde pasa revista al auge del sainete hasta su agotamiento –que ubica alrededor de 1930- y a las condiciones de producción del mismo –piezas escritas a la medida del capocómico, apegadas a la idea de mercantilización- que junto a otros factores, como el auge de la revista afrancesada y el cine, contribuyeron, según su opinión, a complicar la supervivencia de la actividad teatral. El siguiente apartado, bajo el curioso subtítulo de "Los mantenedores", aglutina a los dramaturgos que "...consagrados exclusivamente al teatro o al periodismo estructuran en realidad el cuerpo dramático que se reconoce comúnmente como "repertorio nacional"”. (op. cit.: 95) Se refiere a la "dramática costumbrista", entre cuyos creadores coloca a la cabeza a Enrique Larreta, Ricardo Rojas, Belisario Roldán, César Iglesias Paz, Emilio Berisso y Arturo Capdevila.

El siguiente apartado, "Los renovadores" incluye a los autores que a su entender, introdujeron "recientes innovaciones *foráneas*", menciona a Defilippis Novoa, Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum, Armando Moock y Enrique Guastavino.

Continuando con una fuerte tendencia taxonómica, Castagnino dedica los siguientes apartados a los binomios, a las comediógrafas y por último y los poetas-dramaturgos¹⁷³. Cierra el capítulo con una serie de consideraciones sobre la "decadencia", tema que luego desarrolla en el siguiente y último, "La crisis teatral argentina"; este *ideologema*, cuyo origen he señalado en el discurso periodístico producido alrededor de 1916 y 1917, aparece construido a partir del léxico perteneciente al campo semántico de la medicina:

Desde hace treinta años esa dramática criolla *languidece* y si no sobreviene una *reacción* -frente al actual estado de cosas- el teatro argentino *tiene sus días contados*. (op. cit. 118)

Resulta tributaria, más que de una *personificación*, de la idea del teatro como un organismo viviente. Entre los varios "remedios" propuestos, menciona la crítica, a la que implícitamente, atribuye una función correctiva y preceptiva, que no estaría desempeñando¹⁷⁴.

¹⁷³ En "Tres poetas de promoción escénica reciente": Horacio Rega Molina, Conrado Nalé Roxlo y Juan Oscar Ponferrada. El agrupamiento triádico sumado a la posición final en el texto, manifiesta una jerarquización de privilegio.

¹⁷⁴ "La prensa periódica, la crítica, los dirigentes, que fácilmente pueden crear el clima favorable a un resurgimiento, asisten indiferentes a esta *agonía*." (1950: 123)

Aunque en la introducción había circunscripto los alcances del texto al dominio de la literatura dramática, en el cierre establece una fuerte relación entre la serie social y el subsistema teatral, cuya culminación también es de carácter preceptivo, en cuanto a los temas que los dramaturgos deberían abordar:

Desde 1943 se han actualizado, estudiado y procurado soluciones a una serie de cuestiones sociales que el teatro había anticipado como temática de vanguardia desde comienzos de siglo. Así, los problemas de la inhumana explotación obrera, de la expoliación del hombre de campo por terratenientes y consignatarios; el sentimiento de arraigo a la tierra; los conflictos entre capital y trabajo; las lacras del caudillismo y de la politiquería, habían encontrado en el teatro una tribuna idealista y audaz para combatir esos males.

Este párrafo se inscribe en una continuidad discursiva –más allá de la actualización de los temas sugeridos- con la línea canónica de la crítica representada por Juan Pablo Echagüe. Tal encadenamiento discursivo asegura los límites del objeto y expulsa del discurso –lo que equivale a no darle entidad- a buena parte del campo fáctico que no se ajusta a las regulaciones de la crítica.

La Historia del teatro en el Río de la Plata de Luis Ordaz

Anterior en cuatro años al texto de Castagnino, la *Historia del teatro en el Río de la Plata*¹⁷⁵, bajo el subtítulo "Desde sus orígenes hasta nuestros días" hace explícito su propósito de abarcar la totalidad de la producción dramática. Ordaz replantea y expone los problemas centrales del discurso historiográfico hasta ese momento: la indivisible identidad rioplatense de los orígenes, la periodización, el canon, la relación con la contemporaneidad, las subdivisiones del sistema. La cita de Rojas en el epígrafe lo inscribe, en primer lugar, en una continuidad discursiva, y en segundo, como afirmación de su tesis sobre el problema del origen, cuya imposibilidad de situar en una fecha, o filiar a partir de un fenómeno teatral concreto, resulta inherente a su evolución.

El plan de la historia de Ordaz se articula en sucesiones cronológicas de épocas o hechos regimentados por la historia general, acontecimientos teatrales propiamente dichos, formas genéricas, definición de momentos, obras y autores

¹⁷⁵ Primera edición, 1946, Editorial Futuro; 2ª edición corregida y aumentada, Editorial Leviatán, 1957.

canónicos, o diferenciaciones en el sistema por modos de producción. Esta organización, que difiere de los modelos anteriores, responde a circunstancias intrínsecas de la serie teatral; si bien en una primera instancia aparecía subyugada a la serie político-social, el recorrido va señalando su autonomía creciente respecto de la misma; si Ordaz coincide con otros críticos en algunas de sus construcciones, como la ubicación de la mítica "la edad de oro", contrasta en su evaluación y análisis de un género como el sainete. Por otra parte, la inclusión del teatro independiente no configura una subdivisión o apartado dentro del sistema, sino que plantea otras exigencias; sobre su emergencia, plantea una hipótesis que excede lo coyuntural y oposicional, tal como habitualmente se sostenía:

Si bien se advertía la necesidad de un teatro distinto, no era como reacción por la decadencia de una modalidad determinada, sino como urgencia de cumplir una nueva etapa de *un arte que se hallaba en formación*¹⁷⁶. (1946: 164)

Etapa que no fue acompañada por los críticos del teatro profesional, en cuanto a la difusión de la actividad independiente, salvo excepciones entre las cuales se cuenta la suya propia, que constituye un prolegómeno según el cual el teatro independiente tendría su propia historia.

Claridad expositiva, amplitud documental, entre otros factores, el libro de Ordaz se convirtió en un texto de consulta ineludible hasta la actualidad; también hay que destacar la circunstancia de que no hubo otros intentos del mismo alcance historicista global; esto último estaría respondiendo a la crisis misma de tal modalidad discursiva –no sólo en el campo teatral–, crisis que obliga al replanteo del objeto mismo, tanto como la reescritura de la historia del teatro.

El criterio estético: Berenguer Carisomo

Si bien *Las ideas estéticas en el teatro argentino* (1947) de Arturo Berenguer Carisomo¹⁷⁷ no puede ser considerada formalmente como una "historia

¹⁷⁶ Nuestro destacado tiene como finalidad observar la continuidad con el discurso de Juan Pablo Echagüe, ya que en varios lugares del texto se reitera esta tesis.

¹⁷⁷ Arturo Berenguer Carisomo (1905-1998) fue autor, crítico, profesor universitario, decano de la Facultad de Filosofía y Letras, y titular de la cátedra sobre literatura española y argentina. Su obra de mayor repercusión fue *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. En 1941 estrenó *La noche quieta*; en 1949, *La piel de la manzana*, en el Teatro Municipal, por la Cía. de Eduardo Cuitiño. Fue Premio Nacional de Teatro 1949-1950. En 1954 estrenó *Hay que salvar la primavera*; en 1957, *Los héroes deben estar muertos*. Otras publicaciones: *Crítica dramática* (1934), *El teatro de*

del teatro", a partir de su misma denominación, -que por otra parte, tiene un antecedente en *Las ideas estéticas en la literatura argentina* (1922) de Jorge Max Rhode – se inscribe implícitamente en esta modalidad discursiva.

Fue publicada por el Instituto de Estudios de Teatro, cuya dirección era ejercida por el poeta y dramaturgo Juan Oscar Ponferrada; éste tuvo a su cargo el prefacio, en el cual trazó un panorama del estado de la investigación teatral; destacó la proliferación de trabajos historicistas, mientras observaba la carencia de trabajos críticos como el de Carisomo; Ponferrada individualizaba dos tendencias opuestas en la crítica precedente, que habrían impedido una correcta "calificación" del teatro argentino: los que tenían como modelo el teatro extranjero frente a los que propiciaban una dramática con caracteres propios. La tercera posición sería la sustentada por el autor:

(...) abordar el caso del teatro argentino en lo que llamaríamos su espíritu informante, el cual –por conocidos factores formativos- tiene los visos del *aluvión estético* aún no cristalizado.(...) Esta manera de enfocar el estudio de la dramática argentina no se había intentado todavía con alcance integral. Los ensayos han sido fragmentarios casi en su mayor parte y en general adolecidos del mal de entremezclar en la ecuación estética valores extraestéticos. (1947: XII)

El destacado –del autor- invita a una inexcusable relación con el campo político, donde cierta clase de discurso hacía referencia a las masas –en una primera instancia –inmigratorias, y en el período de escritura del texto, a las migraciones internas que confluieron hacia la capital y sus alrededores.

En el siguiente párrafo, Berenguer Carisomo sintetizaba los propósitos y justificación de su obra:

No pretende descubrir nada trascendental ni dar la solución definitiva del teatro argentino, pero reúne muchos elementos, ordena mucha labor desperdigada, trata de darle una orientación y un sentido, pretende, en suma, sobre el material ya acumulado en pacientes horas por maestros e investigadores, dar *un sistema, un instrumento* para seguir el *origen, la evolución, el proceso y estado de nuestra poesía dramática*. No aspira a ser una obra de investigación, sino, mucho más modestamente, un simple trabajo de sistematización y de orientación crítica. (XV)

Carlos Arniches (1937), *Las máscaras de Federico García Lorca* (1940), *Merimée y su teatro*, etc.

El destacado –mío- apunta a indicar, por una parte, los objetivos, y por otra, las fundamentaciones del discurso, que se propone como una hermenéutica a partir de las investigaciones precedentes. En la introducción “Las corrientes del teatro nacional” (3-7), delimita el objeto, inscribiéndose en la canónica formulación de Echagüe en *Un teatro en formación*, pero además lo circunscribe al hecho literario, lo que aparecerá reiterado en más de una ocasión¹⁷⁸. Otra consecuencia que puede extraerse del mismo párrafo, es el reconocimiento de dos grandes líneas o corrientes en la cultura argentina, que según el modelo de la filosofía histórica hegeliana, por momentos se entrecruzan logrando una síntesis, para volver a separarse después¹⁷⁹.

La organización general del texto, basada en concepciones estéticas, sin embargo sigue una línea cronológica, en la cual las expresiones del teatro culto están privilegiadas con respecto a las populares; en su concepción, la producción popular, anónima en sus comienzos, “se desenvuelve sin etapas definidas, siguiendo los altibajos y la angustiosa constitución étnica e histórica de todo nuestro pueblo”. La carencia de forma que observa en el teatro popular se opone al desarrollo del teatro culto.

El criterio estético se despliega montado sobre un eje cronológico, que no difiere de los textos historicistas que lo precedieron. Si hay alguna discrepancia, es en la terminología o clasificación, por ejemplo, en el caso de la polémica que instaura con Rojas, sobre el concepto de “épico” que formulara en la *Historia...* (“Los gauchescos”, Cap. VII); sin embargo le reconoce como mérito el plan de la misma: “Alguien ya va encaminando las cosas por sendas más promisorias y fecundas, fundándose en la tríada hegeliana” (Nota 3, al capítulo II, p. 15).

¹⁷⁸ La cuestión reaparece cuando se trate de fijar el origen: “Las letras –como toda función “cultura”- tienen su fatalidad inexorable y es inútil perseguir su formación, madurez, la concreción del estilo cuando, todavía, “no ha sonado la hora”; al teatro –que como género literario marcha de acuerdo a estas circunstancias- le corresponde su turno, tiene su fecha exactísima de aparición.....” (9) Y reitera más adelante: “He sostenido siempre que el Teatro es un género literario crítico y demoledor, es un género que implica el sondeo, la minucia, la desmenuzada y aguda inspección psicológica, su naturaleza es rigurosa e intelectual, es “metafísica” en el sentido primordial del estagirita.”

¹⁷⁹ “Estos dos planos de nuestra dramática –que, insisto, no son sino episodios similares a otros de la filosofía general e histórica de la cultura argentina- se entrecruzan y refunden alguna vez; pero pronto esa fusión intermitente vuelve a disociarse, y los dos cursos paralelos tornan a seguir sin contacto, cumpliendo así, fielmente, su definición geométrica.”

Entonces, de "La Colonia" (1615-1809), pasa a "La Emancipación" (1810-1835); la tercera parte, "denominada, en general, "La Argentina", abarca desde la época de Rosas hasta los contemporáneos: 1) "El siglo XIX, la estética", introducción a la centuria de la organización nacional; 2) "Los románticos, que analiza el teatro bajo la Tiranía"; "El teatro del exilio", "El ciclo nativo" –estudio del drama gauchesco, y finalmente, "La fusión culta y popular", estudio del teatro realista-naturalista¹⁸⁰ de principios del siglo hasta 1918¹⁸¹. Berenguer Carisomo buscó justificar por qué una historia del teatro publicada en 1947, clausura su cronología en 1918¹⁸²:

El año de 1918 fija, en cierto modo, una fecha muy firme para la evolución dramática nacional; parte, por el contragolpe de la guerra y parte, el nuevo sesgo espiritual del mundo, al incidir sobre nuestra cultura, desviaron, perjudicándola claro está, una polarización que comenzaba a dar resultados. Cae fuera de nuestro radio la nueva época, por cuando siendo, todavía, la que vivimos sería atrevidísimo juzgarla sin la inexcusable perspectiva del tiempo. (1947: 364)

Ya en los primeros capítulos reaparece la cuestión del origen, y en este punto establece una nueva polémica con Ernesto Marsili que publicó en 1935 "El verdadero origen del teatro argentino (La obra de los católicos)"; más allá de los términos de la polémica¹⁸³, me interesa destacar la vigencia del tema en la década

¹⁸⁰ Curiosamente, incluye al sainete dentro de los géneros realistas: "no ha habido circunstancia, lugar, episodio, figura en que el sainete no haya penetrado con su implacable cámara para dejar el retrato inconfundible" (1947: 394)

¹⁸¹ Primer momento de la *síntesis*, según el modelo hegeliano: "... En esta parte se resuelve la disensión entre arte culto y popular, se conquista, hacia 1900, un modo autóctono de teatro y se dibujan nuestras primeras grandes figuras dramáticas. "

¹⁸² Podemos incluso precisar, gracias a una nota que figura en el Apéndice (1947: 405), que el período de redacción comenzó en 1935. En el párrafo citado, no se explica por qué constituye una "fecha muy firme para la evolución dramática nacional", sin embargo mucho más adelante, aclara que allí ubica la *crisis*: " Lo cerramos en 1918 porque, a partir de esa fecha nuestra escena sufre una nueva crisis, muchos de sus representantes viven aún, y sabemos que, en este trabajo, sólo queremos juzgar autores de obra ya definitiva".

¹⁸³ Berenguer plantea la necesidad de una continuidad y apertura social para determinar un origen: "Ni la dramática jesuítica –toda ella didáctica y catequequista- ni las representaciones apergamizadas de la solemnidad universitaria, ni siquiera las representaciones mundanas de algún fasto cortesano, pueden considerarse como gérmenes iniciales: son hechos aislados, enquistados y cristalizados en sí mismos, que no tuvieron brote fecundante de ninguna naturaleza". Por otra parte, también desestimaba a los "saldos indígenas", y en este punto la disidencia con Rojas es postulada abiertamente: "Nada tenía que ver "nuestra" cultura indígena con la vetusta y ya caduca cultura incásica. Si el "Ollantay" se citó en estas páginas fue a título de respetuosa veneración y para excluir otra problemática fuente –por alguno sugerida- como elemento originativo de nuestro teatro." (46)

del cuarenta. De este modo, punto por punto, tema por tema, va fijando su posición mientras expone y analiza las de quienes lo precedieron; en este sentido, constituye una vasta enciclopedia de una gran cantidad de cuestiones sobre la literatura dramática argentina. Me interesa observar en el texto la entrada de otras formaciones discursivas, como el ensayo denominado "de indagación nacional". Puntualmente, pueden encontrarse marcas de los textos de Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (1933) y *La cabeza de Goliath* (1943); véase por ejemplo la caracterización de la etapa urbana de la cultura americana, y los efectos de la conquista:

Una manifestación que acarrea todos los vicios de la madurez europea y se incrustaba en la modorra de nuestro primitivo estado épico. El veneno fue del centro urbano al interior; la ciudad fue un núcleo infeccioso: en ella se neutralizaron las fuerzas activas de la bárbara y original virginidad y de ella partieron las corrientes exóticas que hibridaron, quizá para siempre, todo el acervo de lo auténticamente americano.(56)

Del texto de Berenguer Carisomo podría confeccionarse un glosario de términos, expresiones y símiles extraídos del campo semántico de la biología: "gérmenes iniciales", "brote fecundante", "células matrices", "resto aborígen", "...en su entraña, mantenía latente el plasma unificador e incorruptible de la conquista española", "segregándose de un tronco del que debió ser fruto y no raíz", "las lejanas larvas de la Colonia", "aluvión estético extranjero", o "embriogenia religiosa o mitológica". En el símil "... tierno organismo de nuestra dramaturgia, tan necesitado de reposo, de orientación, de sistema, sufre rudamente el tremendo golpe..." (referencia a la primera contienda mundial), puede verse la relación entre fenómenos de orden político y de orden estético, que podría rastrearse en la obra de Herbert Spencer a través de sus teorías sobre el cambio social desde una perspectiva evolucionista¹⁸⁴.

El método comparativo de estudio histórico desarrollado por Oswald Spengler, también tuvo una gran repercusión en nuestro incipiente campo intelectual. En *La decadencia de Occidente* (1918- 1922, ed. Revisada 1923), resulta central la idea de la crisis de la modernidad, ya que en su análisis de la historia de Europa occidental sostenía que la cultura había entrado en la etapa

¹⁸⁴ En su *Estadística social* (1851), *Principios de Psicología* (1855), *Un sistema de filosofía sintética*, en varias entregas, y en *Ensayos científicos, políticos y especulativos* (1891).

final de su existencia, y que éste sería un período de expansión tecnológica y política¹⁸⁵. Spengler sostenía la existencia de un "alma única" o estilo de arte y pensamiento en cada cultura individual, y describía el proceso o ciclo vital por el que debían atravesar, de crecimiento y decadencia, comparable al ciclo biológico de los organismos vivos. Ricardo Foster (1997: 54 y ss.) sigue el itinerario descrito por Spengler, representante de la crítica conservadora; analiza en su discurso el proceso de racionalización y secularización del mundo occidental desde la escena de la modernidad capitalista, según la cual el "hombre fáustico" se precipita hacia su caída.

Ya sea de manera directa o indirecta –a través de pensadores como Martínez Estrada- parece innegable la huella de este discurso filosófico en los que nos han ocupado.

El espacio del teatro en las historias literarias

El lugar ocupado por el teatro en las historias literarias globales sigue, en líneas generales, el criterio empleado en la *Historia de la literatura Argentina* de Rojas, tanto en la de Jorge Max Rhode, *Las ideas estéticas en la literatura argentina*, tomo II (1922), como en la de Arturo Giménez Pastor, *Historia de la literatura argentina*, tomo II (1944). Podría definirse este lugar como un "aparte", ya que no aparece integrada a la historia literaria general, ni en su periodización ni en su contextualización, lo que sugiere ya una consideración sobre el teatro que excede el análisis de la obra dramática.

He seleccionado para ejemplificar, la *Historia de la Literatura Argentina* dirigida por Rafael Alberto Arrieta; en ella el teatro aparece en capítulo aparte y su redacción a cargo de Roberto Giusti¹⁸⁶. Divide el capítulo en once partes, precedidas de una breve introducción donde establece los límites de su trabajo:

¹⁸⁵ Su pensamiento seguía la corriente del método comparativo de estudio histórico desarrollado por Giambattista Vico (1668-1744) en *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1725); allí expuso una teoría cíclica de la historia, según la cual las sociedades humanas progresan a través de una serie de etapas que abarcan desde la barbarie hasta la civilización, para retornar nuevamente a la barbarie.

¹⁸⁶ (1887-1978) Crítico literario, ensayista y profesor; durante veinte años compartió con Alfredo Bianchi la dirección de *Nosotros*. Autor de *Nuestros poetas jóvenes*, *Crítica y polémica*, *Siglos*, *escuelas*, *autores*, *Florencio Sánchez*, entre otros títulos, además de innumerables artículos. Fue diputado por la Capital y presidente de la SADE.

Tratamos en este capítulo la historia del teatro argentino desde cuando se constituyó, casi en los umbrales del siglo XX, con escenarios estables, actores propios, continuidad de producción, público asiduo, prensa crítica y resonancia social. (1949: 513)

A partir de este primer párrafo, es interesante observar que Giusti zanja la debatida cuestión del origen del teatro argentino acercándose a las actuales concepciones historicistas, distinguiendo entre origen propiamente dicho y momento de constitución, implicando necesariamente este último la presencia e integración de todos los agentes de la actividad teatral. Si bien se cuida de aclarar que la producción dramática comenzó mucho antes, invocando a Ricardo Rojas como autoridad –y esto en más de una oportunidad¹⁸⁷–, para Giusti no cabe duda de que el teatro "llamado *nacional*"¹⁸⁸ se originó con la pantomima circense *Juan Moreira*. A tal denominación señala además que debe adicionarse el nombre de *rioplatense*, postura que aclara y justifica mediante una extensa nota al pie, sobre todo en el caso de Florencio Sánchez. Moreira –personaje– es comparado con Martín Fierro "...de quien desciende, así sea por línea bastarda"¹⁸⁹. Reproduce minuciosamente los detalles sobre el proceso de transformación de *Juan Moreira*, utilizando entre sus fuentes a las memorias de José Podestá. Luego analiza la *continuidad* del drama gauchesco –Elías Regules, Abdón Arózteguy, Orosmán Moratorio, Víctor Pérez Petit– y su "... evolución hacia formas teatrales más dignas que el dramón sangriento", a partir del estreno de *Calandria*, de Martiniano Leguizamón¹⁹⁰.

Su concepción es netamente evolucionista, por progresiones o estratificaciones; en ningún momento observa cortes o novedades absolutas, sino continuidades y perfeccionamientos. Así, en el segundo apartado, traza las traslaciones del sainete y la zarzuela españoles hacia las variantes criollas,

¹⁸⁷ "... se remonta más lejos, hasta el siglo XVIII, y de éste la hacen partir la mayoría de los cronistas, reseñando sus manifestaciones esporádicas a través de la época colonial y de la independiente" (op. cit.)

¹⁸⁸ El destacado pertenece al autor.

¹⁸⁹ Giusti ya había realizado trabajos sobre Gutiérrez, entre ellos, "Un folletinista argentino", en *Literatura y vida*, Buenos Aires, 1939, donde se oponía a la tesis sostenida por Manuel Gálvez en *La vida múltiple* (1916).

¹⁹⁰ "El teatro nacional, nacido del drama espeluznante, mejoraba dentro de sus propios moldes. Antes que una regresión, como explicablemente aparecía a los ojos de moralistas y sociólogos, aquel teatro truculento significaba la embrionaria rudeza de un arte que nacía" (op. cit.: 530)

constituyendo "el teatro orillero"¹⁹¹, en el que engloba el sainete; admite la existencia de algunas variantes, bajo un elemento común que consiste en la búsqueda del efecto cómico –el idiolecto- pero de todos modos lo considera una forma cristalizada¹⁹²; no reconoce como variantes genéricas la "comedia asainetada", refiriéndose a la calificación de los autores de *Así es la vida* - Malfatti y De las Llanderas-, ni el "grotesco" discepoliano¹⁹³.

Giusti comparte con la mayoría de los críticos e historiadores, la ubicación del período más productivo de la dramaturgia en los primeros años del siglo XX, alrededor del estreno de *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado, cuya originalidad se vería rápidamente superada por la aparición de la dramaturgia de Florencio Sánchez¹⁹⁴. Dedicó al análisis de su producción un apartado completo, ubicando las piezas que considera más importantes y reiterando el señalamiento de dos fases en la misma; sin dejar de mencionar o citar una cantidad de relaciones intertextuales que la crítica había establecido en relación con el teatro extranjero, termina por relativizarlas¹⁹⁵, y para cerrar su juicio sobre el autor apela a la "cita-autoridad", en este caso de Díaz Canedo –quien lo coloca al nivel de Eugene O'Neill- y Robert Kemp, y a la calificación de "clásico,... así sea en el sentido de principal y notable en su género", con lo cual asegura su ubicación canónica; sigue con Laferrère, Payró, cabezas de una serie de autores argentinos y uruguayos que constituyeron la "edad de oro", que considera liquidada en 1912. Observa que ya unos años antes se manifestaban algunos

¹⁹¹ "El teatro orillero, por su propia multiformidad no tiene definición" (op. cit.: 534)

¹⁹² "Si los tipos han sufrido variaciones conforme con la evolución social de la población urbana, al originar ésta nuevos personajes característicos o pintorescos cuya gracia principal consiste en hablar en alguna híbrida jerga, el molde y el contenido del sainete no ha variado gran cosa a lo largo de más de medio siglo. Se ha convertido poco más o menos en un género estereotipado". (op. cit. : 534)

¹⁹³ "... o cambia de nombre sin cambiar de naturaleza cuando toma el de "grotesco", como ha denominado con discutible propiedad algunas de sus producciones Armando Discépolo".(op. cit. : 537) En este punto se observa una discrepancia frente a otros críticos, como Castagnino (véase al respecto, el *Esquema...*)

¹⁹⁴ Cabe recordar que Giusti en 1920 publicaba *Florencio Sánchez. Su vida y su obra*, Buenos Aires: Agencia Sud-Americana de Libros, una de las primeras y más completas biografías sobre el autor, base de muchos trabajos posteriores.

¹⁹⁵ "Con todo, aun apurando las menores analogías y los influjos más indecisos y lejanos, como lo ha hecho la crítica en los decenios transcurridos desde la muerte del comediógrafo, apenas han sido señaladas algunas ideas teatrales parecidas y dos o tres situaciones semejantes. Extremando la búsqueda de los paralelismos casuales, no hay obra que pueda reclamar la originalidad absoluta, ni podría hacerlo sin ponerse fuera de la vida. Lo que tiene de común el teatro de Sánchez con el europeo es la atmósfera del tiempo. A ella pertenecen su pesimismo, sus crudezas, su filosofía libertaria de la vida". (op. cit. 550)

signos de la decadencia, sobre los que no quiere ahondar, aunque deja entrever que se relacionan directamente con la relación entre la actividad teatral y el mercado¹⁹⁶.

Para ejemplificar los resultados negativos de esta relación, eligió como paradigma al prolífico Enrique García Velloso, señalando los que considera gruesos errores en las piezas de tema histórico, como *Veinticuatro horas dictador* (1916). De aquí en adelante, se desplaza exclusivamente al ámbito del teatro culto: Samuel Eichelbaum, Edmundo Guibourg, Francisco Defilippis Novoa; los independientes (Roberto Arlt, Martínez Estrada, Nalé Roxlo), sin dejar de hacer una mención sobre la crítica: “Optimista y complaciente, la crítica afirmó de no pocas [obras] que resistirían al tiempo. Tales predicciones no pueden leerse sin una melancólica sonrisa.” (op. cit. 603)

La *Historia...* de Giusti resulta explícita en cuanto al criterio de selección y formulación del canon, fundado en más de un factor. No ajusta su discurso a una periodización rígida, sino que avanza y retrocede según conviene a formas dramáticas o a los autores sobre los que detiene el análisis. Por otro lado, el teatro aparece descontextualizado con relación a la serie social, y sin puntos de contacto con la serie literaria o cultural.

El espacio independiente: José Marial

Desde el periodismo, la militancia y la cercanía con las instituciones teatrales independientes, José Marial realizó el primer trabajo documental en la *Historia del teatro independiente* (1955). Este recorte dentro del sistema teatral, que ya se observó en los trabajos de Ordaz y Castagnino, resulta aquí prioritario, a partir del cual se observa la actividad teatral en su conjunto. Desde los orígenes en los años previos al treinta, hasta el momento fundacional de la creación del Teatro del Pueblo, “Primer teatro independiente en Buenos Aires”, documentó exhaustivamente las actividades, repertorio, elencos, directores, etc., de las demás agrupaciones hasta el momento de la redacción de su libro.

¹⁹⁶ “...cuyos motivos extraartísticos, vinculados a los aspectos comerciales del teatro, no interesa examinar en el presente estudio, pues no es nuestro propósito indagar las causas materiales de las frustraciones sino considerar aquellas contribuciones que valen (...)” (op. cit. : 566)

En el último apartado, dedicado a "La crítica", Marial homologa la *crisis* del circuito teatral comercial al discurso de la crítica: siguiendo su argumentación, tal asimilación explicaría "... su desorientación primera y su falta de perspectiva para enjuiciar al teatro independiente en el momento mismo de su nacimiento" (1955: 252), además de los factores propios de tal práctica, entre los que enumera los condicionantes de la actividad: los intereses de la publicación, el anonimato, el espacio reducido, la "mala política literaria", la improvisación, etc., causantes de su reducción a una función informativa "(...)...antes que a su razón específica que consiste en aquilatar valores y *ser creadora ella también* en el hecho artístico al cual juzga y sopesa. (1955: 253).

Con el resaltado quiero poner de relieve una función que hasta ese momento no había sido atribuida a la crítica; Marial se refería a una falta de estilo conceptual, tributario o en interdependencia con el teatro que era su objeto; pero como consecuencia de esa misma inercia, ignora el teatro independiente, ignorancia en la que distingue diversas fases: "Del desconocimiento *sistemático* y la crónica remisa, se pasó al comentario protector condescendiente y sin exigencias para estos "aficionados" con vocación teatral."

A partir de sus textos, se puede inferir que está recortando del campo de la crítica sólo a la periodística. Sin embargo, hará una referencia a la "colonial cursilería (de) algunas pulcras revistas literarias", que también ignoraban la existencia del teatro independiente.

Provisoriamente, (ya que este punto se desarrolla más adelante, una vez examinados todos los posibles modos discursivos) sostengo que los discursos historicistas sobre el teatro cumplen una función significativa en la formación del canon, y, en consecuencia, en la formulación del mismo por parte de la crítica.

b) Discursos teóricos

Primer acercamiento teórico: "Teoría del Teatro" de Raúl Castagnino

En Argentina, la teoría teatral se desarrolló muy tardíamente, y aún hoy es muy difícil pensar en una teoría autónoma de los centros culturales del mundo. Durante el siglo XIX y hasta mediados del XX hubo intentos esporádicos para pensar el teatro y sus elementos constitutivos; pero su falta de sistematicidad impide que se les pueda asignar la entidad de discurso teórico.

Por ejemplo, Bernardo Canal Feijoo (1956) ha señalado la existencia de una “teoría teatral” en los escritos de Juan Bautista Alberdi, pero su carácter fragmentario y la fuerte referencialidad política de los mismos, impiden considerarlos integrados a un marco teórico. En todo caso, se trataría de una serie de reflexiones dispersas sobre la función social y educadora del teatro.

Hasta 1956, año en que se publica la *Teoría del teatro*, Castagnino había trabajado en una línea de carácter investigador- historicista, tanto en el *Esquema de la literatura dramática argentina*, en *El teatro en la época de Rosas* (1944), *El circo criollo* (1953), y en numerosos trabajos breves de tipo monográfico.

La *Teoría del teatro* introdujo una variante no sólo en su propia producción, una línea que continuaría transitando en las décadas posteriores, sino en el sistema de la crítica, ya que no es exagerado afirmar que constituye el primer intento de sistematizar una teoría teatral.

En el planteo de la Introducción, Castagnino justifica esta necesidad ante la importante actividad llevada a cabo por los teatros *vocacionales* –término con el que designa a los teatros independientes, que alternan en la cartelera con el “movimiento de los teatros no profesionales o grupos experimentales”—cuya actitud Castagnino opone a “toda improvisación y diletantismo”; los primeros habrían provocado esta necesidad de investigar sobre los fundamentos o la postulación de principios teóricos sobre el teatro.

La efectiva carencia, hasta ese momento, de trabajos teóricos sobre el teatro fue justificada por Castagnino de este modo:

Hace algunos años, por ejemplo, hubiera sido prematuro un libro que tratara de divulgar consideraciones sobre la esencia del teatro, tomado éste como unidad de reflexión y con aspiraciones de delinear los contornos de una filosofía del arte dramático. (1956: 7)

Castagnino no excluyó la opinión personal sobre los distintos estadios por los que atravesó en su investigación, y los sinsabores que le produjeron; este

trabajo sería un producto de esa misma insatisfacción¹⁹⁷. En esa instancia, forzosamente tuvo que recurrir a fuentes externas, como puede verse en el listado de autores que cita en la bibliografía, la mayoría de los cuales no estaban aún traducidos¹⁹⁸.

En tal sentido, este texto significó una puesta al día de los principales desarrollos teórico-prácticos europeos, rusos y norteamericanos, especialmente en la esfera de la puesta en escena, y los métodos de actuación; pero además, relevó una serie de problemas sobre la especificidad del hecho teatral y su relación con la literatura.

Estructurado en dos partes ("El hecho teatral" y "Elementos del teatro"), en la primera de ellas, Castagnino expuso diversas respuestas a la pregunta –de índole esencialista- "¿Qué es el teatro?", hecho que inscribe complementariamente este trabajo con el precedente *¿Qué es literatura?* (1954); en la línea de Henry Gouhier, que postulaba una "filosofía del teatro", plantea como punto de partida los elementos o factores indispensables para su existencia, que luego de un breve examen, reduce a la tríada "texto-actor-público". En busca de su especificidad, relativizó la supuesta dependencia de lo teatral –en el análisis del texto dramático- a la estética literaria. Del esquema triádico elemental, avanza sobre los otros factores que intervienen en el hecho teatral, entre ellos, la dirección escénica.

El rol del director cobró un relieve poco usual en nuestro medio, a través de la exposición de metatextos de Gordon Craig, Jean Louis Barrault, Jean Béraud, Luis Jovet, entre otros, hecho que fue consignado por Castagnino. Otro eje que atraviesa el trabajo, es la relación entre los conceptos de "realidad", realismo escénico, convención y teatralidad, actualizando posiciones y debatiendo

¹⁹⁷ "Expongo, como referencia, un caso personal. De frustración en frustración, recorrí todas las etapas de la vida de teatro y sólo al final de ellas, ya desde otros senderos, hallé indicios de éste que debió ser punto de arranque. Hace veinticinco años, sin más razón que el deslumbramiento de las candilejas, hice por el que entonces era el camino de los cuadros filodramáticos, experiencias de actor; ensayé la pluma en el género dramático creyendo que una copiosa lectura de libretos y la experiencia del teatro por dentro eran suficientes. La discreta fortuna de estas piezas se señala con una docena de títulos en mi curriculum vitae. Conviví como músico y crítico el mundillo de entretelones e insatisfecho aún de tales experiencias intenté la investigación histórica en torno del pasado teatral argentino. Una veintena de ensayos enmarcan un ciclo que anhelo no se cierre" (1956: 9)

¹⁹⁸ Como Antonetti, Arnold, Barrault, Bragaglia, Villiers, Venstein, Souriau, Pitoëff, entre muchos otros citados en la bibliografía.

sobre las mismas, así como en el capítulo dedicado al comediante expone –de manera sintética- las teorías de Craig, Diderot, Dullin y Stanislavsky.

El espectador y sus modos de participación frente al hecho dramático, también tuvo un espacio importante en el texto, y en este caso se puede hablar del ingreso de una problemática que hasta ese momento había sido relegada; curiosamente, en el mismo capítulo dedicado al público, inserta la crítica –"Crítica y opinión pública"-, elemento que había excluido de los "elementos constitutivos del teatro", junto a la sala teatral, empresa, director de teatro, etc., "por estimarlos no incorporados a la esencia del hecho teatral, sino externamente adheridos a él" (1956: 91); Castagnino retomó la tesis de Touchard sobre el divorcio entre la crítica y el público, fenómeno que entiende universal, y que se explicaría así:

La crítica teatral, transformada en simple crónica, ha cesado de ser representativa de la opinión del público. (...) Un crítico especializado no es un periodista que interese a la masa lectora. Por lo tanto, ha desaparecido de las redacciones. (op. cit.: 162)

Muchos de los temas para una teoría teatral planteados en este texto, serán retomados y desarrollados por el mismo Castagnino y por otros investigadores en décadas siguientes. Entre sus consideraciones sobre el teatro moderno, una de las más productivas es el planteo de la reversión en la relación tradicional entre literatura-teatro, y en la búsqueda de una noción específica, como la de teatralidad, en un sentido que aproxima a los desarrollos formalistas, y una de sus consecuencias, el estructuralismo.

La teoría sobre el actor y el espacio

El actor, elemento fundamental del hecho escénico, fue objeto de estudios teóricos y ensayísticos desde mucho tiempo atrás. Si para el teatro europeo *La paradoja del comediante* de Denis Diderot, a fines del siglo XVIII, significó un punto de inflexión que inició un viraje hacia el drama moderno, en nuestro medio también hubo quienes se ocuparon del actor y del arte de la actuación, intentando sobrepasar el hecho anecdótico.

Uno de los primeros intentos fue el de Enrique García Velloso, quien entre sus polifacéticas actividades, publicó en 1926 el extenso *El arte del comediante: historia universal del actor y el teatro*.

En forma póstuma, se dieron a conocer diversos ensayos sobre el tema, escritos varias décadas antes, por Antonio Cunill Cabanellas, reunidos bajo el título *El teatro y el estilo del actor* (1984).

El teatro independiente, más precisamente el Teatro del Pueblo y quien fuera su director, Leónidas Barletta, editó el *Manual del actor* (1961), precedido por *Viejo y nuevo teatro* (1960), y seguido por el *Manual del director* (1969). Los propósitos instrumentales – caracterizados por una alta dosis de ingenuidad- de estas publicaciones les restan densidad teórica; sobre todo, al compararlos con los importantes avances sobre la teoría del actor, aportados por Stanislavsky, Meyerhold o Brecht, entre otros, que ya tenían difusión en Buenos Aires. Este hecho determinó que los textos de Barletta fueran rápidamente superados por otros aportes interdiscursivos, en las décadas inmediatamente posteriores, a partir de reelaboraciones locales de las ideas de Artaud, Grotowski y Barba, principalmente, sobre la actuación y la dirección teatral.

Por otra parte, la reflexión teórica sobre el espacio teatral alcanzó un desarrollo propio, mediante varias publicaciones del director teatral e investigador Francisco Javier. En *La renovación del espacio escénico* (1981), investigó acerca del espacio como sistema signifiante, a partir de las funciones del mismo y sus posibles metamorfosis. Planteó, asimismo, las instancias de renovación del espacio, que se apartaron voluntariamente de la escena a la italiana, ejemplificando con puestas en escena que ampliaron el concepto tradicional del espacio teatral, de directores como Luca Ronconi, Víctor García, Richard Schechner o el Théâtre du Soleil. La incorporación de los diseños de planta constituye un valioso documento para posibilitar su comprensión, aún para quienes no hayan tenido acceso a los espectáculos¹⁹⁹.

El rol de los discursos teóricos sobre teatro resulta de fundamental importancia para la transformación de la *función crítica*. Incluidos en la esfera de los *discursos sobre teatro*, aportan nuevos marcos sistémicos, abordajes renovadores, conceptualizaciones y vocabulario específicos, siendo su espacio de

¹⁹⁹ En *El ámbito escénico* (1968) de Gastón Breyer, su autor también ha profundizado en las posibilidades de la escena teatral.

enunciación, en la mayoría de los casos, el ámbito académico. Aunque su efecto interdiscursivo no sea inmediato, su trasvasamiento a la esfera de la crítica (al menos de manera potencial) se traduce mediante herramientas discursivas más eficaces y menos “impresionistas”.

c) Discursos ensayísticos

El ensayo es un caso de tipo discursivo híbrido, oscilante entre la búsqueda de la validez científica y el juego literario. Su origen histórico formal data de 1580, cuando Montaigne dió a conocer sus *Essais*, casi al mismo tiempo que en Inglaterra, Francis Bacon daba ese nombre a algunos de sus escritos. Si el enciclopedismo utilizó frecuentemente esta forma, recién en el siglo XX alcanzó gran productividad.

En nuestra “modernidad periférica” (Sarlo: 1988), el ensayo prosperó a la par de los vínculos con los campos intelectuales centrales, principalmente europeos, sea, a partir de la difusión de los ensayos por parte de revistas culturales, sea por las visitas de algunos intelectuales de prestigio. Por ejemplo, alrededor de los años treinta, la presencia de algunas figuras extranjeras tuvo el efecto de irradiar con fuerza algunas ideas, que posteriormente serían retomadas y reformuladas por pensadores argentinos; nos referimos al filósofo español José Ortega y Gasset, el ensayista alemán Hermann Keyserling y el norteamericano Waldo Frank.

De la visita de Ortega, precedida por la buena repercusión de *La rebelión de las masas*, pueden extraerse, al menos, dos consecuencias: una, la publicación en *El espectador* (volumen VII) de los ensayos titulados “La Pampa...promesas” y “El hombre a la defensiva”, ambos centrados en una especulación sobre el carácter y las costumbres de los argentinos; la otra, expone la concordancia de tales preocupaciones con las que comenzaban a circular localmente. Por su parte, Keyserling publicaba al poco tiempo de su visita las *Meditaciones sudamericanas*, donde pueden encontrarse imágenes y definiciones del hombre americano como un ser profundamente telúrico, o la representación simbólica de las formas de vida

americana regidas bajo fuerzas que denominaba el “Mal original”, el “Hambre original” y el “Miedo original”.

Sobre la fascinación que ciertas figuras europeas ejercían en los intelectuales argentinos, y en especial sobre los avatares tragicómicos de la estadía de Keyserling en Buenos Aires, Beatriz Sarlo ha trazado un cuadro significativo. (1998: 148 y ss).

Con sus conferencias, Waldo Frank reactivó la cuestión del americanismo, y de las relaciones América-Europa y tuvo un rol decisivo en la conformación del proyecto de la revista *Sur*.

El ensayo fue una de las formas literarias más difundidas durante el período, especialmente los que suelen agruparse bajo la denominación "ensayo de indagación nacional", en los cuales los autores planteaban cuestiones relativas al "carácter" de los ciudadanos, y la incidencia sobre él de determinados factores históricos, geográficos –incluyendo los climáticos-, étnicos, etc. De tipo especulativo, apoyados en ocasiones en teorías científicas circulantes, o en la apropiación parcial de algún sistema filosófico, entre los ensayos que más repercusión obtuvieron, podemos mencionar: de Homero Guglielmini, *Para una caracterología argentina*²⁰⁰, de Raúl Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera*²⁰¹, de Eduardo Mallea, *Historia de una pasión argentina*²⁰², y principalmente, de Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa y La cabeza de Goliath*.

Martínez Estrada, profundamente pesimista, postulaba una visión fatalista del destino de la colectividad argentina, en la que vislumbraba una suerte de

²⁰⁰ Hace una revalorización del motor sentimental aplicado a la vida política argentina, a la preferencia por lo concreto sobre lo abstracto, de donde derivaría el personalismo.

²⁰¹ Consiste en otra teorización sobre el carácter argentino, especialmente del porteño “el hombre de Corrientes y Esmeralda”, al que sin embargo todavía le quedan rastros de la actitud vital del gaucho o del “espíritu de la tierra”; la corriente inmigratoria, le inspira la teoría de las cuatro razas; señalaba dos rasgos distintivos del “carácter nacional” –con el que coinciden otros ensayistas- : el predominio del sentimiento sobre la razón y la entrega a la imagen futura de sí mismo más que a la propia realidad; ambas notas de carácter positivo.

²⁰² Donde hace un examen de los numerosos males que afectan a los argentinos, siendo el peor de ellos, la crisis del sentido de la argentinidad; si bien este sentido estuvo presente en los inicios emancipadores, luego se fue perdiendo; Mallea propone una oposición entre “la Argentina visible”, constituida por los que suplantaron “un vivir por un representar”, y “la Argentina invisible” en la que depositaba el optimismo y la esperanza.

"sentimiento de culpa". En su examen minucioso de la historia y las costumbres, extraemos un párrafo en relación con el teatro, donde puede observarse la operación de integrar la actividad a la problemática general, así como una curiosa hipótesis sobre la teatralidad

Nuestro teatro como escenario de esa vida crepuscular de lo que se es en secreto, es carnalesco, trágico. Recoge del carnaval temas y tipos; otras veces los suministra. (...) Al reflejar esos tipos caricaturescos, dionisiacos, refleja la verdad: un sainete transformándose en juicio oral donde la realidad se metamorfosea en ofensa sin dejar de ser lo que es. Atenas podía estudiarse en *Los Caballeros* y la vida argentina puede estudiarse en los sainetes que copian todo un sector de la realidad: el despreciado y que no se puede burlar en casa. Falta averiguar hasta dónde, por inversión o transfusión, la vida de la calle no se desarrolla en función de la vida del escenario, hasta dónde no se vive parodiando la escena. (225-226)

El concepto de organicidad aplicado a la cultura –véanse los términos "inversión" o "transfusión"- también deriva de las teorías evolucionistas²⁰³.

La flexibilidad formal que caracteriza al discurso ensayístico, así como su posibilidad de variedad temática, hicieron que numerosos escritores interesados por el teatro produjeran ensayos sobre asuntos diversos (géneros, autores, temáticas abordadas por el teatro, estéticas) y con variadas perspectivas (biográficas, historicistas, filosóficas, sociológicas, psicoanalíticas, literarias), de muy dispar alcance en cuanto a su productividad dentro del sistema.

Es el caso de Héctor A. Murena, quien en el mismo volumen, titulado como uno de sus ensayos más conocidos “de indagación nacional”, *El pecado original de América* (1954), incluye un trabajo innovador, “La pugna contra el silencio: Florencio Sánchez”.

Como contraejemplo en lo que hace a su productividad, ya que aún hoy se lo considera en plena vigencia, no puedo dejar de mencionar el prólogo de la reedición del teatro de Armando Discépolo, publicado a mediados de la década del sesenta. Si formalmente funciona como un prólogo, “Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo” (1969), discursivamente es un *ensayo crítico*. Viñas analiza el paso del sainete al grotesco, en correlato con la serie sociopolítica, escapando sagazmente de cualquier tipo de mecanicismo. Además, se hace palpable su conocimiento del teatro, en la medida en que lee los textos dramáticos

²⁰³ Esta relación interdiscursiva ya ha sido tratada respecto del texto de Arturo Berenguer Carisomo.

en su proyección espectacular: la tridimensionalidad del cuerpo y la voz, del espacio y de los objetos, en su lectura “refractan” desde el texto hacia la escena, la crisis de valores de la década del treinta, sin eludir sus causas ni sus efectos posteriores.

Su carácter de *ensayo crítico* queda evidenciado por la puesta en crisis del objeto analizado: el paso de un género a otro, desde los mismos elementos constituyentes, cuyo enrarecimiento u opacidad Viñas puede explicar por razones contextuales. Es, al mismo tiempo, un *ensayo literario*, ya que posee autonomía discursiva respecto de lo enunciado: el plano de la enunciación sobrepasa la función referencial y su proceder argumentativo se valida a partir del intenso uso de figuras retóricas, tales como metáforas, símiles, metonimias, sinécdoques y prosopopeyas, que desplazan el discurso entre las series ya mencionadas.

d) Discursos del orden del *bios* (autobiografías, memorias, biografías)

Existe otra modalidad discursiva a la que se le ha prestado escasa atención, probablemente a causa de que está explícitamente atravesada por la subjetividad. Bajo la denominación “discursos del orden del *bios*”, propongo reagrupar textos que tienen en común el enfoque del teatro en vinculación con el campo de la experiencia vital, especialmente la propia: las autobiografías, las memorias, y aún las biografías de quienes han participado en la actividad teatral, de forma que ésta ha sido determinante en su existencia.

En esta modalidad de discurso, la subjetividad queda expuesta, el “yo” enunciador no intenta borrar o disimular las marcas que ponen en primer plano su presencia; por el contrario, ellas son las que fundan su discurso y lo legitiman.

Este proceder, precisamente, es el que acerca este tipo de discursos a la *función crítica* en su faceta de valoración, de evaluación generada por una subjetividad manifiesta. Si los discursos del orden del *bios* no son plenamente discursos críticos, es porque carecen de un aparato sistémico que los configure. La presencia del “yo” les da un ordenamiento y un sentido: vertebrada y traspasa los acontecimientos. Esta configuración determinante adquiere una nueva valoración a raíz del *giro subjetivo* al que ya he aludido. Noé Jitrik afirma que la

proliferación de autobiografías en las últimas décadas, podría explicarse porque ofrecen una recuperación de la narración, desgastada por la mecánica de la ficción (1997).

En el ámbito rioplatense, un texto representativo de esta modalidad (y además, fundante) es *Medio siglo de farándula* (1930), de José Podestá. Por su valor documental de un extenso periodo del teatro rioplatense, garantía del testimonio directo de lo acontecido, ofrece otra alternativa: paralelamente, es posible reconstruir la evaluación de Podestá de obras, autores e intérpretes de la época. Intuitivo y sagaz, Podestá intentaba prefigurar el gusto del público, muchas veces en disonancia con la crítica, y aún, con los mismos autores. Un ejemplo paradigmático fue su objeción respecto del desenlace de *Barranca abajo*, que finalmente Sánchez decidió modificar.

En esta particular relación con el pasado que constituye el propósito memorialista sobre el teatro, al hacerlo presente en el discurso, se filtra la función crítica. De este modo, operan las *Memorias de un hombre de teatro* (1942) de Enrique García Velloso, las *Confidencias de un hombre de teatro* (1948) de Federico Mertens, *El café de los Inmortales* (1949) de Vicente Martínez Cuitiño, *La inolvidable bohemia porteña* (1968) de José Antonio Saldías, *Visto y vivido* (1975) de Roberto Giusti, *El último bohemio. Conversaciones con Mona Moncalvillo de Edmundo Guibourg* (1983) y *100.000 ejemplares por hora. Memorias de un redactor de "Crítica", el diario de Botana* (1989) de Roberto Tállice, entre muchos otros textos que se encuadran en la misma modalidad discursiva.

En las últimas décadas, como producto de los procesos de hibridación discursiva, las memorias y autobiografías se entrecruzan con otras modalidades. Es el caso de *Sacáte la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura* (2003), de Alberto Ure, en el que se reúnen textos del director teatral, escritos en diversos momentos. Si bien puede considerarse correcta la clasificación de "ensayos" presentada como subtítulo, la impronta autobiográfica predomina en ellos. Sólo es desde la experiencia vivida, que puede enunciar problemas, plantear hipótesis y desarrollar argumentos, sobre diversas cuestiones del campo teatral: los ensayos (teatrales), los métodos de actuación y de dirección, el maestro de actuación frente al estudiante, el trabajo con el texto dramático, el teatro y las instituciones, el

teatro y la política. Esta última relación, atraviesa sesgadamente cada una de las instancias, poniéndolas en crisis desde su “yo” enunciador, que ejerce plenamente la función crítica sobre la actividad teatral en Buenos Aires.

e) Discursos del orden del comentario

Otra modalidad discursiva sobre teatro pertenece al orden del *comentario*, y es la más extendida cuantitativamente. Su topología es el espacio de los medios, aunque no de manera excluyente ni exclusiva: el comentario comparte el espacio mediático con otras modalidades discursivas, y puede hallarse inscripto en otra topología.

En *Las palabras y las cosas*, Foucault caracteriza el *comentario* como una técnica ligada a la explicación y comprensión de un texto, un segundo lenguaje – junto con la *exégesis* y la *erudición*-. El comentario perpetuo era la posición frente a los manuscritos desde la Edad Media, y fue dominante hasta el siglo XVI. Este orden se alteró en el Renacimiento cuando el comentario dejó su lugar a la crítica (cfr. nota 17) y “... la crítica se opone al comentario como el análisis de una forma visible al descubrimiento de un contenido oculto” (1985: 85)

Esto no significa que el comentario como modalidad discursiva haya desaparecido. En los discursos sobre teatro, agazapado bajo la denominación “crítica teatral”, el comentario subsiste con obstinación hasta la actualidad en los medios masivos.

Enumeraré algunos de los mecanismos de supervivencia del comentario:

-La *tópica* es uno de sus auxiliares más conspicuos: desplaza, en la topología del texto, la función crítica.

-Se apoya en lo *ya dicho*: es el espacio del *estereotipo*, la *doxa* y el *cliché*. Recurre, a través de ellos, a las zonas ya transitadas del discurso.

-Opera a partir de preconstruidos culturales y estéticos modernos. Si el objeto “puesta en escena” no se amolda a ellos, establece una distancia con el mismo.

-Tiende a construir de antemano el “sentido” del objeto estético: la atribución de significado es su principal objetivo. Ante este designio

autoadjudicado, pueden presentarse dos opciones extremas (con posibilidades intermedias):

1- El comentario adhiere al significado propuesto por el autor del espectáculo (autor del texto y/o director). Tal como lo señala Foucault, esta dependencia es excesiva, ya que “acompaña” en paralelo los sentidos propuestos por el texto. El comentario “dice” –en la medida en que le sea posible- “lo ya dicho”.

En consecuencia, “lo nuevo” o lo inasible que puede constituir al objeto “puesta en escena”, queda incorporado a una red conceptual preexistente.

2- Cuando la vocación hermenéutica del comentador se pone a prueba, atribuye la dificultad al objeto estético. Esto puede ocurrir porque el objeto “puesta en escena” opera a partir de categorías desconocidas para el comentador, o bien, a raíz de su extrema ambigüedad, que no permite fijar el sentido, y que deriva en una crisis de “en-codificación”, que no suele ser advertida como tal. El comentario se desvía hacia la tópica, reproduce los paratextos de los teatristas, o, en el mejor de los casos, asume su impotencia discursiva frente al objeto.

Las siguientes observaciones y ejemplos se extrajeron de los medios gráficos *Página 12*, *Clarín*, revista *Ñ* y *La Nación* ²⁰⁴ sobre la puesta en escena *El adolescente*, de Federico León:

-Son abundantes los paratextos del autor/director, explicando la propuesta. En los dos casos de *La Nación* se trata, respectivamente, de una nota previa y una entrevista. En los otros medios, la explicación de León aparece en forma de cita intercalada:

-Todos los casos retoman la relación intertextual con la narrativa de Dostoievski (más implícita que en forma de cita, tal como lo aseguró el director):

En vano se buscarán historias o personajes que remitan al escritor ruso. Hay algunos textos, algunos diálogos, pero sobre todo "hay procedimientos o estrategias de escritura y de forma", según el autor, que se asemejan a los de Dostoievski. (*La Nación*)

Basada en algunos textos de Fedor Dostoievski (*Los hermanos Karamasov*, *El idiota*, *Humillados y ofendidos*), la obra impacta por la

²⁰⁴ Suplemento *NO* de *Página 12* (5/8/2004), Suplemento *Radar*, de *Página 12* (3/8/2004), Revista *Ñ* (12/7/2003), *Clarín* (25/7/2003) y *La Nación* (19/7/2003).

puesta en escena, por el esfuerzo físico de sus actores (cantan, se ejercitan, pelean, discuten) que contagia un cansancio visceral; por la fuerza rotunda de lo metafórico y también lo literal. (*No, Página 12*)

Con el coraje del infiltrado, y desde el centro mismo del canon local, León practica una minuciosa operación de apropiación de la novelística de Fedor Dostoievsky y transforma sus procedimientos literarios en pura literalidad física. (*Radar, Página 12*)

El adolescente, la obra, basada en una serie de textos subrayados en febriles lecturas adolescentes del autor ruso. Parte de los textos pertenecen a *Demonios*, *Los hermanos Karamazov*, *El adolescente* y *El Idiota*, entre otros. (*Revista Ñ*)

Es cierto que algunas frases que pronuncian los actores pertenecen a textos de Fedor Dostoievski, pero no es allí donde se sostiene la propuesta sino, al contrario, en acciones que refutan la palabra y el discurso literario, expuestos aquí como cáscaras vaciadas de sentido. (*Clarín*)

-Se registra, en forma nutrida, la presencia de los tópicos acostumbrados, que son reforzados mediante la mención de puestas en escena anteriores, premios, participación en festivales, etc. de Federico León.

-Son mínimas las referencias al objeto del discurso, la puesta en escena. Se reitera que se observa un gran despliegue físico. Hay escasas menciones respecto del espacio, los actores, la iluminación, etc.

-Se elude la atribución de sentido, en todos los casos:

Si el espectador acepta ser inducido hacia *una* *aprehensión* más o menos convencional de *El adolescente*, el programa de mano ofrece seis líneas explicativas tan tranquilizadoras como *engañosas*.(...)

Quien espere conflicto que evolucione a través de formulaciones dostoievskianas, con núcleos de intriga y personajes comprensiblemente, atormentados, tal vez vea frustradas sus expectativas. Quien acepte la perturbación que provoca este ejercicio de violencia inocente —consecuente, acaso, con otras violencias que cada espectador queda en libertad de identificar— podrá asociarla a una realidad cotidiana con situaciones tanto o más inexplicables que las que se juegan en escena. (Clarín)

He remarcado el texto en los lugares donde se pone en evidencia la distancia planteada por la autora (Olga Cosentino) ante la puesta en escena. En la primera oración, se plantea el problema de la adjudicación de sentido -“una *aprehensión* más o menos convencional”- por parte del espectador.

La segunda oración advierte al destinatario sobre *lo que no va a encontrar* (por eso verá sus “expectativas frustradas”): un conflicto –que evolucione, además,- una intriga y personajes reconocibles. En la tercera oración, abre la posibilidad a otro tipo de enunciatario –que no es su caso, queda claro por el uso de los subjetivemas “perturbación”, “provoca”, “ejercicio”, “violencia/violencias”, “situaciones tanto o más inexplicables”, que connotan el desconcierto y la imposibilidad de adjudicación de sentido, ya no sólo para el espectador, sino también para la crítica.

En el suplemento *Radar* aparece una postura semejante a la anterior:

La *prueba* no es sencilla. Muchos llegan a la sala Cunill Cabanellas buscando al escritor de la angustia rusa y encuentran en cambio el *espectáculo caótico* de tres adolescentes y dos adultos que intentan serlo.

El espectáculo –o su “sentido”- se presenta como una *prueba* difícil, que inmediatamente se ratificará como imposible, ya que el resultado será una expectativa defraudada. Refuerza esta afirmación el adjetivo *caótico*, que impone una carga negativa al sustantivo-objeto *espectáculo*.

Estos ejemplos no constituyen una excepción a la regla; por el contrario, la modalidad del comentario resulta más evidente cuanto mayor es la distancia frente al objeto de discurso. Esa distancia consiste en un grado de alejamiento frente al objeto estético; en términos de la estética de la recepción alemana, Hans Robert Jaus (1976) explica que esto ocurre cuando el objeto estético no se encuentra dentro del horizonte de expectativa de la crítica.

El listado de espectáculos sobre los que se puede verificar esta distancia se ha incrementado en las últimas décadas. Puedo mencionar, entre otras, las puestas de Ricardo Bartís, el grupo El Periférico de Objetos, y de sus integrantes en forma individual – las primeras puestas en escena de Daniel Veronese, Emilio García Whebi, Alejandro Tantanián, Ana Alvarado -, Federico León, Pompeyo Audivert y Luis Cano.

Paradójicamente -como ya he dicho- estos teatristas son legitimados por las instituciones que cumplen esa función, entre ellas, la crítica misma. Es preciso, entonces, conjeturar alguna hipótesis sobre este fenómeno.

Resulta evidente que la crítica, en tanto institución legitimante, les otorga un *valor* estimable en términos positivos, lo que puede traducirse como el

reconocimiento de la calidad y rigor técnico de sus propuestas. El alejamiento de la crítica se produce en la instancia discursiva: enmudece ante el acontecimiento escénico y cede su lugar al teatrante en la producción de la función crítica.

Existen objetos estéticos para los cuales aún no ha sido configurada la mirada; tal como observa Jacques Derrida, en ocasiones, el propio objeto crea el ojo con el que debe ser visto. Una de las formas de lograr este objetivo, es la función autoreferencial del arte: la obra de arte se explica a sí misma, ofrece las guías para su lectura por medio de *metatextos*, frecuentes en estas propuestas escénicas. Constituyen el material principal –citado o parafraseado– del comentario.

La presencia de la modalidad discursiva del comentario expone una crisis de legibilidad de la denominada “crítica teatral”.

f) Discursos críticos

Una vez discriminadas las posibilidades de construcción del objeto discursivo (discursos historicistas, teóricos, ensayísticos, del orden del *bios* y del comentario), se definen las reflexiones sobre la función crítica y sus posibles localizaciones.

La crítica puede aparecer diseminada en varias modalidades, pero no precisamente en los discursos que aparecen en el espacio de enunciación periodístico. Paradójicamente esos textos tienen una garantía de circulación bajo la denominación “crítica teatral”, aunque tal designación no está exenta de sospecha. Los cuestionamientos parecen justificados cuando esta modalidad discursiva se contrasta en el interdiscurso, por ejemplo, con la crítica literaria. Suele esgrimirse un listado de “condicionamientos” que recaen sobre la actividad crítica, que por ser harto conocidos, no es necesario reproducir (las limitaciones de tiempo, de espacio, la edición, etc).

Henri Gouhier (1992) introdujo la dimensión ética en la actividad de la crítica teatral, postulando la necesidad de una *deontología* aplicada, en tres dimensiones posibles: 1º) deberes frente al público; 2º) deberes frente al autor, y 3º) deberes frente al teatro. Luego de analizar cada una por separado, concluye

afirmando: “El crítico teatral no está al servicio ni del público ni del autor, sino del teatro. En especial, del teatro contemporáneo, del arte dramático “en trance de hacerse”.

Si se coincide en que ésta es la primera obligación del crítico, el panorama actual resulta desalentador. Aunque los metatextos de los teatristas constituyan un sustituto vicario de la crítica (en la variante del comentario), no podrán jamás reemplazarla: no poseen la necesaria distancia respecto del objeto.

En forma paralela a los desplazamientos de la actividad crítica, una parte del arte contemporáneo se ha vuelto cada vez más autoreferencial. Es el mismo objeto artístico el que construye su lectura, que crea un ojo para que pueda ser visto, a partir de la singularidad de un lenguaje que inscribe su propia teoría.

Así como de manera exageradamente apocalíptica, Arthur Danto (2002) alertaba sobre la muerte del arte, podría pensarse en el fin de la crítica, ya que muchas de sus funciones han sido reemplazadas en la labor de los propios artistas que establecen un pacto sin intermediarios con el público.

Existen, sin embargo, espacios (a) y modalidades discursivas (b) que funcionan como una *reserva* de la función crítica.

a) Entre los primeros, se encuentran las revistas teatrales publicadas en Buenos Aires, en soporte de papel o en la *web*. Si bien su número es exiguo, y en algunos casos, su aparición es discontinua y azarosa, constituyen el espacio ideal para la expresión de la función crítica. Con menores restricciones de tiempo y espacio, y sin los condicionantes del mercado que asedian a los medios masivos, los autores suelen tener una formación que proviene de la investigación y de la práctica teatral, y pueden utilizar cualquiera de las modalidades discursivas que ya he consignado.

b) Las segundas, son las modalidades discursivas que ya he caracterizado. Particularmente, la modalidad discursiva historicista, porque de todas ellas considero que es la que tiene más peso en la formación del *canon* en un sistema teatral dado. Félix Vodicka ha observado estos contactos interdiscursivos entre ambas modalidades:

Los métodos usados por la crítica ayudan a concretar y a valorar la obra desde el punto de vista de los postulados; los métodos del historiador ayudan a comprender y a interpretar la obra en relación con los demás fenómenos históricos. En el pasado, ocurría muchas veces que se

traspasaban las fronteras entre los dos terrenos: el crítico, sin quererlo, se convertía en historiador, y el historiador asumía los ropajes del crítico. (1970: 54)

Del estudio de su práctica en Buenos Aires, llegó a la conclusión que la modalidad historicista sostiene un fuerte vínculo con la función crítica.

La crítica como productora de canon (y la producción de canon como operación crítica)

Los discursos historicistas sobre el teatro no son uniformes, al menos en dos sentidos: el primero, por el modo en que cada uno construye el objeto. El segundo, consiste en la relación que establecen los discursos historicistas con el tiempo histórico.

Sobre el primero de los sentidos propuestos, he examinado diversas posibilidades y problemas: el objeto es enfocado como una totalidad (las historias del teatro globales), como un recorte del espacio literario (historias de la literatura y/o de la cultura que incluyen el teatro, enfocado casi exclusivamente en su aspecto literario); el teatro puede ser analizado desde metodologías diferenciadas (las historias con metodología específicamente teatral) o generales (las historias que siguen sistemas conceptuales de uso extendido en un momento dado, tal como el positivismo o el estructuralismo)²⁰⁵.

Respecto del segundo sentido enunciado, el discurso historicista pertenece a la especificidad del discurso histórico y es materia de la historiografía propiamente dicha.

Existen diversas maneras de percibir el tiempo histórico. En un trabajo - ya considerado clásico- Fernand Braudel (1968) propuso tres niveles para su consideración: la corta, la mediana y la larga duración.

La primera, pertenece al orden del *acontecimiento*: incluye los hechos que pueden ser medidos en lapsos de horas, días o semanas; la mediana duración corresponde al orden de los *ciclos*, que se miden en años o décadas; por último, los procesos históricos que duran siglos, cuyos cambios alteran las sociedades de

²⁰⁵ A su vez, estas historias pueden construir ejes a partir de las estéticas, los autores, los géneros, los temas, o los textos; excepcionalmente, se fundan en los actores o las prácticas actorales, como es el caso de los textos de Teodoro Klein (1984, 1994).

manera trascendente y que responden al orden de la *estructura*. En este último caso, los acontecimientos están casi fuera del orden del tiempo y del espacio, pero permite situar los fenómenos cíclicos, y éstos, a su vez, los del acontecimiento.

Por ejemplo, el “descubrimiento de América” para los europeos (*acontecimiento*), se integra en el *ciclo* renacentista (necesidad de abrir nuevas vías para el comercio marítimo, época de grandes inventos que posibilitaron la navegación más segura) transformando la *estructura* social medieval y dando origen al capitalismo moderno.

Este modo de percepción histórica resulta aplicable no sólo a la historia política y social; la historia cultural también puede ser concebida de este modo e integrarse en las anteriores.

Los fenómenos culturales que fueron trasvasados desde las metrópolis hacia América, en un contexto diferente, produjeron fenómenos de mestizaje cultural y de hibridación con el elemento local; de tal modo, la cultura en el Río de la Plata se esforzó desde su implantación en reproducir los modelos españoles. Esta preferencia cambió rápidamente de rumbo a partir de la Independencia: el modelo español fue sustituido por el de otros países europeos, particularmente de Francia. En materia teatral, este viraje puede verificarse en los escasos textos producidos sobre el teatro durante el siglo XIX, de la autoría de Juan Bautista Alberdi y de Juan María Gutiérrez.

Los discursos historicistas sobre el teatro argentino se desplazan entre la mediana y la corta duración, pero la larga duración opera como un trasfondo ineludible: el teatro europeo occidental, con el que la producción local mantiene una relación ambigua, entre la adscripción y la necesidad de una variante propia, en términos de Braudel, se inscribe en la estructura.

En este intersticio se filtra la problemática del canon teatral, imbricado en cuestiones identitarias: entre una producción teatral con características propias, más cercana de lo popular y la relación con el teatro europeo –ya canónico en su medio- que se asimila a la variante culta²⁰⁶.

²⁰⁶ Jitrik (1998: 39) señala el proceso de corte de los procesos marginales o absorción de los aspectos temáticos: “... si, como parece, de acuerdo con lo que queda, a fines del siglo XVIII había cierta producción local (*El amor de la estanciera*), de lenguaje rudimentario en ambos sentidos, y eso, de alguna manera testimonia cómo el universo rústico se estaba preparando para la gauchesca, la llamada “Sociedad Teatral” define explícitamente, hacia 1870, el teatro nacional como sometido a reglas, criollista temáticamente pero europeo en cuanto a la forma”.

Desde la primera década del siglo XX se produjo un incremento cuantitativo y cualitativo de la producción teatral en Buenos Aires ¿pero cuál era el lugar del teatro entre las otras manifestaciones culturales? Para responder esta pregunta es preciso introducir la problemática del canon en los discursos sobre teatro.

A partir de las nociones de *norma estética* y *canon*, según las formulaciones generales de Jan Mukarovsky (1977) y Hans R. Jauss (1987) sobre el objeto estético y su recepción, hago hincapié en la distinción que propone Jauss, de tres niveles en la formación del canon:

(...) -el *reflexivo*, en la cima de los autores; el *socialmente normativo*, en las instituciones culturales y educativas; y el *prerreflexivo*, en el subsuelo de la experiencia estética- puede ayudar a ver más claramente las fronteras históricas de una estética orientada al lector. (1987: 75)

Para analizar el canon de la crítica en tanto institución hay que situarse en el segundo nivel (el socialmente normativo), pero también es productivo estudiar la relación entre éste y el prerreflexivo; de sus preferencias encontradas, surge la posibilidad de una nueva lectura de los discursos historicistas, en vistas a la interpretación de sus tensiones y conflictos. Como afirma Noé Jitrik, no existe la idea de canon sin un concepto contrario, la marginalidad: “...lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque, precisamente, no admite o no entiende la exigencia canónica.” (1998: 19)

La zona prestigiada de la cultura rioplatense fue la serie de la narrativa. Si tomamos como momento inicial de la serie la novela de José Mármol, *Amalia* (1851), pasando por el Ciclo de la Bolsa, la producción folletinesca de Eduardo Gutiérrez, y la consolidación de las vertientes realistas, naturalistas y costumbristas con Manuel Gálvez, Benito Lynch y Roberto J. Payró, junto a otras modalidades narrativas como el cuento o el relato, se puede sostener que a mediados de la segunda década, esta serie llega a un momento culminante²⁰⁷. Respecto del teatro, los discursos circulantes lo relegaban al nivel de “un teatro en formación”, según la célebre frase de Echagüe que sería reproducida por otros críticos con mínimas variaciones en los años posteriores.

²⁰⁷ El año 1926 se ha señalado como uno de los años de mayor productividad de la narrativa, con la aparición de *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, *Zogoibi*, de Enrique Larreta, *Los desterrados* de Horacio Quiroga y *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt.

En función de la asignación de valor, los discursos críticos operan regulados por presupuestos comparativos entre diferentes series; de este modo, la producción del teatro local era cotejada con las series teatrales europeas, y con la literatura argentina, en particular, la serie narrativa. Respecto del teatro europeo, el modelo contemporáneo que se ubicaba en la cúspide del canon era el teatro francés. El interés por establecer vínculos con la cultura francesa era una constante, como lo ha señalado, entre otros, Roberto Giusti²⁰⁸.

Por su parte, Juan Pablo Echagüe, propulsor de las relaciones culturales y diplomáticas entre Francia y nuestro país, en su ensayo *Artes en función. Lírica y dramática europeas* (1930), realizó una exposición de las principales tendencias del teatro europeo, que -explícitamente- funcionan como *modelo* a seguir por el teatro argentino²⁰⁹. En el plano estético, sus críticas -que además funcionaban como un modelo para el sistema- se dirigían casi exclusivamente al texto dramático. Eran, sobre todo, críticas “literarias”, y en ellas puede advertirse el entrecruzamiento con la serie de la narrativa local que operaba como un paradigma: esto puede explicar la exigencia de “verosimilitud” y la presencia de una relación referencial. Implícitamente, esta elección relegaba a la marginalidad todo género teatralista y que expusiera las convenciones teatrales

Una discordancia entre la cultura europea y la situación en el campo intelectual porteño desde principios de siglo tendrá consecuencias duraderas para la consideración de la actividad teatral. Este desacuerdo constituye, además, un llamado de atención sobre la aplicación de teorías y modelos originados en otras culturas.

En su análisis del campo intelectual francés, Pierre Bourdieu (1967) ubica las prácticas artísticas de acuerdo con la legitimación que les otorga el campo, en tres niveles: la esfera de la legitimidad, de lo legitimable y de lo

²⁰⁸ “Un tema que daría él sólo para un extenso ensayo es el de las relaciones del teatro francés con nuestra cultura: las vicisitudes de aquel teatro en los escenarios argentinos desde los días del virreinato, conocido primero en castellano, más tarde en italiano y posteriormente en su lengua original a través de famosos intérpretes”. (Giusti: 1946, 267)

²⁰⁹ “Si fuésemos a tomar modelos de organización en lo que concierne al teatro y a la educación artística en Europa, habría que elegir así: para la organización material, y el arreglo interior, Inglaterra; para la enseñanza de la música en las mejores condiciones posibles, Alemania; para proteger el desenvolvimiento intelectual del poeta y del autor dramático, para asegurar la independencia del actor, Francia.” (Echagüe: 249-250)

arbitrario. En el primer nivel, ubica la música, la pintura, la escultura, la literatura y el teatro; sus instancias “legítimas de legitimación” son la universidad y las academias. El cine, la fotografía y el jazz se ubican en la esfera de lo legítimo; sus instancias de legitimación concurrentes y que pretenden otorgar la legitimidad, según Bourdieu, son los críticos y los clubes. Por último, en la esfera de lo arbitrario (ubicado por debajo de la legitimidad, o cuya obtención es fragmentaria) es la posición de la decoración, el vestido, la cocina, los espectáculos deportivos, etc.); la publicidad es su instancia “no legítima de legitimación”.

Sería desacertado trasladar mecánicamente este mapa a la cultura porteña, ya que, precisamente, el teatro local no ocupó, como la literatura, un lugar absolutamente legitimado por las instancias de legitimación del campo.

Que esta situación no es nueva, lo prueban testimonios en distintas épocas. En la que inmediatamente siguió a la denominada “época de oro del teatro nacional”, Luis Rodríguez Acassuso (1920) prologaba una selección de críticas sobre teatro argentino y extranjero (publicaciones periodísticas anteriores a 1917), con tres breves ensayos titulados "Al oído del lector" (1920, 7-14), "¿El teatro es un arte inferior?" (17-24) y "El público" (25-32). Mediante diversas estrategias características del discurso argumentativo, como el interrogante del título, o la primera frase de carácter asertivo: "El teatro es un arte inferior" -sin comillas en el original-, intenta demostrar la tesis contraria, contenida en la segunda oración:

Esta es una sentencia, como la mayoría de las sentencias, exenta de toda apelación lógica, que circula por el mundo desde tiempos inmemoriales. (1920,17)

La causa de esta sentencia es atribuida por Acassuso -mediante la demostración por la paradoja- a la aceptación popular del teatro:

¿Desde cuándo? Desde que hubo un señor que estrenara una obra con aceptación de las muchedumbres. (1920, 17)

Enuncia otra posible causa: que grandes escritores han fracasado en el teatro -demostración histórica-, lo que es achacado al género, cuando sería una prueba de su dificultad de realización -demostración por el contrario-. Luego de estos acercamientos al problema, Acassuso concluye: "En resumen: ¿qué no tiene el teatro que no tengan los demás géneros", dado, que en realidad, el teatro

contiene los elementos de la poesía y la narrativa, más un *plus* en el que reside su complejidad:

¿Puede ser inferior -admitiendo que en el concepto arte, puedan haber distinciones de inferioridad o de superioridad- un arte que, cerebralmente, está capacitado para expresar cuanto expresan todos los otros, con la ventaja de llegar en sus efectos fisiológicos a sensaciones desconocidas en todos los demás, por un sacudimiento directo de los sentidos? (1920, 22)

La previsible respuesta será reforzada al referirse a la cuestión del estilo: nuevamente la complejidad es la causa de la dificultad, porque en el teatro, el autor debería manejar tantos estilos como personajes, para arribar a la siguiente conclusión:

(...) El arte teatral ni es inferior ni es superior; es, como los demás, un arte que para conquistarlo se necesita talento: ahora, para despreciarlo, no es condición expresa tener talento. (1920, 23-24)

Las ingenuas estrategias discursivas de Acasuso, intentando establecer un *dialogismo* frente a los detractores del teatro, ofrecen un testimonio de la existencia de éstos, "escenificando" los conflictos circulantes en el campo intelectual de principios de siglo XX.

Las consecuencias de la relación interdiscursiva entre "crítica" e "historia" en la instancia de afirmación de ambas modalidades contribuyó a la construcción del canon en materia teatral: los paradigmas textocéntricos (vinculados a la narrativa local) y el teatro europeo como modelo, se entrelazaron con la preferencia por la vertiente culta y la estética realista.

El canon de los discursos historicistas sobre teatro en Buenos Aires se construyó a partir del ensamblaje de paradigmas sostenidos por la crítica. A su vez, la crítica periodística, situada en el orden del acontecimiento, refleja el canon de los discursos historicistas. Entre ambos términos se estableció una doble unión que los sustenta y los neutraliza al mismo tiempo.

Una demostración de esto, lo constituye la dramaturgia de Florencio Sánchez y de Roberto Cossa y de otros autores "realistas" que produjeron sus obras en la década del sesenta. Los vínculos que existen entre ellos respecto de los paradigmas mencionados fueron percibidos y no es casual que los discursos que se ocupan de la mediana y la corta duración (discursos historicistas y periodísticos coetáneos, respectivamente) hayan ubicado a estos autores en el centro del canon.

Más allá de los nombres propios, la valoración se produce en relación con la forma estética, con independencia de los sujetos que en determinados momentos la concretan; pero conviene tener en cuenta la sugerencia de Mukarovsky, acerca de que detrás de toda forma estética existen valores extraestéticos que impregnan la obra²¹⁰.

Al tiempo que ese canon se afirmaba, paralelamente se produjo una lenta y trabajosa asimilación de las vanguardias europeas y norteamericanas; éstas introdujeron transformaciones y rupturas en la dramaturgia, la puesta en escena y las metodologías de la actuación locales. Su legitimación avanzó a la par –pero siempre por detrás- de la norma ya establecida, que aún en el siglo XXI, no parece haber perdido vigencia²¹¹.

Sólo mediante un profundo estudio sociológico podría darse alguna explicación de este complejo fenómeno, tal como lo advierte Mukarovsky. De todos modos, la norma y el valor estético no permanecen invariables: aún cuando se trate del mismo objeto estético o de la misma regla formal; aunque es innegable que hay valores que se mantienen durante mucho tiempo²¹². En el caso de los percibidos como “valores eternos” (...) “esa permanencia no será un estado, sino –igual que en el caso de las obras que se mueven en la escala- un proceso” (op.cit.: 81)

En consonancia con este hecho, la norma estética no es idéntica a sí misma a través del tiempo: para sobrevivir, adopta diversas estrategias en algunos aspectos, que la innovan parcialmente. Pero la elección o la selección –actividad, por otra parte, inherente a la crítica- está ineluctablemente asociada con una

²¹⁰ Mukarovsky afirma al respecto: “La valoración (...) pertenece a la esencia misma del carácter específico del signo artístico: la relación (auténtica) de la obra artística interviene, gracias a su multiplicidad, no sólo en las cosas particulares, sino en el conjunto de la realidad, y afecta la postura global del receptor frente a ella; y precisamente esta postura es la fuente y el regulador de la valoración.” (1977: 94)

²¹¹ Año tras año, dan prueba de ello las instancias legitimantes de la actividad teatral (premios, críticas, intervención en festivales internacionales), así como la asistencia del público. Por ejemplo, las puestas de ambiente rural, con una base realista-costumbrista (*La china*, de Sergio Bizzio y Daniel Guebel, publicada en 1994 y estrenada en 1995, desde entonces, tuvo varias reposiciones; *Llanto de perro* (2005), de Andrés Binetti; *Un amor de Chajarí* (2005) de Alfredo Ramos; de ambiente urbano, *La Madonnita* (2004) de Mauricio Kartun; *De mal en peor* (2005) de Ricardo Bartís; con formulación de tesis, *El pan de la locura*, de Carlos Gorostiza, escrita en la década del sesenta y repuesta en 2005. Con variantes, en todas ellas se encuentra un sustrato inequívocamente referencial, sostenido por elementos costumbristas.

²¹² Precisamente, para el arte dramático, Mukarovsky ejemplifica esta posición con las obras de Shakespeare o Molière: “(...) estas obras ocupan siempre, o casi siempre, el lugar más elevado en la escala de valores estéticos.”(op.cit.:81) Es la misma tesis sostenida por Harold Bloom (1996, 2001) cuando coloca a Shakespeare en la cima del canon occidental.

desvalorización de aquello que difiere, innova en demasía o quiebra de manera radical, la norma estética.

A doscientos años del inicio de la actividad teatral en Buenos Aires, el orden de lo cíclico permite reconsiderar los registros del orden del acontecimiento. Posibilitan la comprensión del fenómeno de la ilegibilidad respecto de aquello que se aleja de la norma, aún más allá de una aparente aceptación. Ésta, no es –como se afirma ligeramente– una “ampliación o multiplicidad del canon”, sino un efecto de la cada vez mayor incidencia del mercado en el espacio de enunciación periodístico, inversamente proporcional a su potencial función crítica.

Aquello que Henri Gouhier demandaba a la crítica con respecto al teatro del presente (“en trance de hacerse”), conserva toda su vigencia; por su sistema de producción específico, el canon afecta, más que a la publicación de la obra, a su posibilidad de representación, permanencia y consagración. De ello dependerá su lugar en las historias coetáneas y posteriores, así como la posibilidad de futuras reposiciones.

V. EL DESTINATARIO

¿A quién se dirige la crítica teatral? En la pregunta por el destinatario parece que se concentrara el peso de todos los apartados anteriores, en una suerte de teleología.

La escena que podría recrearse es la de un sujeto (el crítico), inmerso en su mundaneidad (el contexto) que se vale de un discurso sobre un objeto (el teatro), con una finalidad definida: la de provocar un efecto en un destinatario.

En términos del intercambio verbal en una relación de copresencia de enunciador y destinatario, se habla de *coenunciador*. Sería un caso restringido, por ejemplo, cuando el crítico practica un intercambio verbal con el público de una conferencia.

Dado que la crítica teatral se ejerce mayoritariamente en forma escrita, resulta preferible reemplazar este concepto por el de *lector*. Desde un punto de vista sociológico, introduce la problemática del “público lector”. La situación de emisión-recepción es de interacción diferida.

El destinatario es la entidad a la que se dirige un sujeto enunciador cuando habla o escribe; en el caso de la crítica teatral, esa entidad resulta *exterior* al

proceso de enunciación, dado que casi nunca se encuentran en relación de copresencia física, excepto en la situación –ya mencionada- de una conferencia²¹³.

El receptor adquiere diversas figuras, según el soporte de la crítica: de lector (en un medio gráfico, ya sea “de papel” o de página *web*), de oyente (en el caso de la radio), de televidente, o como auditorio, en ocasión de un encuentro.

Si bien la identidad empírica de esos receptores no puede ser establecida, tampoco conforman un conglomerado indiferenciado. Distingo algunos matices que caracterizan a los receptores, según dos criterios: el *soporte físico del enunciado* y la *identidad del medio* en el que éste aparece:

- a) *Por el soporte físico*: los aspectos materiales de la comunicación²¹⁴. No son idénticos los perfiles del “navegante” que *busca* una crítica en un sitio *web* especializado, del oyente de radio, quien ocasionalmente escucha una crítica oral en el marco de un programa que posee diversas secciones, a la que elegirá prestar su atención o no.

Una situación semejante a la del oyente de radio, se podría dar en el acto de lectura de un diario, donde quizás el lector opte por otras secciones, y pase por alto los textos cuyo asunto es el teatro.

La adquisición de una revista especializada, de un texto de carácter historicista o teórico, presupone una operación más cercana a la de quien explora en la *web*: en ambos casos existe una acción de búsqueda que orienta la elección.

En todos los ejemplos que anteceden subyace una actitud vinculada con la *disposición intencional* del receptor, que puede ser, según el caso, pasiva o activa en diverso grado.

- b) *Por el medio*: consiste en la presuposición de que existe un acuerdo tácito entre el lector y el medio, con el que éste

²¹³ Cuando digo “conferencia” incluyo todas las formas posibles de encuentro en co-presencia de enunciador y enunciatario (mesa redonda, congreso, “charla” pública, plenario, debate, entre otras)

²¹⁴ En la teoría de la comunicación se emplea el término *canal*, mientras que en el análisis del discurso se utiliza “canal de transmisión”. La *mediología* es la disciplina que se ocupa de las particularidades de los soportes o canales de transmisión. (Charadeau: op.cit., 82)

mantendría un pacto de credibilidad, basado, a su vez, en presuposiciones mutuas sobre el posicionamiento discursivo. Sin embargo, para realizar un trabajo comparativo, si se toman como ejemplo tres publicaciones diarias editadas en Buenos Aires - *Página 12*, *Clarín*, y *La Nación*- resulta muy complejo llegar a conclusiones certeras sobre este punto. Existe un consenso sobre la identidad ideológica que sustenta cada una de estas publicaciones –respectivamente, desde el mayor progresismo, la “neutralidad”, al rasgo conservador- pero éste no es un indicador preciso para delinear el perfil del lector de todas las secciones de la publicación. Por otro lado, existen otras variables a tener en cuenta, que desdibujan estas ubicaciones e identificaciones²¹⁵.

La identidad empírica del receptor del discurso sólo puede ser establecida excepcionalmente: cuando se producen las condiciones para la respuesta o réplica. Este fenómeno, muy inusual, aparece en algunos sitios *web* que contienen localizaciones específicas –foros o espacios individuales- para que el lector exprese su opinión sobre la crítica o la obra analizada. Pero si bien esto aparece como posibilidad, muy pocas veces resulta utilizado.

La relación entre el emisor y los receptores de la crítica teatral, además de estar casi siempre mediatizada, es *temporalmente diferida*. La brecha temporal entre la producción y la recepción del discurso, conduce a la problemática de los potenciales –y siempre hipotéticos- efectos de la crítica sobre el destinatario.

En los discursos historicistas y teóricos, el factor temporal no incide en la formulación del canon. La conformación de una tradición se produce en *larga duración*, pero también se ha visto que esa tradición no es inmutable. La emergencia de textos que pertenecen al discurso historicista, ensayístico o teórico puede producir movimientos en el canon, que alteran las posiciones establecidas.

Para la crítica que se produce en los espacios de enunciación periodísticos, -en estrecha relación con el mercado de bienes culturales-, el tiempo constituye un

²¹⁵ Por ejemplo, la lectura de diarios y revistas efectuada en locales gastronómicos, que suele depender de la disponibilidad aleatoria de la publicación.

factor fundamental. El acontecimiento de la puesta en escena, en su repetición, también es limitado. Aunque los tiempos son diferentes según los circuitos, distingo al menos tres instancias:

–el circuito del teatro oficial: las puestas se mantienen por periodos fijos, con independencia de la afluencia de público.

-el circuito del teatro independiente, con menos funciones semanales y espacios reducidos: si bien no hay una relación absoluta con el paso del tiempo, la afluencia de público incidirá sobre la permanencia del espectáculo.

-el teatro comercial: la suerte del espectáculo depende estrechamente del funcionamiento de la taquilla.

La mayor incidencia potencial de la crítica en el teatro comercial, se debe a que este circuito se orienta hacia la producción de publicidad, sobre todo en los medios masivos (televisión, radio, y en menor medida, prensa gráfica), la que figura como uno de los rubros más onerosos del presupuesto del espectáculo.

La evaluación de los efectos inmediatos de la crítica teatral periodística sobre el receptor es un tema sumamente complejo, pero que no debe soslayarse.

No existen demasiados estudios de campo al respecto; en 1995 planifiqué y coordiné una encuesta sobre las motivaciones que llevan al espectador a la elección de un determinado espectáculo. Consistió en la evaluación de las respuestas de una muestra de cien espectadores, que cubrió los diferentes circuitos teatrales²¹⁶. Se contemplaban variables como la edad, el sexo, la ocupación, la frecuencia con que el entrevistado asistía al teatro, conocimiento previo de la sala, opinión sobre el precio de la localidad, concurrencia a otro tipo de esparcimientos y conveniencia del horario. Las dos preguntas “clave” eran: el modo en que se enteró de la existencia de ese espectáculo y la motivación para asistir. Con respecto a la última, se le ofreció una serie de variantes, y la que obtuvo el mayor número de respuestas fue el interés por los actores. La información obtenida por el llamado “boca a boca” encabezó las respuestas, mientras que la crítica sólo obtuvo un segundo lugar.

Más allá del efecto verificable de la crítica teatral, cualitativa y cuantitativamente, es pertinente indagar los mecanismos del discurso crítico para producir una evaluación, y eventualmente, conformar la opinión de sus receptores

²¹⁶ “Las motivaciones del espectador”, en la revista *Teatro XXI* (López: 1997, 83-88)

inmediatos. Este último aspecto fue constitutivo de la crítica en general desde su origen.

Enfoque socio-histórico

Desde su aparición en el siglo XVII, el concepto *opinión pública* (cuyo derrotero fue seguido minuciosamente por Jürgen Habermas) está entroncado con la evaluación estética en los salones²¹⁷.

Pese a la distinción entre el público que se reunía alrededor de un conferenciante o un actor, en un sitio público, y el lector, en los dos casos se trata de un “público juez”, ya que lo que resulta sometido a juicio público, adquiere “publicidad”; a fines del siglo XVIII, la crítica se exhibe como *opinión pública*.

En la base de esta configuración conceptual de *opinión pública* subyace la inclusión tanto del emisor como del destinatario.

El teatro fue uno de los primeros objetos sujetos a la evaluación “en público”, mediante lecturas o representaciones en las cortes y los salones; pero, aún si se tratara de juzgar una interpretación musical, un poema o un discurso político, creo importante destacar que, en oposición al acto *privado* de la lectura en soledad, se constituía en una suerte de *escena pública*.

La traslación de la terminología específicamente teatral para la caracterización del accionar de la crítica, sigue vigente en los estudios discursivos. Esta “metáfora teatral” ha generado una red conceptual, que se traduce como *escena de enunciación*, que no hace más que sustituir el concepto de *contexto*, propio del enfoque sociológico²¹⁸.

²¹⁷ “La etimología sigue el rastro de esa transformación plena de consecuencias. Desde mediados del siglo XVII se habla en Inglaterra de *public*, mientras que hasta ese momento se utilizaban los términos *world* y *mankind*. Por esa época asoma también en francés *le public* como calificación de aquella realidad que, siguiendo el diccionario de Grimm, se conceptuó en la Alemania del siglo XVIII con un término procedente de Berlín: *Publikum*. Hasta ese momento se había hablado en Alemania de la *Lesewelt* (literalmente “mundo lector”), o simplemente de la *Welt* (del mundo), palabra que aún conserva algo del viejo sentido: *alle Welt, tout le monde*, todo el mundo” (1981: 63-64)

²¹⁸ A su vez, D. Maingueneau (1998) distingue tres instancias en la escena de enunciación: la escena englobante (pragmática, tiene que ver con el reconocimiento discursivo), la genérica (definida por los géneros de discurso) y la escenográfica (el discurso mismo).

Cualquier enfoque que intente extraer la problemática de los discursos del mundo social, es limitante, pues el funcionamiento del discurso no es exclusivamente lingüístico²¹⁹.

Para obtener un panorama más completo hay que situarse en el plano de las representaciones sociales –en algún sentido, de la *ideología*–, más que en ubicaciones sociales fijas, concretas y determinadas. Resulta operativo entonces, el concepto de las *formaciones imaginarias*: como las “ubicaciones” que designan el lugar que el destinador y el destinatario se atribuyen cada uno a sí mismo y al otro, “(...) la imagen que se hacen de su propia ubicación y de la ubicación del otro” (Pêcheux, op.cit.)

En realidad, cada sujeto está constituido por un conjunto de “roles discursivos”, ligados a su estatus y a los emplazamientos institucionales.

No hay que eliminar ninguno de los dos términos, *ubicación/ ubicación representada* (formación imaginaria), en beneficio del otro, ni confundir *situación* (objetivamente definible) y *posición* (representación de las situaciones)

A cada “formación imaginaria” así definida, se le puede asociar una “pregunta implícita”, cuya respuesta apoya la formación correspondiente:

a) Desde el punto de vista del emisor del discurso:

- 1) La imagen que el emisor tiene de su propia ubicación. La pregunta implícita es: *¿quién soy yo para hablar así?*
- 2) La imagen que el emisor tiene de la ubicación del destinatario, plantea la pregunta: *¿quién es él para que yo le hable así?*

b) Desde el punto de vista del destinatario del discurso:

- 1) La imagen que el destinatario tiene de su propia ubicación. La pregunta implícita es: *¿quién soy yo para que él me hable así?*

²¹⁹ Michel Pêcheux (1978) analiza las *posiciones imaginarias* de todo enunciador y enunciatario en situación de intercambio discursivo, lo que demuestra el carácter social de la circulación. En un primer momento, habla de “posiciones determinadas en la estructura de una formación social”, pero luego formula una corrección, por “posiciones imaginarias”.

- 2) La imagen que el destinatario tiene de la ubicación del emisor, plantea la pregunta: *¿quién es él para hablarme así?*

La consideración de estas preguntas implícitas puede ser reveladora, no solamente de la imagen que los emisores y los destinatarios tienen de sí mismos y del otro término del discurso, sino también del lugar social que ocupa el propio discurso.

En el siguiente fragmento de una crítica perteneciente a Juan Pablo Echagüe son visibles algunas de estas posiciones imaginarias:

He dicho alguna vez (...) cuáles son las condiciones en que quisiera yo ver desarrollarse a nuestro arte. Que miren a su alrededor y pinten nuestras costumbres los que a escribir para el teatro se apliquen; que representen existencias y caracteres al alcance de su propia observación. (1926: 320)

En primer lugar, cabe destacar el uso de la primera persona, infrecuente en la actualidad. Desde esa posición, Echagüe remite a sus afirmaciones anteriores, ratificando sus dichos mediante la autoreferencia; además, se coloca como productor de un tipo de discurso que *puede explicitar el deseo por el desenvolvimiento del objeto discursivo*. Esta posición –personal, pero también, integrada en una discursividad que tenía un peso funcional importante- es esclarecedora del lugar de la crítica y del crítico en un momento dado.

Partiendo de esta puesta en situación, no resulta desmedido el uso reiterado del *modo verbal imperativo dirigido a los dramaturgos*, a los que insta como destinatarios.

Esta acción discursiva, explícita en este caso, e implícita en otros, permite afirmar que los destinatarios del discurso de la crítica no sólo son los potenciales espectadores, sino también los productores del hecho escénico –autores, actores, directores, principalmente- y a los miembros de la propia comunidad discursiva²²⁰.

A continuación, el texto de Echagüe ofrece a los autores un listado de temas “sugeridos”, cuya referencialidad registre las problemáticas locales: “Que busquen inspiración en él (país) nuestros dramaturgos, que se sumerjan en las corrientes de la vida nacional” (1926: 320)

²²⁰ Anne Ubersfeld (1993:63) postula la existencia de un doble destinatario. Por mi parte, considero que éste es múltiple, en “La crítica teatral: intermediación múltiple” (1995: 449-458)

Este texto es impensable en la actualidad, pero no sólo porque ningún autor aceptaría que le sugirieran los temas que debe tratar: es un texto “imposible” su propia generación, ya que los emisores de un discurso *anticipan las representaciones de los receptores*. Este aspecto es clave, ya que en él se basa la *estrategia* de todo discurso.

La estrategia del emisor también considera la imagen que el receptor tiene del emisor, o, al menos, presupone su carácter. En el ejemplo citado, el crítico posee una imagen de sí mismo y de la discursividad en la que se inscribe –la crítica teatral– muy diferente de la posición discursiva actual. La diferencia radica en que tanto el discurso, como los emisores y los destinatarios múltiples, han variado sus posicionamientos imaginarios.

En 2002, tres críticos pertenecientes a distintos medios denuncian su posicionamiento imaginario respecto del mismo espectáculo (*El suicidio*, del grupo El Periférico de Objetos, 2002); los fragmentos citados aluden a la “búsqueda de sentido” del espectáculo:

Quedan, por lo tanto, a cargo de los espectadores no sólo la recepción de esos signos sino su comprensión o reelaboración. (...). Pero éstas son nada más que humildes lecturas elaboradas desde la platea. Como apunta en la obra uno de los personajes: “¿Estamos tan seguros de que lo que decimos en el escenario significa para el espectador lo que nosotros queríamos decir?”²²¹.

Aquí la crítica se coloca en la ubicación (presupuesta e imaginaria) que ocupa el espectador; cabe preguntarse cuál es el lugar del discurso y del crítico. La segunda oración ratifica aún más esos *lugares vacíos*: si las lecturas “humildes” se elaboran desde la platea (el lugar del espectador), no hay espacio para el crítico. Por último, la cita metateatral yuxtapone el discurso del productor del espectáculo al del crítico, quien comparte su sentido. Nuevamente, el crítico asegura su discurso mediante la voz del autor (en sentido amplio) *borrando su presencia discursiva*.

El segundo ejemplo repite la misma operación: el supuesto “desconcierto” del espectador es compartido por el crítico:

²²¹ Por Hilda Cabrera, en *Página 12* (23 de octubre de 2002)

Quizá por estos motivos (seguramente hay más) el trabajo desconcierta, deja al espectador malparado sin saber exactamente qué está ocurriendo en términos lineales. Quizá no importe²²².

Rige la presuposición: “Si yo (siendo crítico) no puedo dar cuenta del hecho escénico, tampoco podrá hacerlo el espectador”. El imaginario implicado en este caso muestra que el saber del espectador es *isomórfico* respecto del saber del crítico: “El espectador sabe (o ignora) lo mismo que yo”; la última oración modaliza las anteriores, dejando un margen para la duda sobre la trascendencia de tal acción.

En el tercer ejemplo sucede exactamente lo contrario: el crítico rechaza la caracterización autoral sobre la ausencia de sentido, y se instituye como descifrador del sentido previamente codificado:

El Periférico reivindica el sin sentido como marca indiscutida del estilo contemporáneo de su teatro. Pero su obra está poblada de sentidos interpretados con énfasis a los que se les imprime, incluso, el modo de su decodificación²²³.

Aquí el crítico se coloca en una posición imaginaria propia del trabajo hermenéutico, que desarrolla en el resto del texto: “Sabe, y por lo tanto, puede explicarlo al destinatario”. Incluye una presuposición sobre el productor, quien no cumpliría con sus enunciados de intención ya que la decodificación está dada por el mismo objeto. Según esta mirada, el receptor también podría pasar por alto la mediación crítica, ya que la propuesta incluye las claves de su recepción.

En los tres textos existe una nota común: remarcan el hecho de que el espectáculo fue estrenado en un festival internacional, antes que en Buenos Aires, y se sugiere que fue realizada para un destinatario distinto del porteño²²⁴.

²²² Por Alejandro Cruz, en *La Nación* (21 de Octubre de 2002)

²²³ Por Ivana Costa, en *Clarín* (15 de octubre de 2002)

²²⁴ “El prolijo y cuidado material impreso que acompaña a la obra (imprescindible cuando se trata de un espectáculo invitado a festivales internacionales) adelanta datos sobre la elaboración del trabajo y alude a la intención de “esbozar signos con más claridad, sin peligro a ser disueltos”; “Justamente, cuando estrenaron este espectáculo en el festival Teatro del Mundo, de Alemania, y Aviñón, de Francia, el paralelismo entre la crisis actual y esta obra fue uno de los aspectos que más claramente señalaron las elogiosas críticas extranjeras”; “Analizando el mismo espectáculo con ojos locales, esa asociación no es tan clara (o, probablemente, un tanto forzada) (...) Pero en este caso, el hecho de producir (espectáculos) para estrenar en el exterior parece incidir también en la decisión de hacer de la Argentina un tema”.

La situación de discurso, el lugar de las presuposiciones, incluye las imágenes que los emisores y los destinatarios tienen los unos de los otros.

Pero se ha postulado un tercer tipo de destinatario, que permite ampliar la noción: el *sobredestinatario*, que no es la persona empírica física o virtualmente presente del marco de la comunicación, sino un interlocutor inscripto en la representación mental de la situación de enunciación, que el enunciador reconstruye (conscientemente o no) en función de sus experiencias y su historia discursiva (Mijail Bajtín: 1982).

No son los destinatarios próximos y concretos, sino que el sobredestinatario tiene una identidad ideológica variable: puede ser Dios, el pueblo, la ciencia, la clase social de pertenencia, los pares, entre otros. Es una suerte de arquetipo que se superpone al destinatario cercano, y suele identificarse con el punto de vista de la clase a la que pertenece el emisor, y que afecta sus elecciones estéticas, morales, políticas, etc.

En el siguiente ejemplo se orienta la elección del destinatario desde el mismo título del texto: “*Suite*, un lenguaje poético para pocos”. Si el título genera una ambigüedad –los “pocos” como “exclusivos” o privilegiados-, el cuerpo del texto la despeja, en sentido contrario:

Es una obra no recomendable para aquellos amantes del naturalismo. O se tiene la mente muy fresca o hay que cerrar los ojos e imaginar el texto para no verlo críptico²²⁵.

En él se lee una advertencia al sobredestinatario, que se construye a partir de un pacto de credibilidad, una suerte de contrato tácito entre emisor y receptores.

Pero, ¿es posible enunciar las condiciones de ese contrato discursivo? ¿Podemos preguntarnos mediante qué estrategias se establece? Y fundamentalmente, ¿Cuál es el objetivo de ese contrato discursivo?

Para responder estos interrogantes, recorro nuevamente al enfoque discursivo sobre el destinatario de los discursos sobre teatro.

Enfoque discursivo

Desde el punto de vista del análisis del discurso, la pregunta por el destinatario (de la crítica teatral) se valida a partir de la instancia del lector,

²²⁵ Por Pablo Gorlero, en *La Nación* (5 de julio de 2005)

enfoque que ha introducido la teoría de la recepción alemana y la teoría semiótica propuesta por Umberto Eco. El lector, el gran ausente en las teorías literarias hasta bien entrado el siglo XX, ha pasado a ser el protagonista del hecho estético, o, por lo menos, un elemento insustituible en la relación triádica (autor-obra-receptor).

La crítica es una intermediación entre esos elementos, pero a su vez, tiene un destinatario que le es propio. El crítico teatral periodístico, a diferencia de otras instancias de escritura, tiene asegurado un receptor que, al menos idealmente, existe en su imaginario: es el lector del medio periodístico.

Especular sobre el destinatario “imaginario” de tal discurso, desemboca en la identificación de algunas de las estrategias de las que se vale para lograr el objetivo. A juzgar por algunas opiniones, no habría objetivo alguno. Consultado por la crítica teatral en radio, Federico Irazábal opina en *Artes escénicas* (Año 8, N° 44, (mayo 2006) p. 10):

Hoy, digas lo que digas, no pasa nada y eso es muy desesperanzador. Todo da lo mismo. Y lo peor es que todo da lo mismo para el oyente también. Entonces uno se pregunta ¿para qué? Hoy no hay paciencia para escuchar el desarrollo discursivo. No hay interés. Los medios sólo están para entretener.

¿Hay un objetivo en el discurso de los medios sobre el teatro? Puedo enunciar una gama de posibilidades, que van desde compartir una vivencia, recomendar (o no) un espectáculo, producir una lectura autónoma, emitir opinión, juicios de valor, un conocimiento o un repertorio de experiencias sobre el objeto abordado. Ninguna de estas opciones implica una modificación efectiva en las conductas de los receptores, aunque para la instancia del mercado en la que esta modalidad discursiva se inscribe, parece ser el objetivo solicitado.

Umberto Eco en los años sesenta postuló la existencia del efecto del público sobre los medios, para desarmar la idea de un receptor pasivo; una parte de su obra (si la trasladamos en clave mediática) es un esfuerzo para demostrar en qué medida la propuesta de sentido de los medios o de la literatura es lacunaria. La competencia del emisor no es isomórfica respecto de la del receptor y en este *décalage* se juega precisamente la actividad del lector para llenar con inferencias y abducciones los espacios vacíos dejados por la trama del relato mediático. La semiótica de Eco es en gran medida una semiótica de la recepción (Eco: 1984 y 1997), pero es también una semiótica de la recepción (Eco: 1979, 1987 y 1992).

En este desarrollo del tema, cabe considerar si el enunciador se pregunta a su vez por la competencia del enunciatario al sólo efecto de alcanzar estrategias de *captación*, no desde la retórica, sino desde una perspectiva interdiscursiva.

Curiosamente –o no tanto, dadas las relaciones interdiscursivas ya analizadas-, para ejemplificar el funcionamiento de este concepto en el ámbito mediático, Charaudeau y Maingueneau utilizan la metáfora teatral:

Las estrategias de captación dan lugar a configuraciones discursivas particulares según las situaciones de comunicación. Por ejemplo, en la comunicación mediática, consisten *en poner en escena la información a fin de que ésta participe de un espectáculo que, como todo espectáculo, debe conmover la sensibilidad del espectador.* (...) Ésta es la razón por la que los medios tratan la información intentando producir efectos discursivos de connivencia (juegos de palabras), de emoción (descripciones del “desorden social”. (2005: 83-84)

Si éste es el funcionamiento de las estrategias para la información general, cuánto más apropiada resultaría su aplicación en el caso de la crítica de espectáculos. La emoción es un componente ausente en los discursos mediáticos sobre teatro, mientras que la búsqueda de connivencia mediante la cual se intenta implicar al destinatario, resulta frecuente a través de la *doxa*. Tal como lo explica Pierre Bourdieu:

De igual modo que los editores de vanguardia y los productores de *best-sellers* coinciden a la hora de decir que estarían inevitablemente abocados al fracaso si se les ocurriera publicar obras destinadas al polo opuesto del espacio de la edición, de igual modo, un crítico sólo puede tener “influencia” sobre sus lectores en la medida en que éstos le otorgan ese poder porque estructuralmente han sintonizado con él en su visión del mundo social, en sus gustos y en todo su habitus. (1995: 250)

Entonces, ¿en los medios, de qué especie son las competencias del enunciatario presupuestas por el enunciador?

Algunas de las competencias propuestas por Eco en *Lector in fabula* (1981) resultan válidas, pero no suficientes. Las competencias léxica y gramatical, en tanto subcomponentes de la competencia lingüística siguen siendo tan efectivas como en cualquier otro texto –ficcional o no – ya que conforman el sustrato del material elemental del mismo. Ahora bien, el léxico teatral proveniente de los últimos desarrollos teóricos sobre el teatro, especialmente el proveniente de la semiótica, ha ingresado a los medios sólo muy limitadamente. La profundización

de la barrera que separa a la crítica académica de la periodística es percibida por algunos críticos de medios como infranqueable:

Se puede apelar al conocimiento de lo académico, pero volcado a un lenguaje que puede ser entendido por un lector promedio. Los académicos podrían aprender del buen lenguaje del periodista, pero muchos eligen escribir para grupos cerrados, utilizando códigos o signos que sólo se entienden en el ambiente. (Alberto Catena: *Artes escénicas*, ed.cit., p.8)

Mientras que para otro crítico –en el mismo reportaje-, el camino a recorrer es el inverso: el teatro “alternativo” propone nuevas lecturas, y por ende, otros medios expresivos:

La posmodernidad obligó al crítico a reconsiderar su punto de vista al analizar una gran cantidad de experiencias que se desarrollan, sobre todo, en ese circuito alternativo. *Y esto ha determinado nuevas maneras de mirar, decodificar y escribir.* Hay espectáculos que hasta requieren críticos que se despojen de su cabeza para abrir sus sentidos, porque es por ahí por donde hay que entrar al espectáculo. Cada época obliga a adaptaciones. El teatro siempre se está moviendo y el crítico está obligado a moverse con él. Si el crítico se queda afuera deja afuera al lector de su diario, el único destinatario de lo que uno escribe.” (Carlos Pacheco: *Artes escénicas*, ed.cit. p.8)

Este desacuerdo entre dos representantes del periodismo que pertenecen a una misma generación, es un síntoma de un estado general de desconcierto ante las funciones de la crítica y las reglas del discurso. Representan –al menos, en tanto enunciados de intención- dos posibilidades en la actitud del autor (el periodista, aquí) ante el Lector Modelo, enunciadas por Eco (1981: 80).

En el primer caso, **prevé un Lector Modelo cuyas competencias serían isomórficas con respecto a las del emisor**: presupone que el léxico académico es tan cifrado, que en caso de ser utilizado en el espacio mediático, sería ininteligible para su Lector Modelo. De ningún modo deja entrever la sospecha de que la competencia del Lector Modelo pueda ser mayor que la propia, por tanto restringe y desvaloriza la imagen de éste.

El segundo ejemplo, coloca al crítico en el rol de intermediario entre la obra y el lector, sin que esto presuponga una imagen del último. En tanto enunciado de intención –lo que no significa que se haga efectivo- **apunta a instituir una competencia, contribuye a producirla.**

El tipo de competencia en la que se ve más nítidamente este “proceso de construcción” del Lector Modelo, en tanto estrategia de los textos que integran los discursos sobre teatro, es la competencia enciclopédica, en el terreno de los

tópicos. Mientras que el territorio que aparece más desguarnecido es el de la competencia espectral, o dicho de otro modo, el conocimiento de una y otra parte de los modos de abordaje de la puesta en escena contemporánea.

Por último, resta examinar una competencia específica de esta modalidad discursiva, y a la que denominaré *competencia retórica-argumentativa*, en la medida en que considero que este tipo de discurso utiliza procedimientos argumentativos.

La retórica y la argumentación

En su origen, la retórica y la argumentación eran indisociables; en el siglo V a.c. la retórica surgió a partir de la necesidad de sistematizar el discurso orientado a persuadir a un auditorio. El incremento de la circulación de los textos escritos en la Edad Media, relegó la retórica a un mero catálogo de figuras, separadas de su función discursiva.

Recién en el siglo XX, a partir de la denominada “escuela francesa”, y especialmente por los trabajos de C. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca (1989) se revitalizaron los vínculos entre retórica (denominada “nueva retórica”) y argumentación. Si bien la retórica es el estudio de los medios discursivos de que dispone un sujeto para persuadir a un auditorio determinado, constituye una aproximación productiva para el estudio de los discursos argumentativos. Perelman se apoya en el hecho de que razonar no es solamente deducir y calcular, sino también deliberar y argumentar. Estudia las técnicas discursivas que “permettant de provoquer ou d’accroître l’adhésion des esprits aux thèses qu’on présente à leur assentiment” (Perelman: 1958), y yuxtaponrá a la lógica formal, una lógica natural.

Las diferencias entre la retórica antigua y la contemporánea son varias; en principio, la primera era esencialmente empírica –lo que la hizo desembocar en complejas taxonomías-, mientras que las retóricas contemporáneas analizan los hechos de palabra y discurso *a posteriori* y extraen las reglas generales de su producción. En lugar de enumerar, elabora modelos que intentan explicar los fenómenos observados.

En segundo lugar, la retórica antigua conformaba un conjunto de reglas normativas, mientras que la nueva ya no proporciona los medios para producir enunciados performativos, sino los medios para describir los enunciados, cualquiera sea su tipo.

La tercera diferencia consiste en que la antigua retórica se situaba del lado de la producción intencional de efectos. La nueva descalifica la intención –o al menos, la vuelve a colocar en el puesto de un simple factor en la competencia pragmática–; se sitúa del lado de la recepción y de la hermenéutica.

Una argumentación supone condiciones previas ligadas a las formaciones imaginarias entre los términos del intercambio, que deben ser satisfechas. En primer lugar, se requiere una comunidad, y un acuerdo respecto de la necesidad de debatir alguna cuestión. Aquí intervienen las “ubicaciones”, o posiciones sociales imaginarias, ya planteadas antes. No se habla a todo el mundo de igual modo, y, por otro lado, para argumentar ante tal o cual comunidad, es necesario estar habilitado para hacerlo. Ciertas instituciones tienen como función asignar automáticamente estas formaciones imaginarias.

Por ejemplo, un especialista que presenta una comunicación en un congreso científico no tiene necesidad de justificar su derecho a la palabra y un determinado uso de la misma. Idealmente, coinciden las cuatro posibles posiciones imaginarias²²⁶. Sin embargo, empíricamente resulta comprobable que no en todos los casos los receptores de un congreso científico son especialistas; propongo apartar de la cuestión a los estudiantes, que, en todo caso, están en vías de ser especialistas y para quienes la experiencia puede ser estimulante: la imagen que el receptor tiene de sí mismo sería “¿quién soy yo para que él me hable así?”.

En el caso de los congresos científicos sobre teatro aparecen otras dificultades: como en otras situaciones, el disertante debe justificar un estatus para tomar la palabra en determinadas circunstancias en vistas a lograr la *armonización* de las *formaciones imaginarias*. Éste es un punto esencial para todo el desarrollo de la argumentación. Por ejemplo, cuando un teórico o un investigador teatral se ocupa del trabajo de los teatristas, puede ocurrir que éstos no lo consideren

²²⁶ En Maingueneau (1980: 163): Ia (A): un especialista; Ia (B): un especialista; Ib (B): un especialista e Ib (A): un especialista.

habilitado para hacerlo, generándose un conflicto concreto entre las formaciones imaginarias.

El teórico Marco De Marinis ha dado cuenta de esta conflictividad entre los teóricos y los prácticos del teatro, mediante documentos –como la correspondencia de Stanislavski- que testimonian la existencia de esta polémica.

De Marinis, a partir de su propia actividad, en artículo titulado “Tener experiencia del arte. Hacia una revisión de las relaciones teoría/ práctica en el marco de la nueva teatrología” (1995) examina conflictos contemporáneos: Eugenio Barba plantea que existen conceptos que sólo el práctico del teatro puede decodificar, por “tener experiencia del arte”.

Lo que emerge como un conflicto discursivo entre posiciones imaginarias, en el fondo, requiere examinar las relaciones entre la teoría y la práctica teatrales. La cuestión sólo parece resolverse a partir de que el *argumentador* y el *argumentatario* se otorguen ese derecho entre sí, lo que en la práctica –al menos en Buenos Aires- está bastante lejos de concretarse. Las relaciones entre teóricos y prácticos son poco frecuentes (excepto en los contados casos en que ambas esferas coinciden en la misma persona) y podrían caracterizarse como un “diálogo de sordos”, o pasible de malas interpretaciones.

Si uno de los requisitos para que se establezca la legitimación entre argumentador y el argumentatario es el capital simbólico que cada uno pueda poseer; en el caso de la distancia entre teóricos y prácticos de teatro, ese capital simbólico presupuesto –asimilable, en parte, a la competencia enciclopédica- es de distinto orden.

A partir de sus últimos desarrollos, la teoría teatral utiliza una terminología –asociada a nociones y conceptos sistémicos- que es percibida por los prácticos como un sociolecto reducido. En la actualidad, una buena parte de los discursos teóricos e historicistas teatrales integran una comunidad discursiva del tipo científico, que produce textos cerrados, accesibles sólo a sus miembros²²⁷. Este hecho no hace más que ahondar la distancia entre ambas esferas, impidiendo el

²²⁷ La clasificación de las comunidades discursivas propuesta por J.C. Beacco (1999: 14) es: comunidades discursivas con dominante económica, con dominante ideológica, con dominante científica y técnica, y comunidades del espacio mediático. Charaudeau (2001 y 2005: 102) propone otra tipología, vinculada a tres tipos de memoria (comunicacional, discursiva y semiológica). Mientras que para Maingueneau (1984, 1987), la comunidad discursiva está estrechamente ligada a la formación discursiva.

intercambio comunicacional entre ellas. El uso argumentativo en el campo discursivo teórico e historicista, por lo tanto, es interno y se legitima entre pares.

En cuanto al problema de la validez de los enunciados en la situación comunicativa argumentativa, en apariencia, sería diferente en ambos espacios (el teórico y el mediático), dado que los enunciados contenidos en los discursos teóricos tendrían una garantía de validez, en la medida en que se sostienen en proposiciones verdaderas. Pero en el campo discursivo del teatro, como ya he analizado, los discursos teóricos e historicistas contienen valoraciones –que integran la función crítica- y éstas no pueden ser sometidas a criterios de verdad (aléticos).

La situación en el ámbito del espacio mediático es distinta, pero tampoco está exenta de problemas. Si bien la crítica estética, por definición, está asociada a la valoración, en la medida en que la práctica discursiva –al menos en Buenos Aires- carece de función crítica, paradójicamente, tampoco puede ser sometida al problema de la validez. Sostengo que la resultante de esta aporía es que estos discursos se caracterizan por una debilidad argumentativa: dado que no hay asignación explícita de valor ante el objeto estético, no surge la necesidad de argumentar –a favor o en contra del mismo-, lo que da como resultante el paso de la crítica al comentario. El juicio de valor, en el origen del discurso argumentativo, corresponde a una toma de posición, entusiasta por sí misma o motivada por su contradicción.

El efecto pretendido –ya en términos de mercado- se manifiesta en términos de ausencia/ presencia del texto, independientemente de su contenido y de los procedimientos formales²²⁸.

Sin embargo, no existe –salvo en las lenguas formales- la renuncia completa a los juicios de valor, y mucho menos en la crítica estética. En el ámbito mediático, aunque se eluda la toma de posición, se apela a otros recursos (más complejos de sistematizar) para producir la argumentación de los valores –de adhesión o de rechazo-, por ejemplo, la connotación²²⁹.

²²⁸ Los términos ausencia/ presencia pueden además, modalizarse a través del espacio (en términos de medidas), fotografías, íconos, títulos, etc.

²²⁹ Remito al texto sobre *El balcón*, de Jean Genet, dirigida por Lorenzo Quinteros. La presencia de una serie de términos que renvían al campo semántico del “extravío”, connotan una opinión negativa sobre la puesta en escena.

La finalidad del discurso argumentativo es producir un proceso por el cual se pueda modificar el pensamiento, la voluntad o el comportamiento de otro (o de un grupo). Aunque es materia de la psicología social, también resulta pertinente en el análisis del discurso, y este proceso ha sido denominado *principio de influencia*²³⁰. Bajo este principio pueden distinguirse dos clases de efectos: los *efectos pretendidos* (que el enunciador tiene la intención de producir en el enunciatario en tanto construcción imaginada por él) y los *efectos producidos* (los que efectivamente el receptor experimenta).

No necesariamente ambos efectos coinciden. Por ejemplo, en el caso de un enunciatario que rechace el objeto estético a través de diversos procedimientos, estableciendo con el mismo una distancia estética e ideológica, puede ocurrir:

-que el *efecto pretendido*, en términos de *fuerza locutoria*, *ilocutoria* y *perlocutoria* presentes en el acto de lenguaje producido (en este caso, se trataría de macroacto, ya que trasciende la frase) estarán orientados de tal modo que el enunciatario no debería hacer otra cosa más que compartir su opinión.

-sin embargo, el *efecto producido* puede ser exactamente el inverso, y tal como sucede en la decodificación de los actos (o macroactos) de habla indirectos, prestarse a malentendidos (a raíz de una sobreinterpretación- se interpreta “más” de lo que dice-, una subinterpretación – se interpreta “menos” de lo que dice- o una interpretación errónea –se interpreta algo diferente u opuesto de lo que dice-).

Por todo lo expuesto, considero que el análisis del destinatario implícito en los discursos sobre teatro permite esclarecer los límites entre las modalidades discursivas y explicar algunos de los desacuerdos existentes en la circulación concreta de las mismas.

²³⁰ Su lugar de privilegio es el discurso argumentativo, pero es uno de los cuatro principios que regulan el acto de lenguaje –con el de *alteridad*, *regulación* y *pertinencia*-. (Charaudeau, op.cit. : 321).

SEGUNDA PARTE

LA ACTIVIDAD DE LA CRITICA TEATRAL

EN BUENOS AIRES

Introducción

La premisa desde la cual fue elaborada esta sección es la siguiente: la historia de un discurso no es necesariamente paralela a la de su objeto discursivo, en este caso, el teatro. Aún en el caso de que sus despliegues hayan sido concurrentes, cada especificidad discursiva mantiene una relación distinta con el devenir temporal.

En los discursos sobre teatro en Buenos Aires distingo tres instancias: los umbrales, la afirmación y la modernización discursiva.

El criterio para la formulación de estas instancias procede de la propia emergencia del discurso (su inscripción en la superficie), su consolidación (mediante mecanismos –instituciones y formaciones legitimantes-) y de los cambios operados a raíz de las relaciones interdiscursivas. A su vez, en el interior de cada una, distingo cambios que pueden funcionar según razones extra o intra discursivas.

Las tres instancias se inscriben –siguiendo los criterios de Fernand Braudel- en la mediana duración (coyuntura), en la cual se ubican los sucesos correspondientes a la corta duración (acontecimientos). Se reconocen por mecanismos de legitimación (internos y externos al discurso), lo que es congruente con su propia especificidad: son discursos legitimantes.

Umbrales discursivos

El teatro rioplatense y su crítica no siempre han transitado caminos paralelos; por el contrario, cada uno de estos discursos tuvo diferentes condiciones de posibilidad para su emergencia y continuidad, ya sea por razones de la especificidad que les es propia o porque las circunstancias contextuales los afectaban de muy distinta manera.

Durante el desarrollo de una modesta actividad teatral en la última etapa del período colonial, la crítica no era factible, ya que no disponía de un espacio de enunciación desde el cual manifestarse textualmente. Esto no significa negar su existencia en otras latitudes en tanto discurso, con un campo conceptual bastante definido y regulaciones específicas, pero una de las condiciones para que la crítica se desarrolle plenamente consiste en la existencia y el funcionamiento dinámico y continuo de una serie de instituciones y/ o formaciones en el interior de una sociedad.

Los procesos culturales en el escenario europeo están ligados al surgimiento del capitalismo. Habermas (1981) ha estudiado la estrecha relación entre la aparición de la crítica y el desarrollo de la prensa en el último tercio del siglo XVII en Francia, Inglaterra y Alemania, así como también de los salones, las salas de café y las sociedades secretas, entre otros ámbitos formadores de opinión²³¹.

En el Río de la Plata, habrá que esperar el inicio del siglo XIX, aún bajo la hegemonía colonial, para la aparición del primer periódico. Éste comenzó a publicarse el 1º de abril de 1801, bajo la dirección de Francisco Antonio Cabello y Mesa²³², y aparecía ligado a una sociedad literaria. El nombre completo del periódico era *Telégrafo mercantil, rural, político, económico e historiográfico del Río de la Plata*; se distribuía por suscripción y sus lectores constituían el sector

²³¹ “Los periódicos de crítica histórica y cultural como instrumentos que son de la crítica artística institucionalizada, son creaciones típicas del siglo XVIII. “Ya es suficientemente notable”, se maravilla fundadamente Dresdner, “el hecho de que la crítica de arte, luego de que el mundo pasó milenios sin ella, aparezca de golpe en el horizonte de mediados del siglo XVIII”. (Habermas, 1981: 79)

²³² Ricardo Rojas (1924: 760) lo describía así: “... natural de Extremadura, coronel de un regimiento en el Perú, protector de indios en Jauja, abogado de la Real audiencia de Lima, e incorporado al Consejo de Castilla. En Lima había fundado el *Diario erudito, económico y comercial* (1790), y colaborado en *El Mercurio peruano*.”

Cabello solía utilizar, para las ocasiones en que realizaba colaboraciones satíricas en verso, el seudónimo de “Narciso Fellovio Catón”.

más ilustrado de Buenos Aires; tenía corresponsales en otros pueblos del virreinato (Potosí, Santa Fe, Montevideo, Córdoba, Charcas) y llegaba hasta Chile y Perú. Tal como sucedía en Europa, una parte de sus lectores, corresponsales y colaboradores constituía una *Sociedad patriótico-literaria*²³³.

Entre sus miembros se contaba Manuel de Labardén, cuya *Oda* se publicó en el primer número; otros integrantes eran Domingo de Azcuénaga, José Joaquín de Araujo, Juan José Castelli, Manuel Medrano y Miguel de Belgrano.

La *Sociedad* se caracterizó por la heterogeneidad de los temas tratados, en uno de los cuales se formuló una consideración sobre la necesidad de un teatro estable²³⁴; en ese contexto, quien tomó a su cargo la cuestión teatral fue el abogado cordobés José Eugenio del Portillo, quien firmaba con el anagrama del segundo nombre y el apellido, “Enio Tullio Grope”.

En el número inicial lamentaba que “la preciosa capital argentina estuviese desairada sin el único solaz del hombre civil”. A pesar de esta carencia, Portillo exponía sus preferencias genéricas (la comedia antes que la tragedia) y autorales (Moratín antes que Lope de Vega, Calderón, Moreto, Rojas, Montalván, Guillén de Castro y Zamora). En otra ocasión, reiteraba su propósito al escribir: “Vá pues este otro rapidísimo [artículo] no menos útil y conducente á tan digno y atendible objeto político” (26/09/1801), testimonio que deja así claramente expresada la concepción instrumental y el carácter didáctico sobre la que se asentó prácticamente toda la actividad discursiva del siglo XIX. El *Telégrafo* no alcanzó dos años de existencia²³⁵.

En 1815 aparecieron, entre otros periódicos, *El Independiente* - trece números, redactados por Manuel Moreno-, y *El Censor*. Del primero, me interesa reproducir un fragmento del “Artículo comunicado” firmado por el mismo

²³³ En el segundo número, bajo el título “Origen de las academias literarias y sociedades patrióticas” se incluía la flamante Sociedad en la tradición prestigiosa de las academias del Renacimiento en Italia. Por otra parte, su carácter colonial queda evidenciado en las restricciones para el ingreso a la Sociedad, que se reducía sólo a “(...) Españoles nacidos en estos Reynos, o en los de España, cristianos viejos, y limpios de toda mala raza; pues no se ha de poder admitir en ella ningún Extranjero, Negro, Mulato, Chino, Zambo, Quarterón o Mestizo (...)”.

²³⁴ Cabe recordar que la primera Casa de Comedias (o Teatro de la Ranchería) funcionó entre 1789 hasta su destrucción en 1792, y que recién en 1804 lo reemplazó el Coliseo, denominado “Provisional”.

²³⁵ Al desaparecer *El Telégrafo* en 1802, Hipólito Vieytes creó el *Semanario de agricultura, industria y comercio*, hasta 1807. Poco antes de la revolución, el 3 de marzo de 1810, Manuel Belgrano fundaba el *Correo de Comercio*, y con posterioridad, la Junta creaba *La Gazeta de Buenos Ayres*.

Moreno, quien advierte sobre las posibles contradicciones o incongruencias de carácter político entre lo que puede aparecer en la escena y la realidad local, sugiriendo, sin demasiados rodeos, la censura:

Una monarquía no permitirá declamar contra los monarcas, decapitarlos en el teatro y elogiar las virtudes y patriotismo de los republicanos que lo hagan; en una república no se recomendarán ventajas de la administración real, ni aún se hablará de reyes, sino para representar su tiranía. (*El Independiente*, no 3, 24 de enero de 1815)

Este testimonio indica la carencia de un repertorio teatral adecuado a las necesidades del flamante proyecto político independiente y el rechazo del que juzgaban extemporáneo e incongruente. Señalaba también la contradicción que resultaba del hecho de que el gobierno había ordenado que todas las representaciones comenzaran con la *Marcha Patriótica*:

Pero, ¡qué contraste tan ridículo presenta a la consideración de un observador ver un pueblo lleno de un sagrado furor republicano entonar himnos al triunfo de la libertad, de la patria, y de sus hijos sobre las usurpaciones de los tiranos; y verlo a renglón seguido sufrir sobre la escena a esos mismos tiranos recomendados, aplaudidos, elogiados y proclamados por justos y benéficos para sus miserables vasallos!" (*El Independiente*, no 3, 24 de enero de 1815)

La institución política representada por el Cabildo de Buenos Aires tuvo como vocero al semanario *El Censor*, que en su primera etapa (07/01/1812 al 06/01/1816) fue dirigido por Vicente Pazos Silva (antes director de *La Gaceta de Buenos Ayres*) En su segunda etapa hasta el cierre (06/02/1819), tuvo como directores al liberal cubano Antonio José Valdés, y luego al chileno Fray Camilo Henríquez²³⁶.

El antihispanismo de la publicación fue una de las ideas constantes en los apartados dedicados al teatro, que solían aparecer debajo del título principal "Política", creando una fuerte y explícita asociación:

Yo considero al teatro unicamente [sic] como una escuela pública; y baxo [sic] este respecto es innegable que la musa dramática es un gran instrumento en las manos de la política. (*El Censor*, 29/01/1818)

El teatro es una escuela ingeniosa y agradable de la moral pública, y es un órgano de la política (...) el pueblo se educa en el teatro (...) En nuestras circunstancias actuales, el teatro debe respirar odio a la tiranía, amor a la libertad y, en fin, máximas liberales. (*El Censor*, 02/05/1818)

²³⁶ Autor del drama *Camila o la patriota de Sud-América*, cuyo aviso de publicación apareció en *El Censor*; la pieza fue rechazada para su representación por la Sociedad del Buen Gusto.

Contrario al teatro del Siglo de oro, y en especial a Calderón de la Barca y a Montalván, el semanario proponía a Corneille y a Molière como modelos para una dramática propia, la que debería contar con la protección oficial. Como ejemplo de esto, mencionaba la propia pieza de Henríquez, *Camila*, generando un debate con la “Sociedad del Buen Gusto” que no autorizó su representación²³⁷.

Esta asociación fue creada el 28 de julio de 1817 por iniciativa estatal, durante el gobierno de Juan Martín de Pueyrredón. Entre sus objetivos se contaban

(...) promover la mejora de nuestras exhibiciones teatrales, procurando se den obras originales; se traduzcan las mejores extranjeras y se reformen algunas antiguas, para que el teatro sea escuela de costumbres, vehículo de ilustración y órgano de la política.

La asociación tenía un fuerte carácter restrictivo: los integrantes – Presidente, Juan Manuel Luca, Vicepresidente, Bernardo Vélez Gutiérrez y secretario Domingo Olivera- debían revisar las obras que se representarían, y ejercían el poder de censura. También los ensayos estarían bajo su supervisión, porque consideraban que este elemento era central para la “comprensión” de los textos. Se proponía la difusión de obras locales (*Cornelia Bororquia* y *Camila*), o de traducciones, como la de la *Jornada de Maratón*, por Bernardo Vélez, y *Felipe II*, de Alfieri, por Esteban de Luca. La estética de la agrupación puede sintetizarse en el apego por el neoclasicismo, cuyos modelos eran Corneille, Racine, Moratín, Shakespeare, Voltaire, Brissy, Crebillon, Maffey, Kotzebue, Pirón y Molière y, por otra parte, el antihispanismo, morigerado bajo la descalificatoria fórmula de “absurdos góticos” aplicada a las piezas de Montalván, Calderón y Lope de Vega²³⁸. La polémica suscitada a raíz de la pieza de Henríquez, *Camila o la patriota de Sudamérica* y de *Cornelia Bororquia* –atribuida a Luis Ambrosio Morante, finalmente disgregó la agrupación.

²³⁷ “La *Camila*, dicen, tiene muchos defectos, bien; también serán algo defectuosas las primeras composiciones que se hagan después, esto ha sucedido siempre, pero seguramente no serán tan abominables, tan escandalosas, ni tan poco convenientes á las circunstancias políticas del país, y á las de un pueblo que debe ir adquiriendo otras costumbres, como las que hemos visto representar en este teatro”. (*El Censor*, 20/11/1817)

²³⁸ El reglamento de la Sociedad del Buen Gusto, redactado por Juan Ramón Rojas, fue publicado por *El Censor* (04/09/1817)

El 28 de diciembre de 1821, se creó la denominada “Sociedad Literaria de Buenos Aires”; sus órganos de difusión fueron el periódico *El Argos* y *La Abeja Argentina*, considerada como la primera revista argentina. Según Juan María Gutiérrez, quien se ocupó extensamente de la última en “La sociedad literaria y sus obras” (1979: 126), se creó a iniciativa de Julián Segundo de Agüero, miembro de la legislatura de la provincia de Buenos Aires. Entre sus miembros se contaba a Esteban de Luca, Vicente López, Antonio Sáenz, Felipe Senillosa, Manuel Moreno, Cosme Argerich, Juan Antonio Fernández, Ignacio Núñez y Santiago Wilde. En la introducción a las actas constan los objetivos de la agrupación y se reseñan los anteriores intentos realizados por éstas:

La una en 1811, conocida con el nombre del “Club”; la otra en 1812, que tomó el título de “Sociedad patriótica”, y la tercera en 1818, denominada “Sociedad del buen gusto”. Si estas asociaciones fueron efímeras y de poco fruto, no puede desconocerse que la idea de congregar un número de hombres ilustrados, ha tenido siempre gran influencia en los progresos sociales del país en donde las fuerzas intelectuales se han vigorizado por medio de la asociación.

La Sociedad Literaria admitía como modelos las sociedades británicas, que a su vez inspiraron las norteamericanas. En los artículos 20, 22, 27 y 28 se establecía la publicación de *El Argos de Buenos Aires*, “el cual deberá contener todo cuanto conduzca a formar un canal verdadero de comunicación y noticias”; con respecto a *La Abeja Argentina*, la Sociedad Literaria estipulaba su periodicidad y propósitos²³⁹.

La excesiva amplitud de intereses, el escaso número de miembros, y sobre todo, la situación de conflicto político imperante, seguramente incidieron en la disolución de esta asociación, sobre la que Beatriz Sarlo afirmó que “Quizás sea éste el movimiento más importante dentro del ámbito de nuestra cultura, hasta 1830”. (1967:18)

El Argos de Buenos Aires salió por primera vez el 12 de mayo de 1821, un año después de creada la Sociedad Literaria. Al igual que ésta, su impulsor fue Julián Segundo Agüero, y entre sus redactores estaban Santiago Wilde, Ignacio

²³⁹ “Art. 28.- Este periódico será dedicado a objetos políticos, científicos y de industria, y contendrá, además, traducciones selectas; los descubrimientos recientes de los pueblos civilizados; las observaciones meteorológicas del país; las médicas sobre la constitución de los años, la de las estaciones; un resumen de las enfermedades de cada mes, y un sumario de los adelantamientos de la provincia”.

Núñez y el deán Funes. Pocos meses después (septiembre de 1821), Bernardino Rivadavia suprimía la *Gaceta*, a raíz de la creación del Registro Oficial.

Inmerso en la tumultosa situación política interna y externa, *El Argos* dedicó un espacio al comentario teatral en casi todas sus ediciones, bajo el título “Coliseo”, excepto cuando comentó la lectura de la tragedia de Juan Cruz Varela, *Dido*, que lo hizo con el sugestivo título: “Comunicado. Teatro Nacional” (30/07/1823), acuñando uno de los conceptos que serían el eje del discurso de la crítica hasta bien avanzado el siglo XX²⁴⁰. Los redactores del *Argos* no se limitaban al anuncio de las representaciones, sino que – correlato de la actividad de la Sociedad Literaria-, extendían sus apreciaciones hacia una vasta gama de temas: actores, actuación, costumbres, repertorio, escenografía, definiciones genéricas, entre otros. Una de sus críticas paradigmáticas es la dedicada a la traducción del drama de Alfieri, *Los hijos de Edipo* (20/05/1821), que aparece con un encabezado muy habitual en las publicaciones del período, donde el comentarista se excusa por la demora en ocuparse del teatro, tardanza ocasionada por cuestiones políticas candentes. En adelante, opinará sobre las actuaciones –en forma muy crítica-, interesándose por el maquillaje, la gestualidad, la memoria, la interpretación a cargo de actores habituados al sainete y la comedia –todo esto referido a la compañía de Luis Ambrosio Morante- en tono didáctico y prescriptivo; hace alarde de erudición, mediante la “cita autoridad” y la “cita cultura”, entre otras interferencias léxicas y enunciados referidos; su destinatario, además del lector, incluía a los partícipes de la actividad tanto como a los que potencialmente pudieran dedicarse al teatro en el futuro (autores, traductores, empresarios, actores y público). La categoría genérica de “drama” ocupó un considerable espacio, a lo largo de tres ediciones, con anuncio previo (03/11/1821), comienzo (10/11/1821) y culminación (17/11/1821), siendo ahora de lectura imprescindible para la reconstrucción del canon de la época.

El Argos dejó de aparecer el 3 de setiembre de 1825; resulta interesante establecer un breve cotejo con otro periódico que coincidió con la publicación de *El Argos* durante un breve lapso. Se trata de *El Centinela*, creado por Florencio y Juan Cruz Varela, junto a Ignacio Núñez²⁴¹. En él se hacía referencia

²⁴⁰ En la edición del 23/08/1823 se anunciaba la publicación de “...la interesante tragedia [la] *Dido*, producción de nuestro compatriota D. Juan Varela”, en la imprenta de los Expósitos.

²⁴¹ Llegó a las setenta y dos ediciones, entre el 28/07/1822 al 07/12/1823.

ocasionalmente a *El Argos*, e intentaba marcar una diferencia de criterio. Una de sus principales preocupaciones era la conducta del público durante las representaciones -fustigando a los ruidosos y a los fumadores-, como también cuestionando algunos desempeños actorales: “Es preciso que el público sepa, y que también sepan los actores, que los verdaderos *jueces del teatro son los que pagan sus entradas*” (08/12/1822).

Muchos comentarios aparecían con encabezados semejantes a los de *El Argos*, en los que el comentarista se disculpaba por la discontinuidad de la sección dedicada al teatro: “Rara vez se nos presenta la ocasión de dedicar alguna de nuestras páginas al Drama, y a sus accesorios encantadores –el baile y el canto-.” (16/03/1823).

Este hecho no carece de importancia, ya que una de las condiciones para el desarrollo de un discurso consiste en su continuidad y permanencia. Durante el resto del período no se dieron las condiciones mínimas de estabilidad política, imprescindibles para asegurar no sólo la crítica, sino la continuidad de la actividad teatral misma. El gran número de periódicos u hojas sueltas era proporcionalmente inverso a su duración, especialmente hasta 1835, cuando se consolida el régimen rosista. Entre estas publicaciones, cabe destacar, dado su interés por el teatro, las numerosas publicaciones del sacerdote Francisco de Paula Castañeda, como el *Desengañador*, *Paralipomenon al Suplemento del Teofilantrópico*, el *Despertador*, el *Suplemento al Despertador*, el *Defensor*, *Doña María Retazos*, la *Matrona Comentadora*; Castañeda fue autor de tres comedias -de las que conocemos sólo la primera escena- que se publicaron en *Doña María Retazos* y que por ello se conocen con esta denominación²⁴².

El padre Castañeda, cuya agudeza le valió incontables disputas, también consideraba el teatro una herramienta didáctica; rechazaba el teatro español, al mismo tiempo que reclamaba una dramaturgia americana que reflejara sus hechos históricos y costumbres.

La periodización de los discursos sobre teatro no siempre resulta coincidente con los ciclos políticos, pero en el lapso que he caracterizado como

²⁴² Sus títulos eran *El frenesí político-filosófico del siglo XIX, refutado por los siete periodistas*, *Progresos de Juan Santiago en Sud América* y *Los solteros corregidos por la Excma. e Ilustrísima Comentadora y por su escudero Da. María Retazos*.

umbral, se puede recortar el extenso período durante el cual Juan Manuel de Rosas detentó el poder.

Dentro de esa etapa se distingue nítidamente la producción aparecida en las publicaciones oficialistas y la realizada desde el exilio.

Entre los órganos periodísticos del rosismo, se destacó *El Lucero. Diario político, literario y mercantil* dirigido por Pedro de Angelis (entre el 07/09/1829 al 31/07/1833) Pese a su gravitación como publicación oficial, la sección de teatro no superaba el anuncio o la escueta crónica de las representaciones, entre las que se destacaba la actuación de la compañía lírica Tani, de la actriz Trinidad Guevara y de Pablo Rosquellas. En 1833, cuando el general Balcarce asumió el gobierno de la provincia de Buenos Aires, objetó y ordenó al fiscal Pedro José Agrelo que formalizara una acusación al periódico opositor *El Restaurador de las Leyes*; esta medida provocó una reacción entre los simpatizantes de Rosas, conocida como “la revolución de los restauradores”, una de cuyas consecuencias fue que la Legislatura exoneró a Balcarce y nombró en su lugar al general Viamonte.

En ese lapso aparecieron los ochenta y cinco números de *El Constitucional de 1833. Diario político, literario y mercantil*, cuyo director fue Miguel de Valencia. Resulta de gran valor testimonial, entre otras, la nota (firmada por “Unos concurrentes”) dedicada a “la gran tragedia *Montegón y Capuleto*”, designación con que se conocía en la época a *Romeo y Julieta* de Shakespeare, a cargo de un elenco de aficionados (12/07/1833).

El *Diario de la tarde. Periódico comercial, político y literario*²⁴³ perduró más tiempo, desde mayo de 1831 hasta la batalla de Caseros. La sección teatral aparecía encabezada con la advocación “¡Viva la Federación!”

En el año 1838 se pueden cotejar los comentarios sobre las funciones del Teatro Argentino y del recién inaugurado Teatro Victoria²⁴⁴.

Del primero, se destacaba la dirección de la compañía dramática a cargo de Juan Aurelio Casacuberta (integrada por Manuela Casacuberta, Juan Cordero, José

²⁴³ Su primer director fue Pedro Ponce, y el último, Federico de la Barra.

²⁴⁴ La inscripción que podía leerse en el proscenio, indica la función atribuida al teatro por la política oficial:

“En este punto, (¿propicio?)
deleite es utilidad;
pugna la virtud y el vicio;
se enseña moralidad”.

Taboada, entre otros). Las funciones del Teatro Argentino solían iniciarse con un concierto, seguían con una tragedia o una comedia, para finalizar con un breve sainete.

En el Teatro Victoria, la compañía estaba encabezada por Trinidad Guevara y Joaquín Culebras, junto a Antonio González, Manuel Cossio, Hilarión Uriarte y Josefa Funes. Martínez de la Rosa, Eugène Scribe, Alejandro Dumas, Víctor Ducange, Víctor Hugo, Bretón de los Herreros y Shakespeare, eran algunos de los autores representados.

En ambos casos, estos anuncios no pueden considerarse como exponentes del discurso crítico, ya que sólo acompañaban la información con adjetivación repetitiva y vacía de significado: “preciosísima comedia”, “divertido fin de fiesta”, “asunto interesante”, “graciosa comedia” o “acreditado drama”.

Mientras tanto, en la vereda política opuesta, Juan Bautista Alberdi dio a conocer el semanario *La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres*. Su primera aparición fue el 10 de noviembre de 1837, y cesó el 21 de abril de 1838; en *La Moda* escribían Juan María Gutiérrez, Vicente Fidel López, Rafael Jorge Corvalán y Juan Esnaola.

Las posibilidades discursivas alcanzadas por los comentaristas de *La Moda* pueden verse en la nota aparecida en el N° 7 (03/01/1838), sobre la representación del melodrama *Marino Faliero* (1829), de Casimiro Delavigne, autor francés romántico muy bien considerado en la época, sobre el cual el crítico planteaba no pocas reservas.

En el extenso artículo se criticaba la fábula, la tesis sustentada, y muy especialmente, la puesta en escena; sobre ésta, el cronista se ocupó de varios aspectos, como la dicción de una de las actrices, el vestuario y las interpretaciones.

La incipiente crítica ya no tendría espacio en esta orilla del Plata: al poco tiempo se produjo la emigración de gran parte de la intelectualidad porteña que había integrado la denominada “generación de 1837”, que tuvo como centro de reunión el Salón Literario y, luego de su clausura, la Asociación de Mayo.

El número 23 de *La Moda* (21/04/1838) advertía sobre la finalización de la publicación, con la ironía que la caracterizaba:

He querido cesar, 1° por las ocupaciones extraordinarias de la imprenta; 2° por una considerable deserción de los suscriptores, y 3° por la no oportunidad de las publicaciones literarias.

Como afirma David Viñas (1982), la crítica y la producción literaria de los desterrados estaría marcada por la *excentricidad*, y, al mismo tiempo que los enfervoriza como aventura e infinitud, los desgarrar como separación.

En 1837, en Montevideo, Andrés Lamas fundó con Miguel Cané (padre) la publicación *Otro Diario*, que clausuró el general Oribe. Los mismos crearon el 15 de abril de 1838 *El Iniciador*, donde colaboraron Bartolomé Mitre, Félix Frías, Santiago Viola, Florencio y Juan Cruz Varela, Carlos Tejedor y Miguel Irigoyen. El 11 de noviembre del mismo año reaparecía en Montevideo el periódico antirrosista *El Nacional*, dirigido también por Lamas y Cané, y al que se incorporó Alberdi. En 1839, Alsina, Alberdi, Lamas y Cané fundaron *El Grito Argentino*. Estas y otras posteriores publicaciones se ocuparon muy especialmente de la difusión del teatro de los emigrados; cuando en 1842 José Mármol estrenó en Montevideo *El Cruzado*, ante las críticas negativas de periódicos locales, Alberdi asumió su defensa, homologándolo con dramaturgos célebres que no fueron siempre aceptados. (*El Nacional*, 12/11/1842)²⁴⁵.

La operación hiperbólica que subyace en la comparación planteada, entre otras características, propone a Alberdi como modelo de la crítica romántica rioplatense; a pesar de esta encendida defensa de la obra de José Mármol, admitía que el drama erudito e histórico no se adecuaba a los intereses del espectador americano; proponía, en cambio, que los autores tomaran como asunto a su propia sociedad, "...con sus tradiciones, usos, caracteres, pasiones e intereses peculiares". Consecuente con estas ideas, también aplicadas a la poesía, crea sus dos intentos dramáticos, *La Revolución de Mayo* (1840) y *El gigante Amapolas* (1841). De todos los escritos sobre teatro pertenecientes a Alberdi, Bernardo Canal Feijóo ha

²⁴⁵“*El Cruzado* ha visto la escena; salud al señor Mármol; los títulos de poeta dramático le pertenecen de derecho; el público se los ha discernido, el público que en esto, como en toda materia de gusto, tiene más voto que los académicos y los críticos. Adelante, dichoso joven que habéis recibido del cielo el sublime don de la inspiración dramática; estáis en la carrera que debe absorber vuestros años de entusiasmo y de fuerza; recorredla, osado, con vuelo de águila; dejad perdidos en el polvo los aullidos de la asquerosa envidia y remontaos hasta lo alto, llamad a las puertas de Dios, pedidle inspiraciones que no haya dado a otro hombre. Ya conocéis vuestra vocación; entregaos a ella con alma y vida; no penséis en sus ventajas e inconvenientes; la habéis recibido de Dios, aceptadla, aceptadla con sumisión religiosa y entregaos a vuestro destino dramático. Al cabo de algunos años de infatigable esfuerzo –tened fe en esta profecía- seréis una de las más bellas celebridades de los pueblos del Plata”. (Alberdi, *El Nacional*, 12/11/1823)

interpretado que constituyen una teoría dramática completa (1956), pero, como ya lo he señalado, justamente la dispersión y discontinuidad de los mismos implican la imposibilidad de una condensación discursiva.

Del otro lado de la cordillera, Sarmiento en 1842 fundaba *El Progreso*, junto con Vicente Fidel López y Planes; desde allí y también en *El Mercurio* y en *La Revista de Valparaíso* ejerció la crítica teatral, entre otras actividades. Tanto él como López, seguían la misma línea de Alberdi y de Mitre: polifacéticos y polemistas incansables, uno de los ejes de los debates en los que tomaron parte activa era la escuela romántica. Sarmiento prefería a Larra antes que a Moratín, a Bretón de los Herreros y al teatro francés en general, lo que era rechazado por los chilenos; además, se quejaba del atraso del teatro en Santiago. Desde *El Mercurio* (1841) afirmaba el valor del teatro como “foco de civilización”.

Además de ejercer la crítica, expuso su concepto sobre la función de la misma, lo que llevó a Juan Pablo Echagüe (1925) a dedicarle un extenso artículo, en el que reprodujo fragmentos sobre el tema²⁴⁶.

Para Sarmiento, la comedia debía ser un “fiel espejo de las costumbres, un bonito panorama en que el espectador divise, al [sic] través del prisma del arte, los defectos del hombre”. El paradigma axiológico se hacía explícito, y en ese punto coincidía con las conclusiones de D’Alembert en su polémica con Rousseau acerca de la moral en el teatro, al afirmar que “el drama es de suyo inmoral, porque las acciones morales y las pasiones ordenadas nada tienen de dramáticas. Se necesitan virtudes grandes y pasiones fuertes y rebeldes para mover el corazón del espectador”. En Chile, Sarmiento tuvo la oportunidad de observar con frecuencia a Casacuberta, al que admiraba profundamente, y se ocupó de describir detalladamente la agonía de un personaje que Casacuberta interpretaba.

²⁴⁶ Decía Sarmiento: “La crítica tiene una alta misión: depurar el lenguaje, corregir los abusos, perseguir los vicios, difundir las buenas ideas, atacar las preocupaciones que les cierran el paso, y, destruyendo todos los escombros que el pasado nos dejó, preparar el porvenir”. (1925: 105)

“(…) La crítica debe corregir y no matar: y por más que digan, más vale un trabajo imperfecto que el que no haya ninguno.” (1925: 106)

Sarmiento además impulsaba la creación de una escuela de declamación que apartara a los actores de los modos de actuación a los que caracterizaba como “afectados”, y que por ello desvirtuaban el sentido de una escena. (1925: 110)

Después de la batalla de Caseros, los cambios políticos incidieron en todos los aspectos de la vida cultural. Por un lado, el cambio fue propicio para el regreso de los exiliados; por otro lado, a la escasez de la producción dramática local, se sumó la desaparición de las compañías de actores nacionales.

Respecto del primer aspecto, remito a las consideraciones retrospectivas de Juan María Gutiérrez, que deben leerse a la luz de la escasa producción dramática local durante el período rosista, pero que no explican la causa que hizo que esta situación se extendiera varias décadas más. Sólo se registra la producción de Claudio Mamerto Cuenca, *Don Tadeo y Muza* – obras que se conocieron más tarde – de Pedro Lacasa, Miguel Ortega, Pedro Echagüe y del entrerriano Francisco Fernández.

En cuanto al segundo aspecto, la revisión de los periódicos de la época, se ratifica la afirmación de que entre Caseros y 1890, Buenos Aires se europeizó. Las compañías que actuaban en la época de Rosas se dispersaron, y se recurrió a las compañías extranjeras, especialmente líricas (Tamberlick, Tamagno, Passi, Ristori) y en menor medida, dramáticas (Salvini, Rossi). La actitud de los críticos de los diarios y periódicos ante ellas era de hiperbólica admiración.

Los periódicos que apoyaban a Urquiza eran *La Tribuna*, fundado el 7 de agosto de 1853 por Héctor y Mariano Varela, *El Clamor* y *La Avispa*; los opositores eran *El Pueblo* y *La Lanceta. Diario satírico burlesco*. El tono jocoso de *La Lanceta* puede verse a través de este breve anuncio, correspondiente al N° 11, del 2 de mayo de 1853:

Gran función extraordinaria en San José de Flores. ¡Viva el cintillo punzó!; Mueran los salvajes traidores unitarios! Se suprime lo del Loco Traidor, aunque no faltarán espectadores que lo repitan en sus adentros.

Por el contrario, *La Avispa, diario de novedades*, encabezaba los anuncios teatrales con la fórmula “¡Viva la Confederación Argentina!”

Quienes se ocupaban del teatro en Buenos Aires, pero exclusivamente del teatro extranjero- durante este período eran Lucio V. López, Miguel Cané, Paul Groussac y Santiago Estrada.

Miguel Cané tradujo *Enrique IV* y *Las alegres comadres de Windsor* y además realizó un estudio sobre Shakespeare. Santiago Estrada (1845-1892) en 1889 publicó en Barcelona, un tomo titulado *Teatro*, que contiene artículos sobre la escena lírica y dramática en Buenos Aires; escribió en *La Religión*, *La Nación Argentina*, *Tribuna*, *La Unión*, dirigió *La América del Sud*, y fundó *La Patagonia*. Con menor presencia en los diarios, escribían Calixto Oyuela, Carlos Guido y Spano y Paul Groussac; del último se destaca su artículo sobre la actuación de Sarah Bernhardt en *Fedra*; también incursionó en la dramaturgia sobre el período rosista con *La divisa punzó* (1923). José Antonio Wilde, en su volumen de memorias titulado *Buenos Aires setenta años atrás* (1881), también se ocupó de las compañías teatrales.

Las publicaciones que se destacaron fueron *El Comercio*, fundado el 1º de octubre de 1859 por Cané, Avellaneda y Gutiérrez (continuación de su primera etapa montevideana de catorce años con el nombre de *El Comercio del Plata*, dirigido por Florencio Varela); *La Nación Argentina* (1862) fundado por Juan María Gutiérrez para apoyar la obra de Mitre; en 1863, *El Mosquito*; en 1868, *La Revista Argentina* (dirigida por Pedro Goyena, con José Manuel Estrada, hasta 1872); en 1869, *La Prensa* y 1870, *La Nación*. En 1871 y hasta 1877, la ya mencionada *Revista del Río de la Plata*, especializada en historia y literatura, creada por Andrés Lamas, Vicente Fidel López y Juan María Gutiérrez.

El año 1872 marca una nueva etapa en el periodismo porteño, ya que aparecieron cuarenta y cuatro nuevas publicaciones de las noventa y cuatro que se editaron ese año, y funcionaban en Buenos Aires veintiséis imprentas.

En 1874 Sarmiento inauguró las comunicaciones a través del telégrafo, y este avance tecnológico tendrá más tarde su correlato en la crítica, que en ese momento, prácticamente carecía de objeto al no existir un teatro local.

Esta carencia se advierte en la preocupación por el fomento de la dramaturgia: en 1870 se creó *El porvenir literario* –que agrupaba a Rafael Obligado, Martín Coronado, Daniel Escalada, entre otros- y en 1871, la Sociedad de Estímulo Literario. En 1872 apareció la *Sociedad de Amigos del Teatro*

Nacional y en 1877, la *Sociedad Protectora del Teatro Nacional*. Entre sus miembros estaban Juan María Gutiérrez, Carlos Encina, Rafael Obligado, Martín Coronado, Olegario Andrade, Bartolomé Mitre, José M. Cantilo, Lucio López, Miguel Cané y Francisco Fernández. Su importancia radica en que fue la primera asociación que planteó la cuestión de los derechos de autor, cuestión que sólo sería resuelta en el siguiente siglo; también por su iniciativa, se abrió el Teatro de la Victoria en la temporada de 1878, patrocinando el estreno de *Monteagudo*, de Francisco Fernández y de *Luz de luna y Luz de incendio*, de Martín Coronado.

En cuanto a las asociaciones, en 1881 se organizó el *Círculo Dramático*; como en todos los intentos precedentes participaron en él tanto los dramaturgos como quienes ejercieron, aunque sea esporádicamente, la actividad crítica o historiográfica. Las asociaciones, no sólo con sus acciones concretas, sino también, y muy especialmente a través de sus proclamas y manifiestos, echaron las bases de las actividades teatrales y periodísticas que se desarrollarían más adelante.

La afirmación de los discursos sobre teatro

Entre 1890 y 1930, los discursos sobre teatro transitaron desde la producción aislada y esporádica hasta su progresiva y definitiva *afirmación*.

Este hecho fue una consecuencia, en buena medida, de las condiciones de crecimiento de su objeto mismo –del teatro extranjero y la lírica, hacia una producción vernácula sostenida-, y de la expansión de los medios gráficos y de la industria editorial, su espacio de manifestación.

Este proceso tuvo carácter especular, a la vez que tardío, respecto de los países centrales donde se había iniciado²⁴⁷ En el Río de la Plata, el desarrollo de la prensa gráfica fue posterior y con un rasgo de dispersión hasta el último tercio del siglo XIX, y no sólo por razones de orden técnico o económico: el peso del orden político fue decisivo para la constitución del orden cultural.

Puede señalarse como dato clave el lapso que va desde octubre de 1869 a enero de 1870 en el que aparecieron *La Prensa* y *La Nación*, en este orden. En poco tiempo, el primero, fundado por José C. Paz, alcanzó los veinticinco mil

²⁴⁷ Este aspecto del fenómeno de la crítica está detallado en II. El contexto.

ejemplares y continuó ascendiendo hasta terminar el siglo en setenta y siete mil, una cifra muy alta para la época, como surge de la comparación con otros diarios y periódicos coetáneos²⁴⁸.

La Nación, creado por Bartolomé Mitre como una modernización de *La Nación Argentina*, en sus comienzos no tuvo un alcance cuantitativo tan grande, pero al poco tiempo competía con *Tribuna*, en el que colaboraban Rufino Varela, Juan Cruz Varela y Luis V. Varela.

De aquí en adelante, no se detendría el flujo de nuevas publicaciones así como el constante incremento de las tiradas. Este crecimiento fue notorio en la década 1880-1889, resultado en parte de la aparición de diarios y periódicos de colectividades -española, alemana, francesa, inglesa, entre otras-, un fenómeno ligado estrechamente a las corrientes inmigratorias. Por otra parte, los avances tecnológicos favorecieron el desarrollo de la actividad, al reducir el tiempo de edición en relación con la cantidad de ejemplares, abaratando costos y mejorando la calidad de la impresión²⁴⁹.

Casi todas estas publicaciones tomaban como modelo el periodismo francés, excepto en lo que se refiere al tamaño (desmesuradamente grande en el caso de las publicaciones locales).

Hasta 1880, la circulación de las mismas era bastante restringida, y esto se atribuye en parte a la escasa proporción de alfabetizados, y también al sectarismo político de las publicaciones; fue entonces cuando comenzaron a aparecer las revistas especializadas en los más variados temas, así como también las publicaciones de gremios y asociaciones políticas.

Entre las primeras, cabe destacar *La Biblioteca*, dirigida por Paul Groussac²⁵⁰, y entre los segundos, *La Vanguardia* (1894), órgano oficial del partido socialista, dirigido por Juan B. Justo, y uno de los de más extensa existencia, y *La Montaña* (1897), autodenominado “periódico socialista

²⁴⁸ En la misma época, las cifras de venta eran las que siguen: *La República*: 4.600 ejemplares; *El Río de la Plata*: 4.000; *La Tribuna*: 3.600; *The Standard*: 2.500; *La Verdad*: 1.500; *La España*: 1.300; *La Nazione Italiana*: 1.200; *Le Courier de La Plata*: 1.000; *La Discusión*: 800; *El Nacional*: 650.

²⁴⁹ A partir de 1881 comenzó a difundirse el uso del fotograbado y la fototipia, para reproducir imágenes. En 1886 se introdujo la linotipo en los procesos de impresión.

²⁵⁰ En 1879 apareció la *Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires*, dirigida por Manuel Ricardo Trelles. Al poco tiempo, bajo la dirección de Groussac pasó a denominarse *La Biblioteca*. En 1884, Groussac también dirigía el vespertino político y literario *Sud-América*, en el que colaboraban Carlos Pellegrini y Lucio V. Mansilla, y que tenía una clara orientación roquista.

revolucionario” bajo la dirección de Leopoldo Lugones y José Ingenieros, del que sólo aparecieron quince números.

Durante la década 1890-1900, las publicaciones fueron abandonando el modelo francés, pasando a emular el estilo norteamericano, con agencias de noticias propias, redactores de las más variadas materias y un fuerte incremento de la publicidad.

El otro factor que considero condición necesaria para que la crítica teatral porteña se constituyera como discurso, tiene que ver con su objeto. Si bien la crítica en general, y la teatral en particular, ya existían, la dificultad principal para generar una continuidad durante las últimas décadas del siglo XIX, radicaba en el objeto mismo. Al escaso número de salas teatrales hay que sumarle la ausencia casi absoluta de piezas producidas en el país.

Prácticamente, el único referente teatral lo constituían los elencos extranjeros que asiduamente venían de gira a Buenos Aires, lo que no impedía que se fueran perfilando una serie de paradigmas (que pronto se afianzarían) respecto de diversos aspectos de la producción teatral: la preferencia por la *verosimilitud* – tanto en la obra dramática como en el tipo de actuación-; el rechazo de asuntos que no se relacionaran de algún modo con el contexto local; y una fuerte noción del *decoro* que se apoyaba en un paradigma axiológico; esto último estaba indisolublemente ligado al preconcepto del *didactismo*, del que la noción de teatro no podía ser separada, según lo habían expuesto las regulaciones decimonónicas desde Juan Bautista Alberdi hasta Domingo F. Sarmiento.

El panorama del año teatral de 1889 que trazaba *La Prensa* el 1º de enero de 1890 -cuyo titular principal era “La inmigración en 1889”, como hecho relevante del año²⁵¹- estaba centrado en el teatro extranjero. En las páginas 25 a 26 resumía bajo el título “El año teatral”, los acontecimientos destacables, entre ellos la inauguración del lujoso teatro de la Ópera, propiedad de Roberto Cano:

Queda de manifiesto en la referida construcción el no haberse puesto reparo ni límite alguno en el costo, pues que si en algo peca el edificio en su ornamentación, es precisamente por acumularse a porfía y con exceso así los dorados adornos como las vistosas pinturas [sic].

²⁵¹ El titular completo dice así: “El hecho grandioso: el que se cierne sobre todo el movimiento del país dominando los acontecimientos más culminantes del año, es la inmigración.”

A partir de la capitalización de Buenos Aires en 1880, buena parte del proyecto liberal aspiraba a convertir la ciudad en un reflejo de los principales centros europeos, y esto incluía una modernización arquitectónica funcional y la ampliación y mejoramiento de los espacios públicos y privados. Además de la Ópera, ese mismo año se agregaba el teatro Onrubia a las salas teatrales ya existentes.

Entre las compañías extranjeras que visitaron el país, destacaban la compañía de teatro lírico de Ferrari; las atracciones locales, más modestas, se concentraban en el Politeama, espacio acondicionado para las representaciones ecuestres y acrobáticas. Sin embargo, el diario destacó la presencia de una compañía extranjera que obtuvo buena repercusión en el público, a tal punto que da recomendaciones a los espectadores para que no tengan que pagar un sobreprecio por las localidades:

Su actual empresario, Sr. Luis Ducci, ha traído del viejo mundo la compañía más compleja y escogida de cuantas han actuado en nuestros circos o teatros, hasta el punto de no poder ser comparada con ninguna otra. Los viernes, muy especialmente, tienen lugar allí funciones de gala, llamadas de “moda”, en las cuales toman parte los mejores artistas de la compañía, con programa siempre variado y a las que concurre numerosa y selecta concurrencia, a tal extremo que es menester reservar localidades con anticipación sinó se quiere pasar por las horcas caudinas de los revendedores que exigen el doble o triple del valor corriente de las aposentaduras.

En el teatro Nacional, en cambio, se presentaba una renombrada compañía española, encabezada por los esposos Palencia (*La Prensa*: 1º/ 01/ 1890) En el comentario se pone de manifiesto la alta competencia del público porteño, habituado a aplaudir elencos extranjeros, y en particular, a manifestar rechazo por cierto tipo de actuación y también por piezas que catalogaba de “inverosímiles”.

Aún no había finalizado el siglo XIX, cuando ya se puede advertir un cambio en las preferencias estéticas de los cronistas: el teatro español (especialmente las obras de Moratín, José Zorrilla y Manuel Bretón de los Herreros) que era el modelo que prevaleció a partir del romanticismo, ya comenzaba a declinar según los nuevos gustos. A partir de la última década del siglo XIX quedó registrada en las notas sobre teatro una marcada inclinación por el drama y la comedia franceses, lo que será una constante a lo largo de varias décadas. Podría esbozar alguna hipótesis sobre la causa de que esta reacción no se

hubiera presentado antes: tal vez se debió una inadecuada interpretación de los actores españoles, como insinúa el comentario de *La Prensa*:

Formaron también parte de él *Georgina, Dionisia, Princesa Jorge, La doctora, Andrea, El herrero*, y otras del género cómico pertenecientes como las anteriores al repertorio francés, que es el que imperó por absoluto en las dos temporadas que actuó la compañía. No aboga mucho este hecho a favor del interés que despertaron las comedias genuinamente españolas, que fue escaso. La factura escénica, las tesis sociales que forman la trabazón de las concepciones de los autores franceses favoritos como Dumas y Sardou, son de aliciente poderoso para nuestro público y lo probó la numerosa concurrencia que asistía cuantas veces se estrenaba alguna de ellas. (*La Prensa*: art. cit.)

Los acontecimientos del campo político –especialmente la revolución del Parque en 1890- afectaron seriamente la actividad teatral, y no fueron eludidos en el panorama trazado por *La Prensa* del 1º de enero de 1891:

Los raudales de melodías que derraman anualmente los costosos ruiseñores que nos visitan en cada invierno, tuvieron este año imponente acompañamiento de extraña orquesta, pues que el cañón, con su ronco tronar, constituía la nota pedal en el fantástico concierto. En efecto, la revolución de Julio vino a interrumpir la serie de las representaciones de la colosal compañía lírica que trajeran los empresarios Ferrari y Ciachi. Este fue el fin que llevó la temporada lírica, que llamaremos oficial. En la Opera, con Ferrari, acabó la serie anunciada de funciones, con graves pérdidas para el empresario, pues, como lo decíamos al principio, los tiempos de los siete años flacos bíblicos, habían ya empezado para nosotros. En el Politeama, Ciacchi tuvo la suerte, pues tal puede llamarse de que estallase la revolución, lo cual obligó al empresario, con gran contentamiento suyo, a cerrar las puertas del teatro. *La Prensa* (1º de enero de 1891)

Sin embargo, esto no impedía que el público asistiera a los variados espectáculos que se ofrecían en Buenos Aires, según lo registra el cronista:

Las diversiones son variadas y se ve que hay para todos los gustos. La concurrencia no escasea en los sitios de diversión, lo que prueba que hay mucha filosofía en medio de la crisis mentada por doquier, y por de pronto tenemos la perspectiva para el año venidero de Gayarre en la Opera con la compañía de Ferrari y Coquelin, a los que seguirán Tamagno y Maurel, en el Politeama. *La Prensa*, ed. cit.

La preferencia por el teatro extranjero queda de manifiesto por el escaso interés que recibió *Un paseo por Buenos Aires*, considerada una de las primeras revistas porteñas:

Hubo alguna animación con la representación de una revista local del Sr. Gomara *Un Paseo por Buenos Aires*, desprovista de condiciones dramáticas, pero con toques patrióticos y exhibición de trages [sic] y decoraciones que llamaron la atención.

Aún más sugerente resulta el siguiente párrafo, porque el cronista insiste en un reclamo por una producción dramática local mediante una iniciativa privada, que resulta apoyada por la publicación:

La empresa Varela Jordán se esforzó en dar alguna vida al teatro Nacional, dando participación en las utilidades como una compensación de la falta de propiedad literaria a los autores que presentaran los frutos de su ingenio literario o musical. Como resultado de esta medida, aparecieron la “Gitanilla” zarzuela apreciable y de música con ciertos vuelos, del Sr. García, “Amor y patria” y algunas otras que merecen atención, no por su escaso mérito intrínseco, sino por los esfuerzos que se están haciendo para no ser tributarios del teatro extranjero.

Este reclamo será una de las constantes de la crítica del período; reclamo que tendrá el carácter de estímulo, y que al mismo tiempo, llevará a la crítica a ser una fuerte reguladora de la producción dramática posterior. En esta instancia, lo que se advertía con preocupación y en directa respuesta al gusto del público, era el incremento del denominado “género chico” y de la modalidad del “teatro por secciones”.

Estas variantes, literalmente transplantadas de España, provocaron un cambio: el desplazamiento de la tragedia y la comedia tradicionales, a las que apostaban los sectores ilustrados en la construcción de su proyecto cultural; el otro aspecto de la cuestión estrechamente ligado a lo anterior, tiene que ver con la acusación de mercantilismo dirigida a los empresarios, incompatible con la concepción de la cultura de los mencionados sectores²⁵².

²⁵² Véase, a continuación, el tono despectivo del cronista ante la programación de las salas Pasatiempo, Goldoni, Doria y Florida: “Con decir que estos teatros de tercer orden se han apoderado del género por secciones ocupadas por zarzuelitas ligeras, estaría reseñando el movimiento de ellos. El Pasatiempo fue el primero que se aprovechó del filón ya explotado en Madrid de las funciones por hora y obtuvo halagueño [sic] resultado. Los demás teatros siguieron sus huellas y si se debiera juzgar de la afición del público por los espectáculos a que concurre, diríamos que prima en toda la línea la zarzuela, pero no la altisonante y señorial, sino la ligera, la retozona y la flamenca en que lucen a sus anchas, los ratas, los chulos y los agentes de orden público madrileños, transplantados sin esfuerzo alguno y como si toda su vida hubieran vivido aquí, a tres mil leguas de distancia. No nos detendremos a estudiar si es eso un bien o un mal, por ser ya cuestión debatida entre escritores españoles que muestran su gracejo al tratarla pero el caso es que tanto aquí como en España, el teatro por horas ha desterrado o por lo menos dejado a un lado, al teatro por funciones, con razones de peso que se fundan en el mayor o menor número de pesos, más bien pocos que hay en el bolsillo de cada cual.” (*La Prensa*, 1º /01/1891)

A las puertas del siglo XX surgió otro fenómeno que contribuyó a la construcción del discurso de la crítica porteña, y es el reconocimiento social de los sujetos enunciadores que hacen el pasaje *del amateurismo a la profesionalización*.

Hasta entonces los diarios y periódicos eran estrechamente dependientes de alguna causa política determinada; no es que en adelante hayan dejado de serlo, sino que la misma competencia editorial traía aparejada la idea de crear una aparente “objetividad” discursiva, con el fin de ampliar el universo del público lector.

Este modelo, imitado de la prensa norteamericana, se daba paralelamente a la gradual profesionalización del escritor y de los cronistas. El modelo finisecular: el polifacético Bartolomé Mitre, quien ejercía el periodismo de manera *amateur*, fue sustituido por el del periodista especializado.

Aunque constituye una tradición que la sección de crítica teatral –así como la policial y la deportiva- fuera uno de los primeros peldaños del escalafón al momento del ingreso a un medio gráfico, también se imponía, en los diarios más importantes, la “firma” del cronista como una garantía de legitimidad.

Uno de los primeros antecedentes fue el caso del español Enrique Frexas, quien se incorporó a *La Nación* en 1890 (casi al mismo tiempo que Roberto Payró), a la que perteneció hasta su muerte en 1905. El trabajo sostenido y riguroso de Frexas se constituyó en un modelo fuerte de la actividad; sus críticas, sin ser muy extensas (no más de media columna) adquirieron la fama de tener algún efecto concreto sobre el sistema teatral, tal como lo evocaba Juan Pablo Echagüe:

Para probarlo, bastará recordar el caso de aquella comedia de Benavente volteada del cartel por un solo artículo suyo al día siguiente de la primera representación. En vano se intentó después levantarla y restituirla al escenario. Fue inútil. La maltrecha pieza no volvería más a las tablas mientras él viviera. (1919: 157)

Esta anécdota -que originalmente formaba parte de un artículo homenaje (29/06/1905), que fue luego recogido por Echagüe en *Un teatro en formación* (1919)- pone en evidencia una de las *funciones* que el discurso de la crítica deseaba: imponer de manera inocultable una relación de poder frente al sistema teatral. Pero para que esta resonancia –muy hipotética- se produjera, se

enarbolaba como contrapeso una condición inapelable: la *competencia* del crítico, de la cual Frexas constituía un exponente ejemplar:

Frexas era un erudito. Conocía a fondo el teatro clásico y moderno; dominaba la historia, la estética, hasta la técnica de la música, y demostró siempre a su respecto un agudo concepto filosófico. Así como entre la *selvaggia ed aspra e forte* de la lírica contemporánea, encontraba fácilmente el hilo conductor que nos revelara el origen de tal melodía de Puccini en cual oratorio de Haydn, así también érale sencillo determinar el lazo de unión entre el actual drama de tesis y la remota tragedia primitiva. Sabía. El conocimiento de la materia se anudaba en sus escritos a la sinceridad. De ahí el peso y la solidez de sus dictámenes. (1919: 157)

Al tiempo que ejemplificaba con la obra crítica de Frexas, Echagüe resumía las características ideales del texto crítico, que él mismo siguiera, como puede comprobarse en sus abundantes críticas recopiladas. En este fragmento, Echagüe describe el paradigma del comentario crítico, representado por la actividad de Frexas:

Con singular habilidad narrativa hacía resaltar a la pasada los pasajes pertinentes a sus conclusiones críticas, asestándoles al mismo tiempo dos o tres razonamientos fundamentales que resumían su veredicto. Y en un suelto, nunca mayor de media columna, contaba la fábula, señalaba detalles, consideraba el fondo, apreciaba la interpretación e intercalaba a veces comentarios oportunos de diversa índole. El efecto de tales artículos, hechos de síntesis, de claridad, de precisión, resultaba casi siempre decisivo. “(1919: 158)

Otro de los pioneros de esta novedosa manera de encarar la actividad fue Joaquín de Vedia, sucesor de Frexas y de Payró en *La Nación* y también cronista de *Tribuna*; iniciado en la observación del escenario político, ya que se había desempeñado como cronista parlamentario, extendió su actividad a la dirección de actores y tuvo un importante rol en la introducción de la obra de Florencio Sánchez en la actividad teatral porteña²⁵³.

A estos nombres deben agregarse los de Ernesto de la Guardia (*La Prensa*), Arturo Cancela (*La Nación*), Juan Pedro Calou (*El Radical*), Julio Escobar (*Ultima Hora, Fantasio*), Arturo Giménez Pastor (*Fray Mocho*), Edmundo Guibourg (*La Vanguardia*), José Ojeda (*La Nación*) Evar Méndez (*La Gaceta de Buenos Aires*) , Luis Rodríguez Acasuso (*Nosotros*), Carlos Max Viale

²⁵³ Joaquín de Vedia se autodefinía como “cronista teatral”, marcando con modestia una diferencia con el “crítico”, y distinguiendo textualidades, que van desde la “crónica”, el “comentario” hasta la “crítica”, en orden cualitativamente ascendente.

Paz (*La Nación*), Enzo Aloisi (*La Verdad, La República, Bambalinas*), Hipólito Carambat (*La Razón*), Alfredo Bianchi (*Nosotros, La Palabra, Claridad*), Alfredo Duhau (*El Diario*), Darío Niccodemi (*El País*), César Bourel (*La Vanguardia, Crítica, Frente Cívico*), Héctor Blomberg (*El Hogar*), Emilio Bastida (*Ultima Hora, El Telégrafo*), Enrique Méndez Calzada (*La Nación, El Hogar*), Enrique García Velloso (*La Nación, El Tiempo, Caras y Caretas*), Oscar Beltrán (*Crónica, Mundo Argentino, El Hogar, Fray Mocho, Caras y Caretas*), Nicolás Coronado (*Nosotros, El Hogar*), José Antonio Saldías (*El Suplemento, Crítica*), Roberto Giusti (*El País, Nosotros*), Juan Agustín García (*La Nación*), Samuel Eichelbaum (*Caras y Caretas, La Nota, Noticias Gráficas*), Josué Quesada (*Crónica*), Luis Góngora (*Crítica*), Roberto Tállice (*Crítica*), Enrique Gustavino (*Crítica, Diario del Plata*), Juan Rómulo Fernández (*La Prensa, Caras y Caretas, etc.*), Octavio Ramírez (*La Nación*), Pablo Suero (*El Telégrafo*), Octavio Palazzolo (*La Vanguardia, El Telégrafo*), entre otros nombres.

Como puede verse, varios de ellos se han destacado en otras actividades, ya que se dedicaron paralelamente o con posterioridad, a tareas relacionadas con la escritura o con la práctica teatral²⁵⁴.

Por otra parte, el extenso listado permite apreciar el desarrollo de la prensa gráfica durante esta etapa.

En esta etapa del desarrollo del teatro argentino, las revistas publicaban las numerosas piezas estrenadas, nacionales y extranjeras, y solían acompañarlas con comentarios críticos, entre ellas: *Bambalinas*, que fundada en 1918 por Federico Mertens llegó a los 762 números; *El Teatro Nacional* (1910), luego se denominó *Dramas y comedias*; *El Teatro criollo* (1910); *Nuestro Teatro* (1913); *Mundial Teatro* (1914); *La Novela Cómica Porteña* (1918), *La Escena* (1918); *El Teatro Argentino* (1919); *El Teatro Popular* (1919); *Teatro Universal* (1920); *El Teatro* (1921); *La Farsa* (1921); *El Entreacto* (1922); *Teatralia* (1922); *La Escena Teatral* (1922) y *Telón Arriba* (1925), entre otras.

Cabe destacar que mucho antes de crear una institución que los representara (la Asociación de la Crítica creada el 19 de junio de 1915), en el

²⁵⁴ Entre los que ejercieron simultáneamente el periodismo y la dramaturgia se cuentan: José Antonio Saldías, Rafael José De Rosa, Federico Mertens, Vicente Martínez Cuitiño, Enrique Gustavino, Enrique García Velloso, Roberto Payró y Samuel Eichelbaum, entre otros. En cambio, Luis Rodríguez Acasuso abandonó la crítica cuando comenzó a estrenar como dramaturgo, porque consideraba incompatibles ambas actividades (1920).

incipiente campo intelectual de principios del siglo XX, existían formas más laxas de relación entre los diversos agentes del sistema teatral en el marco de lo que se denominaba la “bohemia porteña

La certidumbre formulada al principio, acerca de que en este período se produjo la *afirmación* de la crítica, puede apoyarse en una progresión cronológica de orden cuantitativo, o en la elección de algunos puntos de concentración en los cuales la actividad se posicionó en el debate sobre sus propias condiciones de existencia y sus funciones en relación con el teatro y la sociedad.

Según esta última instancia, dos de estos acontecimientos, extendidos en el tiempo, pertenecen a la actividad teatral, y el tercero, puntual, es propio del sistema de la crítica: me refiero en los dos primeros casos, a la circulación y productividad del *Juan Moreira*, de Gutiérrez-Podestá, y a la textualidad de Florencio Sánchez; el tercero responde a la publicación de la *Historia de la literatura argentina*, de Ricardo Rojas, como la primera versión académica historicista sobre el teatro argentino.

El derrotero de *Juan Moreira*,²⁵⁵ fue observado atentamente por la crítica de la capital. Evitó ocuparse de él por lo menos hasta 1890, a diferencia de los diarios de varias ciudades del interior del país, que lo atacaron con dureza.

A medida que el *Moreira* generaba una productividad textual, construyendo la serie de la gauchesca teatral, se dividieron las aguas: por un lado, comenzó a circular el concepto de “moreirismo”, y por otro, cobró fuerza la versión que le otorgaba un carácter fundacional de la dramaturgia rioplatense, discusión que se debilitó bien entrado el siglo XX, mucho después del agotamiento del teatro gauchesco. Se entrecruzaban varias opciones de lectura, desde la demanda de un “origen” puntual y autóctono, pasando por las variantes ideológicas que van desde el inicial rechazo del gaucho y lo rural, hasta la progresiva idealización de su figura como figura emblemática de la identidad nacional.

El metadiscurso de la crítica durante esta época fue una *intermediación múltiple* (López: 1995) ya que no sólo se dirigía al lector/ espectador, sino que

²⁵⁵ Desde la traslación de un hecho policial al folletín de Eduardo Gutiérrez, de éste a una pantomima circense, y de allí a la versión teatral con incorporación de diálogos, con numerosas variantes a lo largo de las giras de la Compañía Podestá, hasta su consagración pública al ser representada en un teatro de Buenos Aires, con la asistencia de las autoridades principales del país.

también apelaba a los intérpretes y, reiteradamente, a los dramaturgos sobre la materia de su escritura. Por otra parte, la crítica necesitaba crear sus propias condiciones de legitimidad, y hasta de necesidad de existencia, entre las cuales no era la de menor importancia, el autopostularse como reguladora de los efectos potenciales generados por el propio sistema teatral, al que concebía como un poderoso vehículo ideológico (paradigma didáctico); como cualidad extensible al discurso mismo, la autorreferencialidad era frecuente, y hasta dominante; sus ejes de lectura más fuertes correspondían al modo de representación, con marcada preferencia por la imagen “realista” (paradigma de la verosimilitud), y la presencia de un “mensaje” o tesis con respecto a un eje moral (paradigma axiológico) exento de ambigüedades²⁵⁶.

La exclusión de otros parámetros –el espectáculo como “fiesta”- o la representación de conflictos sociales irresueltos, permite explicar en alguna medida el rechazo explícito o la obturación de formas teatrales de gran aceptación por parte del público. En el discurso crítico del período, una de las fórmulas a la que más se recurrió, consistía en la afirmación de que el teatro argentino era un objeto “en formación”, inmerso en un proceso evolutivo que –de acuerdo con el pensamiento positivista dominante- iría hacia una progresión ideal, que condensaría la representación de lo nacional, en una primera instancia, para luego alcanzar una proyección universal.

Hasta los primeros años del siglo, ese modelo era pensado como una utopía, ya que en los escenarios se alternaban dramas gauchescos y nativistas, con sainetes aún apegados a los modelos peninsulares, o bien, teatro extranjero. Por otro lado, las escasas piezas de autores argentinos, traducidas al italiano o al francés, y representadas por intérpretes extranjeros, no despertaban el interés del público ni de la crítica.

Según el horizonte de expectativa de la crítica culta, estas dos carencias –piezas y intérpretes- fueron satisfechas en los primeros años del siglo XX, con la articulación de las primeras obras de Florencio Sánchez representadas por los Podestá. Era el momento en que la crítica comenzaba a afinar sus instrumentos discursivos, en una suerte de complementariedad con el sistema teatral. Juan Pablo Echagüe fue el crítico *faro* del período; formuló el *canon* discursivo de la

²⁵⁶ En el apartado siguiente ampliaré lo relativo a los tres paradigmas aquí mencionados.

actividad teatral, primero en *El País*, y a partir de 1908, en *La Nación*. Su prosa afrancesada, en un registro culto, salpicada de enunciados referidos, consignaba los tres paradigmas antes mencionados, desde donde interpretaba el teatro argentino de su tiempo. Los modelos que funcionaban como paratexto, pertenecían a la cultura europea, y especialmente, francesa; en el ámbito local, la narrativa le ofrecía ejemplos productivos para la dramaturgia, en cuanto a la adecuación a los ejes mencionados²⁵⁷.

Esta fue la instancia más autorreferencial de la crítica teatral, pues muchas de las cuestiones que le competen aparecían en su discurso; por ejemplo, respecto del lugar social del crítico teatral, en los *metatextos* aparece la intención de homologarlo a la figura del escritor en vías de profesionalización; las “condiciones”-económicas, sociales- de su trabajo, ya independizado de la política, así como el ideal de perduración de sus escritos fueron ratificados por las publicaciones de las críticas en selecciones, compendios, o recopilaciones, con un criterio selectivo en el que predominaba el “valor literario” asignado al texto, sobre el interés por el tema del que se ocupaba.

La dramaturgia y la figura de Florencio Sánchez, desde su aparición en *Buenos Aires*, fueron una fuente de polémicas: una mayoría laudatoria que señalaría ese cruce con los Podestá como la “edad de oro”, hasta los detractores acérrimos, como Juan Agustín García (1955).

En los años veinte, una serie de nuevos autores -Samuel Eichelbaum, Armando Discépolo, Vicente Martínez Cuitiño y Francisco Defilippis Novoa- empezaron a estrenar sus obras. La crítica observó: si bien podía oponerles algún reparo frente a cuestiones relativas a los paradigmas antes mencionados, los nuevos dramaturgos podían satisfacer sus aspiraciones hacia la concreción de un teatro culto.

La crítica asumió un rol de intermediaria ante las nuevas textualidades, aún en disidencia con muchas de las tesis sustentadas por las piezas y de lo que consideraba quiebres importantes respecto de la verosimilitud de los temas tratados. Sin embargo, podemos enunciar la conjetura de que los grandes espacios que la crítica le dedicaba en la prensa gráfica –desde anuncios previos al estreno, como comentarios posteriores- se sustentaban en que esta dramaturgia resultaba

257

funcional para la concreción de sus reclamos y, al mismo tiempo, como una opción posible frente al teatro popular.

El concepto de lo popular en el campo cultural durante esta etapa de afirmación, se desestabilizó a partir de las transformaciones del campo social originadas por la inmigración masiva, produciendo alteraciones en los paradigmas de la crítica. Si bien no delegó su rol autoasignado de orientadora de los gustos de un público al que visualizaba como a un “niño”, como una materia permeable, y por ende, pasible de transformación, tal como lo concebían los modelos y sistemas educativos en vigencia, la crítica ya no se dirigirá –al menos explícitamente- a los productores.

Paralelamente, la crítica sufrió una distensión con respecto al paradigma de la verosimilitud, pero sin abandonarlo del todo. A causa de la productividad de las vanguardias y de las poéticas cuestionadoras del realismo, la demanda del verosímil escénico quedaría circunscripta a una estética teatral y ya no sería una exigencia estricta.

En otro aspecto, la crítica se reconoció impotente ante la legalidad otorgada por el mercado, al que denunciaba con persistencia como la dominante durante toda la década del veinte, salvo las excepciones recién mencionadas. Pese a esto, es notorio que frente a la irrupción del teatro independiente, con el que se abrió la década del treinta, la crítica no reaccionó mediante un apoyo decidido, sino bajo el signo de la indiferencia.

Deslizamientos de lecturas en el discurso de la crítica teatral de Buenos Aires

Los movimientos de las lecturas del discurso de la crítica teatral porteña en la etapa de afirmación de la actividad, invitan a observar los desplazamientos de sus interrogantes, demandas y preferencias. La actividad teatral, así como el metadiscurso crítico, acompañan con ritmo propio los cambios estéticos, filosóficos y sociales de la sociedad que lo produce, en una relación de permanente intercambio.

Durante las primeras décadas del siglo XX, la crítica se constituyó en *institución del campo intelectual*, adquiriendo una relativa autonomía respecto de

la praxis política. En la proyección diacrónica, ante las prácticas aisladas y discontinuas producidas durante el siglo XIX, se observa la creación de redes e instituciones periodísticas y académicas que aseguraron la presencia y la continuidad de la actividad. Publicaciones, concursos, premios, polémicas, etc. como instancias de consagración o de rechazo, permiten revisar las construcciones del imaginario intelectual de la época y los cambios de parámetros respecto de las funciones del teatro.

La idea del teatro como instrumento didáctico fue uno de los ejes desde donde se ejercían las lecturas sobre una producción cada vez más abundante y heterogénea. Al fortalecerse la idea de la construcción de la *nacionalidad*, el teatro se inscribe en una función didáctica. Una de las consecuencias visibles será la preferencia de la crítica por el teatro *costumbrista* y de *tesis*, una dramaturgia que sustentara en el plano semántico las propuestas o doctrinas vigentes.

La mayor o menor adhesión a estos principios dependía del espacio de enunciación de los discursos sobre teatro. Era menor en el caso de los "gacetilleros", que no firmanban los textos; la función de los mismos era la promoción; los articulistas, en cambio, bajo firma o pseudónimo, se atribuían una función cercana a la del género ensayístico. De sus textos pueden extraerse tres paradigmas fuertes sobre las funciones del teatro en la sociedad.

1. El paradigma axiológico

Toda taxonomía axiológica es variable, porque es histórica y circunscripta a una sociedad particular; esta variabilidad, incluso puede verificarse según la posición discursiva que ocupe el sujeto que la emite, y también en diferentes momentos. Aún así, es posible reconstruir el sistema de valores que sustentaba la crítica teatral respecto de la función social y educativa que el teatro debería desempeñar. De ello se desprenden las valoraciones del teatro - positivas como negativas- con respecto a un eje moral (paradigma axiológico).

Ya me he referido a los conflictos que suscitó la dramaturgia de Florencio Sánchez en los críticos coetáneos, que no opacaron su ubicación en el campo intelectual. Existen casos en que la disimetría en los valores sostenidos por los críticos y el artista, pueden traducirse en que éste o su obra permanezcan en

una zona de penumbra o de olvido: es el caso de la dramaturgia de la célebre poeta Alfonsina Storni; intentó ampliar su proyecto creador hacia un terreno que le era ajeno, y el desconocimiento de alguna de sus regulaciones le costó que su obra dramática fuera obviada por las historias y estudios críticos teatrales, desde el momento de su producción hasta hoy. Esta negación resulta curiosa porque se trata de una figura que en el campo de la producción poética no ha dejado de tener presencia en los estudios actuales sobre la modernidad. Después del resonante fracaso de su *opera prima*, *El amo del mundo*, su obra dramática no volvió a representarse hasta después de su muerte²⁵⁸. Aunque la fábula es muy simple, entre la estética del melodrama y la comedia de salón, expone ciertos conflictos colaterales de resonancia social. Poner en el escenario los conflictos de género, por entonces guardaba una estrecha relación con las problemáticas del campo social, que de manera más o menos orgánica encontraba respuestas en los movimientos feministas. Además, en la comedia resuenan ecos de la propia vida de Storni: como la protagonista, tuvo un hijo sin casarse, un desafío que “(...) le impuso una colocación social y cultural anómala”. (Sarlo: 1988, 76) El correlato entre vida privada/dramaturgia en la ficción se resuelve paródicamente, pues “el amo del mundo” es engañado al casarse con una joven a la que cree “pura”.

Sobre el Acto III, la crítica sentenció que era prescindible; sin embargo, su funcionalidad es evidente: no hace avanzar la acción, pero expone el entorno de la fiesta de casamiento, en el que se oyen las voces del *coro* (integrado por los amigos, criados y mozos de la fiesta) opinando sobre la situación del flamante marido engañado; venganza ficcional ante el dominador, que a partir de la boda pasará a ser dominado: “Zonzo el cristiano macho/cuando el amor lo domina”, resumirá uno de los invitados (a su vez, marido engañado) citando el poema de José Hernández, como saber de la *doxa*. La hipocresía frente a las pautas morales vigentes se revela en el lugar periférico de la acción principal, en el espacio de los criados, en los corrillos de los pasillos, donde el chisme es el elemento desenmascarador de la mentira social.

²⁵⁸ Se estrenó el 10 de marzo de 1927 en el Teatro Cervantes. Su título original era *Dos mujeres*; en el cambio de título hay un desplazamiento, de las dos figuras femeninas antitéticas respecto de la figura masculina; este cambio obedeció a un pedido del empresario, ya que el título original se parecía al de una obra de Edmundo Guibourg, *Cuatro mujeres*.

En el contexto socio-cultural porteño de la década del '20, exponer esta situación constituía un desafío²⁵⁹. Pero la transgresión perpetrada por Alfonsina Storni no era una excepción: Salvadora Medina Onrubia asumió posturas tanto o más críticas desde diversas posiciones en el campo intelectual. Dramaturga, periodista, poetisa, narradora y militante anarquista, ocupó un lugar atípico para la mujer de la época²⁶⁰.

Ese contexto explica (en parte) la recepción negativa de la comedia; al contrario de lo que sucedía con su poesía, ya que por ella ocupaba un lugar importante en el campo intelectual. Los diarios esperaban el estreno con expectativa, como se desprende de los anticipos durante los días previos al estreno en *La Nación* y *La Vanguardia*.

Octavio Ramírez, el crítico de *La Nación* escribió una extensa nota, donde además de contar el argumento, cuestionó el tema y el tratamiento del mismo:

Buscando ir un poco más al contenido y a la palabra que a la acción y a los episodios, y ateniéndonos a las frases puestas repetidamente en boca de la protagonista, la intriga toma cierto aspecto de alegato en precavida defensa de la mujer, y sienta, como tesis, estas terminantes premisas: sólo consiguen la felicidad las mujeres que saben proceder con artera malicia,

²⁵⁹ María del Carmen Feijoo reseña este panorama sobre la situación de la mujer de la época: “Tal como la definían los y las publicistas de principios de siglo -pues ambos sexos participaban en la causa- la situación de la mujer en la Argentina del Centenario era la de una “eterna menor”. Bajo la tutela del padre primero, y del esposo después, estaba confinada al hogar, al cuidado de los hijos, a los salones, a los templos y -de Juana Manso en adelante- al mundo de la educación.” (1978: 8) Con respecto a los derechos civiles de la mujer, agrega: “No poseía bienes propios, ni siquiera los derivados del fruto de su actividad profesional. No podía suscribir documentos públicos en calidad de testigo. No podía querellar ante los tribunales, situación que la equiparaba judicialmente con los ciegos, idiotas y sordomudos. Y además, si era casada, necesitaba autorización del marido para ser socia de mutuales, cooperativas o hasta tener libreta propia en caja de ahorro. Por eso los primeros años de luchas feministas de nuestro siglo tienen como objetivo tanto la promulgación de la ley de los derechos civiles en la mujer como la de los derechos civiles.” (Feijoo: 1978, 8)

²⁶⁰ Sylvia Saítta, en su ensayo sobre la escritora propone la siguiente observación: “Efectivamente, se puede afirmar que Salvadora Medina Onrubia construye, en sus discursos políticos, narraciones y obras teatrales, una imagen de sí misma que la aleja irremediabilmente del paradigma femenino social y culturalmente aceptado en las primeras décadas de este siglo”. (1995: 54) Saítta retoma una afirmación de Sylvia Molloy, que aplica con éxito a la obra de teatro de S. Medina Onrubia, *Las descentradas* (1921) que se puede relacionar con la pieza de Storni: “(...) la escritura femenina se caracteriza por la construcción de personajes en los cuales las mujeres se representan a sí mismas como momento de identificación en el cual el yo femenino asume su propia imagen” (Molloy: 1991, cit. en Saítta)

y los hombres sólo se dejan conquistar por ellas y sólo a ellas dispensan su consideración y su cariño. Pero, tampoco resulta fácil de aceptar tan extremista concepto del amor. La existencia de algunos casos no basta para que la autora los erija como inobjetable regla y los constituya en su perenne y única visión del mundo. (viernes 11 de marzo de 1927, pág. 10 s/f)

El crítico discute la tesis, aunque admite su verosimilitud. Con respecto a la puesta en escena, como en las restantes críticas, se elogia el desempeño de la primera actriz de la compañía, Fanny Brena, sin agregar más detalles.

El crítico de *La Vanguardia* luego de hacer una introducción sobre “la estimable poetisa, Alfonsina Storni”, prosigue con un lapidario ataque a la tesis de la pieza:

El bien inspirado alegato de ésta, nos recuerda, levemente modificada, aquel reparo de Locke: “Razona atinadamente sobre premisas falsas”. (13/03/1927)

El triunfo del engaño obedecería a la tendencia social de anteponer la apariencia a la verdad, según razona el crítico; quien formula una curiosísima especulación, originada en teorías pseudo-científicas de divulgación, para justificar el proceder del pretendiente; este disparo por elevación, apunta a la tesis:

Por otra parte, el prejuicio atacado, el de la instintiva repugnancia a procrear nuevamente en una mujer que ha sido hecha madre por otro, tiene fundamentos bastante serios, de los cuales sólo logran emanciparse hombres de verdadera elevación moral y filosófica. Es menester recordar aquella ley que los fisiólogos llaman, si mal no recordamos, "herencia de influencia" o "de impregnación", según la cual los rasgos característicos del primer padre, pueden reproducirse en los hijos del segundo. Relaciónese esto con el afán -por lo general, inconsciente e irrazonado- de todo padre que aspira, en un vago deseo de inmortalidad, a reproducirse y perdurar en el tiempo a través de su descendencia, y se tendrá la base formal de su prejuicio con algo de lógica y digno de ser tenido en cuenta.

Respecto de la puesta en escena sostiene escuetamente que “(...) evidenció estudio -simple estudio, memorización- pero no comprensión ni condiciones”.

Si en estas críticas se pone en evidencia el rechazo moral e ideológico, antes que estético, hay otras que niegan la existencia de la tesis. Es el caso de *Última hora*:

Buscando con prolijidad en la obra el pensamiento central de la misma, fuerza es confesar que no aparece por ninguna parte. ¿Porque la autora de "El amo del mundo" no lo tuvo al disponerse a escribir en su comedia? No. Sino porque la superposición de algunos sucesos accesorios ha

restado eficacia a lo fundamental del asunto, que parece concretarse en una mujer de la inteligencia madurada de la reflexión y el sufrimiento, para quien un desliz de juventud es la amargura de toda su vida... (11/3/1927, pág. 6.)

Esta posición me hace sospechar que había una dificultad generalizada para escuchar una voz discordante sobre los conflictos de género. La respuesta de Alfonsina no se hizo esperar; y en distintos medios gráficos tuvo el espacio para salir en defensa de su obra, contestando puntualmente a la crítica del medio. En *Nosotros* -revista donde colaboraba- lo hizo por intermedio de Alfredo Bianchi, con el título “Entretelones de un estreno” (Año XXI (abril 1927) nº215). Organizó el artículo con subtítulos irónicos aplicados al productor, la compañía y, muy especialmente, a los críticos:

Entro aquí en la línea de fuego. Y lo hago levantando bandera blanca. Dios proteja a las plumas bienaventuradas que me dieron el meneo y para las cuales sólo reservo una inocente venganza: hacerles escuchar otras comedias tan aburridas como la primera. (P. 51)

La crítica de Octavio Ramírez ocupó un lugar central en sus reflexiones, por motivos diversos, entre los que se contaba su admiración por el cronista; por haber hecho éste comentarios favorables en un ensayo, y por creerla malintencionada. Menciona algunas motivaciones particulares de otras publicaciones, tanto para el elogio como para el rechazo (*La Prensa, Crítica, El Diario, Caras y Caretas*) y termina con la crítica de Guibourg, que considera equivocada.

Las consecuencias fueron que retiró su obra de cartel y decidió publicarla en la revista *Bambalinas*. Siguió escribiendo teatro, pero no estrenó más en vida. Ese fue el costo de una transgresión “teatral”, que no sería considerada como tal en el terreno de la poesía; el teatro, por su potencial escénico, posee límites más estrechos para la representación de conflictos: éstos pueden resultar *obscenos* en el campo social.

Considero que este caso expone nítidamente el modo de operar del paradigma axiológico, prescindente de valoraciones estéticas, plano en el que Storni no tuvo pretensiones rupturistas, tal como lo ha señalado Beatriz Sarlo:

Opera su transgresión en un plano, mientras que afirma su fidelidad en otros: no todas las rupturas pueden ser realizadas al mismo tiempo, o, mejor dicho, una mujer en Buenos Aires, en las tres primeras décadas del

siglo XX no está en condiciones de dar sus batallas en todos los frentes.
(1988: 85)

Además, el caso de Storni invita a reflexionar sobre las desproporciones de las modalidades de producción y de recepción en los distintos géneros -poesía y teatro, en este caso- cuando surgen en el mismo sujeto creador.

2. El paradigma de la verosimilitud

Este eje de lectura se origina en la valoración de la representación de un referente cercano o cotidiano, y preferentemente local, en los distintos aspectos de la obra dramática y del espectáculo. Su aparición en la etapa de afirmación del discurso no es casual, porque coincidió con el momento de apogeo de las estéticas del realismo y el naturalismo. El naturalismo tuvo menor aceptación de la crítica en nuestro medio, que rechazaba personajes o situaciones extremadamente dramáticas, tal como proponía el modelo del naturalismo europeo. Esta impugnación se ve con claridad en el comentario de Roberto Giusti (1924:16) acerca de *El triunfo de los otros*, de Roberto Payró:

El Triunfo de los otros es un drama que siempre me ha desconcertado. Exagerado, violento, hiperbólico en las situaciones y en el diálogo, es, en la producción de Payró, una nota singularísima. Carece de la medida y de aquel claro sello de verdad que podemos advertir en sus demás obras.(...) Es inverosímil, pensamos. Es posible que lo sea, planteado el drama en las condiciones en que lo ha hecho Payró. Es posible que sea una obra de teatro equivocada. (p.16)

Paradójicamente, estas objeciones respecto del naturalismo coinciden con el rechazo de los géneros teatralistas, como el sainete, la comedia ligera, el *vaudeville*, y aún la *gauchesca* teatral.

Juan Pablo Echagüe (1926: 24) en una suerte de balance de la dramaturgia nacional, rescata los intentos de los dramaturgos que se inclinan por el realismo:

Al hablar de ideología, no quiero dar a entender que entre nuestros dramaturgos abundan los pensadores. Pero hay algunos meditativos que han traído a nuestra dramática balbucientes preocupaciones de moralistas; algunos observadores que comenzaron a mirar en torno suyo, y a inspirarse directamente en el ambiente y las costumbres locales para escribir sus comedias, en vez de componerlas con temas artificiosos y librescos; algunos artistas, en fin, que se apartaron del frenesí ululante, tan en boga un momento, y contrapusieron a la fórmula de lo que llamé

alguna vez el "teatro brutalista", la fórmula del teatro -observación, el teatro- emoción, el teatro- concepto. Con ellos la comedia deja de ser folletín paroxismal, para convertirse en trasunto de la vida.

Echagüe coincidía con Ricardo Rojas (1925), quien tras elogiar en grado hiperbólico *La gringa*, de Florencio Sánchez, la ubica en su contexto teatral:

Excusado es decirlo que no estoy sacrificando en aras de la patria mi probidad, ni mi buen gusto, pues el mencionado elogio no ampara, naturalmente, al indigesto farrago de sainetes y revistas que puedan plagar nuestros escenarios. Elogio "La Gringa" por la sencillez emocionada de sus procedimientos y por el generoso idealismo de su intención. (p. 27)

Algunos críticos van más allá, y enlazan los conceptos de *verosimilitud* y *teatralidad*, en una relación de causa-efecto, como lo expresa Juan Pablo Echagüe, en la magnífica crítica a *Sobre las ruinas*, de Roberto Payró (1918):

El medio, la acción, los caracteres, el pensamiento fundamental, todo eso es excelente en *Sobre las Ruinas*. Pero pienso que puesta la obra en escena, correría el grave riesgo de no "resultar", como se dice en la jerga del oficio. ¿Por qué? Por falta de plasticidad escénica. Y como tocamos aquí un punto delicado habremos de explicarnos. No buscamos plasticidad escénica en la facilidad funambulesca para mover títeres; no la buscamos en la acción claveteada, ensamblada, pero falsa, y que funciona como mecanismo de precisión; no la buscamos en la incondicional procura de efectos. Queremos que se traslade al escenario la vida como ella es, dentro de lo posible en el arte; (...) que se comprenda la diferencia que media entre anatomizar pasiones y escamotear muñecos. Queremos lo real en el teatro. ¿Que el teatro no puede vivir sin convencionalismos, vale decir sin ficciones? Ciertamente; pero cada día se limita más y más el antes vastísimo dominio de la convención. Los trajes, las decoraciones, la manera de actuar modernas, lo demuestra así. (1919: 28)

Para algunos críticos, ambos paradigmas están entrelazados: lo verosímil -que no distinguen de lo "verdadero"- colabora con la *teatralidad* de una obra.

2. *El paradigma de la teatralidad*

Cuanto más teatral sea una obra, más...teatral...Pero, ¡hombre!...¡parecería esto tan comprensible!
(Mariano Bosch, 1929)

Aún en la actualidad la noción de teatralidad sigue siendo motivo de controversias, como indica Pavis (1980: 468-471), siendo a veces "(...) sinónimo

de *especificidad* del teatro", y basada "(...) probablemente, en la misma oposición que literatura/literaturidad". En el período estudiado, era motivo de arduos debates, según reseñaba graciosamente Mariano Bosch:

En cuanto a la "teatralidad" que menciona el conferencista, la que tanto asusta a los que no saben lo que es, y a los que no pueden llegar a ella ni con el libro, diremos que ella es tan necesaria a la obra de teatro, como el condimento y la salsa a los manjares. Alberto del Solar, se desesperaba por atinar en qué consistía que escribiendo él obras bien meditadas, bien observadas y de gran verdad, le resultaran siempre inocuas, sin fuerte interés. Les faltaba teatralidad: *ces petits trucs, qui sont la base du métier*, le dijo un gran *régisseur*, en París, y a quien consultó al respecto. La teatralidad de las obras de García Velloso caracteriza justamente la gran habilidad que tiene para producir para el teatro; si no, produciría para el libro, o para otra cosa. El teatro, entra en los ojos; una fuerte impresión se produce con un acto, un gesto, la *teatralidad* de una escena. (1969:132)

Para Luis Rodríguez Acasuso, la idea de la *teatralidad* se acerca mucho a la concepción actual del término:

Sobre la teatralidad mucho se ha escrito y mucho más se ha desvariado. El teatro sin teatralidad es como un verso que no tuviera ritmo: no es verso. Existe una morbosa angustia de iteatralidad en las modernas corrientes del teatro: ello equivale a ir contra su propia y tal vez única definición. ¿Qué es la teatralidad y en qué consiste? Nada, y en nada concreto: todo, y en todo, en general. La teatralidad no podría localizarse aisladamente, ni en el asunto, ni en el episodio, ni en el diálogo, ni en la construcción, ni en los personajes: es poder imaginativo, asociación lógica, interés dramático, emoción, poesía, comicidad... es, en una sola palabra, belleza (...). Y el teatro, precisamente, de todos los géneros literarios, es el que exige una más rápida y espontánea rotación ideológica, por imperiosas razones de expresión y de tiempo. (1920a: 28-29)

Los malos "resultados" de obras como *La mala sed*, de Samuel Eichelbaum, serán atribuidos a la carencia de teatralidad. Este importante dramaturgo ha sido calificado por muchos críticos coetáneos de "excesivamente intelectual", un defecto que aparece ligado a la teatralidad, según Acassuso:

En su obra, como faltan hechos -imaginación- se relacionan sólo conceptos. Está intensificado el concepto cerebral y se pierde el sentido sensual del que debe estar impregnada toda obra de arte, a fin de no sucumbir en los vaivenes ideológicos del tiempo. (...) Falta, además, el dinamismo teatral, ese algo que algunos han dado en despreciar, por ser, probablemente, lo más difícil de realizarse. (1920b: 392-393)

Acassuso hace una lectura semejante de *La fuerza ciega*, de Vicente Martínez Cuitiño (1920a: 52); también aplica el mismo parámetro Juan Agustín

García, en el panorama "La estética y el método de los autores" (1921: 778-779 y 793).

Los ejes de lectura de la crítica teatral en la etapa de afirmación tienen estatuto estético, pero también extraestético. De las demandas, preferencias y rechazos de la crítica es posible advertir su funcionamiento en tanto institución en sentido pleno, integrándose e incluyendo el teatro como parte de la *praxis* social y cultural, exigiéndole respuestas a interrogantes que van mucho más allá de lo exclusivamente estético.

Restricción y ampliación de los paradigmas de los discursos sobre teatro: lo culto y lo popular

De la relación entre la crítica y el teatro tal como aparece en las publicaciones culturales del período comprendido desde la década del treinta y hasta los años sesenta, aún en la etapa de afirmación, surgen varios interrogantes: ¿se puede establecer *a priori* desde qué sector del campo enuncian su discurso?; ¿qué fenómenos teatrales son incluidos?; ¿de éstos, cuáles son legitimados o descalificados?; ¿cuáles son excluidos de esa esfera, y por qué?

Los términos "hecho escénico", "acontecimiento teatral", o "referente" o "fenómeno" teatral, provisoriamente tomados como sinónimos, equivalen al conjunto, la totalidad de las obras representadas en un mismo lugar –en este caso, Buenos Aires– durante un período dado. De un modo bastante gráfico, podría representarse por medio de la lista completa de la cartelera aparecida en los diarios²⁶¹.

La crítica advierte este hecho, pero sólo se ocupa de parcialidades del mismo, a veces ínfimas; esa selección respondería a sus intereses y preferencias, que se pueden interpretar como *paradigmas*, traducidos o no en modelos textuales y de puesta en escena²⁶². Los desplazamientos de algunos de esos paradigmas y el hecho de que no tienen una matriz estrictamente estética, sino que responden a formaciones ideológicas preexistentes, expresan las relaciones entre el teatro y la

²⁶¹ Podríamos extender el "fenómeno" a las obras dramáticas publicadas, estrenadas o no, para lo cual habría que reconstruir un catálogo de publicaciones, o mejor, de ediciones. Preferimos restringirnos a las representadas, ya que son el objeto inmediato de la crítica teatral.

²⁶² Deslindamos estas dos fases del fenómeno teatral respondiendo a los mecanismos de lectura de gran parte de la crítica. No en pocas ocasiones se señalaba el desfase entre un modelo de obra dramática y su concreción escénica, cuando consideraban que algún elemento de la misma, especialmente la actuación, no respondía a ese modelo.

praxis social, mediante la escenificación de conflictos, la representación de identidades sociales. El teatro deviene un campo de circulación de discursos, capaz de producir un fuerte impacto de recepción²⁶³.

Esa capacidad atribuida al teatro de vehiculizar contenidos y formas culturales (al menos durante los períodos mencionados) es probablemente la razón que convirtió la crítica en un terreno de lucha por la legitimación o deslegitimación de sus manifestaciones; a su vez, las revistas culturales fueron el escenario más emblemáticamente sectorizado de esas batallas a partir de la década del treinta.

Si confrontamos la “realidad” de la cartelera con lo que emerge de las publicaciones, podríamos reagrupar esos escenarios de acuerdo con dos paradigmas: el que propone como modelo un “teatro de arte”, y el que no legitima prácticamente ninguno. El concepto “teatro de arte” emerge en la década del treinta a partir de la circulación y apropiación de los textos programáticos de Romain Rolland, y de las experiencias –especialmente francesas- de vanguardia, desplazando el paradigma de “dramaturgia nacional”, elaborado en las décadas anteriores. Ese descentramiento del modelo que ponía en el foco el problema de la construcción de una identidad, (que no desaparece del todo) tiene siempre un opuesto, un contrario, una contrapartida, que identificamos bajo diversas manifestaciones textuales, modo de producción, y espacios propios de circulación y recepción. Para la crítica de entonces, en ese espacio se podía incluir todo lo que cabía dentro del amplio paraguas de lo “comercial” o “profesional”, mezclando a menudo los propósitos con los resultados, las supuestas intenciones con el producto mismo.

Desde una perspectiva actual, mediatizada con la ampliación de los paradigmas culturales producto de la modernización de los años sesenta, se puede identificar esas manifestaciones –sainetes, melodramas, comedias ligeras, revistas, etc.- como un sector del patrimonio representativo de la cultura popular urbana, así como el tango, el folletín o el cine.

El concepto mismo de lo popular establecía como lema la producción y difusión de un “arte al servicio del pueblo”. Sin embargo, la idea de lo “popular”

²⁶³ Esto es tributario de una lógica cultural que supone que la irradiación del teatro es más amplia que la de la escritura, ya que incluye hasta a los no alfabetizados.

en estas publicaciones, (difería bastante del concepto actual) en ese momento puede ser calificado como hegemónico.

La idea de lo popular en Ricardo Rojas deriva de la ideología romántica: resulta un equivalente del folclore, y Rojas lo asociaba a las tradiciones precoloniales. Otro aspecto no menos importante, es la localización en un espacio no-urbano. En los textos de Rojas, la visión de la ciudad va sufriendo con el paso del tiempo una progresiva demonización, base sobre la que elaboró un proyecto dramático.

En 1929, en el prólogo de *Ellelín*, Rojas advertía sobre los intentos de renovación teatral que tuvieran como modelo procedimientos o textualidades extranjeras²⁶⁴; diez años después, en la explicación inicial de *Ollantay* (“Exégesis de la tragedia”), inscribe su producción como una obra de tema clásico, de inspiración romántica y de técnica moderna; la consideró parte de su proyecto de recuperación de los mitos autóctonos en oposición a las propuestas de la modernidad²⁶⁵; poco después, en el prólogo de *La Salamanca* reprodujo las notas preliminares escritas en 1941, donde radicalizaba su visión satánica de lo urbano mediante la acumulación feísta de imágenes connotadoras del desorden²⁶⁶.

²⁶⁴ “Se habla mucho en nuestros días de la necesidad de renovar el teatro, pero es lo cierto que su estructura técnica se halla definitivamente fijada, que los más audaces dramaturgos modernos, antes y después de Pirandello, no han introducido ningún recurso que no se halla en Shakespeare; y que la única renovación posible es la del talento, cuya fuerza inmanente crea, como la vida misma, dentro de forma específicas, fuera de las cuales la naturaleza solamente ofrece los fracasos del aborto y del monstruo”.(1929: 13)

²⁶⁵ “A medida que en el Río de la Plata cunde el exotismo de un nuevo coloniaje mercantil, se nos quiere alejar de los Andes y de la tradición continental, para entregarnos más fácilmente a las influencias marítimas, extraterritoriales. Volver a aquellas fuentes legendarias y telúricas, es contribuir a reavivar por la emoción estética, nuestra conciencia de autonomía.” (1939: 34)

²⁶⁶ “Aunque la cosmópolis actual haya olvidado sus antiguas tradiciones criollas, quiero preguntarles: -¿Y ahora, en nuestra ciudad, no hay salamanacas? La respuesta dice que Buenos Aires toda entera es una salamanca en nuestros días. Nuestra alma está presa en el antro. Esa alma espera su salvación. Subterráneos del tráfico, depósitos del puerto, elevadores de granos, covachas del conventillo, usinas eléctricas, oscuras salas de cine, he ahí sus cuevas; y luego sus aquelarras de club, comités, bolsas, frigoríficos, playas, tangos, autos, jazz, boîtes, y finalmente esa fantasmagoría de laboratorios, rascacielos, avisos de colores, cables, radios, aviones, fraudes de variada especie, trasmutaciones del oro, y tantas más de fama fingida. Todo eso es “salamanca”: sensualidad, venalidad, mentira, engaño, magia negra muy actual.” (1943: 44)

El cine -quizás a raíz de su misma novedad y carencia de tradición- recibía el franco rechazo de parte de los intelectuales, analizado agudamente por Horacio Quiroga²⁶⁷.

Las publicaciones de izquierda, con diversos matices, coincidían en los objetivos generales y en la caracterización de ese “teatro de arte”: debía ser un instrumento esclarecedor de las masas, apegado a la estética del realismo de intención social, ámbito de representación de conflictos de clase (resueltos a través de una tesis cuya decodificación no diera lugar a confusiones), sin desbordes histriónicos y complementado por la puesta en escena, al servicio de la diafanidad del mensaje; no excluía intertextos extranjeros; por el contrario tomaban como modelo a los dramaturgos rusos, franceses y alemanes; apoyaban las innovaciones formales, si contribuían a sustentar los valores del sector intelectual. En el fondo de este paradigma subyace un afán pedagógico, pero con objetivos diferentes de las del modelo anterior; esta concepción utilitaria del hecho teatral, se oponía a la concepción del “arte por el arte”, pero también al teatro de pasatiempo o entretenimiento.

Con distinta finalidad, desde los sectores católicos de la cultura y sus publicaciones se sostenía una postura semejante en cuanto a la elección del repertorio y al modelo de puesta en escena, más idealizado en sus expectativas que concretado.

La revista *Sur*, espacio conservador de la cultura letrada y “universalista”, tomó una actitud de silencio significante frente a la globalidad de la “cartelera”, salvo excepciones ya señaladas²⁶⁸. No interpreto este gesto como una exclusión de la esfera artística del teatro en general, sino específicamente del teatro argentino, ya que publicaba, hasta 1960, obras de autores no argentinos y comentarios de puestas extranjeras, hasta 1960. Si subyacía en el proyecto de la revista una finalidad pedagógica, no sería coincidente con la de las publicaciones antes mencionadas; en todo caso, ese objetivo no pretendía ser extendido al cuerpo social, sino difundida entre un círculo de pares; *Sur* no le otorgaba una “función” específica a la cultura, excepto su conservación como bien simbólico.

²⁶⁷ En “Los intelectuales y el cine” (*Atlántida*, n° 227, agosto 10 de 1922), ofrece el ejemplo de la revista francesa *Clarté*, y deja entrever la sospecha de que muchos intelectuales frecuentan más de lo que dicen este “arte para sirvientas”.

²⁶⁸ En II. El contexto.

Entonces, ¿cuál era el lugar del teatro en el ámbito de la cultura? Según Heriberto Muraro:

Dado que la cultura popular –como cualquier constelación cultural- sólo se entiende desde una perspectiva histórica, es decir, remitiéndose a sus procesos diacrónicos de cambio y permanencia, ella escapará en general a las redes del modelo sociológico de reducción de lo real. (1985: 17)

La difusión de los escritos de Antonio Gramsci en nuestro medio, especialmente los estudios de la cultura popular, y, con posterioridad, las investigaciones sobre los medios masivos, aportaron un cambio en la visión sobre los procesos de decodificación de los mensajes llevados a cabo por el receptor. Todo ello contribuyó a la ampliación del concepto mismo de cultura. Como recuerda Muraro, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, un estudiante podía doctorarse “sin echarle un vistazo a la industria cultural o a la poética del tango, a los proyectos políticos culturales o al sainete criollo” (op. cit.: 16)

En el terreno del teatro, debido al desarrollo de los estudios sobre comunicación, se ha superado la concepción del “espectador niño” que dominó en la etapa de afirmación de la crítica. Al cuestionarse la unilateralidad y la reproducción mimética del mensaje en el recorrido que va desde el emisor al receptor, se abre un espacio a la actividad de *reinterpretación*; esta concepción abrió un campo de estudios que posibilitaron la revisión de la historia cultural, la inclusión de manifestaciones antes relegadas y la incorporación de otros paradigmas.

Para ejemplificar cómo operaban los criterios de selección de la producción teatral porteña en un momento dado, he realizado una comparación entre dos revistas coetáneas, *Talía* y *Teatro XX* en su cobertura de la temporada teatral del año 1965.

Un análisis cuantitativo demuestra que *Talía* concentró su lectura de la actividad teatral de ese año en los números 27 y 28; en su sección “Críticas de estrenos” se ocupó de treinta y seis estrenos, mientras que *Teatro XX*, a lo largo de once números (del N° 8 al 18), en la sección “Críticas”, cubrió cincuenta y cuatro puestas en escena. Se descuenta que ninguna de las dos publicaciones cubrió la totalidad de obras estrenadas de la cartelera teatral porteña. Al realizar una segunda subdivisión, entre obras de autor argentino y obras de autor

extranjero (entre estas últimas contabilizo las representaciones a cargo de compañías extranjeras), de este cotejo resulta que *Talía* reseñó en los dos números indicados arriba, un total de dieciseis estrenos de autores locales, junto a un total de veinte de autor extranjero, cuatro de los cuales a cargo de compañías extranjeras.

En el mismo período, la sección “Críticas” de *Teatro XX*, de la totalidad de estrenos que comentó, veintidós de ellos pertenecen a autores argentinos y treinta y dos a dramaturgos extranjeros (entre éstos, cuatro fueron realizados en escena por compañías extranjeras).

Es posible hacer aún una tercera subdivisión, entre las producciones correspondientes a los circuitos culto, independiente y popular; se extrae la conclusión de que *Talía* se ocupó de una menor cantidad de puestas en escena, pero repartió su interés de manera bastante equitativa entre todos los circuitos, mientras que *Teatro XX*, dirigió su atención casi exclusivamente al culto, y sólo en pocas ocasiones al popular.

Las puestas en escena de la temporada de 1965 que no fueron comentadas, en *Teatro XX* aparecían mencionadas, como “Otros estrenos del mes”. La extensión de ese listado da una idea acabada de las exclusiones – absolutas o parciales (en el caso de las que sólo aparecían mencionadas)- respecto de la realidad de la cartelera. Las omisiones (según los autores, directores y salas) corresponden a las puestas en escena del circuito popular y comercial, y en una menor proporción, al circuito independiente.

Los paradigmas de lectura de estas dos publicaciones han sufrido un desplazamiento respecto de los modelos de los períodos anteriores: han dejado de lado –parcialmente, en el caso de *Talía*, totalmente, en el caso de *Teatro XX*- el teatro popular. En *Talía*, era evaluado negativamente en la mayor parte de las críticas. En *Teatro XX*, la vertiente popular aparecía en contadas ocasiones, pero con la novedad de que ya no se lo planteaba como reclamo. En la medida en que esta revista apuntaba a un destinatario reducido, su *selectividad* era mayor, por lo que el *corpus* del teatro popular sólo aparecía cuando pertenecía a autores legitimados por la tradición.

El paradigma de “dramaturgia nacional” elaborado en las primeras décadas del siglo, en los sesenta ya no tenía el mismo significado: la misma

expresión, ahora proponía la concreción local de modelos, estéticas y textualidades extranjeras.

El fenómeno verificado alrededor de la década del sesenta (que denominé “ampliación de los paradigmas” y que incluyó la cultura popular urbana dentro de la esfera artística) no fue registrado por las publicaciones especializadas en el teatro.

La modernización de los discursos sobre teatro

La transformación más importante en los discursos sobre teatro se verificó en Buenos Aires, a mediados de la década del sesenta. Sintetizo los factores concurrentes que posibilitaron la misma, en un orden acumulativo y en progresión cronológica:

a) la transformación de la crítica literaria en general, especialmente la producida en Europa y EE.UU, que desde sus centros académicos se irradió hacia la periferia; aunque se trata de series heterogéneas, se produjeron entrecruzamientos y asimilaciones de uno a otro discurso.

b) la renovación del discurso periodístico, que siguió un derrotero semejante al mencionado en el apartado anterior, en un tránsito que va, por ejemplo, desde el semanario norteamericano *Time*, a sus versiones locales, *Primera Plana*, *Confirmado* y al diario *La Opinión*²⁶⁹.

c) el proceso de traslación de teorías y procedimientos de la crítica literaria a los discursos sobre teatro contribuyó a su crecimiento cualitativo y le proveyó marcos conceptuales para reflexionar sobre el teatro; el estructuralismo y la semiótica ampliaron las perspectivas en el abordaje del texto y de la puesta en escena.

d) el desarrollo de una forma de pensamiento crítico que anula las fronteras epistemológicas entre los objetos, desechando los enfoques inmanentes y abriéndose a las perspectivas *interdisciplinarias* o *multidisciplinarias* en los denominados “estudios culturales”. En el caso del teatro, este enfoque una

²⁶⁹ Maite Alvarado y Renata Rocco-Cuzzi (1984), por un lado, y María Eugenia Mudrovic (1999), por otro, plantearon las relaciones entre el periodismo y la ficción en *Primera Plana* como respuesta a una necesidad de modernización o *aggiornamento* del discurso periodístico que lo pusiera al mismo nivel de otras modernizaciones.

apertura hacia nuevos puntos de inflexión críticos, que se manifiestan en el establecimiento de relaciones más fluidas respecto de la praxis social e interdiscursiva, con los aportes de la sociología, la antropología, los estudios étnicos y el psicoanálisis, entre otros discursos circulantes.

La incorporación de nuevos mecanismos lingüísticos, que formaban parte de procedimientos de ficcionalización en los discursos no ficcionales, se sumó a la toma de conciencia por parte del periodismo de la construcción de una “ilusión referencial” y a la desaparición de la “objetividad” (Alvarado y Rocco-Cuzzi, 1984). Este último aspecto, que tiene como trasfondo un reposicionamiento del sujeto en sentido amplio, resultó funcional en el ámbito periodístico de los discursos sobre teatro.

La existencia de la “crítica cultural” ha sido cuestionada por T.W.Adorno (1973), quien sostiene que el sujeto es fruto de la mediación del concepto mismo al que se enfrenta. Adorno trazó una historia del crítico, que era “informador” en tiempos de Balzac: cuando daba una orientación para actuar dentro del mercado de los bienes simbólicos; luego, se transformó en un “experto”, y por último, en un “juez”. La última conversión para el crítico *es ser él mismo un producto del mercado*: por un lado, tiene el privilegio de poseer información, y por otro, tiene la posibilidad de tomar posición.

Una de las formas de en que se tradujo la modernización de la crítica es la formulación de antinomias discursivas, entrecruzando los aspectos estéticos con los sociales²⁷⁰. El conflicto se originó cuando una fracción de la crítica percibió nuevas textualidades teatrales e intentó legitimarlas.

A mediados de la década del sesenta tomó cuerpo discursivo una antinomia a través de varios sucesos que se conocieron como “la polémica entre realistas y absurdistas”. Involucró dos publicaciones teatrales (las revistas *Talía* y *Teatro XX*) y un programa radial, el “Semanao teatral del aire”, dirigido por Emilio Stevanovich en LS1 Radio Municipal²⁷¹.

²⁷⁰ En *II. El contexto*, hago referencia a otra antinomia discursiva planteada en la revista *Conducta*. Según su etimología, “antinomia” es la contradicción entre dos cosas tales como dos leyes o dos principios, de allí que pueda establecerse su relación con el *canon*, que constituye la “ley” o norma vigente.

²⁷¹ Me he referido a ellas en *II. El contexto*.

La polémica sobre el realismo siguió en 1969: Ricardo Halac en “Pesquisa en torno de un cadáver que respira” (en la revista *Argentores*, nº 1) opinaba desde la posición del “realismo”; en 1971 Griselda Gambaro, desde el otro término de la antinomia, lo hacía en la revista *Talía* (nº 39/40). Gambaro tenía a su cargo la nota editorial, lo que da cuenta del desplazamiento de la estética emergente hacia el centro del sistema. Con el título “¿Por qué y para quién hacer teatro?”, inscribía su discurso en el de Jorge Lavelli, refrendando y también cuestionando algunas de sus afirmaciones, como por ejemplo, el lugar del teatro en la sociedad.

Estas polémicas no volvieron a reeditarse de manera tan expuesta como entonces; sin embargo, en mi opinión, algunos de los fundamentos enarbolados por ambos términos, subsisten en los discursos sobre el teatro hasta la actualidad. Buena parte del teatro que se realiza en Buenos Aires desde la década del ochenta, se caracteriza por sus rupturas e innovaciones con respecto al canon, que no ha perdido vigencia, aunque ha sufrido transformaciones. El teatro experimental continúa siendo uno de los territorios menos frecuentado por quienes detentan las diferentes modalidades de los discursos sobre teatro.

La modernización en las revistas teatrales

***Talía*²⁷². Revista mensual de teatro y cine**

La revista *Talía* comenzó a publicarse en 1953; en los sesenta transitaba su segunda época; desde el número 10 (1957), la dirección fue ejercida por Emilio Stevanovitch, y en los inicios de la década del sesenta adquirió su perfil definitivo. Hasta 1964 fue la única revista especializada de publicación continua; la efímera vida de las publicaciones culturales constituyó una constante, hecho que fue advertido en el nº 19/20 (1960) cuando *Talía* saludó la aparición de la *Revista de Estudios de Teatro*, editada por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, afirmando que “viene a llenar un importante vacío, y es de desear que su edición no se interrumpa ni pierda periodicidad”. La inclusión de Kive Staiff en la redacción renovó el lenguaje de la misma, respecto de otros redactores, como

²⁷² En el título, la mayúscula del nombre apareció en la primera época de la revista. En la segunda época, la línea gráfica seguida consistía en que todos los títulos aparecían en minúscula.

Raúl Castagnino, Luis Ordaz o el mismo Stevanovitch. Esta renovación anticipó las transformaciones del sistema teatral que se verificaron en la década del sesenta. Una de las maneras en que esto se manifestó, fue la conformación de un nivel de expectativa, mediante la difusión e interpretación de autores extranjeros.

La crítica aparecía enfocada desde varias perspectivas; por ejemplo, como un interrogante en las encuestas (nº 27, “Cinco respuestas sobre el teatro de ayer”)²⁷³; en notas especiales, en un apartado metatextual dentro de algún comentario, por ejemplo, acerca de la interpretación de Pedro López Lagar en la reposición de *Panorama desde el puente*:

Permitió en reiterados momentos que desalojáramos de nosotros al crítico y volviéramos a ser dominados por el excitado espectador. No conocemos mejor cumplido. (nº 25, firma E.A.S.)

También se analizaba la crítica en un ejercicio comparativo: se elegía una puesta y luego se cotejaban opiniones; así, en el nº 27 se titulaba “¿Qué diario lee usted?”, expresando el siguiente propósito:

(...) cotejar distintos comentarios críticos aparecidos en cotidianos de la capital, referidos, claro está, al mismo espectáculo. ¿Por qué hemos querido hacerlo? Porque muchas veces, la diversidad del juicio crítico es tan pronunciada que puede calificarse de sorprendente. Si bien la crítica es siempre el resultado de una valoración individual –y por tanto, única y particular en cada caso- cabe esperar al menos cierta coherencia general en lo atinente a los aspectos fundamentales de una manifestación escénica.

La puesta en escena de *Un mes en el campo*, de Iván Turgueniev, fue motivo para que se presentaran distintas visiones, que iban desde el elogio incondicional, hasta las más desfavorables. En el nº 32, la nota se titula “Albee, comparativamente” -por la puesta en escena de *Delicado equilibrio*-; pero en esta ocasión, el artículo se organizó por “rubros”: la obra, los intérpretes, la puesta en escena, la escenografía, la traducción, el vestuario, el maquillaje y la iluminación.

Carlos Izcovich en el nº 39/40 (1971), en la sección “Crítica & críticos”, reflexionaba comparando la situación del crítico de espectáculos con la del conferencista. Hizo un recorrido desde Platón, pasando por Aristóteles, Lope de Vega, Balzac y Juan María Gutierrez, para analizar el rol de la crítica ante el arte y

²⁷³ Los entrevistados eran Antonio Cunill Cabanellas, Samuel Eichelbaum, Edmundo Guibourg, Mecha Ortiz e Ignacio Quirós. Las preguntas referidas a la crítica eran “¿Era más dura y exigente la crítica de entonces?, y ¿Gravitaba esa crítica sobre el público y los responsables del espectáculo?”

la función de la misma en tanto *género literario*, hecho que se vería limitado por las condiciones de producción:

Como las necesidades de consumo crecen, una corriente del nuevo periodismo, ha optado por liberar al crítico del problema del estilo literario. La urgencia de la funcionalidad ha llevado a convenir una unidad de estilo que da la impresión de que cuanto aparece escrito, en cada revista, resulte redactado por la misma persona. Exalta una forma de anonimato a la manera de los artesanos que hicieron Chartres. Si hay una permanencia que es de piedra, debe haber otra presencia hecha de incesante olvido.

La posición de los dramaturgos era diferente. En el mismo ejemplar, Carlos Gorostiza respondía -en un reportaje cuyo tema era la renovación del lenguaje dramático- a la pregunta sobre la crítica:

Siempre los críticos piden opiniones sobre la crítica. ¿Por qué será? No me gusta hablar sobre la crítica; mi tarea es otra. Pero de todos modos te diré: sería bueno que todos los críticos estuvieran imparcialmente del lado de los que trabajan y luchan honestamente por un buen teatro argentino. Es lo menos que se les puede pedir.

Con respecto a los premios, en la temporada 1960 resultaron elegidos: en el rubro “Obra nacional”, *Fundación del desengaño*, de Atilio Betti; “Obras extranjeras”: *La visita de la anciana dama* y *Rómulo Magno*, de Friedrich Dürrenmatt; “Puesta en escena”: Yirair Mossián, *Tres jueces para un largo silencio* (Andrés Lizarraga); “Elenco”, *La Máscara*. Menciones especiales: Héctor Alterio, Leónidas Barletta "fundador del teatro independiente argentino" (nº 21, mayo 1961)

En relación con la censura, en el nº 29 (1966) apareció una réplica ante la prohibición de representar *El vicario*. Alfonso Ferrari Amores distinguía entre dos clases de censura, la “correctiva”, a través de la crítica, y que se ejerce, por ejemplo, en una comedia en la que se hace burla de las costumbres, y la “prohibitiva”, que auspicia valores absolutos. En el nº 37 (1970), Jaime Potenze firmaba la nota titulada “Censura”, que se acompañaba con “Algunos apuntes cronológicos” (por F. M. L.), donde se puntualizaban episodios de censura teatral desde 1875. Entre los recientes, a partir de 1960, se registraban la clausura de O.L.A.T. y del Teatro Candilejas; la del Teatro Sindical de Cámara por la obra *Cuando la huelga de los inquilinos*, de Blas Raúl Gallo; del teatro Comedia por *La mujerzuela respetuosa*, de Jean Paul Sartre. *El Vicario*, de Hochhult,

Espérame, de Simonov, y *Salvados*, de Bond, *La vuelta al hogar*, de Pinter y *Extraño clan*, de Matt Crowley. La siguiente afirmación resulta curiosa en el contexto político de ese momento, en que gobernaba un gobierno de facto:

Creemos equivocada esta posición, ya que el amparo debe proteger los recursos constitucionales amenazados cuando no existe otro medio coherente para hacerlo, por la inmediatez del peligro. (Nº 37)

De todos modos, en ese momento se producía una tibia apertura hacia temas considerados “tabú” poco tiempo atrás. En el mismo número de la revista, se comenta el estreno de *El avión negro*, del Grupo de Autores (integrado por Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik), cuyo núcleo temático que vertebra los distintos skechts, gira alrededor del regreso al país del “innombrable” Juan D. Perón. Luis *Ordaz*, el autor de la crítica, resalta el hecho de que

Los autores de “El avión negro” han abordado el tema sin miedos y con la valentía que hacía falta. Nos referimos a una actitud general, a una posición desenfadada ante tabúes de todo orden que, si no nos extrañan en gente alerta y capaz, resulta oportuno resaltarlos.

Sin embargo, al adentrarse en el análisis estético, retoma algunos conceptos originados en la polémica sobre el realismo en 1966.

En el mismo número, en el comentario de *Las criadas*, de Jean Genet, A.B.P. reflexiona sobre la presencia de Genet en los escenarios porteños, aludiendo al “amago de estreno” de *El balcón*, “sin concretar por una autocensura imperante en la Argentina como producto de la restricción que existe en la libertad creativa”.

Griselda Gambaro (nº 39/40, 1971), al expresarse sobre la censura y la autocensura, se preguntaba qué teatro podría hacerse aquí:

Sobre todo nosotros, que siempre hemos tenido la boca amordazada. (Porque si la verdad está amordazada en el teatro, no echemos la culpa a la sociedad en que vivimos. La sociedad no es un monstruo abstracto, uno de sus infinitos brazos y piernas, nos pertenece). Siempre nos hemos movido como frenados en nuestra imaginación, mordidos por la censura y la auto-censura, devorados por los éxitos ajenos, atacados los mejores por críticos incapaces (caso Iris Scaccheri).

La actuación tuvo un espacio bastante considerable en la publicación, en algún caso, a través de notas especiales, como “El Actor’s Studio en Buenos

Aires”, por Mirta Arlt; este grupo, que ya había generado expectativa, es relativizado por la cronista, atribuyendo tal “deslumbramiento” a lo que habitualmente provoca en nuestro campo intelectual la novedad extranjera:

Los lectores de *Talía* conocen ya lo que es el Actor’s Studio; (...) Entrando en materia, creo que la falta de deslumbramiento se debe a dos factores esenciales. El primero es nuestro preconceito de que cuanto viene de afuera es mejor: tenemos el justificado prejuicio de lo importado. En segundo lugar a que la corrección y la disciplina que a menudo faltan a nuestros actores no son valores suficientes para deslumbrar a un público acostumbrado, a pesar de todo, al buen teatro, como es el caso del nuestro.

La sección central de la revista, “Crónica de estrenos” contaba entre los redactores fijos al director de la publicación, Emilio Stevanovitch, a Kive Staif, Pedro Espinosa, Edmundo Eichelbaum, Luis Ordaz -encargado casi exclusivamente del microsistema independiente-, Mazza Leiva, Jacobo Kaufmann, Leopoldo Maler, Raúl Castagnino, Miguel Ángel Fuks, Carlos Izcovic, entre otros.

El número 22 (1961) interesa particularmente porque en él comenta Luis Ordaz el estreno de *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac, cuyo texto además se publicó en el mismo número. La primera frase que abre la crónica demuestra la conciencia de la recepción de una textualidad emergente: “Se ha hecho presente un nuevo autor en nuestro teatro”; lo inscribe en la corriente del disconformismo de la época, la “iracundia”, remitiendo implícitamente a John Osborne, el autor de *Recordando con ira*. Sobre la poética, el realismo, afirmaba que “(...) oficia de espejo ante ciertas capas sociales por el núcleo familiar desintegrado y que, lógicamente, no puede imponer una conducta ni trazar normas”. De todos modos, puede decirse que hubo un horizonte de recepción favorable²⁷⁴:

Sin embargo, y a pesar de las reservas que caben, sobre todo en la segunda parte de “Soledad para cuatro”, esta obra denuncia la presencia de un autor sensible en lo humano, inquieto en lo social y con buen dominio de la técnica dramática, de quien puede esperarse obras de mucho mérito.

²⁷⁴ Lo mismo sucede en el nº 27 ante el estreno de *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa -salvo algunos reparos respecto de la estructura- : “Se advierte en la obra la presencia de un autor muy interesante, que sabe perfilar personajes y armar situaciones con penetración psicológica y gran ternura.”

Uno de los blancos predilectos de la publicación, fue, sin lugar a dudas, el teatro oficial. En el mismo número –en el apartado “Último momento”, firmado por Kive Staiff- puede verse la posición discordante ante el teatro oficial, ante el repertorio elegido en ocasión de la inauguración del Teatro Municipal General San Martín; se critica negativamente el criterio de selección de obras y autores: en otras palabras, entre la publicación y la dirección artística del teatro se abría un conflicto respecto de la conformación del *canon*: a los dramaturgos seleccionados para el repertorio (Juan Cruz Varela, Gutiérrez-Podestá, García Velloso, Coronado, Sánchez, Laferrère, Roldán, Discépolo, Pico y Eichelbaum), Staiff opuso otra serie de autores.²⁷⁵ De igual modo, *Talía* desvalorizaba el repertorio de la Comedia Nacional. Ante la puesta en escena de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, Emilio Stevanovitch - en una actitud infrecuente respecto del elenco oficial- señalaba:

Se trata de un homenaje a un señor del teatro, y la Comedia Nacional tenía el deber de hacerlo con todas las de la ley en punto a protagonización o no ofrecerlo.(...) Debemos ser exigentes con el teatro. Muy exigentes, además, con la Comedia Nacional, que posee los medios para hacer las cosas bien. Por ello nuestra disconformidad, en la cual nos acompaña y autorizó decirlo –según lo expresó verbalmente- el director nacional de Cultura, profesor Blas González. Que es un importante consuelo, en momentos de total y lacerante conformismo.

Talía sostuvo una actitud parecida ante las realizaciones del teatro clásico por elencos profesionales, como el que dirigía Margarita Xirgu; Edmundo Eichelbaum, ante la puesta de *La dama boba*, de Lope de Vega, señalaba:

El menester crítico nos obliga a ser exigentes y no podemos omitir un hecho evidente: falta formación en nuestros actores jóvenes para dominar una pieza como “La dama boba”. Hay una ausencia de estilo que pesa sobre ellos y les lleva a vigilarse en el recitado y a descuidar la interpretación integral de sus personajes.

Las críticas del teatro oficial continuaron en el n° 25; en el editorial “¿Para qué y hacia dónde?”, Kive Staiff y Emilio Stevanovitch planteaban sus reparos frente a la designación de Luisa Vehil al frente de la Comedia Nacional,

²⁷⁵ “Ghiano dejó en el olvido a autores tan importantes como Morante, Carlos Mauricio Pacheco, Defilippis Novoa, Payró, Arlt y Rojas e inopinadamente exaltó al rango de representativos a otros. “Más de un siglo de teatro argentino” se movió entonces al compás del mayor o menor interés de los textos, sin constituir un todo homogéneo, ideológicamente rastreado, estéticamente diferenciable.”

elenco al que el director de la revista consideraba “muerto”. Por su parte, Luis Ordaz (nº 26) planteó serios reparos ante la versión de Rubén Vela, dirigida por Jorge Petraglia y Luisa Vehil de la obra de Ricardo Rojas, *Ollantay*:

Opinamos que, a todas luces, hubiera sido preferible reponer “Ollantay” y no estrenar una nueva versión. Correr el riesgo ante la obra original en vez de insuflarle un nuevo sentido con el espíritu de un ideal libertario trastocado en un problema mucho más íntimo y casi personal.

En los números 32 y 33 correspondientes a 1967 y 1968 respectivamente aparecieron una serie de notas tituladas “Nuestro teatro y sus problemas”, firmadas por A. B. P.²⁷⁶; la primera está dedicada a la Comedia Nacional, y se complementa con un apartado firmado por L. O. –seguramente Luis Ordaz– en el que se cuestiona la pieza y la representación de *Deolinda Correa*, de Némer Barud. En la nota principal se critica con dureza el desempeño del elenco, y hasta se pone en duda su existencia: “Partimos del hecho real: en la actualidad la CN no existe más que de nombre –como tantas otras cosas en nuestro país–(...)”. Antes de trazar una sucinta historia del elenco oficial desde su creación en 1936, el cronista manifiesta su opinión frente al estado del mismo en 1967:

¿De qué manera se puede encarar una nota cuando al escribirla aún subsiste la indignación por el espectáculo que ofrece la Comedia Nacional Argentina?; cuando nos sentimos doloridos por la anarquía artística y estética en que se mueve el teatro oficial, y sumamente preocupados pues nada hace vislumbrar el urgente cambio de estructura y meta que está reclamando a gritos?

La falta de autonomía, las trabas burocráticas, el escaso presupuesto, la carencia de una política coherente en la dirección artística, la falta de proyección nacional, la desvinculación con el Conservatorio de Arte Dramático y con el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, la carencia de una sala propia²⁷⁷, la sujeción a la política cultural de la Subsecretaría de Cultura de la Nación, la inestabilidad del elenco, la carencia de espacio para los ensayos, son algunos de los factores enumerados. La obra cuestionada, *La guitarra del diablo* de Carlos Alberto Giuria, fue calificada de “pretenciosa, con diálogos también pretendidamente poéticos, endeble y hasta rebuscada en su estructura, con

²⁷⁶ Posiblemente, las iniciales correspondan a Andrés B. Pohrebny.

²⁷⁷ A raíz de las refacciones en el Teatro Nacional Cervantes, la Comedia Nacional se convirtió en un elenco “itinerante”, representando en ocasiones en el Teatro Municipal San Martín o en salas privadas.

situaciones que podríamos calificar de obligado patriotismo”; respecto de la dirección, a cargo de Mario Söffici, el crítico opinó que fue “...primaria, sin imaginación, sin noción de lo que es equilibrio, juego de planos, composición plástica, sin apoyarse en las escasas posibilidades que ofrecía el texto”.

La segunda entrega de la serie, está dedicada al Teatro Municipal San Martín, a seis años de su inauguración; se consideraba que pese al lujo y equipamiento del edificio, el resultado era pobre: uno de los parámetros para sustentar esta afirmación, consistía en la escasa cantidad de espectadores que convocaba. Al analizar las cifras, se observa que el teatro no ha recuperado lo invertido en la producción de puestas en escena de cooperativas ni tampoco propias²⁷⁸. Por otro lado, se observa un mal aprovechamiento de las distintas salas, y se cuestiona el contenido de algunas exposiciones así como la exhibición de publicidad en las mismas. Por último, propone una serie de soluciones a las nuevas autoridades directivas (César Magrini y Luis Diego Pedreira).

El Instituto de Estudios de Teatro también fue motivo de una nota a raíz del desalojo temporario del lugar donde funcionaba. A raíz de un confuso episodio, el director Alfredo de la Guardia fue desplazado y el material llevado a la Biblioteca Nacional.

El teatro extranjero gozaba de un considerable espacio en la publicación, que solía ser muy crítica con las traducciones. Así, aparecieron comentarios y artículos especiales sobre *El cuidador*, de Harold Pinter, *Orfeo descende*, de Tennessee Williams, *Una luna para el bastardo*, y *¡Ah, soledad!* de Eugene O’Neill, *Valores relativos*, de Noel Coward, *Víctimas del deber*, *Rinoceronte*, y *El rey se muere*, de Eugene Ionesco, *Historia del zoológico*, y *Delicado equilibrio*, de Edward Albee; *Los físicos*, de Dürrenmatt, entre muchas otras.

La orientación de la revista puede rastrearse a través de los “Panoramas”, a cargo de Kive Staiff; por ejemplo, en el de 1962 (nº 24), rescataba como sumamente positiva la versión de Petraglia de *El cuidador*, director que además recibió la mención de *Talía* como mejor director de esa temporada. Luego de

²⁷⁸ Resulta interesante observar el criterio del crítico frente al tema de las “pérdidas económicas” en relación con el canon estético: mientras que le parece encomiable el déficit que puede ocasionar “un Eliot, Pinter, Arrabal, Weiss o autores argentinos de ponderables valores –consagrados o noveles-“ el mismo le resulta inadmisibles frente a *Juanita la popular*, *Jubilación en trámite*, o *Navidad con los Cupiello*.

pasar revista a numerosos estrenos de la temporada, Staiff concluyó con un diagnóstico respecto de la dramaturgia local:

El teatro argentino tiene un grave problema. No lo voy a descubrir ahora y aquí. El problema se llama autor nacional, dramática nacional. La temporada anterior ha sido en este aspecto francamente decepcionante. No solamente porque no han surgido nuevos autores sino porque, además, los que en los últimos tiempos aparecían como los mandatarios de una esperanza (Atilio Betti, Omar del Carlo, Juan Carlos Ghiano y Alberto de Zavalía, por ejemplo) silenciaron su voz desde los escenarios.

La publicación cuestionaba duramente el teatro comercial; en el n° 24, Emilio Stevanovitch demolía el espectáculo *Buenos Aires de seda y percal*, comedia de Carlos A. Petit y Mariano Mores; especialmente, respecto del desempeño de las figuras televisivas, y la falta de armonización del espectáculo, en una crítica en la que el director de la publicación se permitió expresar un juicio con marcas de subjetividad²⁷⁹. Cuestionamientos muy semejantes se leen en la crítica de *Buenas noches, Buenos Aires*, musical dirigido por Hugo del Carril (n° 25, 1964)

Sin embargo, no puede afirmarse que poseyera competencia ante las textualidades emergentes. En el n° 29 (1966), Carlos Izcovich comentó el estreno de *Las paredes*, de Griselda Gambaro, calificándolo de “teatro excéntrico”:

Ante esta obra pueden adoptarse distintas actitudes: discutirla como estilo (alguien está difundiendo que entre los jóvenes dramaturgos argentinos hay dos corrientes. La anormal sería la de Griselda Gambaro) pero esto sería ocioso e improductivo. Se puede también objetar la fría intelectualización del problema o la influencia de Kafka, Ionesco o Cortázar; ante una obra que se nos presenta francamente como una experimentación, estos juicios tampoco nos llevarán muy lejos.

Este panorama se fue modificando sustancialmente con el correr del tiempo, ya que la dramaturgia emergente paulatinamente se desplazó hasta ocupar lugares centrales en la revista. En 1971 (n° 39/40) el editorial estuvo a cargo de Griselda Gambaro, “¿Por qué y para quién hacer teatro?”. Gambaro inscribió su discurso en el de Jorge Lavelli, refrendando y también cuestionando algunas de sus afirmaciones; por ejemplo, ante el lugar del teatro en la sociedad, la posición

²⁷⁹ “Los pianos deben ser afinados, el espectáculo también. Con inmensas tijeras. Buenos Aires lo merece. Por de pronto, seda y percal están casi totalmente ausentes, mientras que abunda lana gruesa y alquitrán. La dirección es de Carlos A. Petit. La música de Mariano Mores. La impotente furia es nuestra”.

del artista en la sociedad de consumo; las posibilidades aún inexploradas de la sala a la italiana y el preconceito sobre la experimentación formal.

Ante el traslado del Centro de Experimentación audiovisual, del Instituto Di Tella en 1970, la nota titulada “Los primeros adelantados” (nº 30, firmada F.M.L., seguramente Francisco Mazza Leiva) hizo una reseña sobre la actividad del instituto.

En el caso de la actuación, los aspectos que se tenían en cuenta eran mucho más diversificados y específicos que en las anteriores etapas de la crítica: la elocución, la dicción, el ritmo, el volumen, son algunos de los parámetros que aparecen habitualmente en la mayoría de los comentarios²⁸⁰. Por ejemplo, Leopoldo Maler planteaba el siguiente interrogante en el nº 29 (1966):

En la reciente temporada de verano se han repuesto en los teatros al aire libre numerosas obras en verso. Este hecho nos ha incitado a reflexionar sobre las dificultades que el género puede presentar a actores y directores. (“Verso y poesía”)

A partir del nº 26, casi íntegramente dedicado a Shakespeare, Kive Staiff dejó de colaborar en la publicación, y se anunciaba la aparición de *Teatro XX*.

Teatro XX

Dirigida por Kive Staiff, el nº 1 apareció el 4 de junio 1964, y terminó con el nº 19, de marzo 1966, con frecuencia mensual. Entre los propósitos declarados, se intentaba desentrañar las causas del estado caótico del teatro oficial, como puede verse en la primera editorial, “El caos oficializado”; en ella se realiza un panorama del teatro argentino, una suerte de radiografía de las frustraciones de una colectividad:

En el caótico paisaje, el Estado tiene una decisiva participación, por sus abstenciones en la materia, por sus errores, por su carencia de programas concretos y sólidos o porque la mentalidad estatal, enferma de politiquería, no está a la altura de los auténticos intereses del hombre argentino.

Los dos males principales eran resumidos con los términos “*exitismo* y *demagogia*”, aplicados tanto a la Comedia Nacional como al Teatro Municipal

²⁸⁰ Por ejemplo, el siguiente fragmento de la crítica a *Santa Juana*: “Además, Delia Garcés, sobre todo en las escenas del juicio, forzó siempre su voz y disparó sus parlamentos a una velocidad increíble, tornándose ininteligible, sin respiros, sin darse tiempo ni dárselo al espectador para una aprehensión diáfana del texto” (nº 25)

General San Martín; respecto de la primera, Staiff trazó un panorama desde 1955, bajo distintas direcciones, como la de Orestes Caviglia; cuando le sucedió Omar del Carlo, según Staiff se produjo

... un giro hacia el refinamiento, hacia el teatro para ‘élites’ crepuscularmente románticas, hacia un clasicismo inoperante en un medio necesitado de escenarios para decir su verdad, para traducir la problemática contemporánea, para respirar hondo con el ritmo de las indagatorias existenciales del hombre argentino y no argentino.

Luego de la designación de Luisa Vehil (no era la directora indicada como ya lo expresara en *Talía*), los resultados serían seis reposiciones sobre un total de siete obras en cartel, ninguna de ellas contemporánea, y sólo tres autores argentinos; en cuanto al San Martín, concluyó que “el panorama es igualmente sombrío”: elencos formados arbitrariamente, costosos vestuarios y monumentales escenografías, y una curiosa “política de los comunicados”, cuyo origen se debería al secretario de Cultura, Jorge Mazzinghi, “virtual y discrecional director del teatro”, además de “violaciones a la ética” por el premio a Luisa Mercedes Levinson por *Tiempo de Federica*, para concluir que “La consecuencia rescatable es el caos”.

En ocasión del reestreno de la obra de Ricardo Rojas, la publicación se ocupó intensamente del mismo. En “El regreso de Ollantay”, se observa el matiz irónico en la mención al autor de la versión, “el diplomático Rubén Vela”, cuya tarea “no ha conformado a los herederos de Ricardo Rojas”: el cronista insinúa que la traducción de los fragmentos quechuas al castellano, respondería a la intención de hacer comprensible la obra en Francia, durante el Festival Teatro de las Naciones; ponía en duda si el nivel de la recién creada Comedia Nacional estaba a la altura de las circunstancias.

La sección Críticas reunía las mismas firmas a veces con iniciales o con nombre completo; entre los redactores principales se contaban Edmundo Eichelbaum, Kive Staiff, Pedro Espinosa, Arnoldo Fischer, Mirta Arlt, y Ernesto Schóo.

Respecto del teatro comercial, quienes escribían en *Teatro XX* manifestaron una gran distancia estética. Ante el estreno de la exitosa comedia *Boeing-boeing*, de Marc Camoletti, con el título “El heroísmo de Ernesto Bianco” se hacía referencia a un teatro pasatista, vodevillesco, y a una puesta de

movimiento escénico agitado; dividía en dos grupos a los actores, remitiendo a un discurso anterior sobre el tema – por el cual establecía un contrato con el lector-: de un lado, los de “trayectoria cultural”, como Ernesto Bianco y Beatriz Bonnet, que no se integraban con los otros actores, como Osvaldo Miranda y Ambar La Fox.

El discurso crítico aparece parodiado en “El teatro y sus formas”, una sección de humor a cargo de Miguel Brascó.

En el siguiente número (2 de julio de 1964), se destaca la nota “Sobre los enemigos del teatro nacional”, firmada por Juan Carlos Ghiano, quien, ante la declarada “pobreza del panorama teatral”, cargaba las tintas sobre los enemigos “internos del sistema”; en primer lugar, ubicaba entre ellos a los empresarios, guiados sólo por un criterio comercial; luego, a los actores-empresarios, cuyos peores ejemplos serían Orfilia Rico y Florencio Parravicini; al público, que sigue las giras “coloniales” o el espectáculo de distracción. Afirmaba que los autores han comenzado a considerar el teatro como género subalterno, al margen de la literatura. Respecto de la crítica, decía:

Ha llegado a creerse, y la creencia se extiende a críticos de desafortunada pedantería, que sólo el rechazo popular confirma el valor de una pieza.

Ghiano instaba a los autores a recuperar el lugar perdido, escribiendo para el público, y colocándolo en el centro del proceso teatral.

Bajo el título general “Editoriales”, se dedicó una parte a “El empresario no-empresario” y otra, a “La aventura se consuma”; la primera cuestionaba la actitud de “involución” de los antiguos empresarios ante los problemas económicos que plantea la actividad teatral, ahuyentando al espectador activo; la segunda, criticaba el viaje de la Comedia Nacional a París, con el espectáculo al que ya habían cuestionado –la versión de *Ollantay*- y por la falta de experiencia del elenco, augurando un serio fracaso. En la Sección Crítica, bajo el título “Clasicismo trasnochado”, Kive Staiff volvía a cuestionar *Ollantay*. Consideraba que la versión de Rubén Vela era una reducción del texto dramático original, y que la obra ya tenía problemas por no ser Rojas un dramaturgo neto, sino que el teatro fue un instrumento para el planteo de otros problemas de raíz filosófica –algo que ya había señalado Roberto Arlt en ocasión del estreno-; estos problemas se agudizaban ante el espectador de ese momento, según Staiff:

Por supuesto, el escenario no le perdona a Rojas los excesos retóricos, ni la falta de inspiración en la mayoría de los versos, ni la impostación historicista, ni el empeño fatigoso en la reproducción arqueológica, ni la carencia de vuelo lírico, ni la falta de originalidad. Por supuesto, además el texto de “Ollantay”, con su rancio aroma a escolaridad, resulta intransitable para el público moderno.

Sobre la puesta, dirá que Jorge Petraglia trabajó sobre la espectacularidad, pero indeciso “entre el teatro de masas y la monumentalidad escénica, sin decidirse por ninguna de las dos alternativas”. Esta crítica constituye un buen ejemplo del modelo crítico de la publicación a lo largo de su existencia.

A diferencia de *Talía*, los títulos de las críticas ya adelantaban un juicio, como “Un izquierdismo adolescente” –referida a *Milagro en el mercado viejo*, de Dragún- o “*Julián Bisbal* es una entelequia”, en referencia a la pieza de Roberto Cossa (nº 19), por Ernesto Schóo.

El espacio del humor a cargo de Brascó (en esta ocasión, dedicado a *Ollantay*) fue más lejos que la sección de crítica. Mediante la ironía y parodia, resaltaba los “peligros” de revisar o reflotar autores que integraban el *canon* literario²⁸¹, el propósito arqueologizante de la reposición²⁸² y la falta de teatralidad de la pieza²⁸³.

En el Nº 3, (6 de agosto de 1964), aparecía una nota firmada por Eduardo Pavlovsky, “La curación por el drama”, en la que éste exponía tempranamente la faceta terapéutica de la dramaturgia, en sentido amplio, desde Aristóteles, pero concretamente a partir de la primera experiencia mundial de psicodrama en 1921, cuando el psiquiatra Jacobo Levy Moreno la realizó en Viena.

El editorial titulado “La claridad y la ética” cuestionaba la comisión asesora del Teatro Municipal General San Martín (integrada por Orestes Caviglia,

²⁸¹ “El prestigio de la literatura argentina sufrirá rudo golpe con el excelso drama denominado “Ollantay”, escrito por uno de los totems literarios más conspicuos de estas comarcas: don Ricardo Rojas. Esta obra pertenece al grupo de los objetos venerables del Río de la Plata, perdurando su fama en la inocente retórica de los manuales pedagógicos y en razón de que nadie la ha leído en los últimos veinticinco años. Su exhibición cotidiana en el teatro San Martín constituye una artera maniobra de los enemigos de Rojas para estropearle esa gloria tranquila y perdurable.”

²⁸² “El texto de esta auténtica tragedia dramática fue adaptado a la escena por el hábil poeta y arqueólogo Rubén Vela, quien procuró eliminar lugares comunes y versos ripiosos, que debió luego reponer en la versión definitiva, pues, de lo contrario, la obra resultaba excesivamente breve”.

²⁸³ “Mérito principal de “Ollantay” es la destreza puesta de manifiesto por su autor para mantener verbalmente activos a lo largo de cuatro actos a ocho personajes principales, once secundarios y seis partiquinos sin que ninguno de ellos diga siquiera una frase interesante, ya sea por su significado o al menos por su forma”.

Alberto de Zavalía, Nicolás Olivari, Rodolfo Arizaga y Chas Madariaga) cuya función no parecía estar clara a juzgar por el repertorio anunciado.

Continuando con el criterio expuesto en los números anteriores, en “Ollantay en Europa”²⁸⁴, se transcribe una corresponsalía de Jean-Guy Berre, colaborador de *France-soir* y las críticas de varios diarios europeos, que en líneas generales coincidían en la desacertada elección de la pieza. Entre las diversas opiniones, algunos la juzgaban anacrónica, otros la tildaban de “show indígena”, y se cuestionaban las actuaciones que viraban hacia la parodia; todo esto, no hacía más que confirmar los juicios previos de *Teatro XX*.

En el N° 4, (3 de setiembre de 1964) las editoriales se titulaban “Ahora, el estupor” y “Los horarios deben cumplirse”; la primera es otra crítica a la comisión asesora del TMGSM, por cederle una sala a Lola Membrives para la representación de la obra de Antonio Gala *Los verdes campos del Edén*; la segunda, por el incumplimiento de una resolución de la Municipalidad que exigía que los horarios de las representaciones se extendieran entre las 22 y la 1 hora del día siguiente.

En la portada del N° 5, (1° de octubre de 1964) se titulaba “¿Quién le teme a Virginia Woolf?, la perversidad en la sala Regina”. La nota correspondiente, titulada “La cumbre de la perversidad” y firmada por Ernesto Schóo, advierte que la obra resultaba imprevisible por la crudeza de los diálogos y situaciones, y el cinismo que caracteriza a los personajes. Sin embargo elogiaba la puesta en escena de Luis Mottura y la traducción de Marcelo De Ridder.

En la Sección Críticas, “Un largo coloquio” sobre *Vivir aquí*, de Gorostiza, por Kive Staiff; advierte la endeblez y la excesiva retórica de la pieza: “En suma, un largo coloquio sobre un mismo tema de escaso vuelo y demasiado limitada proyección”.

La sección “Cartas del lector” publica una carta firmada por Jaime Potenze, donde cuestiona –a raíz del viaje de la Comedia Nacional- la designación de Luisa Vehil en su cargo de Directora de la misma; Potenze proponía que el

²⁸⁴ En la “bajada” se lee: “El viaje de la Comedia Nacional Argentina a Europa –a París primero, para actuar con “Ollantay” de Ricardo Rojas en el Festival de Teatro de las Naciones, y a Bruselas y Madrid después- estuvo signado por reacciones de muy diversa índole, tanto en nuestro país como en el extranjero. Las que importan ahora pertenecen a la crítica francesa, belga y española de la que nos hacemos eco sin comentario alguno porque lo nuestro ya ha sido dicho.”

cargo se adjudicara mediante concurso público, lo mismo que en el caso del San Martín.

El N° 6, (5 de noviembre de 1964) contiene una premonitoria nota de José María Paolantonio titulada “Una obra que dará que hablar”, sobre *Las paredes*, de Griselda Gambaro. Allí anticipaba la polémica que terminaría con la publicación.

Los años posteriores a la desaparición de Teatro XX no fueron propicios para la edición de revistas teatrales independientes. El contexto político, dominado por sucesivos golpes de estado, el intervalo entre 1973 y 1976, y la dictadura posterior, no ofrecían las condiciones para ello. Algo distinta fue la situación para una revista institucional, la *Revista Teatro*, editada por el Teatro Municipal General San Martín. Contó con tres etapas: la primera, desde 1980 hasta 1988 con más de treinta y ocho números, bajo la dirección de Kive Staiff; la segunda, cuando se denominó *Teatro2*, dirigida por Eduardo Rovner; una tercera y última etapa hasta la actualidad, en que retomó su nombre original, desde abril 1995, sin la periodicidad que la caracterizó en su primera época. Su objetivo era la difusión de la actividad del Teatro San Martín, sin referencia a la actividad teatral fuera del mismo. Desde sus inicios se ha caracterizado por una alta calidad en su diseño gráfico y abundancia de material fotográfico; sin tener un cuerpo de colaboradores permanente, ha recurrido a investigadores y críticos de trayectoria, conformando números monográficos sobre las principales puestas del teatro.

En 1986, apareció la revista *Espacio de crítica e investigación teatral*, dirigida por el dramaturgo Eduardo Rovner; mantuvo escasa regularidad hasta 1996, en que dejó de editarse por motivos presupuestarios. Esta publicación independiente, en sus primeros números convocaba a investigadores y docentes universitarios argentinos y extranjeros, así como a críticos periodísticos, sin una unidad temática; en los últimos, los artículos se englobaban en alguna temática concreta. Contribuyó a la difusión de la teoría crítica emergente en los ochenta y noventa, especialmente la producida en el ámbito universitario, así como a la actividad teatral en su conjunto.

La modernización del discurso periodístico sobre teatro

La modernización discursiva efectuada en los años sesenta fue un desarrollo parcialmente interrumpido en 1976, que cobró nuevo impulso a partir de la reapertura democrática. No todos los aspectos internos del discurso de la crítica fueron afectados por los sucesos del campo político.

El panorama de la crítica teatral periodística producida durante el período 1976-1998 admite una periodización originada en los sucesos del campo político, y hasta podría ser provechoso observar las diferencias anteriores y posteriores con respecto al límite que significó el año 1983, entre la dictadura y la democracia. Resulta innegable que en ese borde se juega el concepto de libertad de expresión, vital, entre muchas otras cosas, para el desenvolvimiento en los medios gráficos o audiovisuales.

La crítica teatral, en tanto *metadiscurso*, tiene como objeto el discurso teatral, que aludía a la situación imperante mediante diversos procedimientos – principalmente metafóricos y metonímicos- Entre 1976 y 1983 es posible postular la existencia de un *pacto referencial* (Philippe Lejeune: 1975) de tipo “implícito”, en la medida en que el discurso de la crítica teatral en su modalidad periodística establecía un anclaje referencial con el objeto²⁸⁵; cuando éste asumía elementos susceptibles de provocar la censura, la crítica los atenuaba mediante un proceso de *eufemización* del discurso.

El punto culminante de esta modalidad enunciativa, por medio de la cual la crítica reprodujo algunos de los procedimientos usados en la obra, giró alrededor de la primera edición de Teatro Abierto (1981), donde la mayoría de las crónicas utilizó el espacio tanto para los “datos técnicos”, como para describir el diseño de la intriga, omitiendo la interpretación de los aspectos semánticos que pudieran advertir sobre un discurso crítico de la realidad circundante. Esto sucedía tanto con el texto como con la puesta en escena, cuando la relación de referencia con el contexto se construía, casi siempre, desde la última.

En los artículos de carácter general: “Teatro Abierto, “categoría estética de la necesidad” (*La Nación*, 21/5/1981); “Teatro Abierto” (*La Prensa*, 13/6/1981); “El teatro argentino se lanza a la ofensiva”(*Cambio para una democracia social*,

²⁸⁵ Según Lejeune, “Todos los textos referenciales conllevan, por lo tanto, lo que yo denominaría *pacto referencial*, implícito o explícito, en el que se incluyen una definición del campo de lo real al que se apunta y un enunciado de las modalidades y del grado de parecido a los que el texto aspira”.

1/7/1981), entre otros, así como las lecturas particulares: “Tres obras opacas”, por Raúl Castagnino (*La Nación*, 11/8/1981), “El Marqués de Sade, en un malicioso viaje a América”, por Luis Mazas (*Clarín*, 30/7/1981); “Entre la crudeza y la ironía” (a propósito de *Criatura*, de Eugenio Griffiero), y “Los ‘invasores’ cotidianos con humor” (a propósito de *Tercero* incluido, de Eduardo Pavlovsky) por Luis Mazas (*Clarín*, 21/7/1981); “Por sendas psicoanalíticas” (a propósito de *El 16 de octubre*, de Elio Gallipoli), por Rómulo Berruti (*Clarín*, 1/8/1981), se advierten la precaución de no aludir la semántica de las piezas que – inequívocamente- hacían referencia a la situación imperante.

Un ejemplo de esta referencialidad indirecta al contexto inmediato, lo encontramos en “Aperturas del ‘Teatro Abierto’”, en la que Raúl Castagnino aprovechaba la mención del audiovisual *Pablo y los Podestá* -sobre guión de Miguel Couselo con improvisaciones a cargo de Pepe Soriano y Jorge Rivera López- para cuestionar el cierre de una cátedra:

Confortante, especialmente, por la atención con que fue seguido por el público joven que predominaba en la sala y porque vino a poner en evidencia el error ministerial que intentó suprimir la “Historia del teatro argentino” como materia escolar en una Escuela de Arte Dramático. (4-8-1981)

Una consecuencia de la tensión provocada por el clima cultural imperante, tendiente a la aniquilación de la esfera pública, puede manifestarse así: durante este segmento temporal la crítica no se caracterizó por la generación de polémicas o debates sobre ningún aspecto del sistema teatral, ni aún sobre su propia actividad. Este rasgo contrasta con el proceso de modernización que se registró en varios ámbitos y al que no fue ajeno el discurso periodístico a partir de la década del sesenta.

La modernización de los discursos teóricos sobre teatro

La modernización de los discursos teóricos en el ámbito local se inició en la década del setenta, pero los acontecimientos de la serie política interrumpieron su continuidad hasta principios de los años ochenta. El desarrollo de la teoría teatral, con fuerte impulso en el extranjero, en Argentina fue abruptamente interrumpido por el término de casi una década. Una de las consecuencias de este

hiato de la producción teórica local, fue la ávida apropiación de los desarrollos que se habían llevado a cabo en otros países.

I. Textos teóricos de autor argentino

1. *Realismo y teatro argentino*, de Néstor Tirri (1973).

Aunque no se propuso como un texto exclusivamente teórico, aportó un arsenal conceptual novedoso respecto de una problemática -de gran vigencia en la época- : el realismo. Focalizado en la producción realista local de la década del sesenta, y en su transformación a principios de los setenta, Tirri estudió la producción que denominó un *realismo artaudiano*; sin embargo, excluyó del análisis las prácticas experimentales llevadas a cabo en el Instituto Di Tella²⁸⁶.

El planteo central del texto de Tirri consistió en diferenciar las producciones teatrales de la década del sesenta –“naturalistas”, en el sentido de dar testimonio sobre una realidad sin capacidad para imaginar su transformación- y las que se comenzaron a producir en los setenta –testimonios de carácter “crítico- analítico”- que ubicó como fenómenos de ruptura a partir de esa diferencia. Respecto de la metodología, resaltó la carencia de herramientas críticas apropiadas; en consonancia con el clima político de ese momento, hizo hincapié en la necesidad de acometer una “empresa de descolonización cultural”²⁸⁷. Para el desarrollo de su argumentación, se apoyó principalmente en el concepto de *verosímil*, que adoptó de la teoría estructuralista en sus aplicaciones al cine, especialmente de tres autores: Gerard Génot, Tzvetan Todorov y Christian Metz; así como el concepto de *mímesis*, que analizó desde Aristóteles, pasando por Erich Auerbach, y en el terreno de la dirección teatral, a las propuestas de Stanislavski, Brecht y Grotowski.

²⁸⁶ Esta exclusión, según Tirri, se basa en la falta de continuidad y de fundamentación “ideológica”: “...con resultados dispares, casi siempre producto de frivolidades estéticas de moda, pero en todo caso nunca exentas de audacia; la carencia de un programa de acción coherente, determinó que, a su desaparición en 1970, no sobreviniera ningún movimiento capaz de continuar la experimentación en otro ámbito, y el paso de algunos grupos interesantes (Yezidas, Lobo) quedaron sólo como el recuerdo de fugaces destellos circunstanciales.”

²⁸⁷ “Las dificultades no han sido pocas, sobre todo en la medida en que los estudios literarios no han elaborado procedimientos válidos para el análisis y decodificación de textos dramáticos. (...) Al principio partimos de un cúmulo quizás excesivo de teorías europeas, pero las utilizaremos sólo como punto de arranque, ante la carencia de instrumentos aptos, aplicables al hecho teatral; concediendo algo a la importación cultural, sin embargo, procuramos encontrar caminos metodológicos propios.” (Tirri: 1973, 21)

El concepto de *posible dramático* -extrapolado del cine- en su aplicación a la lectura de los textos dramáticos, le permitió explicar la diferencia funcional que media entre las dos vertientes dramatúrgicas enunciadas antes: la reiteración o repetición de *posibles dramáticos*, en oposición a la incorporación de los “nuevos”; por ejemplo, el “peronismo” en tanto conflicto censurado en el discurso social, ingresó a la dramaturgia en *El avión negro*, del Grupo de Autores, y continuó en los textos de Ricardo Monti y Guillermo Gentile.

El texto de Tirri resulta (aún hoy) uno de los intentos más originales de analizar el teatro argentino inmediato, previo al torrente teórico que se introdujo a principios de la década siguiente en el campo intelectual porteño.

2. *Teatro Argentino Actual*, de Lilian Tschudi (1974)

Tschudi recortó para su análisis la producción teatral local entre 1960 y 1972; como Tirri, encabezó su trabajo exponiendo la carencia de una metodología apropiada para el estudio del teatro²⁸⁸. Los criterios explícitos para la catalogación del material se apoyaban en “(...) planos de intención, emergentes de la organización de la pieza y de la presencia y uso de los medios expresivos – factores intrínsecos- antes que del contenido o temática.”

Agrupó los textos del *corpus* según esos “planos de intención”²⁸⁹, con una voluntad de sistematización expuesta en el capítulo I, “Determinación del acceso analítico”: expone una distinción entre el objeto y el enfoque analítico – los niveles de la obra dramática y la comunicación en el teatro-. En cuanto al primero, plantea la complejidad del mismo y las distintas posiciones frente al referente –estilo ilusionista y teatralista- como problemas a resolver por la recepción; analiza el lugar “fijo” del texto y la cuestión de las reposiciones de los clásicos. Para distinguir niveles en el texto dramático, sigue los planteos de T. Todorov –en *Literatura y significación*- y de R. Barthes –en *Análisis estructural del relato*-, incluyendo la recepción - y es con ello donde aportó una novedad- en la circulación del texto.

²⁸⁸ “La complejidad del fenómeno teatro y la actual falta de un método analítico unificado y sistemático, este segundo punto seguramente condicionado por el primero, justifican una introducción. Quedarán así delimitadas premisas y metas, al tiempo que puestas de manifiesto las vacilaciones e inseguridades propias ante este tipo de dificultades.” (Tschudi: 1974, 7)

²⁸⁹ Esos planos de intención son: el realce de lo nacional –subdividido en valorización del pasado y crítica al presente-, el individuo opuesto a su contorno y el mundo como zona de conflictos.

3. *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*, de Raúl Castagnino (1974).

En la *Semiótica...* se percibe la toma de conciencia de estar iniciando un nuevo tipo de análisis –al que denomina “lectura semiótica” – razón por la que remite al método originario, y luego a su aplicación en una selección de textos hispanoamericanos producidos entre 1955 y 1962. Entre las carencias operacionales, incluye la falta de estudios continentales totalizadores. Se advierten diferencias respecto de trabajos anteriores, porque relativiza el criterio de agrupamiento generacional: el *corpus* ha sido seleccionado según otros criterios; respecto de los autores señala que

Los ocho [autores] integran una misma generación.(...) Desde luego, no interesa el solo hecho de la proximidad temporal de las fechas de nacimiento; es más importante –y eso se cumplirá cabalmente con los autores a estudiar- lo que requería Julius Petersen: “la unidad de ser, debida a la comunidad de destino, que implica una homogeneidad de experiencias y propósitos”.

La posición frente al objeto ya fue anticipada en otros trabajos: consiste en la distinción básica entre hecho escénico y texto dramático, que requerirían dos aplicaciones semióticas diferentes:

La especificidad que eluda toda confusión entre teatro y texto dramático debe apoyarse en la teoría de los signos.

Castagnino remite a la teoría del signo, desarrollada por Charles Morris, Pierre Guiraud, y Ferdinand de Saussure, y a las primeras aplicaciones al teatro de Roman Ingarden y Bogatyrev; la mayor consecuencia teórica, resulta ser el replanteo epistemológico sobre el objeto:

(...) aunque tradicionalmente, desde el campo de la teoría literaria, se clasifique la obra teatral en la categoría de “género dramático”, el teatro no depende de la literatura. Si decir “género dramático” es pensar la obra desde la literatura, una obra dramática es teatro sólo cuando se traslada a la semiosis del escenario, cuando se la representa.

Tal distinción incide en la recepción, según se trate de los signos de la obra dramática o del escenario, distinguiendo entre signos y símbolos y sobre todo, el principio de dualidad del signo escénico en tanto “signo de signos”. Ubicó

ideológicamente los textos dramáticos del *corpus*²⁹⁰, en la teoría estética marxista (es decir, en una formación discursiva común) y observó sus planteos formales no-aristotélicos; Castagnino los inscribió en la concepción y los procedimientos brechtianos.

Otros textos de Castagnino que también se incluyen en esta etapa son *Sociología del teatro argentino* (1968), *Teoría del teatro* (1969) y *Teorías sobre el arte dramático* (1969).

4. *Teoría del género chico criollo* (1974) de Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo²⁹¹.

Consiste en una relectura del sainete, congruente con la revalorización de la cultura popular que tuvo lugar en el campo intelectual a principios de la década del setenta. Observando la relación que el marxismo establece entre estructura y superestructura, el teatro popular reflejaría –según sus autores– las aspiraciones y frustraciones de su público, en tanto clase social homogénea. Este planteo resulta entrecruzado con conceptos emergentes de la teoría de la comunicación, dando lugar a una terminología híbrida; por ejemplo, la identidad entre los “comunicadores: autores de sainete”, la “conciencia generadora”, y “conciencia receptora”, los “personajes-síntoma” o la oposición entre “tango-función” y “tango- disfunción”; más allá de los neologismos, y de los análisis concretos de las piezas teatrales dentro del marco de la lucha de clases, en las conclusiones se extraen asociaciones como esta:

El teatro del género chico criollo puede considerarse el primer medio de comunicación masiva en la zona del litoral de la República Argentina. No puede comprenderse ni explicarse fuera del contexto de paulatina democratización, producido por el ascenso y toma del poder político de las capas medias de la zona del litoral. (1974: 296)

Estas lecturas no tuvieron gran productividad en la época, ya que fueron relegadas a partir del ingreso al campo intelectual porteño de los aportes de la semiótica y el estructuralismo.

²⁹⁰ AA. VV., 1964, *Teatro hispanoamericano contemporáneo*, compilación de Carlos Solórzano, México: Fondo de Cultura Económica.

²⁹¹ Se complementa con una *Antología del género chico criollo*, seleccionada por los mismos autores, que incluye textos de Nemesio Trejo, Enrique Buttaró, Carlos Mauricio Pacheco, Alberto Novión, Francisco Defilippis Novoa, Carlos De Paoli, José González Castillo, Juan Comorera y Alejandro Berrutti.

II. Textos teóricos de autor extranjero

Se trata de textos teóricos y de metodología aplicada a textos dramáticos y espectáculos, que han tenido circulación productiva en Buenos Aires entre las décadas de los ochenta y los noventa. En una primera instancia circularon en su idioma original, y al poco tiempo las traducciones ampliaron su circulación.

II. 1. *Lire le théâtre* (1977) y *L'école du spectateur* (1981), de Anne Ubersfeld.

Fueron los primeros trabajos sistemáticos con un basamento semiótico y socio-lingüístico, que abarcaron el hecho teatral en su totalidad; el primero tiene como centro el texto dramático, desde una perspectiva semiótica que se encuadra en la ideología marxista²⁹². Esto explica que haga un particular análisis de los elementos del conflicto –tanto individuales como sociales- a partir del modelo actancial; en éste, el sistema de los personajes se configura según las relaciones de poder. También analiza la pragmática del diálogo teatral a partir del código social, observando las condiciones de producción del mismo y la heterogeneidad en el discurso de los personajes.

La segunda publicación pone el énfasis en el proceso de recepción del espectáculo teatral y sus matrices textuales, con vistas a la representación. Subdividido en apartados sobre la escena, el texto, el espacio teatral y su escenógrafo, el objeto teatral, el trabajo del actor, el tiempo del teatro, el director y la representación, el trabajo del espectador y el placer del espectador, resulta este último el receptor implícito de este texto.

II. 2. *Interpretación y análisis del texto dramático* (1982) y *Teoría de historia literaria y poesía lírica* (1984), de Juan Villegas.

El primer texto tuvo una gran circulación durante la etapa de la recuperación democrática–seguramente por las características del contexto local; Villegas analizaba (y cuestionaba) las tendencias circulantes sobre el estatuto del

²⁹² “L'intérêt de sa tâche est de faire éclater par des pratiques sémiotiques et textuelles le discours dominant, le discours appris, celui qui interpose entre le texte et la représentation tout un écran invisible de préjugés, de “personnages” et de “passions”, le code même de l'ideologie dominante pour qui le théâtre est un instrument puissant. C'est pourquoi ce petit livre trouve sa place dans une collection qui se veut marxiste”. (Ubersfeld: 1982, 9)

texto en el teatro, reafirmando el carácter *literario* del mismo²⁹³. Proponía una metodología predominantemente genética-estructuralista para su abordaje, con pretensión científicista²⁹⁴. Este método consiste en la traslación del análisis estructural del relato, ya no en búsqueda de su *literaturidad*, sino de su *dramaticidad*, en tres dimensiones: como medio de comunicación, como producto de vigencia intrínseca y como obra dramática, utilizando, para su ejemplificación, textos hispanoamericanos.

II. 3. *Diccionario del teatro* (primera edición castellana, 1984), de Patrice Pavis.

Este diccionario enciclopédico del teatro reúne los principales conceptos circulantes hasta el momento de la publicación sobre dramaturgia; combinó el análisis estructuralista –en los artículos “actancial (modelo)”, “actante”, “constelación de personajes”, entre otros- con la aproximación semiótica – por ejemplo, “semiología teatral”, “signo teatral”, “códigos teatrales”, “sistema signifiante”, etc.- y de la teoría de la recepción –“experiencia estética”, “norma”, “recepción”, etc.-, sin dejar de lado categorías y conceptos de larga tradición crítica, como “géneros” y “formas”.

Resulta una propuesta dinámica, en la medida que permite establecer relaciones internas a través de las remisiones, como también ampliaciones, a partir de la bibliografía específica para cada artículo.

Este texto fue una importante puesta al día teórica, particularmente sobre la dramaturgia, y a través de sus constantes reediciones constituye hasta la actualidad un referente de consulta ineludible tanto para docentes, estudiantes y prácticos del teatro.

Los trabajos posteriores de Patrice Pavis se orientaron, sobre todo, a la reflexión sobre la práctica escénica y la puesta en escena.

²⁹³ “Consideramos que el teatro es literatura y algo más, que es un espectáculo que se nutre parcialmente de la literatura. La obra dramática, por su parte, es sólo literatura –creación de lenguaje- y que como tal tiene derecho a ser enfocada y estudiada en cuanto a lo que es y como un fin en sí. (...) El texto dramático es una clase de texto literario.” (Villegas: 1982, 10)

²⁹⁴ “Así como el físico pretende captar esa armonía existente y expresarla a través de un mínimo de leyes, el científico literario debería esforzarse por aprehender el orden interno del mundo constituido en la obra literaria y descubrir su ley estructural”. (Villegas: 1982: 11)

II. 4. *Semiótica del teatro* (1987) y *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo* (1987), de Fernando De Toro.

De Toro, traductor al español del *Diccionario de teatro* de Pavis y de *El director y la escena*, de Edward Braun, en la *Semiótica...* estudia prácticamente a todos los teóricos mencionados antes, algunos de los cuales aún no estaban traducidos al castellano; con ello alcanzó un importante nivel de divulgación de las teorías y aplicaciones semióticas. En *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo* recorta el “sistema” brechtiano y lo aplica al análisis de textos hispanoamericanos. En sus textos se advierte la intención enunciada por Villegas (1982: 11) de la elaboración de un método científico para el análisis del hecho teatral, mediante la exacerbación de las clasificaciones y subclasificaciones, taxonomías, cuadros sinópticos y esquematizaciones; la continuidad del discurso aparece constantemente interrumpida por citas –predominantemente del tipo “cita/autoridad”- remisiones textuales internas y externas, notas de referencia, y vocabulario técnico y extranjero.

A diferencia de los primeros trabajos semióticos, como “Las funciones del lenguaje en el teatro” (1958), de Roman Ingarden, “Los signos teatrales” (1968), de Tadeus Kowzan, o “Por un propium de la representación teatral” (1978) de André Helbo, en los años ochenta y aún más en los noventa, en los discursos teóricos sobre teatro surgió una intención globalizadora, una necesidad de cubrir e integrar –a menudo con dificultades- todos los aspectos relacionados con la actividad teatral. Por otra parte, se advierte también un desplazamiento del interés por la dramaturgia en una primera instancia, hacia la puesta en escena y su recepción. Es notorio –quizás ante la carencia previa de teorías “sistemáticas”- el pasaje y la transformación del discurso, desde el impresionismo cargado de subjetividad, hasta la búsqueda de abordajes “científicos”, mediante la creación de modelos de análisis extraídos de otras disciplinas y la adaptación (y creación) de vocabulario técnico aplicable al objeto de estudio. Estos modelos, por otra parte, posibilitaron la relectura de textos contemporáneos y de textualidades consideradas “clásicas”, así como plantearon la necesidad de revisar la historia y la tradición en cada ámbito.

El tiempo transcurrido desde esta divulgación, especialmente de los textos teóricos de autor extranjero, ha demostrado el valor relativo de algunos de ellos: los modelos rígidos se revelaron demasiado esquemáticos, y las taxonomías, tan engorrosas como poco productivas para captar el complejo fenómeno de la escena teatral.

La actividad teatral y los discursos sobre teatro

La estética teatral dominante en Buenos Aires hasta mediados de los setenta fue el realismo, pero esta modalidad creadora comenzó a desequilibrarse paulatinamente. El estreno de *Visita* de Ricardo Monti, en 1977 generó dispares reacciones en la crítica, pero su común denominador fue la atención unánime.

Tanto la crítica de Ernesto Schóo en *La Opinión* (18/3/1977) “Ricardo Monti poetiza los ritos del horror”, como el comentario aparecido en *La Nación* (s/f, 22/3/1977), admitían la distancia estética entre ellos y la pieza, al mismo tiempo que reconocían sus méritos con inocultable adhesión²⁹⁵; otro tanto sucedía con los comentarios de Rómulo Berruti (*Clarín*, 24/3/1977), César Magrini (*El Cronista Comercial*, 29/3/1977), Emilio Stevanovitch (*Siete Días*, 10/4/1977) y *La Prensa* (s/f, 10/4/1977).

La conclusión que se desprende de estas lecturas es que la estética concretada por Monti, si bien no estaba presente en los reclamos del horizonte de la crítica de ese entonces, venía a ocupar un espacio en sus aspiraciones. Un hecho que se iría consolidando con los sucesivos estrenos hasta la década del noventa, cuando el premio *Pepino el 88* lo ratificó, ya que en la edición que premiaba a la producción teatral correspondiente al bienio 1993-1994, *La oscuridad de la razón* fue galardonada en el rubro autor, actriz (Rita Cortese), música (Chango Farías Gómez) y escenografía (Tito Egurza), mientras que su director, Jaime Kogan fue

²⁹⁵ Como una premonición, cita el título de una de las aguafuertes de Francisco Goya (“El sueño de la razón produce monstruos”), que sería el *leit-motiv* de *La oscuridad de la razón* (1994). Con respecto a las dificultades para la decodificación, afirmaba: “Es una obra complicada, intelectual, de difícil entendimiento en cuanto a sus postulados últimos, a sus móviles más profundos y quizás ni su propio autor pueda o quiera explicárselos muy concretamente”.

galardonado por la dirección de *Rayuela*, versión de Ricardo Monti sobre la novela de Julio Cortázar²⁹⁶.

Este acontecimiento resulta relevante, dado el conflicto que se desató en 1992, a raíz de la decisión del jurado del premio María Guerrero, que consistió en declarar desierto el rubro “autor” por voto unánime; esta decisión fue duramente cuestionada por la entidad SOMI (Fundación Carlos Somigliana para el estímulo del autor teatral), integrada por autores, muchos de los cuales habían estrenado durante la temporada 1991²⁹⁷. Ante la desaparición del premio “Molière”, el “María Guerrero” -cuya primera edición databa de 1986- era en ese entonces el máximo galardón para la actividad teatral.

La complejidad y diversificación del sistema teatral de los ochenta y los noventa no podría reducirse a los términos válidos para los períodos anteriores: a partir de la recuperación democrática de 1983, comenzaron a perfilarse otras modalidades emergentes. A partir de esta confluencia de formas, una buena parte de los discursos periodísticos sobre teatro manifestó resistencia ante las mismas; esa renuencia adoptó diversas formas, como la exclusión, la incomprensión, el rechazo, o simplemente, la falta de encuadres y conceptos para su abordaje. Este último aspecto no constituye una novedad, ya que es esta insuficiencia del discurso la que crea dificultades ante una textualidad novedosa.

Las categorías de lectura de la crítica teatral periodística frente al teatro de las últimas dos décadas, sin duda, estuvieron marcadas por la abundancia de las denominaciones para señalar la heterogeneidad (teatro “joven”, “nuevo”, ‘off’, ‘under’, alternativo, experimental, etc.) y por la construcción renovada de antinomias, como la oposición entre el “teatro de la palabra” vs. “teatro de

²⁹⁶ El jurado no estaba integrado sólo por críticos teatrales; en esa edición lo constituyeron Darío Garzay, David Di Nápoli, Alberto Rodríguez Muñoz, Jorge Lopapa, Susana Freire, Luis Blanco, Gerardo Fernández, Jorge Ferrari y Osvaldo Calatayud.

²⁹⁷ La Fundación Carlos Somigliana (SOMI) para el estímulo del autor teatral estaba integrada en ese momento por los siguientes autores Bernardo Carey, Roberto Cossa, Marta Degracia, Osvaldo Dragún, Adriana Genta, Javier Giglino, Mauricio Kartun, Carlos País, Roberto Perinelli, Eduardo Rovner, Patricia Zangaro, Jorge Ricci (Santa Fe), Walter Operto (Rosario), Alejandro Finzi (Neuquen y Río Negro) y Hugo Saccoccia (Chubut). Varios de estos autores estrenaron obras durante la temporada 1991.

Uno de los críticos teatrales más cuestionados en esa ocasión fue Osvaldo Quiroga, quien en 1991 aún se desempeñaba en *La Nación*, antes de integrar la redacción de *El Cronista Comercial*, espacio donde expuso su posición, que consistía en una justificación de la decisión a raíz de considerar “lamentable” la producción dramática de ese año. Los autores, en su defensa, citaron varios comentarios del propio crítico, sumamente elogiosos sobre algunas obras en el momento de su estreno. (“Polémica por el premio María Guerrero”, *Clarín*: 10/5/1992)

imagen”, un mecanismo discursivo que también puede interpretarse como una forma de incluir la transformación, aunque con resistencias, en el sistema vigente.

La etapa de modernización quedó seriamente afectada y fragmentada por los sucesos del campo político²⁹⁸, pero se pueden señalar en la misma transformaciones intradiscursivas específicas. Entre éstas, la búsqueda de la construcción de un discurso “objetivo”, que intentaba borrar toda huella del enunciador individual; pese a esto, se pueden localizar marcas de subjetividad en la adjetivación donde se ubica la valoración del enunciador. Otro de los cambios se verifica en los títulos de los artículos, que ya no se limitarían a la mención del título de la obra, autor, o protagonista (según lo que se quisiera jerarquizar): a partir de la modernización, el título se convierte en uno de los lugares privilegiados de la valoración, que se completa y amplifica en el cuerpo del texto.

Respecto del contexto gráfico en el que se inscribe el discurso periodístico, fue notoria la reducción del espacio de la escritura en los medios, que fue ocupado por títulos, imágenes e íconos; a esto se suma la desaparición de los suplementos especiales de los diarios: hasta los inicios de los años ochenta, se dedicaban suplementos íntegros, con cierta regularidad, a cada uno de los rubros de la actividad.

Un ejemplo casi imposible de encontrar en la actualidad: la edición del 12 de febrero de 1981 perteneciente al suplemento “Cultura y Nación” del diario *Clarín*, estuvo íntegramente dedicada a la actividad teatral, a través de las siguientes notas: “El teatro y la popularidad”, por Clara Slavutzky, “Nuestra realidad en escena”, por Pacho O’Donnell, “La alegría de trabajar en el interior”, (entrevista con Pepe Soriano, por Beatriz Seibel), “Condiciones de la creación” (entrevistas de Hugo Corra a Omar Grasso, Alberto Rodríguez Muñoz y Carlos Gorostiza), “La formación actoral”, por Carlos Gandolfo, “La experiencia de cuatro maestros de arte dramático” (Heddy Crilla, Alejandra Boero, Irma Roy, Agustín Alezzo, por Mónica Flores Correa, “Escasas ediciones teatrales”, por Diego Mileo, y una nota de Mario Vargas Llosa sobre el *Kabuki*, “El hombre de negro”.

²⁹⁸ Coincido con Olivier Burgelin (1967) en que “La censura en el sentido más preciso del término no es el único modo de crear impedimentos materiales a la circulación de mensajes. Factores físicos y humanos pueden, por ejemplo, limitar el número de las fuentes de aprovisionamiento. Condiciones intelectuales, culturales, geográficas, económicas, sociales, pueden impedir que un grupo utilice un determinado sistema de signos y el mercado que éste define”.

La frecuencia de este tipo de suplementos se fue haciendo cada vez más rara, y hacia el final de la década del ochenta, sólo se publicaban notas aisladas y cada vez más esporádicamente. Recién en 2003, el suplemento de cultura Ñ del diario *Clarín*, volvió a incorporar notas sobre teatro de manera regular.

Cabe preguntarse si este fenómeno respondía a una tendencia –propia del campo intelectual porteño - de exclusión de la esfera de legitimidad de la crítica o del objeto mismo, el teatro; cabe preguntarse, además, si –a causa de la lógica del mercado- el teatro se había desplazado imperceptiblemente hacia la esfera de lo legítimo, en una suerte de operación de inversión respecto de los *mass-media*, el cine y la música popular.

Pese a lo que parecen indicar los hechos anteriormente señalados sobre los cuestionamientos puntuales de los dramaturgos durante el episodio de las nominaciones al Premio María Guerrero en 1992, a lo largo de este extenso período no se suscitaban debates o polémicas significativas, ni en el interior de la actividad, ni con otros sectores. Las ocasiones en que los teatristas abordaron específicamente su relación con la crítica fueron muy escasas; entre ellas: “La crítica por los criticados”, en *La Prensa* (9/1/1995), donde los consultados fueron Jaime Kogan, Mauricio Kartun, Graciela Duffau, Oscar Martínez, Javier Rama, Susana Torres Molina, Miguel Pittier y Augusto Romano.

Desde los años noventa, el conflicto de los discursos periodísticos sobre teatro está radicado en la defensa de su existencia en los medios, en la disminución de su espacio en la prensa gráfica, y en las tensiones de la relación con el mercado, más que en dirimir cuestiones estéticas o ideológicas.

La pérdida de espacios se ha visto correlativamente emparentada con el detrimento del peso funcional del crítico, cuya evidencia surge de un análisis comparativo con períodos anteriores y de los testimonios de los propios agentes del sistema teatral, en particular, los que desarrollan su actividad en los espacios periféricos²⁹⁹, un reclamo que se perpetúa desde los inicios del teatro independiente (con todas las dificultades que se presentan al intentar mensurar el

²⁹⁹ En un reportaje titulado “Son un nexo entre el 70 y el 90” (*La Nación*, 16-06-2000), Carlos Gasalla y Carlos Perciavale atribuyen un salto en sus trayectorias a partir de que Jaime Potenze (*La Prensa*) y Ernesto Schóo (*Primera Plana*) se acercaran a su espectáculo: “Fuimos *under* de verdad, ni los críticos venían a vernos”. (...) “Uno vino por curioso y el otro por progresista”, –en referencia a Potenze y a Schoó, y a continuación afirman, como una consecuencia lógica: “Les encantó. Llenamos el teatro”.

peso funcional de la crítica teatral en la asistencia del público a un determinado espectáculo).

Las funciones del crítico teatral fueron variables a lo largo de la historia de la actividad; en la etapa de modernización iniciada en los años sesenta en Buenos Aires, los críticos teatrales se convirtieron en una suerte de “guía” cultural, con tendencias diversificadas.

Una de esas tendencias estaba representada por Kive Staiff y Ernesto Schóo; ambos se ubicaban explícitamente en la vanguardia de las expresiones estéticas, asumiendo el rol de “traductores” de las últimas novedades producidas en los grandes centros del mundo en materia teatral. Kive Staiff, además, tuvo la oportunidad de transitar desde el discurso crítico a la acción concreta en la gestión pública al frente del Teatro Municipal San Martín en tres ocasiones³⁰⁰: 1971-1973, 1976-1989 y desde 1998 hasta la actualidad. Este hecho merece destacarse por su singularidad y por los resultados, juzgados favorablemente por el campo intelectual en general. Durante el extenso período central, que en parte coincidió con el proceso dictatorial, fue cuestionado por algunos sectores, pero la evaluación más generalizada se condensó en la figura que comparaba la institución con una “isla cultural” en un contexto de retraimiento de toda actividad de esa índole; al respecto, recientemente Kive Staiff evaluaba aquel período:

Hay quienes me objetan por haber sido funcionario de la dictadura. Yo no tengo una certeza absoluta de haber hecho lo correcto, como no la tienen muchos respecto de lo que ocurrió en la Universidad. El cuerpo docente se fue después de *La noche de los bastones largos* y todavía se están pagando las secuelas. Hoy, en la Austria de Haider, se plantea el dilema: ¿Hay que dejar el Festival de Salzburgo, hay que irse del Burgtheater de Viena? (24-5-2000)

Con menos suerte que Staiff en la gestión, Ernesto Schóo ejerció la dirección del mismo teatro entre 1996 y 1998, para retornar a la actividad crítica en diversos medios gráficos (*La Nación*, *Noticias*). Aparte de las similitudes que

³⁰⁰ Kive Staiff rememora ese momento en el que inicia la gestión: “Era un desafío, sin duda. Durante muchos años había sido un crítico severo del gestionamiento del Teatro San Martín, inaugurado en 1960. Para decirlo en pocas palabras: el cuestionamiento tenía que ver con la ideología imperante sobre el funcionamiento de un teatro oficial o público que se suponía debía ser ecuménico, aceptable para toda la sociedad como si ésta fuese un conglomerado homogéneo e indiscriminado. Se trataba de la política del aséptico término medio, ese espacio donde suelen anidar terribles enemigos del arte: la pura buena forma y, acaso el más peligroso, el aburrimiento” (*Clarín*, 24-5-2000)

hemos apuntado entre Staiff y Schoo, este último ha conformado un modelo de crítico “integral”, ya que ha extendido su radio de acción no sólo al teatro, sino también a la literatura y a las artes plásticas, configurándose como un *aggiornado* divulgador de la “novedad”, al mismo tiempo que un garante del “buen gusto”, satisfaciendo los reclamos de un sector social que pretende estar informado y orientado respecto del campo cultural.

Menos permeable a las novedades, Raúl Castagnino (*La Prensa*) concretó una variante atípica, ya que no tuvo demasiados antecedentes ni continuadores: el crítico “historicista”, que situaba el presente en el marco de una tradición, desde la cual lo medía e interpretaba. Esto se explica, en gran medida, porque Castagnino constituyó una de las pocas excepciones en que confluyeron las dos modalidades señaladas en el discurso de la crítica, la académica y la periodística; en las manifestaciones textuales de la segunda, puede advertirse la presencia de categorías de análisis, redes conceptuales y vocabulario técnico propios de la primera, así como el ejercicio de la erudición en el señalamiento de intertextos, elementos con los que combinaba la opinión personal, a través de marcas de subjetividad. Como ejemplo de esto, se observa en la serie de críticas realizadas en *La Prensa* en ocasión del ciclo Teatro Abierto 1981, que en todas ellas se reitera el calificativo de “ejercicios” para referirse a las piezas del ciclo, al que denominaba “muestra”.

Por otro lado, y sin que esto constituya una tendencia, encontramos críticos explícitamente ideologizados, ya sea desde un sector conservador -Jaime Potenze (*La Prensa*)- o desde la visión de la izquierda, -Gerardo Fernández (*La Opinión, Clarín*): cada uno de ellos se dirigía a una suerte de lector “ideal” (su enunciario implícito) que compartiría sus presupuestos y sus límites; la consecuencia de sus explícitas posiciones era que sobre ellos no había posibilidad de una crisis de credibilidad por parte de sus respectivos lectores.

Jaime Potenze ejerció la crítica teatral en la revista católica *Criterio*, la publicación periódica de más larga vida en nuestro país, aparecida en 1928 y representativa del pensamiento nacionalista de la época. Potenze sostenía en sus comentarios una actitud muy combativa hacia el teatro del circuito comercial-popular, que ubicaba fuera de la esfera de lo artístico, y también hacia las expresiones de ‘vanguardia’, las que atribuía a una decadencia moral con

peligrosos efectos sobre los espectadores. Curiosamente, dado que se encontraban en las antípodas ideológicas, durante décadas Potenze estableció una alianza ‘estética’ con las producciones del teatro independiente, especialmente con la agrupación Teatro del Pueblo; sin bien en reiteradas ocasiones polemizó con su director –Leónidas Barletta- sobre cuestiones políticas, en general defendía los propósitos artísticos de la agrupación. Con los mismos principios explícitos, continuó su desempeño como crítico de teatro en *La Prensa* y en *La Nación*: el rechazo hacia lo popular y la defensa del teatro culto, pero con la exclusión de las manifestaciones de experimentación.

Desde la orilla ideológica contraria, Gerardo Fernández llegó a Buenos Aires en 1974, porque las condiciones políticas hacían peligrosa su supervivencia en Uruguay, donde se desempeñaba como secretario de redacción de *Marcha*. Desde ese año, colaboró en *La Opinión*, en la sección de espectáculos -que en ese momento dirigía Kive Staiff-, hasta 1981, cuando lo acompañó en su gestión al frente del Teatro Municipal General San Martín, como secretario de la revista de la institución, *Teatro*, hasta 1989. Luego de dos años en Madrid, donde dirigió la revista *El Público*, volvió a Buenos Aires en 1994, y durante los dos años siguientes fue uno de los críticos centrales de la sección espectáculos de *Clarín*. En 1996 volvió a ejercer la dirección de la mencionada revista *Teatro* y de la publicación *Teatro Colón*, hasta su muerte, en julio de 2000. En todas las publicaciones mencionadas, su discurso se caracterizó por el rigor crítico y la claridad conceptual; ya desde su participación en *La Opinión* obtuvo el reconocimiento público tanto de sus pares como de los teatristas. Sus preferencias estéticas y políticas aparecían expuestas en cada nota o panorama, que iban más allá de la puesta en escena concreta que los motivara; a partir de su frecuentación continua, el lector podía deducir y reconstruir con pocas dificultades lo que en términos de la estética de la recepción se denomina “horizonte de expectativas” (Jauss: 1976). Fernández no rehuía realizar la crítica de los espectáculos que estuvieran ‘a priori’ fuera de los límites de ese horizonte, lo que le permitía ejercer una crítica ‘negativa’: a partir de sus vastos conocimientos en materia teatral, asumió el rol de defensor de los intereses del público ante propuestas que consideraba guiadas sólo por el interés económico.

La crítica de Gerardo Fernández a una versión de *La fierecilla domada* de Shakespeare, publicado en *Clarín* (23-5-1996), resulta un ejemplo de lo último. Con el sugerente título “La comedia de las equivocaciones”, no escatimó calificativos para describir la puesta en escena de Manuel González Gil, a la que evaluó como ‘regular’ a partir de discriminar en el cuerpo del texto los distintos aspectos (“empresa insustancial y fallida”, “frivolidad”, “carente de sutileza”, “opacidad general”, “defecciones”, “música grandilocuente”, “coreografía rutinaria”, “escenografía inútilmente complicada”, “absurdos desplazamientos”). Se ocupó de cada uno de los elementos que integran la puesta en escena, por lo que el lector podía hacerse una idea bastante gráfica y completa de la misma. Como un complemento, bajo el subtítulo “Dorar la píldora”, Fernández expuso una opinión sobre una concepción del teatro y del público, que buscaba “la subestimación de la inteligencia y la sensibilidad del espectador”. Cuestionando que al espectador se lo denominara habitualmente ‘gran público’, agregaba los objetivos que escondía esta designación:

(...) para que se trague un clásico (mala palabra, si las hay), es indispensable adornarlo con mucha escenografía, vestuario, iluminación, música, baile si cabe y, sobre todo, dos o más figuras convocantes en los papeles principales. Pues bien, en este espectáculo hay todo eso, pero no hay mucho Shakespeare, que digamos. En otras palabras, hay mucho *show* (y mucho *business*) pero muy poco teatro. Y es bueno que el “gran público” sepa que –al tiempo que se le llena el ojo (y se le destroza el oído con los benditos micrófonos) –lo que se le está haciendo tragar, encima de todo, es una píldora adulterada, “trucha”.

Es muy difícil encontrar una crítica de semejante tenor en los últimos años, ya que se ha establecido una división implícita en el interior de cada medio gráfico, que rige una suerte de “especialización”: algunos críticos se ocupan de los espectáculos dominantes, y otros –en general, más jóvenes- de los emergentes, o bien de diversos rubros (por ejemplo, el teatro infantil, la comedia musical o las trasposiciones de la televisión). *Clarín*, uno de los diarios de mayor tirada, en los años setenta, contaba entre sus firmas a Blanca Rébori, Roque de Pedro, Carlos Morelli, Rómulo Berruti, Luis Mazas, Rafael Granado, Selva Echagüe y Juan Garff (espectáculos infantiles), que se ocupaban alternativamente de todas las manifestaciones teatrales; el mismo medio, en los años ochenta y noventa, distribuía el espacio de la página teatral entre los críticos que se

ocupaban del teatro canónico (o en vías de serlo) –es el caso de Olga Cosentino y Gerardo Fernández- y los que hacían la cobertura de los espectáculos musicales (Ricardo García Olivieri) o de las manifestaciones emergentes (Ivana Costa y Patricia Arancibia).

Un cambio muy semejante se registró en *El Cronista Comercial*³⁰¹: a los críticos Eduardo Caffera, Edgardo Ritacco, Carlos Di Paolo, César Magrini, Edmundo Eichelbaum, Pedro Espinosa, Yirair Mossian, Adrián Soria, les sucedieron Osvaldo Quiroga, que se ocupaba del teatro dominante –antes en *La Nación*- mientras que Silvia Hopenhayn lo hacía del teatro emergente; en *Página/12*, ocurrió lo mismo: respectivamente, Hilda Cabrera, para el primero, y Cecilia Hopkins, Gustavo Lladós, y Susana Silvestre, para el segundo.

La dificultad para realizar una nómina exhaustiva de los críticos que ejercieron su actividad en los últimos años, radica en el hecho de que aumentó la frecuencia de los traslados de los periodistas de uno a otro medio, otra característica del presente. También resulta más complejo –respecto de épocas anteriores- identificar las particularidades personales -que sin duda existen y que podrían interpretarse en tanto modalidades de inscripción o de resistencia frente a la pretendida “objetividad” del discurso-; una prueba del poder que ejercen las leyes del mercado sobre el discurso consiste en la parcelación de los productos en territorios definidos, y a su vez, en la distribución de esos territorios entre los críticos “especializados”.

Una de las consecuencias más graves de esta especialización es que contribuye a la disminución de la *función crítica* en el discurso, ya que el crítico queda circunscrito a una misma zona del teatro, determinada por los circuitos, los modos de producción y los destinatarios implícitos (oficial, profesional, comercial, alternativo, “joven”, infantil, etc.). La publicación, detrás de un aparente pluralismo, impide que la mirada del crítico registre el panorama completo de la producción teatral porteña. La asignación de valor –inseparable de la función crítica-, se reduce de este modo siempre a la misma zona del teatro, y se desconocen los abordajes que requieren otras.

³⁰¹ Esta denominación se mantuvo hasta 1989, cuando pasó a denominarse *El Cronista*; este diario fue fundado en 1908, y hasta 1987 fue para suscriptores exclusivamente; a partir de ese año comenzó a comercializarse y amplió su público lector.

Durante esta etapa se incrementó el desplazamiento de los discursos sobre teatro desde la prensa gráfica hacia otros medios -radiales, televisivos, tanto de aire como por cable-; este fenómeno desliga al crítico del código de la escritura, y lo somete al orden de la oralidad y de la imagen, que requieren otras competencias.

Modernización y reescritura de los discursos historicistas

En el marco de la modernización discursiva que comenzó en la década del sesenta, los discursos historicistas se produjeron según dos modalidades dispares en cuanto a sus propósitos y proyecciones, pero bajo una necesidad común: reescribir, ya sea mediante el ensayo crítico o la “alta divulgación”, la historia de la literatura argentina. Si el discurso historicista resulta siempre –de forma implícita o explícita- una toma de posición frente al *canon*, los textos siguientes permiten establecer un fuerte contraste respecto del mismo. En gran medida, se constituyen en dos modelos a partir de los cuales puede pensarse en adelante la literatura argentina, en dos respuestas extremas a la pregunta –ineludible- sobre la finalidad de la historia, su uso o función.

Viñas o la construcción de un “anti-mito”: desplazamientos y relocalizaciones

La relectura del pasado teatral que realiza David Viñas en *Literatura argentina y realidad política*,³⁰² (1964) tiene la particularidad de ser un proyecto individual con una filiación precisa: la modernización y politización difundidas desde la revista *Contorno*.

En esta operación global, Viñas integró el teatro al relato literario - en esto siguió la huella de Rojas- y, de manera congruente con su evaluación de las instituciones culturales, le concedió un peso importante en la construcción de ese objeto llamado “literatura argentina”.

Más que de la actividad teatral en su conjunto, Viñas se ocupó de revisar la ubicación de algunas figuras centrales para la historiografía teatral rioplatense.

³⁰² Todas las citas corresponden a la edición de *Literatura Argentina y realidad política*, del Centro Editor de América Latina (1982).

Ante la discusión acerca de la pertenencia de este texto al discurso de la historia literaria, varios especialistas han respondido afirmativamente (Zubieta: 1987; Rosa: 1992, 1998; Schwartzman: 1999); también han marcado en casi todos los casos, las diferencias con la historia de Rojas y los puntos de contacto: ambas son historias *globales*, en el sentido de pretender abarcar una totalidad, pero en el caso de Viñas se trataría en rigor de un “panorama”³⁰³, optando por la *discontinuidad* y la *selección*; no se propone preservar el pasado, puesto que ya lo han hecho Rojas y otros: su *paradigma crítico* consiste en la lectura política de la literatura argentina, instalando la polémica a partir de la controversia con las historias precedentes. Como procede por *especialización*, llena los vacíos cronológicos mediante diversas operaciones. Acerca de los criterios de periodización, es arbitrario ya desde el *origen*, pues sin ninguna explicación, parte de 1837 con la lectura de *Amalia*, de José Mármol; si bien los criterios se enuncian dentro del sistema literario, en numerosas ocasiones son los hechos políticos o sociales los que definen el corte literario, y en otras se apela al recurso de los “nombres” o las “figuras”; los autores casi nunca aparecen aislados, sino que Viñas suele recurrir al grupo, encabezado por una figura principal³⁰⁴. En el montaje, sin embargo, Florencio Sánchez ocupa un espacio importante: un subcapítulo dentro del capítulo titulado “La ciudad liberal”; la elección le permite desplazarse retrospectiva y prospectivamente, en especial, sobre el momento de profesionalización del escritor o “la revolución de los intelectuales”, eligiendo la figura de Florencio Sánchez como bisagra entre el escritor *gentleman* o bohemio y el profesional³⁰⁵.

No del todo bohemio, no del todo profesional: en esto radica la causa por la que Viñas trata de demoler sistemáticamente el mito sobre la obra y la figura de Sánchez, mito tejido por la crítica en la década del diez, y nunca cuestionado

³⁰³ “El hecho de que la obra registre casi todos los conceptos teóricos de una historia de la literatura, justifica la decisión de leerla como tal; por otra parte, la apariencia totalmente opuesta de las dos historias es una fascinación más, para corroborar o rechazar”(Zubieta, 1987: 192)

³⁰⁴ “El *modo de agrupar* usado por Viñas recuerda, nuevamente, las fotos del grupo de familia: como no puede renunciar a los hombres, a las figuras (¿a los figurines?), a los cuerpos, en cada capítulo veo aparecer una figura central en primer plano y luego el séquito” (Zubieta, op.cit.: 209)

³⁰⁵ En “Oligarquía y nacionalismo cultural” se encuentra la clave de su lectura: “A partir del teatro y de uno de sus representantes claves, podrán verificarse en detalle las intercorrelaciones conocidas entre el apogeo de una clase directora tradicional y la llamada “época de oro” del teatro nacional, la aparición de un nuevo público y el pasaje del *gentleman*-escritor al escritor profesional, del predominio de los Cané, Wilde o Mansilla a la actuación decisiva de Ingenieros, Chiappori, Gerchunoff o la fundación de *Nosotros* por Giusti.”(ed.cit. : 275)

hasta entonces. Ingresa por el costado biográfico, sin hacer biografía³⁰⁶, pero leyendo los puntos oscuros de su *bios* o reinterpretando los mismos hechos (tantas veces repetidos en innumerables trabajos sobre Sánchez) como contradicciones ideológicas irreconciliables y construyendo una antífingura, un contramito. Desde “Aspiraciones y ambigüedad” hasta “Dependencia e ideología”, Viñas pone a prueba cada una de las condensaciones ideológicas del arquetipo de la “figura de artista” que se edificó en el campo intelectual de principios de siglo; así, su primer movimiento de ofensiva³⁰⁷ se dirige contra uno de los pilares de la dramaturgia de Sánchez: *M’hijo el doctor*, que le abrió las puertas del éxito en Buenos Aires, a causa de la expectativa previa y del relativo desencanto ante la “prueba” del estreno. Viñas, en su condición de dramaturgo, no desconoce el peso de una actuación desajustada; en otros términos, la mediación que significa la puesta en escena puede, como en este caso, arrojar dudas sobre la claridad de la tesis: de todas las opiniones sobre la tesis de *M’hijo el doctor*, prefiere la que vio una fractura en la ideología del texto, por ende, una incoherencia de Sánchez.

Luego, Viñas acomete contra otro componente de la leyenda sobre Sánchez: el del “repentismo” en el proceso de escritura; echa mano del anecdotario circulante, para proceder a desplegarlo en una serie de operaciones cuyo primer movimiento es el de observación, puramente exterior (“...como si no reflexionara en lo que mira porque eso significaría confrontar lo que está viendo con lo que piensa, y para confrontar hay que tener algo adentro y él está vacío”.) El historiador-crítico, para derribar otra barrera (la pretensión de objetividad del discurso) se ha transformado en una suerte de narrador omnisciente, y la “historia” deviene plenamente relato³⁰⁸.

La “pura espontaneidad” de Sánchez, hasta aquí asociada al proceso de escritura, es cuestionada por Viñas, ahora en el terreno ético y personal, a partir de una carta sobre los cenáculos literarios y a la adaptación de una pieza de un medio social a otro (*La gente honesta/Los curdas*). Siguiendo con esa línea

³⁰⁶ Como afirma Zubieta (op.cit.), “Viñas no traza biografías sino que hace uso de los datos biográficos”.

³⁰⁷ En todo el texto predomina una concepción de la crítica como lucha, lo que explica el uso del vocabulario bélico.

³⁰⁸ Al segundo movimiento, la carga o acumulación del imaginario, le sucede un tercero, de conciencia del límite, y a éste, otros dos, de descarga bajo la forma del texto teatral, bajo determinadas y muy particulares condiciones ambientales.

argumentativa, en “Literatura y vida cotidiana”, Viñas utiliza la correspondencia de Sánchez dirigida a su futura esposa como evidencia de la contradicción entre la ideología de artista y los ideales burgueses (“Triunfar, casarse, hacer su ‘nidito’”, op. cit.: 284). Incluso le parece objetable la lucha de Sánchez por el cobro de los derechos de autor; sin embargo, estos fueron los primeros pasos concretos hacia la profesionalización del escritor, que atravesó sucesivos y fracasados intentos (1872, 1881, 1900, 1907), hasta 1910, cuando se consolidó con la creación de la Sociedad Argentina de Autores, que estipulaba –entre otras conquistas- un porcentaje fijo para el autor sobre las entradas.

El siguiente enlace lógico que Viñas establece, es a partir del juego conceptual entre ser “arrastrado” (hacia la creación, por fuerzas interiores, reforzando el ideologema del “artista maldito”), y hacia Europa, completando el obligado itinerario de “La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético”. Las explicaciones las encuentra en la conferencia “El teatro nacional” (“Una teoría teatral”), en la autoevaluación de su obra como bisagra entre un sistema agotado (un “híbrido”, la gauchesca teatral) y el emergente (el realismo); también en el antimoreirismo (“Moreirismo y cultura”), donde la antítesis se encuadra en un ideologema más abarcador: civilización y barbarie, en un movimiento de regreso a la textualidad de *M’hijo el doctor*, donde se encarnarían en Julio y Olegario respectivamente. La apreciación sobre la elección del punto de vista del texto focalizado en la visión de mundo de Julio, para Viñas convierte a Sánchez en portador de la ideología liberal³⁰⁹. Pero para demostrar esta adscripción o “conversión ideológica”, Viñas no se apoya en las obras dramáticas, –y *M’hijo el doctor* fue el punto de partida desde el cual escribe lo más importante de su producción- sino en el periodismo.

En realidad, Viñas selecciona un recorte de la vida periodística de Sánchez, como lo fueron sus participaciones iniciales en *El País*, y las últimas en *La Nación*; pero omite mencionar las colaboraciones en forma sostenida en diarios y periódicos anarquistas, socialistas o independientes.

³⁰⁹ La conclusión de toda la argumentación, aparece destacada: “Con otras palabras: en la década de 1900 a 1910, Sánchez comenta dramáticamente –aunque sin una conceptualización estructurada- la ideología del grupo gobernante. Y este grupo gobernante declara ser liberal.” (op. cit.: 291)

En el caso de Sánchez, y de otras figuras, como lo ha señalado Schwartzman, el análisis de Viñas no se detiene en los textos³¹⁰, sino en los indicios que permitan establecer –en una actitud de denuncia– conexiones, vínculos y subordinaciones entre los intelectuales y el proyecto liberal-burgués³¹¹.

Esta construcción de la historia literaria, ha recibido diversas denominaciones, como la propuesta por Nicolás Rosa (1987), “ficción crítica”, que se constituyó en un modelo en los sesenta y setenta³¹².

Siguiendo esta línea, pero ya no proponiéndose como discurso historicista, se encuentra el ensayo introductorio a *Obras escogidas*, de Armando Discépolo, en una suerte de gesto inverso desde el que mira a Sánchez³¹³. Entre el “barroco del sainete” y el “grotesco del proyecto liberal” o el grotesco como “la caricatura del liberalismo” (1969: XII), la textualidad de Discépolo resulta fuertemente imbricada al contexto social; en el campo intelectual, ubica su dramaturgia en el mismo nivel que la novelística de Roberto Arlt³¹⁴.

Las historias colectivas: selección y ampliación del canon

³¹⁰ “Hacia el final del libro, las textualidades tienden a evaporarse: la consideración de *La maestra normal* se subordina a la función de Manuel Gálvez como intelectual, y el lector añora un trabajo sobre *Barranca abajo* antes que la crasa descalificación de Florencio Sánchez y una atención detenida en *Los gauchos judíos* antes que las intuiciones, que pueden ser certeras, sobre Alberto Gerchunoff.” (1999: 149)

³¹¹ De todos modos, el “fenómeno” Sánchez parece inagotable y productivo en cuanto a la generación de lecturas. Un caso cercano en el tiempo, pero totalmente opuesto a la lectura de Viñas, es el de Héctor A. Murena, “La pugna contra el silencio: Florencio Sánchez”

³¹² “Es difícil exagerar la influencia que *Literatura argentina y realidad política* ha ejercido en la crítica y la academia argentinas y americanas desde su aparición hasta hoy. Hay incluso una jerga Viñas que impregna una serie de discursos académicos, desde las ciencias sociales a la crítica cultural, y que los connota de heterodoxia y, contradictoriamente, de reiteración”. (Schwartzman: 156) Como ejemplo de adscripción a este modelo, podemos mencionar *Oligarquía y literatura* (1975), de Blas Matamoro. En el inicio, “Introducción al reino de la cortesía”, la cita del texto de Viñas aparece en lugar privilegiado, como “cita-autoridad”. En la crítica teatral, siguiendo este modelo, pero dando prioridad a la consideración de la instancia estética, podemos incluir al texto de Néstor Tirri, *Realismo y teatro argentino* (1973).

³¹³ Sobre este gesto, en *Literatura argentina y realidad política*, decía R. González Echevarría (cit. en Zubieta: 207): “El libro a veces parece ser el relato de un paseo que Viñas da por entre las estatuas y las tumbas de los héroes de la tradición literaria argentina para mancillarlos y rendirles culto. O, mejor, el libro es como un recorrido por un museo imaginario en el que están alineados los retratos de los escritores mayores de la tradición argentina, recorrido en el que el autor hace, primero, una genuflexión ante cada retrato y, después, escupe sobre ellos”.

³¹⁴ La recolocación y apropiación de Roberto Arlt ya se había operado en la década del cincuenta desde *Contorno*, en “Arlt y los comunistas” (nº2, mayo 1954) y “Arlt- Un escolio” (nº 2, mayo 1954), ambos de David Viñas, y “Una expresión, un signo”, de Ismael Viñas (nº 2, mayo 1954).

Desde la publicación de la *Historia de la Literatura Argentina* dirigida por Rafael Alberto Arrieta en 1949, transcurrió más de una década sin que hubiera otros intentos historicistas globales.

El hiato temporal presionó, sin duda, para que se efectivizara una necesaria actualización mediante la incorporación de otros autores y textos, además de la consolidación de los ya establecidos; la puesta al día fue acompañada por la reedición de los textos considerados “clásicos” que se encontraban agotados en su mayor parte, dirigiéndose a las nuevas generaciones de lectores, al mismo tiempo que posibilitaban la divulgación de los “nuevos”. A diferencia de las historias precedentes, *Capítulo. La Historia de la Literatura Argentina*, editada por el Centro Editor de América Latina entre agosto de 1967 y septiembre de 1968, se publicó en fascículos con una frecuencia semanal y con la posibilidad de su reunión mediante la encuadernación posterior. Esta modalidad estaba en consonancia con el enunciado de su contratapa “Todo el país a través de toda su literatura”, ya que su bajo costo y la periodicidad permitían un ingreso masivo al mercado. Su éxito condujo a una reedición con ampliaciones entre 1979 y 1981.

La primera edición constaba de cincuenta y nueve fascículos, cada uno de ellos acompañado de un texto considerado “clave” para un período, movimiento estético, o autor importante, enunciado como “una obra completa y representativa de la biblioteca argentina fundamental”. Tanto la edición de cada uno de los fascículos, “preparado por especialistas, redactado en el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina y con una lectura final a cargo del profesor Adolfo Prieto”, como la elección del texto, dan cuenta de la construcción del *canon* literario en ese momento. Entre los especialistas se contaban: Roger Plá (a cargo de los fascículos introductorios), Bernardo Canal Feijóo, Raúl H. Castagnino, Horacio Becco, Félix y Gregorio Weimberg, Noé Jitrik, Adolfo Prieto, Beatriz Sarlo, Susana Zanetti, en suma, destacados exponentes de la crítica académica.

El lugar ocupado por el teatro, así como la visión sobre el mismo estuvo a cargo de Luis Ordaz. Sólo cuatro fascículos están dedicados exclusivamente al teatro, y tres de ellos tienen como eje un dramaturgo: Florencio Sánchez, Gregorio

de Laferrère y Samuel Eichelbaum. El restante se titula “Teatro: desde la generación intermedia a la actualidad”³¹⁵.

En el primero (Nº 31), “El teatro en la vuelta del siglo: Florencio Sánchez” se compendian los antecedentes del teatro desde la Colonia, pasando brevemente por el período rosista y deteniéndose en Juan Moreira, de Gutiérrez-Podestá³¹⁶; sin embargo, más de la mitad del capítulo se circunscribe a la reconstrucción del itinerario biográfico de Sánchez, y al breve comentario sobre sus obras principales, además de una cronología de los estrenos.

La mirada de Ordaz sobre Sánchez resulta absolutamente opuesta a la de Viñas, que, como hemos visto antes, procuraba arrasar con la crítica apologética del dramaturgo; tampoco es nueva, ya que repite y sintetiza conceptos ya vertidos dos décadas antes en *El teatro en el Río de la Plata*, prácticamente en la totalidad del capítulo IV “La época de oro del teatro argentino”; sin embargo, del contraste entre ambas miradas, surgen algunos acuerdos en los que ambos – por muy distintas razones- disienten con gran parte de la crítica de Sánchez.

En primer término, coinciden sobre la elección del punto de vista en *M’hijo el doctor*: la focalización del autor, para Ordaz y Viñas, recaería sobre la visión de mundo del personaje de Julio; sólo que esto bastó a Viñas para interpretar que se realizaba una operación de descalificación de lo popular (“la barbarie”) para imponer el punto de vista de la cultura (“la civilización” en identificación con la ideología liberal); para Ordaz, sin embargo, el punto de vista de Julio representaba un concepto moral “...nuevo y leal al hombre y a la naturaleza, que por eso triunfaba.”(1967: 738)³¹⁷.

En segundo lugar, algo semejante sucede con el ideograma del viaje intelectual a Europa: Ordaz le otorga tanta importancia, que lo subdivide en dos

³¹⁵ Hay que consignar que en el caso de un fascículo dedicado a un autor, como es el caso de Roberto J. Payró, se incluye el breve comentario de sus piezas teatrales y la cronología de las mismas.

³¹⁶ El pasaje del género chico al sainete porteño, y de éste al grotesco, tiene un apartado especial

³¹⁷ En *El teatro en el Río de la Plata* este aspecto aparece mucho más desarrollado; allí Ordaz planteaba, en varias ocasiones la posibilidad de una mala interpretación de la crítica: “Sin embargo, creemos que no todos sus críticos o cronistas alcanzaron a penetrar y comprender sus personajes. [sobre Vázquez Cey y Giusti] Nosotros creemos equivocadas ambas opiniones. Evidentemente eran injustos por incomprensión. (...) Su tipo confundió a algunos, porque no se hallaba esculpido en un solo bloque. (...) En *M’hijo el doctor* se exponía –y no todos lo advirtieron, la lucha de dos morales. (...) No se comprendía la intención de Sánchez, lo que su obra quería decir. (...) Era un simbolismo rebelde que no todos fueron capaces de ahondar y desentrañar. “(1946: 72-74)

apartados: “El sueño del viaje a Europa” y “El viaje a la celebridad”; sustituye el “ser arrastrado” de Viñas, por estar “...ilusionado con ese viaje a Europa a que lo habían incitado ilustres figuras teatrales del otro lado del océano, como Antoine, Ermete Zacconi y Giovanni Grasso” (1967: 742).

En ambos casos, vemos que la discrepancia no radica en los hechos en sí, sino en el signo ideológico y ético que se les atribuye³¹⁸. Si Sánchez es sospechado ideológicamente por parte de Viñas, para Ordaz no habría fisuras entre la vida y la obra:

No se explicaría de otra manera su denodada militancia política libertaria, en la que a menudo tuvo que poner en juego su vida, ni toda su obra, inusitada no sólo por esa apariencia engañosa, sino, también, por el ámbito teatral nativo de entonces. (1967: 731)

Resulta difícil determinar si hubo un diálogo entre Ordaz y el texto de Viñas; por lo pronto, *Literatura argentina y realidad política* no se incluyó en la bibliografía citada, que estaba actualizada hasta 1967.

En el fascículo titulado “El teatro: Gregorio de Laferrère”, Ordaz suma a la reseña biográfica del comediógrafo, una sucinta descripción de sus obras principales –datos en torno del estreno, recepción, inscripción genérica-, y un apartado sobre “la vida teatral”, dedicado a la actriz Orfilia Rico y al Conservatorio Lavardén, organizado por Laferrère. En la bibliografía esta vez Viñas aparece citado por su estudio específico sobre el autor, publicado en 1967.

En “La madurez del teatro: Defilippis Novoa – Discépolo - Eichelbaum”, el punto inicial está definido por el fin de la “época de oro”, alrededor de 1930; el criterio de periodización se basa en hechos internos del sistema teatral –la muerte de Sánchez- e institucionales –políticos y culturales –la fundación de la Sociedad de Autores y la promulgación de la Ley de Propiedad Literaria- para la apertura; para el cierre, Ordaz señala la ruptura institucional de la asonada protagonizada por Uriburu y la creación de Teatro del Pueblo. Prologado por una estructura de corte evolucionista –donde resuena un eco spengleriano en el subtítulo (sobre el género chico en “Imperio y decadencia del sainete”) pasa al rescate de algunos autores a los que considera representativos del

³¹⁸ Al respecto, coincido con Nicolás Rosa (1998: 76) en que “El pensamiento crítico cualquiera sea, es ideológico, puede aventurarse en un discurso abiertamente ideológico o intentar desideologizarse para acercarse al objeto que lo convoca: la literatura”.

“nuevo ciclo”: Belisario Roldán, José de Maturana, Alberto Ghirardo, Rodolfo González Pacheco, encabezan una larga lista de autores y títulos; sin embargo, selecciona sólo tres para caracterizar el período, todos autores de piezas de intertexto culto.

En primer término, Ordaz considera la producción de Defilippis Novoa (o “la vanguardia”) que va desde sus piezas simbolistas, hasta *He visto a Dios*, que inscribe en la poética del grotesco criollo; en esta misma línea, da relevancia a las obras de Discépolo que pertenecen a esta poética (*Stéfano*, *Mateo*, *El organito*, y *Relojero*), marcando a grandes rasgos sus diferencias respecto del sainete, además de revisar el itinerario del género desde sus orígenes italianos. Por último, al tratar el teatro de Eichelbaum, señala *Un guapo del 900* como “una de las (obras) más importantes con que cuenta nuestra dramática de mayor envergadura”, pero sin explicar los fundamentos de esta afirmación. El fascículo se cierra con un apartado dedicado a los actores del período.

El último capítulo dedicado al teatro en esta primera edición de *La historia de la literatura argentina*, lleva por título “Teatro: desde el 30 a la actualidad”. Encabezado por una breve descripción del campo intelectual alrededor del año treinta, Ordaz propone una subdivisión del sistema teatral en “El teatro de la calle Corrientes” y “Las excepciones”; el primero reúne a las expresiones del teatro profesional, que “decae al convertirse en empresa específicamente comercial” (1967: 1225), oponiendo “crisis” –en sentido cualitativo- a “crecimiento” –refiriéndose a la expansión, cuantificable-, mientras que en el segundo enumera en un extenso listado de obras y autores pertenecientes a distintas estéticas, que –según su juicio- constituirían “la excepción”.

De igual modo, en “Aporte de la dramática extranjera”, Ordaz eumera piezas y elencos que condensa en dos ejes: el de los elencos argentinos que representan piezas extranjeras, y el de los elencos extranjeros; sin embargo, no se evalúa su peso o incidencia en la transformación del sistema teatral local, sino que se mide en términos de un horizonte de expectativas favorable a la concretización del teatro independiente³¹⁹.

³¹⁹ Su conclusión sobre la evaluación del “estímulo externo” es la siguiente: “Como puede observarse sin mayor esfuerzo, si bien el nivel teatral imperante en nuestra escena era mediocre como consecuencia de la acumulación de sainetes bastardos, comedietas insulsas y “revistas” que se reiteraban sin aportar el mínimo de originalidad, existían artistas (intérpretes y directores) empeñados en realizar buen teatro, con obras nacionales y extranjeras, y se contaba con el público

Completando el panorama institucional del campo intelectual, Ordaz dedica un apartado a la Comedia Nacional Argentina, y un antecedente, el NEA (Núcleo de Escritores y Actores), para pasar inmediatamente al centro del capítulo: el teatro independiente. Desde los antecedentes, la fundación de Teatro del Pueblo hasta los desarrollos posteriores, resulta evidente que para Ordaz este sistema de producción ocupó un lugar central a partir del treinta y hasta la década del sesenta, una postura más utópica que ajustada a la realidad de la escena porteña.

De lo que antecede, se puede inferir que Ordaz ha introducido en el discurso historicista sobre el teatro una nueva dicotomía, cuyo paradigma radica en un *canon* ideológico que reside en dos tipos de “intenciones”, una artística – desinteresada de otros aspectos- y la otra cuyo fin sería exclusivamente mercantilista, el de asegurar un éxito comercial. Esta dinámica del sistema dejaría fuera una cantidad de manifestaciones del teatro profesional que incidieron en la transformación del campo teatral porteño; entre las exclusiones, hay que mencionar el rol de las compañías profesionales que hicieron conocer mediante traducciones a autores extranjeros como Arthur Miller, Jean Anouilh, Jean Giraudoux, Tennessee Williams, entre otras omisiones. En cuanto al rol del teatro independiente, no tuvo tanta incidencia como señala Ordaz.

Como complemento, se ve la hegemonía del intertexto culto en la selección de textos de la Biblioteca Argentina Fundamental, ya que las obras publicadas son: de Sánchez, *Barranca abajo* y *En familia*; de Laferrère, *Jettatore!* y *Las de Barranco*; en el mismo volumen, de Eichelbaum, *Un guapo del novecientos*; *Stéfano*, de Armando Discépolo y *He visto a Dios*, de Defilippis Novoa; de Nalé Roxlo, *La cola de la sirena*; de Ramón Gómez Masía, *Temístocles en Salamina*, y de Osvaldo Dragún, *Los de la mesa diez*.

Quedan muchas cuestiones sin resolver: a partir de una concepción evolucionista-optimista de la historia teatral, concebida como una línea ascendente en la que unos autores se suceden a otros, y en la que los géneros “nacen”, “evolucionan” y se “agotan” dando lugar a los nuevos, no se explica el lugar ni la razón de las excepciones respecto del canon, salvo por alguna oscura calificación de “genialidad”. Así, el biografismo aparece en estrecha relación con

necesario para apoyar y alentar tales esfuerzos” (1967: 1229)

la textualidad de cada autor destacado, marcando una época o llevando un género hasta sus máximas posibilidades. Esto explica en parte la fluctuación en el modo de agrupar a los autores, signado por el eclecticismo: de un hecho político a una etapa en la vida del país, y de ésta a un momento de apogeo teatral, y un modo de producción particular.

En este modelo no se perciben cambios significativos, ni mucho menos rupturas, sino continuidades signadas, de un lado, por declinaciones silenciosas, y de otro, por singularidades inexplicables³²⁰.

EUDEBA: Las colecciones prologadas

En el transcurso de la década del sesenta, la Editorial Universitaria de Buenos Aires, comenzó a publicar la colección Serie del Siglo y Medio; en ella aparecieron varios títulos vinculados a la actividad teatral, como por ejemplo, una selección de las *Memorias de un hombre de teatro* de Enrique García Velloso, las reediciones de las obras teatrales más conocidas de Florencio Sánchez (*Barranca abajo*, *M'hijo el doctor*), así como otros escritos poco difundidos (*El caudillaje criminal en Sud América*, *Cartas de un flojo*, relatos y otros textos breves), prologados por E. Danero; los sainetes de Rodolfo González Pacheco (*Juana y Juan*, *Cuando aquí había reyes*); las comedias de Gregorio de Laferrère (*Jettatore*, *Locos de verano*), y los dramas de Samuel Eichelbaum, (*Pájaro de barro*, *Vergüenza de querer*), entre muchas otras.

Dentro de la misma colección, se destaca por la unidad de su plan la *Breve historia del teatro argentino* en ocho volúmenes, con prólogos a cargo de Luis Ordaz, entre 1962 y 1965, en la medida en que consiste en una visión integradora del teatro en tanto manifestación³²¹.

³²⁰ En la reedición de 1979 se incorporaron otros redactores para los capítulos dedicados al teatro, variando, en cada caso particular, el enfoque y el criterio. Por otra parte, la misma editorial, con posterioridad, publicó otras colecciones entre las que se cuentan pocos títulos relacionados con la actividad teatral.

³²¹ Se aclara en todos ellos que “El plan del conjunto de obras que constituyen la “Breve historia del teatro argentino”, la selección de sus títulos y la presentación de cada una de sus etapas, han estado a cargo de Luis Ordaz”.

El primer volumen de la serie, “De la Revolución a Caseros”, incluye *A río revuelto, ganancia de pescadores* de Juan Cruz Varela, *El hipócrita político*, firmado P.V.A. y *El gigante Amapolas* de Juan Bautista Alberdi. A diferencia de la Historia del CEAL, el criterio para la selección de los textos no apunta a consolidar el *canon*, sino a la incorporación –o mejor, creación- de un nuevo público lector:

Esta Colección se halla orientada hacia el lector en general, poco acostumbrado, por cierto, a frecuentar libretos teatrales. El propósito es de atracción hacia la dramática argentina. Por eso hemos tenido que dejar de lado obras tal vez más valiosas, desde el punto de vista histórico, o mucho más curiosas por sus particularidades, para elegir aquellas que, sin dejar de ser significativas, fueran amenas y de atrayente lectura. La tarea no ha sido fácil, pero finalmente nos hemos decidido por tres piezas que, en ese sentido, podemos considerar ejemplares. (1962: 23)

El segundo volumen, “La Organización Nacional”, está orientado a la ubicación de la actividad teatral en el marco del crecimiento urbano – especialmente de Buenos Aires-, en el Ordaz distingue dos vertientes teatrales³²². Las “citas- autoridad” de Ricardo Rojas cimentan la argumentación sobre la expectativa de un teatro “nacional”, asegurando una vez más la tradición y colaborando con la afirmación de los “circunstantes” (Ballón Aguirre, 1987:7); procede en igual sentido ante el problema del origen del teatro rioplatense³²³. La siguiente conexión que establece, es la del pasaje de los circos a los escenarios, con el *Juan Moreira* de Gutiérrez- Podestá, texto que se publica firmado sólo por Eduardo Gutiérrez sin que se aclare a qué versión pertenece. Sobre el “ciclo del drama gaucho”, Ordaz rescata su significancia desde el punto de vista de la formación de actores³²⁴, en tanto que bajo lo que denomina la segunda vertiente

³²²“Por un lado, existía el gran teatro, al que ya hemos hecho referencia; por otro, las representaciones menores, de atracción más popular, ofrecidas por los teatrillos y los circos. Y queremos subrayar el hecho de que en ninguna de las dos vertientes tenía habitualmente cabida la producción de los autores nacionales, y que sólo en forma aislada aparecía algún intérprete argentino participando en un elenco extranjero”.(1962: 14)

³²³ “Ateniéndonos a un punto de vista ajustadamente histórico, podemos decir que el teatro nacional argentino parte de la Revolución de Mayo de 1810 (...) El teatro argentino nace, pues, como entidad nacional con la Revolución, fecha en que se singulariza dentro del proceso de la independencia americana; pero de hecho ya existía y, por ello, nuestra escena posee, también, una especie de prehistoria que corresponde a lo que se designa como época colonial o de dominación hispana”. (1962: 6)

³²⁴ “Sin embargo, toda esa etapa mediocre, desde el punto de vista teatral (de las que muy pocas piezas “gauchas” escapan del denominador común) importa porque sirvió de escuela formativa a los artistas circenses que, con dicha frecuentación, fueron convirtiéndose en verdaderos intérpretes dramáticos”. (1962: 18)

ubica el “género chico” español, un modelo que dio lugar al “género chico criollo”; y funde ambos en una imagen que tiende a alcanzar logro de la síntesis armonizadora:

Lo evidente es que al unir sus aguas en la misma vertiente popular, allá por los últimos años del siglo pasado, el circo del “drama gaucho” (con sus intérpretes criollos y su público) y los tabladillos del “género chico”(con sus autores nacionales y su público, también), se logró la afirmación definitiva del teatro argentino (...)” (1962: 23)

Incluye entre los textos al ya mencionado *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, *Don Pascual*, de E.A. Pardo, *Justicia criolla*, de Ezequiel Soria, y *Ensalada criolla*, de Enrique de María.

El tercer volumen de la serie, “Afirmación de la escena criolla”, incluye *Canción trágica*, de Roberto Payró, *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado y *¡Al campo!*, de Nicolás Granada. En él retoma conceptos sobre el *origen* del teatro argentino en los que reaparece la hipótesis de Rojas sobre la existencia de un teatro previo a Juan Moreira; registra el pasaje del público del “teatro mayor” al género “chico” y ofrece un interesante testimonio sobre la aspiración “fundacional” que existía en la época³²⁵:

Resulta curioso comprobar que mucha gente (a veces con total buena fe) siente la necesidad imperiosa de iniciar, de fundar algo, desentendiéndose de todo lo que ya se ha hecho en la materia, y sin inquietarse por averiguar si lo que plantea ha sido ya iniciado y sólo debe superarse, o ya ha sido fundado y simplemente requiere desarrollo. (1963: 3)

A continuación, enumera y describe algunos de los diversos protagonistas de la actividad teatral: actores, compañías, salas, crítica; nuclea el resto del trabajo alrededor de la temporada de 1902, que considera bisagra entre dos épocas:

1902, año del Apolo, señala el punto de partida organizativo de las compañías nacionales y, con ello, la iniciación de la etapa afirmativa de nuestro teatro. Mucho de lo que se logrará después tiene sus raíces en ese momento. (1963: 17)

y enlace con el período consignado en el siguiente y cuarto volumen de la serie, “La época de oro”, que sitúa cronológicamente entre 1902 y 1910. En ella

³²⁵ Se cita de un artículo periodístico: “Próximamente debutará en este teatro la Gran Compañía Dramática que se ha formado con los mejores elementos que se encuentran en el país y cuyos patrióticos propósitos son los de iniciar el teatro nacional”. (1963: 3)

selecciona tres autores: Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère y Roberto J. Payró; nuevamente Laferrère es definido como el “reverso” de Sánchez, a partir de los datos biográficos existentes. Los textos publicados son *Las de Barranco*, de Gregorio de Laferrère, y *La gringa*, de Florencio Sánchez.

En los siguientes volúmenes, el criterio de agrupamiento se traslada a los géneros (comedia, sainete, grotesco criollo, comedia política y “alta comedia”).

A modo de conclusión, observamos que se reitera lo dicho en los capítulos de la *Historia* de CEAL, con una diferencia: la constitución de un *corpus*, que tiene, más que a asegurar el *canon* de la dramaturgia, a lograr la captación de un nuevo lector.

Otros trabajos historicistas

Raúl H. Castagnino continuó explorando dos de las vertientes de los discursos sobre teatro, la teoría teatral y el historicismo. Corresponden a la segunda línea, *Milicia literaria de Mayo* (1960) y *Crónicas del pasado teatral argentino* (1977), entre otros numerosos trabajos durante esta etapa.

En el primer texto, se ocupa particularmente del personajes y problemas del teatro: en los capítulos III (“Luis Ambrosio Morante, actor y vocero de Mayo”) y X (“El tema de Mayo en la literatura dramática rioplatense”) destaca la vinculación de la actividad con el contexto socio-político.

En el capítulo II, “El teatro porteño en 1810” revisa críticamente algunos mitos arraigados sobre la actividad teatral durante los días previos y posteriores a la Revolución; así, la leyenda sobre el rol de Luis Ambrosio Morante tantas veces repetida, aparece cuestionada ante la comprobación documental de la inexistencia de la actividad teatral en los días de Mayo. En el décimo y último capítulo, rastrea el tema de Mayo en la literatura dramática hasta la pieza de Ricardo Rojas, *La casa colonial* (1932).

Crónicas del pasado teatral argentino se inicia con una “Autocrónica preliminar” que tiene una marcada función metatextual. Castagnino señala la toma de conciencia textual explícita de la historia como construcción, enmarcada por el epígrafe de William H. Gass: “Los historiadores construyen más historia que los hombres sobre los cuales escriben”. Expone la intención de encuadrar lo que llama “ensayos de ‘pequeña historia’” bajo la forma de la crónica, y utiliza la

etimología para dar la definición del género o subgénero de la crónica, en su “doble condición” y en sus diferencias con el discurso de la historia ortodoxa.

Más allá de los contenidos que integran cada capítulo, interesa rescatar un aporte nuevo respecto de otros trabajos anteriores y de la historiografía teatral en general: aquí se trata de la recopilación de la “pequeña historia del pasado teatral argentino”. Esta afirmación responde a una certeza del autor, a partir de la cual podemos inferir que –en su opinión– ya se ha realizado la “gran historia”, en gran medida, por sus propios trabajos citados; sin embargo, reconoce la existencia de una gran cantidad de material que fue desechado en primera instancia, y que recupera en esta ocasión.

Presenta información poco divulgada sobre los recintos teatrales primitivos, la policía teatral y su rol antihispanista, el teatro “menor”, anecdotarios sobre personajes vinculados a la actividad, sociedades e instituciones vinculadas al teatro, autores poco difundidos, textos recuperados, datos sobre el origen de la ópera argentina, etc. Constituye un abundante material sobre la actividad teatral durante el siglo XIX, desde un punto de vista narrativo diferente de la historiografía tradicional. Se vale de anécdotas, testimonios, artículos periodísticos, cartas personales, entre otras fuentes no ortodoxas, según las líneas historiográficas de esa época en el medio local³²⁶.

El enfoque temático como criterio de organización de los materiales sobre el teatro argentino tuvo otros exponentes durante esta etapa: los trabajos de Ángela Blanco Amores de Pagella, *Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea* (1965), y *Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX* (1983). Estos textos no se encuadran rigurosamente en la categoría de los discursos historicistas, ya que se privilegia el aspecto contenidista de la obra dramática a partir del cual se procede a la clasificación de las piezas, pero en ambas publicaciones sigue un criterio de ordenamiento cronológico: así, las “influencias” inciden de manera sucesiva, mediante continuidades, en un proceso cuyo corte ubica en la década del treinta, y que divide los “viejos temas” y los “nuevos temas”; en el primer grupo, que comprende “desde los orígenes hasta la tercera década del siglo XX”, con inclusión del sainete español y el criollo, realiza

³²⁶ No así en otros ámbitos, según lo registra Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* (2005). La incidencia de la etnografía hizo que desde los años cincuenta los discursos historicistas se volcaran hacia sucesos de la vida cotidiana, anécdotas, y elementos biográficos.

un rápido pasaje por la temática abordada en el teatro de Florencio Sánchez; en el segundo grupo, mucho más extenso, incluye dentro de los “nuevos temas”– curiosamente- el teatro griego, ya que considera que hubo un hiato extenso entre las tragedias neoclásicas del siglo XIX y los años cercanos a la redacción de su texto. En la tercera parte, (“Consideraciones finales”) Pagella polemiza con Castagnino respecto de algunas de sus opiniones publicadas en 1950³²⁷, al mismo tiempo que las relativiza: su trabajo apunta a demostrar la tesis contraria:

Con la nueva temática, el teatro nacional se eleva, porque está atraído por los grandes y eternos problemas propios del hombre, problemas que lo llevan a reflexionar sobre la condición del ser humano, sobre la vida del espíritu. (1965: 156)

Con el mismo razonamiento simplista, Pagella incluye en un apéndice las “Obras extranjeras representadas en Buenos Aires” desde 1899 a 1908, según se lee en la nota al pie del título³²⁸. En la publicación de 1983 mencionada antes, se propone completar la anterior, rectificando algún encuadre cronológico y las clasificaciones y ordenaciones temáticas allí propuestas; por otra parte, propone un cambio de rumbo en cuanto a un concepto central: los “temas” son ahora reemplazados por las “motivaciones”

(...) en razón de que hemos hallado que, evidentemente, las obras responden a determinadas ideas, motivos de índole diferente que han movido el interés de los autores. (1983: 8)

En la actualidad, este tipo de enfoque ha sido desestimado desde el punto de vista de la historiografía y de la crítica; sin embargo, ambos textos de Pagella tuvieron una amplia circulación en el ámbito académico debido a la abundante información sobre distintos aspectos de la dramaturgia.

³²⁷ En *Esquema de la literatura dramática argentina*, afirmaba: “Desde hace treinta años esa dramática criolla languidece y si no sobreviene una reacción –frente al actual estado de cosas- el teatro argentino tiene sus días contados”.

³²⁸ “Estas nóminas han sido realizadas con el objeto de que se puedan apreciar posibles influencias del teatro extranjero en nuestros autores, durante este período. Asimismo permiten valorar la importancia y calidad de la actividad teatral en aquel momento. (...) Se han omitido las obras menores y se ha respetado el título en francés o italiano que aparece en las carteleras correspondientes” (1965, parte IV)

La recepción del teatro emergente en los ochenta y noventa

Considero aquí la recepción del teatro emergente en Buenos Aires desde el punto de vista del discurso periodístico. Esta denominación abarca el teatro producido durante las décadas de los ochenta y noventa, por autores, directores y actores que surgieron desde espacios periféricos al sistema teatral central. Más allá de parámetros relativos como la edad de sus productores, o los circuitos donde se manifestó, existen varias coincidencias en la visión de la crítica sobre la cronología: después de Teatro Abierto, y especialmente a partir de la apertura democrática en 1983. En una primera instancia, también existió un acuerdo respecto de la localización del teatro emergente: los espacios y salas alternativas, es decir, no destinados en su origen para tal fin, como la calle, el subterráneo, algunas plazas, bares, discotecas y centros culturales.

Precisamente, uno de los primeros problemas que enfrentó la recepción inmediata fue la denominación o caracterización global; así, surgieron apelativos como “teatro joven”, “teatro *off*”, “teatro *under*”, “teatro nuevo”, “teatro alternativo”, “otro teatro”; en estas designaciones prevalecía la necesidad de resaltar una relación de alteridad respecto del teatro conocido o consagrado. Su nota distintiva consistía en el hecho de que era un teatro producido por jóvenes, cuyo receptor implícito también lo era, en una suerte de proceso de diferenciación de los dramaturgos y directores que ya ocupaban un lugar central o reconocido en el sistema.

Mediante un relevamiento diacrónico, se puede anotar los cambios de paradigmas de lectura frente a las transformaciones internas del discurso del denominado teatro emergente, y a las relocalaciones y desplazamientos del mismo desde un punto de vista institucional.

Es posible sistematizar la recepción realizando un corte interno en 1989, ya que entre 1983 y 1989 el teatro emergente ocupó un espacio muy reducido en los medios gráficos; tampoco existía una denominación común para estas manifestaciones. En general, en esta primera etapa, se consignaban los estrenos en un espacio gráfico ínfimo y de forma aislada, en tanto eventos realizados en un

determinado lugar, sin que hubiera una denominación o agrupamiento en común³²⁹.

Constituyó una excepción a esta regla la producción de Alberto Félix Alberto en el Teatro del Sur; a partir de las puestas en escena de *La pestilería*, *Tango varsoviano* y *En los zaguanes ángeles muertos*, circuló en el discurso de la crítica la denominación “teatro de imagen”, en la medida en que en estas producciones la palabra estaba reducida a su mínima expresión o confinada en un segundo plano, por debajo de otros códigos del espectáculo. Sin embargo, la crítica registró instancias de desconcierto ante otras producciones del mismo director, en las cuales la palabra ocupaba un lugar importante; es el caso de su tercera puesta, *Hubo un toro en mi pasado: Europa*, cuyo texto pertenece a Tulio Stella. Se la interpretó desde los parámetros del teatro que presenta una tesis, infructuosamente, como puede verse en el comentario de *La Razón*:

Hasta ahora, las obras del Teatro del Sur no han sido “fáciles”, pero sí “deslumbrantes”. (...) Con diálogos a menudo herméticos, sin la ilación argumental de una obra formal, el espectáculo podría tomarse como una divagación sobre la verdad y su exposición en el teatro, sobre la niebla que los sentimientos pueden extender sobre la realidad, sobre la libertad personal y la sujeción a una sociedad despótica. (16/03/1988)

La recepción de este cambio no fue un hecho aislado, sino que se reiteró en otras críticas, aunque con una valoración positiva³³⁰.

El cambio de actitud y de criterios de lectura del discurso periodístico fue impulsado por un evento cultural-institucional. La realización de La Moviada (Ier Festival de Artes Escénicas) en 1988 constituyó un lugar de cohesión de realizaciones dispersas, y de algún modo obligó a la crítica a encontrar rasgos identificatorios comunes. Uno de los primeros consistió en marcar una diferencia con el teatro realista:

Que hoy existan tantos grupos de actores jóvenes dispuestos a ofrecer sus nuevas propuestas, y se reúnan en un solo ámbito, no deja de llamar la atención. Fundamentalmente, por sus características distintivas - en

³²⁹ Un ejemplo de esto es el comentario mínimo sobre *Involucrados*, de Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Silvia Armoza, en Oliverio Mate Bar (*En Página 12* (01/03/1988), por Susana Silvestre, titulado “Las cosas se dicen en la cara”).

³³⁰ Los siguientes comentarios dan cuenta de ello: *La Nación* (02/04/1988), “Sueños y fantasías de un toro y una princesa”, firma Osvaldo Quiroga: “(...)Alberto Félix Alberto eligió una obra que además de carecer de una estructura dramática adecuada, no va más allá de cierta poesía pretenciosa y superficial”. *Clarín* (16/03/1988), “Laureado director y seductora puesta”, firma Luis Mazas: “(...) De hecho, se trata de un espectáculo que experimenta, prueba en flamantes afluentes expresivos”; *La Prensa* (17/03/1988), firma Ana Seoane, “Mito y teatro”; *Página 12* (30/03/1988), firma Olga Cosentino: “Europa y sus conquistas surgen en una audaz alegoría teatral”.

general, reniegan del estilo naturalista y se embarcan en otros más arriesgados- pero también por su calidad³³¹.

El denominado ‘teatro malo’ que proponía Viviana Tellas desde hacía un tiempo en otros espacios, comenzó a ocupar un lugar en la prensa gráfica a partir de este festival; en uno de los comentarios a *El esfuerzo del destino*, de “Orfeo Andrade”, se aclaraba el sentido de la denominación propuesta por la realizadora:

(...) ‘teatro malo’, que se caracteriza por parodiar al mal teatro y otorgarle al error un rol preponderante y satírico. (...) Acusando un exacerbado conocimiento sobre la actividad teatral, Viviana Tellas puso en escena un texto y marcó a un grupo de intérpretes que por sus características parecía difícil de conducir a buen puerto. (*Página 12*, 22/06/1988)

cuyo objetivo fue resumida en “desconcertar, aunque moleste”³³². En diciembre del mismo año, otra puesta de la misma directora en el Instituto Goethe, es recogida por dos medios gráficos³³³.

La denominación “teatro joven” aparece esporádicamente antes de 1989, como puede verse en la apertura de la nota titulada “Hacia arriba ‘Cuesta abajo’ con frescura e imaginación”, sobre *Cuesta abajo*, de Gabriela Fiore, en *El Cronista Comercial* (03/11/1988), firmada por Silvia Hopenhayn³³⁴

También se consigna la expresión “nuevas tendencias” en el comentario de *Página 12* (22/11/1988), por Gustavo Lladós, “Tres espectáculos que valen por tres”³³⁵:

Paralelamente al reingreso de la democracia en la Argentina, varios ámbitos estatales fueron modificando sus características hasta cobijar a las nuevas tendencias que en el arte empezaban a surgir.

³³¹ “Cuando la movida llega a su fin”, por Gustavo Lladós, *Página 12* (28/06/1988); de los veintitrés espectáculos que se ofrecieron en La Gran Aldea, destacaba a *Bequereque...que?* del Grupo Chargala’s, *Gambas al ajillo*, *Los apestosos* (creación colectiva), y *Los Melli*.

³³² Este comentario, realizado por Gustavo Lladós, interesa, además, porque en su título – “Buena parodia de mal teatro”- aparecía uno de los términos que caracterizaron a gran parte de estas propuestas emergentes. También en referencia a *Aquí están mis muñones*, el espectáculo de Los Melli (*El Heraldo de Buenos Aires*, 12/10/1988) afirmaba: “Se divierten con los traumas y castraciones de la sociedad (...) Y lo hacen con parodias a las modas y la política”. (Firma: I. A., probablemente Irene Amuchástegui).

³³³ En referencia a *El deleite fatal*, también de Orfeo Andrade, Irene Amuchástegui titula su crítica “En una obra cursi del llamado Teatro Malo” (*El Heraldo de Buenos Aires*, 17/12/1988), y Luis Mazas escribe otra para *Clarín* (16/12/1988).

³³⁴ En otro caso, la expresión “teatro joven” se asocia a la autora: “Gardel, Rita Hayworth y la osadía de una joven autora” (s/f), *La Razón* (24/10/1988).

³³⁵ El periodista se refiere a la versión de Viviana Tellas de *El debut de la piba*, de Roberto Cayol, a *Zona de presagio*, del Grupo 311, y *De cómo aman los muertos*, basado en cuentos de Charles Bukowski, con dirección de Gustavo Lencina.

Pero sin duda fue la puesta en escena de *Postales Argentinas* (1988) un punto de giro para la recepción de la dramaturgia emergente, cuya resonancia invadió la década: aún en 1993, en el panorama de los diez años del teatro en democracia, realizado por Ernesto Schóo, titulado “Diez años es mucho”, la destacaba (*Noticias* (31/03/93):

(...)Desde el punto de vista estético predomina, lo reiteramos, la creación colectiva, cuya expresión más notable hasta el momento es “Postales Argentinas”, por el grupo que dirige Ricardo Bartis.

En su recepción inmediata, resulta significativo que el estreno local fue precedido por el estreno en el exterior: en octubre de 1988 había participado del Festival Internacional de Cádiz, y en marzo de 1989, del 9º Festival Internacional de Teatro de Madrid, estrenándose en Buenos Aires, en una sala oficial, en abril de 1989³³⁶. En líneas generales, podemos consignar que fue comentada en todos los medios, con un espacio considerable y unánimes elogios; en particular, vemos como el comentario de Luis Mazas (*Clarín*, 11/08/1989), ubicaba la pieza en el sistema teatral vigente al que consideraba agotado:

(...) Algunos sostienen, y no sin razón, que el teatro argentino está intoxicado de naturalismo. Algo de eso hay o por lo menos las búsquedas se plantean tibiamente en un panorama formalmente en recesión. No obstante ello, y muy de vez en cuando, surge alguna flor en medio de un jardín opaco. Es el caso de *Postales Argentinas*, primer trabajo del grupo Sportivo Teatral de Buenos Aires, que acaba de estrenarse en la sala Cunill Cabanellas del Teatro Municipal San Martín³³⁷.

El parámetro de distancia y diferencia con el realismo, se reiteraba en la crítica de *La Razón* (13/04/1989), “Un sainete con humor porteño”:

(...)En la literatura argentina existen muchos ejemplos de autores que encontraron una lengua nacional para crear fantasías de tiempo impreciso. Eso no se suele dar en el teatro nacional, excesivamente ligado al naturalismo y realismo.

³³⁶ El hecho de haberse estrenado en el exterior fue destacado en algunas críticas (*La Nación*, 22/04/1989; *El Cronista Comercial*, 12/04/1989) En la última, Adrián Soria finalizaba así: “‘*Postales Argentinas*’ ya recibió el reconocimiento merecido en Cádiz y Madrid; sólo falta el nuestro. Éstas líneas son, pues, su anticipo”. Habría que evaluar el peso que estos preestrenos podrían haber tenido en la crítica local.

³³⁷ Respecto del realismo, afirmaba lo siguiente: “...No hay restos de naturalismo en *Postales Argentinas* y la dirección logra casi un ‘realismo’ desaforado, una especie de existencialismo exacerbado que desconcierta pero seduce. (...) El equilibrio entre la fábula planteada y la específica concepción teatral no es el menor de los méritos de este trabajo regocijante y fundamentalmente nuevo.”

Respecto de los intertextos, la crítica firmada por Nina Cortese (*Ámbito Financiero*, 13/04/1989), destacaba la conciliación del criterio de la originalidad con el hallazgo de la crítica de una abundante intertextualidad, y una remisión final a la estética del absurdo³³⁸:

(...) La trama aparentemente simple, que describe la vida familiar del protagonista, primero con su madre y luego con su amada, se transformó en un juego complejo y macabro en el que los ecos de Beckett, Ionesco, Pinter, Kafka, Adamov, y Melville, conforman un intrincado tejido. El producto, sin embargo, es original.

Grotesco, expresionismo, vanguardia, absurdo, se mezclaban o aparecían como equivalentes en el comentario de Osvaldo Quiroga (*La Nación*, 22/04/1989):

(...) No es *Postales Argentinas* un espectáculo de fácil lectura. Es más, difícilmente pueda interesarle a quienes no estén acostumbrados al teatro de vanguardia. Resultará fascinante, en cambio, para quienes encuentren en los códigos grotescos y expresionistas de la puesta, las claves de un discurso inquietante y perturbador.

Por otro lado, hubo una búsqueda de similitud con alguna forma conocida de la tradición teatral, y, probablemente debido a las mismas declaraciones de Bartis, se halló en el sainete:

(...) De alguna manera, *Postales Argentinas* plantea un acercamiento al sainete, con mucho de disparate, y el melancólico humor que nos caracteriza. (*Clarín*)

(...) Esta especie de sainete futurista y de ciencia ficción con toques grotescos (y hasta, por qué no, con algo de Ionesco), además de un agudo sentido del humor, tiene en las actuaciones otro punto a favor digno de ser destacado. (*El Cronista Comercial*)

(...) *Postales Argentinas*, un sainete de ciencia ficción, que trata con un humor muy porteño lo que vendrá en el año 2043. (*La Razón*)

Su resonancia fue tan grande, que dos años después ocupó un lugar central en un espacio prácticamente vedado a las manifestaciones teatrales, el suplemento “Cultura y Nación” del diario *Clarín* (16/08/1990); bajo el interrogante “Teatro joven: ¿sí o no?”, se publicó una mesa redonda integrada por

³³⁸ En la nota titulada “Grandes actores en originalísima creación de Bartis. ‘Postales Argentinas’ que pueden atrapar o indignar”, la autora de la crítica establece una relación entre absurdo y nacionalidad: “El absurdo tiene un personal sello y aunque lo que aparece en escena no puede considerarse típicamente argentino, cierto humus nacional le sirve de sustento”, además de mencionar al pasar reminiscencias borgeanas y de Kantor, para concluir con la posibilidad de una lectura ‘ingenua’: “Algo más: sin profundizar la lectura, puede resultar desopilante como un disparate sin pretensiones”.

Ricardo Bartis, Alejandra Boero, Griselda Gambaro y Eduardo Rovner. Entre las obras mencionadas como referente de este tipo de teatralidad, se coincidió en señalar el nombre de *Postales Argentinas*.

Otro objetivo a tener en cuenta respecto de esta dramaturgia, es la búsqueda de una tradición –aunque resulte paradójico- : en algún caso se señaló como tal el modo de producción; en el Suplemento Espectáculos del diario *Clarín* (20/08/1991), se publicó un Informe Especial a cargo de Luis Mazas, cuyos títulos y subtítulos son por demás sugerentes, pues hablan ya de un reconocimiento y una identificación del teatro emergente: “La salud del teatro joven” y “En Buenos Aires el ‘off’ también existe”; en este caso, el crítico lo integraba a una línea que provenía de la tradición del teatro independiente, especialmente el espacio y la forma de producción, más que con la poética³³⁹.

Hubo intentos de señalar la existencia de una poética común en estas manifestaciones; es el caso del grupo La Pista, creado en 1988; frente al estreno de *Nada, lentamente* en 1993, Carlos Llorens afirmaba:

A esta altura de su producción, puede ya encontrarse en su poética una constante de nihilismo, que parece ser denominador común entre los nuevos cultores del teatro de ruptura y renovación. (*La Razón*, 7/10/93)

mientras que para Hilda Cabrera (*Página 12*, 21/10/93, reportaje), se trataba de un “teatro alternativo”, que producía una confusión evidente con el concepto de teatro de imagen:

Como todos los jóvenes de la década del 80, fueron influidos por el teatro de la imagen, pero no se quedaron en “las estampas ni en las pinturas. No nos interesaba sólo eso –apuntan-. Por eso incorporamos técnicas diversas y creamos nuestros propios textos.

En la recepción del mismo espectáculo de La Pista, reestrenado en 1995, la crítica sigue presentando una suerte de carencia conceptual para su descripción:

Es un espectáculo que apela más a las sensaciones que al entendimiento y esto conduce a una experiencia personal e intransferible que no puede ser contada³⁴⁰.

³³⁹ “Una importante y creativa labor desarrollan actualmente los teatros del “off” porteño que se integran a una positiva etapa general de la escena argentina. Babilonia, El Vitral, La Gran Aldea, El Teatro de la Campana, se suman a los más tradicionales Payró, IFT y Lasalle, entre muchos otros, para proponer una actividad destacable.”

³⁴⁰ Susana Freire, en *La Nación* (30/07/1995)

El término “alternativo” fue utilizado asiduamente, sobre todo respecto de los grupos, tanto por su poética como por el espacio en el que realizaban sus espectáculos³⁴¹. Un caso típico puede constituir la recepción del Grupo Escena Subterránea, constituido en 1990 por André Carreira: recién en 1995, con *La persecución*, la crítica le otorgó un espacio en los medios gráficos.

El circo y el teatro callejero formaron una parte importante de la dramaturgia emergente; como desprendimiento del Grupo Dorrego, en 1993 se formó La Trup, dirigido por Marcelo Katz y Gerardo Hochman, y a diferencia de sus antecesores de la década del ochenta, desde sus primeros espectáculos, *Emociones simples* y *En la arena* tuvieron una amplia recepción en los medios gráficos; sobre *Emociones simples* (1993), *Clarín* (28/08/1993) destacaba la historia del grupo³⁴², y la multiplicidad de disciplinas que reunía – teatro, acrobacia, danza y técnicas circenses; en igual sentido se pronunciaban otros medios³⁴³, marcando la diferencia con el circo tradicional:

La Trup se inscribe en esta nueva tradición aún en trámite. El grupo no muestra atracción por lo melodramático, esa ya ancestral figura de los payasos. Tampoco se pone al servicio de las miradas posmodernas. (*La Nación*, 06/09/1993)

Sin embargo, ante el reestreno de *En órbita* (1995), *El Cronista Comercial* (07/02/1996) ubicó el espectáculo de La Trup en una tendencia de recuperación del circo tradicional³⁴⁴.

Con respecto a los grupos de *performance*, como La Organización Negra, la recepción tuvo que ver con su historia interna. Se constituyeron como grupo en 1984, y en Cemento realizaron su primer espectáculo en 1986, *U.O.R.C.*; luego vinieron la *Tirolesa* (1988), *Tirolesa/Obelisco* (1989), *Argumentum*

³⁴¹ *Alarma entre las ánimas*, espectáculo del grupo La Cuadrilla (surgido en 1989 en el Parakultural), en la nota titulada “Teatro alternativo”, mereció esta crítica de Cecilia Hopkins, *Página 12* (12/08/1995): “...en un estilo deliberadamente silvestre y desmañado una nueva forma de comicidad que se ha ganado un lugar entre la gente que prefiere los espacios alternativos desde 1989, año de la formación del grupo.”

³⁴² “Todos habían transitado salas oficiales e independientes y en los últimos tiempos habían incorporado lo circense a su formación”

³⁴³ *La Prensa* (26/08/1993), *La Nación* (26/08/1993), *La Razón* (14/09/1993) “Nuevas luces del eterno show”, *Clarín* (17/09/1993), *La Prensa* (09/09/1993), y *La Nación* (06/09/1993) “La emoción joven vive sin carpa ni red”; *Página 12* (07/09/1993) “El encanto de un circo posmoderno”, *Ámbito financiero* (07/09/1993).

³⁴⁴ Bajo el título “Vuelve el Nuevo Circo al Teatro San Martín”, se afirmaba que “... Herederos del movimiento del teatro callejero surgido luego de la apertura democrática, La Trup recuperan el lenguaje del viejo circo para recrearlo mediante una estética renovada, que toma elementos de la danza, el teatro, la música y el mimo.”

Ornithologicum (1991) y en 1992 *Almas examinadas*, en el Teatro San Martín; la génesis del grupo se encuentra en la actuación del grupo catalán La Fura dels Baus, que sólo fue visto durante un festival en Córdoba; cuando en 1995, La Fura presentó su primer espectáculo en Buenos Aires, La Organización Negra ya se había disuelto y algunos de sus integrantes habían formado De la Guarda: la remisión de uno a otro grupo, la posibilidad de ver al grupo catalán, indudablemente favoreció la recepción de la segunda de las formaciones, como puede verse en la sostenida recepción que obtuvo el Período Villa-villa desde 1995 y sus reposiciones.

Otro tanto podría decirse de uno de los grupos más emblemáticos de la dramaturgia emergente; en 1989 dio comienzo la actividad de El Periférico de Objetos, sin interrupciones -*Ubú Rey*, *Variaciones sobre B...*, *El hombre de arena*, *Cámara Gesell*, *Vida Breve*- Además, se estrenaron paralelamente piezas de la autoría de su director o en colaboración, Daniel Veronese -*Crónica de la muerte de uno de los hombres de ella*, *Conversación nocturna*, *El líquido táctil*. Sin embargo, la puesta de *Máquina Hamlet* (1995), de Heiner Müller, fue la que congregó la atención unánime de la crítica, probablemente por el hecho de que estaba precedida de una favorable recepción internacional, además de la presencia del dramaturgista alemán Dieter Welke.

Un caso paradigmático resulta el de Alberto Félix Alberto. Cuando en 1993 estrenó *El marinero*, la denominación “teatro de imagen” ya era de uso corriente en la crítica, como lo resume Pablo Zunino (La Nación (31/08/93):

Por sus trabajos anteriores, el nombre de Alberto quedó ligado a la corriente del teatro de la imagen. Pero con *El marinero* se produce un cambio de rumbo.

El mismo director renegaba de esa terminología, como se ve en fragmentos extraídos de una entrevista realizada por *Clarín* (26/08/93),

(...) Estoy harto de que me atribuyan ser el maestro del teatro de la imagen, cuando hay tantos grupos que prescinden de la palabra en un ejercicio de puro formalismo estético, aunque es evidente que no tienen nada para decir

-¿Te molesta que se te atribuya esa suerte de paternidad respecto de cierta vanguardia en nuestro teatro?

- Me molestan las confusiones. Cuando usé símbolos o imágenes dramáticas sin texto, no procedí caprichosamente. Fue el resultado de un proceso reflexivo interior que me costó mucho.

Tal atribución puede comprobarse en la crítica de Gerardo Fernández sobre *Memoria*, de Omar Pacheco:

(...) Se parecía mucho al más reconocido exponente vernáculo del teatro de la imagen, Alberto Félix Alberto.

coincidiendo con la opinión de Pablo Zunino (en *La Nación*, 25/09/1993) “Contar con imágenes una historia(...)” .En igual sentido fueron clasificadas las puestas del grupo Los Irresistible (sic) dirigido por Javier Margulis, *El ritual de los comediantes* y *El instante de oro*.

En la década de los noventa la crítica comenzó a cuestionar la continuidad y la vigencia de tales manifestaciones teatrales, cuya trascendencia, paradójicamente, era ubicada en el marco de las problemáticas sociales: en la sección “Opinión” del diario *Clarín* (6/04/1992) bajo el título “¿Qué es, en realidad , el ‘underground’ porteño?”³⁴⁵, la nota incluía las opiniones de Gabriela Lotersztain y Alejandro Urdapilleta; éste, afirmaba que el ‘underground’ ya no existía:

Yo creo que depende mucho de quienes manejan los medios, de quienes tienen el poder de moldear la opinión pública porque, por ejemplo, la mayoría de los críticos jamás vio lo que nosotros hacemos y, sin embargo, lo ha clasificado como ‘under’ para marcar una divisoria.

(...)En cierto momento, quizás el ‘under’ parecía agotarse en sí mismo porque algunas de sus modalidades de actuación se agotaban. Pero los que hacíamos teatro en esa época y que hemos permanecido estuvimos siempre atentos a cambiar y a producir lo que nos exigiera mayor dosis de riesgo y creatividad, a no estancarnos.

Esta opinión parece estar refrendada por la merma en la convocatoria de público de las distintas ediciones de La Movida; la primera, realizada en 1988, fue recibida con gran expectativa³⁴⁶; la quinta edición, en 1991 obtuvo una concurrencia de cerca de 40.000 espectadores, y en ese mismo año se realizó la Nueva Bienal de Arte Joven, en Puerto Madero. En 1994, nuevamente en Buenos

³⁴⁵ Transcribo la introducción común a ambas columnas: “Cada vez es más frecuente bautizar cualquier fenómeno novedoso o extraño como ‘under’. Solo hace falta que haya jóvenes y audaces para que la palabra otorgue certificado de exotismo. Sin embargo, para el actor Alejandro Urdapilleta, uno de los grandes ídolos de los espectáculos transgresores ajenos al teatro comercial, el ‘under’ no existe. Gabriela Lotersztain piensa que el carácter tenebroso adjudicado a esos ambientes es un mito y que el ‘under’ es espejo de las cosas oscuras que todos llevamos adentro”.

³⁴⁶ El nombre completo del evento fue “Festival de Nuevas Tendencias Escénicas”, organizado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. En 1989 y 1990 no se realizó en Buenos Aires.

Aires, la situación fue muy diferente, y la crítica se interrogaba por las causas de este fenómeno:

Poco entusiasmo en Buenos Aires y espectáculos dispares, dejaron al descubierto que la euforia renovadora pasó y hoy hay más confusiones que concreciones. Sin embargo, entre trazos borrosos emerge una pequeña luz: es la palabra que pugna por volver a escena. (...) ¿Qué pasa hoy con las llamadas nuevas tendencias, con un teatro que se propone enarbolar la impronta de lo nuevo, qué ocurre con los grupos que trabajan en “nuevas direcciones”? (...) De los nueve espectáculos sólo tres prescindieron de la palabra y estuvieron más cerca de la danza teatro³⁴⁷.

A un mes de la finalización de la VI edición de la Movidita, *La Maga* (24/06/1992) afirmaba que “...resulta difícil realizar un balance” y que la característica principal del evento fue la del trabajo grupal. Bajo el título “El trabajo teatral en grupos vuelve a tener vigencia”, se consultaba a Carlos Ianni (director del CELCIT) sobre el tema, a lo que éste respondía, sin mucha precisión: “Si hay algo en común es la diversidad de propuestas”.

Esta actitud de desconcierto, resulta coincidente en el testimonio de gran parte de la crítica, que además preanuncia el final del movimiento, como lo manifestó el editorial del número 4 de *La Cuarta Pared* (setiembre-octubre de 1994):

Cuando se tiene incertidumbre, conviene dar cuenta de ella y tratar de advertir a qué uno la atribuye. Sucede que viendo, recorriendo los teatros, quienes hacemos esta revista tenemos la impresión de que más allá de la calidad interpretativa que sin duda existe en muchos casos, es ésta una etapa en la que las nuevas formas no aparecen muy claras. El teatro no parece transcurrir su tiempo de mayor movilidad. (...) Sería triste pensar que semejante historia se acabaría en estas latitudes con lo que podría denominarse “el kistch del under” (los epígonos del underground de los ochenta), o con formas repetidas del naturalismo de los sesenta.

Desde otros medios, se realizaban balances en tono nostálgico, y a la vez, agorero respecto del futuro de estas manifestaciones teatrales, como por ejemplo puede verse en los títulos de la nota a doble página de *Clarín* (10/02/1994), firmada por Patricia Arancibia: “El teatro “underground” en los 90. Memorias del subsuelo”, y en la introducción nostálgica se lee “¿Qué fue de aquella generación teatral que se dio a conocer en reductos como el Parakultural y Cemento?”.

³⁴⁷ Adriana Lauro, “La Movidita ¿Se mueve?”, en *La Cuarta Pared*, capítulo 4 (setiembre-octubre 1994) pp. 21-22.

Esta “sensación”, que el tiempo ha demostrado que fue exagerada, sobre todo, al ser formulada apenas diez años después del inicio del movimiento, puede ser explicada por una cierta resistencia de la crítica periodística al fenómeno de la transformación interna del discurso teatral, y en el plano institucional, de las relocalizaciones de los productores de este discurso en espacios oficiales o centrales.

De hecho, hacia 1994 gran parte de la crítica daba por liquidado el “movimiento”, sin que hubiera un correlato en la realidad que confirmara esta afirmación; por el contrario, puede observarse un incremento de la producción, tanto grupal como individual. El año 1995 puede señalarse como uno de los más intensos desde el punto de vista de la calidad de las propuestas, así como de una suerte de diversificación de las mismas. Para ejemplificar, podemos seguir la trayectoria de Ricardo Bartís: su versión de *Hamlet* (1991) era esperada con gran interés; en la entrevista previa de Luis Mazas al director (*Clarín*, 3/10/1991) se titula “Llega ‘Hamlet’, teatral y diferente”: Bartís se distancia tanto del teatro oficial como del ‘off’³⁴⁸. Este hecho se reiteró en febrero de 1995, ante su versión de *Muñeca*, de Armando Discépolo, y con *El corte* (1996); pero Bartís formó parte de otro fenómeno, en este caso desde el punto de vista de la actuación, al coprotagonizar *La China*, de Sergio Bizzio y Daniel Guebel, en 1995 en una sala comercial. Con esta pieza se produjo el ingreso al sistema teatral de dos autores provenientes de la narrativa; en este cruce de géneros y espacios, cobra relieve la denominación “joven”, aplicado a otros campos; en un reportaje aparecido en *La Prensa* (11/08/1995), precisamente el título reúne significativamente los dos términos que los entrevistados ponen en cuestión, “Dos jóvenes autores opinan sobre la nueva dramaturgia”:

(...) Nuestras obras son consideradas como parte de la literatura joven, de la nueva narrativa, y ahora ser considerados jóvenes dramaturgos ya me parece demasiado y no lo soporto más. Somos escritores que ahora escribimos teatro como podríamos hacer comic, poesía o lo que fuera. Si mañana se estrena una película basada en un guión de Sergio o mío, aparecer como nuevas voces en el campo de la cinematografía... (se enoja) a quien lo diga, salgo a matarlo.”

³⁴⁸ “Hay un teatro conservador y aburrido, un teatro tonto. El ‘off’, mientras, boquea lánguidamente y no se da cuenta de que la burla se agota en sí misma. Concluye siendo tan convencional como el teatro tradicional”.

Y cuando Alejandra Herrén intentó marcar una diferencia, ellos se definieron por la negativa:

-Sin embargo ustedes utizan otro lenguaje, otra estética, dicen otras cosas...

(Guebel)-Sí, podemos decir que nuestra estética no está vinculada al realismo social ni a la marca del drama que tiene sus raíces en la psicología del siglo pasado. Ni siquiera en el absurdo o en algunos de los tópicos de la vanguardia.

(Bizzio)-Sí, es cierto. Nuestras obras no son realistas porque vivamos en una época realista.

Probablemente, porque el sistema teatral tiene otra legalidad y distintos límites con respecto a otros géneros, es que a fines del mismo año, ante el estreno de *El amor*, de los mismos autores, la crítica cuestiona lo que considera algunos excesos de mal gusto, reeditando antiguos parámetros axiológicos.

Las estadísticas señalaron hacia 1995 y 1996 una mayor afluencia de público a las salas teatrales³⁴⁹; en el panorama de 1996 titulado “Reencuentro con el público” que Olga Cosentino realizó para *Clarín*, (26/12/1996), en el segmento denominado “emergente”, dividió los grupos “... vinculados con el clown, las expresiones acrobáticas y el teatro de la calle”³⁵⁰, de “... quienes continuaron en la búsqueda de lenguajes y nuevos códigos dramáticos...”, destacando en este último grupo a Ricardo Bartís con *El corte*; en un tercer sector, diferenciado del teatro comercial y oficial, ubicaba *Lulú ha desaparecido*, de Alberto Félix Alberto, “... en otra línea expresiva, más preocupada por extraer de las imágenes un caudal de significación que resulta siempre sorprendente”; una cuarta línea, intermedia, la integraría la puesta de Leonor Manso de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett “...en una pequeña sala del off con un elenco de lujo encabezado por Alicia Berdaxagar, Patricio Contreras y Pompeyo Audivert”. Sin embargo, recortaba la dramaturgia local, que sólo estuvo representada por Jacobo Langsner (*Otros paraísos*), Eduardo Rovner (*Compañía*), y Marcelo Ramos (*Siempre que llovió paró*), mientras que consideraba, antes de la conclusión final (“El teatro local tiene donde cifrar sus expectativas”), que:

³⁴⁹ Véase, por ejemplo el número 1565 de la revista *Gente* (20/07/1995), donde el teatro fue nota de tapa. En el interior, titulaba “¡Viva el teatro!” y en la introducción consignaba: “Resucitó – como el ave Fénix- de lo que parecían sus cenizas: grandes inversiones, títulos importantes, elencos de primera y 25 por ciento más de espectáculos que el año pasado y a pesar de la crisis”. Sin embargo, ninguno de los ejemplos mencionados corresponde al teatro emergente.

³⁵⁰ De éstos destacaba La Banda de la Risa (*Arlequino*), Los Macocos (*Macocrisis*) y De la Guarda (*Período Villa Villa*).

Pero este año, y con estilos expresivos muy diferenciados, ratificaron su legítima incorporación a lo mejor de la actual dramaturgia Patricia Zangaro, con su consagratoria *Auto de fe entre bambalinas*; Javier Daulte con su obra *Criminal*, y Mario Cura con *Tres mañanas*.

Respecto de las dificultades que se presentan a la hora de encuadrar las propuestas, se puede decir que aparecen consecuencias en los armados de ternas para premios. Así, en la edición 1995 del premio ACE (Asociación Cronistas del Espectáculo) aparecían rubros como “Director off independiente”, ganando Alberto Félix Alberto por *La pasajera*, otro como “Espectáculo off independiente”, (*Rojos globos rojos*), y en el caso de *Cámara Gesell*, fue ganadora como obra de marionetas y actores para adultos, compitiendo con obras infantiles.

El mercado también tiene incidencia en la crítica a la hora de evaluar al teatro emergente: en la nota titulada “Teatro Joven: rompiendo barreras”, (Suplemento Espectáculos de *Clarín*, 13/06/1995), luego de reseñar las principales tendencias (creación grupal, performance, humor), y de datos estadísticos sobre la capacidad de las salas y las funciones, se concluía con el siguiente razonamiento:

De aquí nace la paradoja: aunque estos espectáculos sean exitosos, su peso dentro del panorama teatral es reducido porque no logran ser un verdadero suceso comercial. Sin embargo, no faltan propuestas o artistas talentosos.

Otra variante para encuadrar una diversidad de propuestas, es la denominación “teatro experimental”; como ejemplo, *Clarín* (24/08/1998), titulaba una nota a doble página “Alquimistas en escena”, destacando *Zooedipous*, (El Periférico de Objetos), *El pecado que no se puede nombrar* (El Sportivo Teatral), *El deforme*, *Período Villa Villa*, (De la Guarda) *Des/enlace*, *Hamlet*, entre otros. En forma de cuadro de doble entrada, bajo el título “Con qué experimentan”, a cada puesta, le corresponde grillas como “Texto”, “Espacio”, “Tiempo”, “Géneros” e “Intérpretes”.

El panorama teatral de 1998 realizado por *Clarín* (28/12/1998), se recortaba “El off, con el fervor de su gente”, y se realizaba una identificación semántica con el circuito independiente; los autores destacados eran Nora Rodríguez (*Paula.doc*), Pedro Sedlinsky (*Dibujo sobre un vidrio empañado*),

Jorge Accame (*Venecia*) y Jorge Leyes (*Tenesy* y *Ruta 14*), así como *Cachetazo de campo*, de Federico León, *La historia de llorar por él*, de Ignacio Apolo, *La ropa*, de Andrea Garrote, y la creación colectiva del Sportivo Teatral, *Explanada*.

La crítica formulada desde los espacios académicos, a partir de 1983 se interesó por el teatro emergente de manera inmediata, y se volcó hacia la comunidad a través de mesas redondas y debates en jornadas y congresos - nacionales e internacionales-, los foros de discusión en las sucesivas ediciones de *La Moviada*, y en publicaciones de diversa índole. A partir de la apertura democrática, la confluencia de las primeras manifestaciones del teatro emergente y de una reactivación del discurso de la crítica académica, produjo una nueva dinámica en el sistema teatral cuyos resultados están lejos de terminar: en una y otra actividad se producen relocalaciones y transformaciones, en un proceso de retroalimentación constante.

CONCLUSIONES

El trayecto recorrido desde el planteo inicial de esta tesis, el interrogante sobre el estatuto de la crítica teatral, me ha permitido probar la validez de la hipótesis.

Mediante el análisis de diferentes modalidades discursivas, he trazado una topología de la crítica teatral con el objetivo de localizar la función crítica. El resultado más importante obtenido consiste en la certeza de que la función crítica no depende de un género de discurso, ni de denominaciones asignadas por la costumbre; por el contrario, la función crítica, al tener la posibilidad de atravesar diferentes modalidades discursivas, se puede caracterizar como una propiedad transdiscursiva.

Los conceptos que Northrop Frye postulaba sobre las funciones de la crítica en general, “(...) no hay modo de impedir que el crítico sea, para bien o para mal, el pionero de la educación y el formador de la tradición cultural.” (1991, 17), resultan de relativa validez al considerar la situación de la crítica periodística que en la actualidad se ocupa del teatro; sin embargo, aunque algunas de sus funciones hayan sido resignadas y asumidas, en parte, por otros espacios de enunciación, la crítica de acceso masivo e inmediato es una parte ineluctable del proceso teatral.

Uno de los objetivos, la delimitación o la ampliación del concepto de crítica, tanto como fuera necesario y desde distintos ángulos, considero que se ha

cumplido mediante el análisis de una serie de aspectos que considero constitutivos del objeto de estudio, lo que ha dado lugar a los siguientes resultados:

1.

Si me detuve en la figura del crítico teatral que ejerce su práctica en Buenos Aires, es porque lo identifiqué como uno de los *agentes* fundamentales de la actividad.

Luego de resolver el problema de la cronología, para precisar desde cuándo podía afirmarse la existencia del “crítico teatral” en Buenos Aires, examiné la cuestión de su autonomía o dependencia respecto del campo de poder, así como del mercado. He llegado a la siguiente conclusión: la condición de la variabilidad histórica de esta figura, que sumó, en la segunda década del siglo XX, la modalidad del crítico académico.

Las dos variantes del crítico, el periodista y el académico- se distinguen por sus funciones específicas acordes con la modalidad discursiva en la que están inscriptos, que también ha sufrido modificaciones en el devenir histórico. Del análisis de los mecanismos de ingreso a la actividad en el espacio periodístico (sumamente flexibles, por otra parte) surge el problema de la *competencia* del crítico, cuyas esferas básicas son la *literaria*, la *espectatorial* y la *escrituraria*; ello confirma la conclusión sobre el carácter interdiscursivo de la competencia del crítico teatral.

La actividad crítica se vio afectada por la especialización creciente en todas las esferas discursivas, a la que se sumó la modernización producida en el ámbito del discurso periodístico.

A raíz del *giro escenocéntrico* verificado en los discursos sobre el teatro, el crítico pasó de ejercer una *competencia texto-céntrica*, a enfrentarse con la demanda por la lectura de la puesta en escena, sin que significara abandonar la exigencia por las competencias previas –lingüística, enciclopédica y retórica-. En consecuencia, el crítico sin formación académica –aunque esta condición no garantiza la idoneidad para tal fin de manera automática- se vio enfrentado a esta demanda en las últimas décadas del siglo XX, sin las herramientas idóneas.

El peso funcional de la figura del crítico teatral en el campo intelectual porteño ha sufrido un detrimento importante, a diferencia de otras esferas de la

cultura. A lo largo del siglo XX, señalo dos momentos en los que el crítico teatral podía considerarse un *faro cultural*: a principios de siglo, encabezaba esta consideración la figura de Juan Pablo Echagüe, y a mediados de la década del sesenta, compartían tal estimación Kive Staiff y Ernesto Schoo. Por muy distintas circunstancias –tanto personales como contextuales- estos críticos promovían artistas de determinadas estéticas, marcaban las tendencias a seguir y eran orientadores del *gusto* en materia teatral para sus lectores.

La incidencia del interdiscurso –en especial, del estructuralismo a partir de la década del setenta- buscaba crear un efecto de objetividad en el discurso. Esta “despersonalización” tuvo como efecto la anulación de las marcas de subjetividad del discurso crítico, y por ende, creció la apariencia de homogeneidad del discurso. En la crítica teatral, este fenómeno tuvo como efecto la pérdida de individualidad que había caracterizado hasta entonces la figura del crítico teatral. Si bien se suele señalar como una conquista del crítico teatral el hecho de que a partir de la segunda mitad del siglo XX firmara sus artículos, se puede observar la existencia de una paradoja: aunque no firmara, o lo hiciera con seudónimo, el crítico del período anterior era reconocido públicamente y su peso funcional era relevante en el campo intelectual. El panorama actual resulta desolador en este sentido, lo que me lleva a sostener que “no importa quien firma”, parafraseando la cita beckettiana que hace Michel Foucault en *¿Qué es un autor?*; el acatamiento de las reglas del discurso en el ámbito de enunciación periodístico tiende a la uniformidad, la repetición de lugares comunes y la anulación de la individualidad del crítico.

El problema de la tensión entre la objetividad y la subjetividad del discurso está lejos de resolverse. Sin embargo, en la medida en que defino este discurso como el ejercicio de una valoración acerca de un objeto estético, la pretensión de objetividad no resulta más que una ilusión. Para el que se dedique a la práctica de la crítica o para quien la considere su objeto de estudio, podrá resultarle de suma utilidad tomar esta conclusión como punto de partida de su trabajo.

La cuestión de las competencias del crítico teatral es uno de los aspectos más serios a resolver, y es lo que me impulsa a seguir trabajando en esta área, a través del ejercicio de la docencia y de la investigación.

También he consignado el rol de las formaciones e instituciones legitimantes y sus instancias de conformación; he llegado a la conclusión de que cumplen un papel activo en la dinámica del sistema teatral (especialmente las primeras, a causa de su mayor flexibilidad).

2.

La variabilidad histórica del discurso y de los aspectos inherentes al mismo, puede leerse a la luz de razones contextuales: contra las propuestas internalistas del estructuralismo, la crítica y el crítico están inmersos en su *mundaneidad*: desde allí el crítico lee el texto (dramático y/ o espectacular) y lo conecta con el mundo. La capacidad para vincular el texto y el mundo, negada por los análisis inmanentes, y defendida desde la sociología de la literatura, fue reivindicada por la crítica post-estructuralista: el contexto no sólo afecta los modos de leer el teatro: atraviesa y modifica todas las esferas culturales y estéticas, entre ellas, la actividad crítica. He llegado a esta conclusión, al haber investigado la actividad de la crítica teatral en Buenos Aires a lo largo de dos siglos y al observar los vínculos y las interferencias entre ésta, la práctica teatral, el campo intelectual y el campo de poder.

En Argentina, las transformaciones sociales y sobre todo, los cambios políticos que interrumpieron los procesos democráticos, generaron condiciones que redujeron y hasta aniquilaron la esfera pública. Mediante la censura, las prohibiciones, las “listas negras”, los exilios forzosos y hasta la desaparición de personas, la actividad teatral se vio profundamente afectada en sus condiciones de producción, circulación y recepción. Bajo estas circunstancias impuestas, se establecieron parámetros categóricos sobre lo que se podía y lo que no se podía decir o mostrar. Aunque esta situación se reprodujo, con alternancias, a lo largo del siglo XX, las restricciones fueron comparativamente más rígidas durante el período 1976-1983; además, he comprobado que sus efectos perduraron mucho más allá del regreso al orden constitucional: la dinámica de la esfera pública se amortiguó en todos sus aspectos, y algunas de las secuelas de aquella situación sobreviven aún hoy.

En los discursos sobre teatro, los efectos negativos de las limitaciones expresivas anularon la capacidad crítica, en varios órdenes: por un lado,

aniquilaron el espíritu polémico; desde la década del sesenta, no hubo más instancias de discusión sobre posturas divergentes sobre la actividad teatral ni sobre la misma crítica.

En el espacio *intradiscursivo*, la consecuencia más grave de las restricciones impuestas por el campo de poder se registra en el espacio de enunciación periodística, mediante la disminución de la *función crítica*, afectando la capacidad de emitir valoraciones sobre el objeto estético.

Entre otras causas de índole *interdiscursiva* (tales como la crisis de la subjetividad y de su exposición pública), la merma de la capacidad crítica es explicable por razones contextuales. En estrecha vinculación con estos aspectos, el objeto estético resulta sustraído a la conexión con el mundo social y político.

3.

La organización de una topología de la crítica muestra que la escisión entre el espacio de enunciación periodístico y académico, aunque produzcan entre sí intercambios de agentes, se acentúa cada vez más. Esto se debe, por un lado, a la especialización de la crítica académica, y por otro, a la estrecha dependencia del mercado de la crítica periodística. Si estas fronteras fueron difusas y permeables en otras instancias, en la actualidad las *reglas discursivas* están netamente diferenciadas en uno y otro espacio, no admitiéndose interferencias entre ellos. Este fenómeno de adaptación a las reglas propias del espacio de enunciación no se verifica con la misma intensidad en otras esferas, como por ejemplo, la crítica literaria.

La revisión de las posibilidades y de los límites de cada uno de los espacios de enunciación y de las publicaciones respectivas me ha permitido concluir que la revista especializada resulta el espacio ideal para el despliegue de la función crítica.

Las modalidades ubicadas en extremos opuestos, como la prensa gráfica de aparición diaria por un lado, y la publicación académica, por otro, presentan obstáculos de diversa índole: en el primer caso, la urgencia temporal entre la escritura y la publicación, la edición, la presión del mercado, las limitaciones espaciales, la imagen del receptor como consumidor; en el segundo caso, el tiempo que transcurre entre el hecho teatral y la publicación, la imagen del

receptor –los pares, más que los productores del hecho escénico- conducen a la producción de un sociolecto reducido, y a la circulación restringida.

Teniendo en cuenta todas estas variables, el proyecto de investigación que voy a dirigir contempla entre sus metas la edición de una revista especializada en teatro que exponga a la comunidad la producción crítica elaborada durante el desarrollo del mismo³⁵¹.

4.

La consideración del carácter *discursivo* del objeto de estudio resulta decisiva para contemplar la vinculación del mismo con el *interdiscurso* y a su vez, con el universo social.

Una vez definido el concepto de *discurso* en general a partir de la revisión de diversos enfoques teóricos, y luego de descartar algunos criterios (como el de la circulación o el de las ubicaciones) procedí a localizar el tipo de discurso particular de la crítica teatral: es un *metadiscurso*, en el que predomina la *función crítica* respecto de su objeto.

Como aporte al tema, he definido la *función crítica* en tanto la cualidad predominante de este tipo de discurso. Llegué a la conclusión de que la función crítica del discurso se establece en relación con su objeto discursivo: implica su puesta en crisis mediante un abordaje de doble perspectiva, que abarca tanto la valoración, como el conocimiento de carácter sistémico aplicado al mismo.

Sintetizaré los rasgos que he considerado indispensables para caracterizar este tipo de discurso:

- I. La valoración del objeto estético (el hecho teatral) sostenida por un sistema, puede provenir de diferentes disciplinas o discursos, o bien, ser específico del campo del objeto.

Este rasgo me lleva a concluir que el discurso excluye posiciones extremas, tales como el puro impresionismo (el que se rige por el gusto personal sin posibilidad de justificarlo) o la pretensión científicista (que excluiría la valoración del objeto).

³⁵¹ Se trata de un proyecto de investigación con sede en el Departamento de Arte Dramático del IUNA.

II. El aspecto semántico del mismo constituye un punto de referencia para determinar su identidad.

Esta característica no es fija, sino históricamente variable: habrá que examinar cómo cada sociedad, en un momento dado, considera que es teatro. Si desde la Antigüedad se han discutido los límites entre el ritual y el espectáculo teatral, en el presente, las fronteras entre el teatro y otras manifestaciones se expanden continuamente (desde la consideración de la teatralidad de la vida cotidiana, la *performance*, el arte multimedia, la danza-teatro, la irrupción de las nuevas tecnologías en la escena, entre otras)

III. Es un discurso cuyo soporte material es la palabra, acerca de otro discurso, integrado por diversos lenguajes, verbales y no verbales.

Me detuve en esta problemática porque considero que es central para la producción crítica. La heterogeneidad constitutiva de los lenguajes que confluyen en el hecho escénico, desborda la homogeneidad material de la escritura. La escasa consideración sobre este rasgo, que expone una disimetría radical entre el objeto de discurso y el discurso mismo, abre un campo de investigación y de experimentación sobre las propiedades de la escritura, del lenguaje como código capaz de dar cuenta de códigos de materialidades diversas, asumiendo pérdidas y ganancias.

IV. La crítica teatral sólo puede ser nominativa.

Vinculado con el anterior, este rasgo del discurso implica tanto sus fronteras como las posibilidades de traspasarlas. Implica una confianza fundada en la potencialidad del lenguaje escrito para lograr una serie de objetivos: apropiarse de otros códigos, explicar su funcionamiento, emitir opinión sobre ellos, transmitir emociones, compartir la mirada, y hasta crearla, todo ello en su carácter de mediación o intermediación múltiple. Este rasgo no es privativo de la crítica teatral, lo comparte con todas las ramas de la crítica de arte, excepto la literaria (en tanto que su objeto es

materialmente homogéneo). Las soluciones, sin embargo, dependerán exclusivamente de cada esfera, en relación con el objeto discursivo.

V. El giro escenocéntrico del discurso de la crítica teatral implica un trabajo de apropiación de múltiples lenguajes con el fin de construir mediante la escritura una producción significativa.

Considero que este rasgo del discurso de la crítica teatral resulta, en la práctica, uno de los más descuidados. No se trata tan solo de la elección de un léxico apropiado por el crítico: es preciso profundizar el conocimiento de cada uno de los lenguajes que confluyen en la puesta en escena: el espacio, la música y el plano sonoro, los aspectos relativos a la actividad del actor, su apariencia, los objetos, la palabra, el color, la luz. Implica conocer códigos, usos sociales y culturales, no sólo específicamente teatrales; en la actualidad, se observa la presencia de la interrelación artística de la puesta en escena: la plástica, la fotografía, la video-imagen o la imagen en diferentes soportes, son algunas de las formas con las que se relaciona; pero también se ha modificado la utilización de lenguajes ya tradicionales como la música, el canto y la danza, que ahora pueden aparecer imbricados u ocupando un lugar central en la acción. Cada una de estas disciplinas artísticas posee, a su vez, un método de análisis específico, al que el crítico teatral debería aproximarse. Otra marca de la época consiste en la irrupción de las nuevas tecnologías en la escena, que plantean sus propios desafíos para el abordaje.

Pero sin extenderme en esta enumeración, hay un aspecto central de la puesta en escena que aún no ha obtenido la atención que merece, y es el actor. Relegado casi siempre al último párrafo del texto crítico, a referencias estereotipadas, a *clichés* o frases de circunstancia, el discurso de la crítica teatral mantiene una deuda histórica con el trabajo del actor en la escena; por múltiples motivos (carencia de herramientas metodológicas, falta de contacto, desconocimiento de las técnicas y las metodologías de la actuación, insuficiencia de un léxico apropiado para describir su trabajo), ésta es una asignatura pendiente que la crítica debe resolver y que me he propuesto como meta para la próxima investigación ya mencionada.

5.

El desmontaje de las reglas discursivas, especialmente de los *tópicos* del discurso de la crítica teatral, estimo que puede resultar un aporte tanto para los que ejercen la práctica de esta actividad, como para quienes se propongan hacerlo en el futuro o para los que estudien el tema.

Permite establecer la variabilidad histórica en el orden jerárquico de los elementos tratados por el discurso, ya que el cambio de las posiciones implica modificaciones de las jerarquías.

Uno de los más notorios es el desplazamiento, a partir de la década del sesenta, del lugar privilegiado del texto dramático, sustituido por el de la puesta en escena, motivado por el *giro escenocéntrico* del discurso, con todas las dificultades ya señaladas.

En las últimas décadas, por motivos contextuales y por la incidencia del interdiscurso, el empleo de los tópicos sustanciales manifiesta el predominio de la *función referencial* del lenguaje, en detrimento de la *función crítica* y de la *función autónoma*. Para modificar esta situación, el primer paso es tomar conocimiento de ella, y luego procurar los medios para subsanar esta limitación.

A ello hay que sumar la continuidad en el uso de los *estereotipos* y *clichés*, de la *ironía*, así como la presencia de la *doxa*, mediante los juicios que se apoyan en la opinión común o en algún tipo de autoridad.

Todo ello revela la *heterogeneidad* del discurso –mostrada y constitutiva– que afirma la presencia de “otro” en el mismo, así como sus relaciones con el *interdiscurso*.

Esto me ha permitido concluir sobre el carácter *híbrido* del discurso de la crítica teatral, en particular, de la modalidad periodística, que resulta más permeable que otras al interdiscurso. Quiero destacar que este último hecho no conlleva una valoración negativa en todos los casos: dependerá del tipo del discurso con que la crítica entable relaciones y el modo en el que se produzca esa vinculación. A lo largo de la tesis he señalado relaciones interdiscursivas que han tenido efectos negativos, y otras de gran productividad, en la medida que han provocado transformaciones y hasta rupturas de las reglas del discurso.

6.

Las rupturas del discurso de la crítica teatral son producto de sus relaciones interdiscursivas. No es suficiente señalar que el discurso se modifica a partir de las relaciones que establece con el interdiscurso: también es preciso dar cuenta de ellas. Las transformaciones pueden ir desde algún cambio superficial, hasta un quiebre, y esta variabilidad dependerá del discurso con el que produzca el intercambio.

Algunas de estas rupturas fueron manifiestas y produjeron transformaciones a largo plazo. Un ejemplo de ello fue la modernización discursiva acaecida en la década del sesenta, producto de la transformación general del discurso periodístico.

Hubo otras rupturas más puntuales, que pasaron desapercibidas. Me he detenido en la exposición de dos casos que provienen del discurso literario (teatral y de la crítica literaria, respectivamente): las ocho *Aguafuertes teatrales* de Roberto Arlt y una crítica de Enrique Pezzoni, publicada en la revista *Sur*.

Los procedimientos de la escritura teatral en las *Aguafuertes* arltianas constituyen no sólo una rareza: consisten en la apropiación por el discurso crítico de los recursos y la forma del objeto de discurso. Además, exponen la heterogeneidad constitutiva –junto a la heterogeneidad mostrada– propia de todo discurso, los imaginarios sociales de la época y un logrado manejo de la ironía.

La crítica de Pezzoni constituye un potente ejemplo de las posibilidades que puede alcanzar el cruce interdiscursivo con la crítica literaria. Ha considerado aspectos poco frecuentados por el discurso, y los párrafos dedicados al tratamiento de la puesta en escena, combinan una gran capacidad de observación, poder de síntesis y dominio de la facultad de transmitir la materialidad del espectáculo tanto como la emoción.

Espero que la transcripción completa en el Apéndice de estos textos (que no fueron reeditados, en el caso de las *Aguafuertes*) pueda contribuir a su difusión.

La semiótica y el estructuralismo también introdujeron transformaciones interdiscursivas en la crítica teatral, especialmente en los discursos teóricos. En el

caso de la semiótica, proporcionó herramientas eficaces para la lectura de la puesta en escena, que aún están en vías de desarrollo.

7.

La distinción entre objeto epistemológico y objeto discursivo resulta fundamental, ya que la decisión sobre el trabajo que he realizado recayó sobre éste último: el hecho teatral, sin embargo, resulta el trasfondo sobre el que se entretajan los discursos que se ocupan de él.

Dado que el objeto discursivo establece también un sujeto discursivo, he definido que la actividad no recae en la relación que se pueda establecer con un referente exterior sino del conjunto de reglas que hacen posible su existencia en tanto discurso.

El campo en el que surge el objeto y las relaciones discursivas que le son propias, permiten acceder al estatuto de la modalidad discursiva, en un vínculo de interdependencia entre objeto y discurso.

Las relaciones que el discurso puede establecer con el objeto así construido son: *historicistas*, *teóricas*, *ensayísticas*, del orden del *bios*, del orden del *comentario* y *críticas* (propriadamente dichas).

La *función crítica* puede estar presente en cualquiera de estas modalidades, pues no se trata de una designación sino de una función del discurso que podrá atravesarlo o, por el contrario, estar ausente. La cuestión a resolver es porqué gran parte de los textos que se encuadran en la categoría “crítica teatral”, en realidad pertenecen al orden del *comentario*; he consignado que entiendo por éste una clase de textos que acompañan el sentido propuesto por el objeto, referenciales, descriptivos y desprovistos de función crítica.

La respuesta a este interrogante la he encontrado en las relaciones interdiscursivas establecidas (en este caso, entre los discursos sobre teatro y otros discursos circulantes).

La crítica produce el *canon* estético en cada sociedad y en un momento determinado: implica una valoración, que será más o menos sistémica. Por ejemplo, en el caso de los discursos historicistas sobre teatro, la valoración puede persistir (en la mediana duración) en el campo teatral más allá del momento de su formulación (acontecimiento).

En la práctica del discurso sobre el teatro en Buenos Aires, se observa que el canon estético del realismo costumbrista –incluyendo sus sucesivas reformulaciones- ha sido una de las estéticas más valoradas y sostenidas a lo largo del tiempo, mientras que en un extremo opuesto, la experimentación teatral ha sido resistida, por lo menos en el momento de su emergencia, y su asimilación suele ser tardía.

8.

El destinatario es la entidad a la que se dirige el sujeto enunciador (por lo que es preferible denominarlo *enunciatario*) en una relación que en el caso de los discursos sobre teatro es temporalmente diferida, mediata o inmediata. Este último hecho trae aparejado la cuestión de los posibles *efectos* del discurso sobre los receptores.

Este último aspecto resulta de gran importancia respecto del teatro, ya que la supervivencia de la puesta en escena depende de su recepción inmediata.

La variabilidad de los factores que intervienen en esta recepción resulta tributaria del circuito al que pertenece, en estrecha vinculación con el mercado y los medios, que establecen *pactos* implícitos con los receptores.

Desde el punto de vista sociológico, es preciso tener en cuenta las *ubicaciones imaginarias* que se atribuyen tanto al enunciador como al enunciatario, de sí mismos y del otro, según sus roles discursivos. La historicidad de estos roles queda demostrada por los cambios de las ubicaciones en distintos momentos del discurso, e incluso por la múltiple integración del destinatario en la etapa de *afirmación* del discurso, dirigido a los posibles espectadores y también a los productores del hecho teatral.

Los emisores anticipan idealmente las representaciones de los receptores: en esto se basan las estrategias de todo discurso, que puede incluir, además, un *sobredestinatario*.

Desde el punto de vista discursivo, la consideración del destinatario conduce a la pregunta por el objetivo del discurso, lo cual determinaría sus estrategias. Prevé competencias en el enunciatario, que según la mayoría de los ejemplos analizados, serían isomórficas o menores respecto de las del enunciador.

Una de las tareas que se adjudica el enunciador consiste en la asignación del sentido del espectáculo, con una clara vocación hermenéutica.

El análisis del discurso puede detectar los casos pasibles de “desvíos” de la interpretación, así como los límites de las competencias del enunciador, de los que he dado cuenta en el apartado correspondiente.

El análisis de la competencia retórica-argumentativa resulta de central importancia, ya que se dirige a la producción de un efecto concreto en el destinatario (independientemente de que efectivamente lo alcance). Se trata de compartir una valoración, desde algún sistema (el que dependerá de la modalidad discursiva de que se trate). Cuando el discurso se inscribe en el orden del *comentario*, la valoración resulta inhibida, mediante diversos mecanismos de contención de la subjetividad por parte del sujeto enunciador. El análisis del discurso permite –por ejemplo, a través de la identificación de *subjetivemas*– detectar la huella del enunciador en el enunciado.

9.

Una vez analizados los elementos constitutivos de los discursos sobre teatro, surgió la posibilidad de construir una historia interna y específica de los mismos, integrando cada una de las cuestiones planteadas previamente de manera aislada.

La relación de los hechos con el tiempo histórico (entre la corta y la mediana duración) precisó el diseño de una cronología propia del objeto: los discursos sobre teatro y su práctica en Buenos Aires.

Establecí una periodización de los discursos sobre teatro en Buenos Aires que incluye tres momentos de delimitación: los umbrales, la instancia de afirmación y la modernización discursiva. La justificación de cada uno de ellos surgió del entrecruzamiento de razones de índole contextual e intradiscursivas, derivadas de su carácter de *práctica discursiva socio-históricamente localizada*.

En este trayecto historicista, he dado cuenta de los cambios de paradigmas desde los cuales la crítica ha leído el teatro de su tiempo: el paradigma axiológico, el didáctico, el del verosímil y el de la teatralidad; también observé las transformaciones que han sufrido esos paradigmas en el transcurso del tiempo, y las consecuencias que ha sufrido el teatro cuando no se ajustaba a ellos.

La conclusión a la que me ha permitido llegar la tarea de historiar la práctica del discurso es que el contexto modula la práctica, y a su vez, éste resulta modificado por ella, en tanto intermediación de una producción simbólica de carácter público. Los críticos, los medios, los espacios de enunciación, las instituciones y sus instancias legitimantes entretejen su especificidad con el *interdiscurso*, de los que la historia debe dar cuenta.

10.

La probación de la hipótesis, además de resolver los interrogantes que me había planteado inicialmente, abre perspectivas hacia el futuro. Considero que esta tesis es un punto de partida para seguir trabajando en el tema, con la pretensión de modificar la situación de la crítica en la actualidad.

La diferente consideración del objeto habitualmente denominado “crítica teatral”, me ha permitido reflexionar sobre los diferentes roles y funciones de los posibles discursos sobre el teatro producidos en nuestro medio, así como la posibilidad de generar cambios a partir de mi propia práctica en la docencia y en la investigación.

El giro escenocéntrico del discurso exige la revisión y la actualización permanente de las herramientas para el abordaje de la puesta en escena, prestando particular atención a las propuestas emergentes y a las que propongan la experimentación acerca de los lenguajes verbales y no verbales del espectáculo.

Los pasos a seguir consistirán en un proyecto de investigación orientado, en primera instancia, a la localización de la función crítica en los textos, sin que esto dependa del “género de discurso” en el que se inscriban.

Ahora, realizada la tesis, considero que ambas funciones (la instrumental y la autónoma) no son incompatibles, y *no deben serlo*. La observación rigurosa de la tesis a la que he llegado en esta investigación, puede resultar útil para todo aquel que quiera incursionar en esta práctica discursiva.

Por ello, en una segunda instancia, la investigación estará orientada a la producción de textos críticos sobre teatro, haciendo especial hincapié en la función autónoma de la escritura, para que su carácter instrumental –hacer legible el acontecimiento efímero de la puesta en escena- no termine de abolir también su propia especificidad en tanto acto de escritura.

Lic. Liliana B. López

APENDICE

AGUAFUERTES TEATRALES, de Roberto Arlt

1] **El Mundo**, domingo 2 de abril de 1933, pág. 8, “**La compañera de Sirio**”.

Algún día tenía ocurrir. Me he convertido en el hombre de la calle que pasa ante un teatro y, atraído por los títulos de los carteles, se detiene un instante. Luego entra, se arrellana en una butaca y cuando el telón se levanta sobre el iluminado mundo del tablado, se olvida de Strindberg, de Ibsen, de Berstein y Pirandello. Lo único que desea... es percibir con toda claridad la misteriosa vida que el autor le va a entregar en los personajes de los cuales sólo exige que sean de carne y hueso, como usted o como yo. De allí que, anteanoche, entré en el Liceo.

Comedia en tres actos (“Palabras, palabras, palabras” Don Guillermo)

Autor: Vicente Martínez Cuitiño

Síntesis: -Primer acto: Duración: 40 minutos. No ocurre nada.

Segundo acto: Duración: 40 minutos. Continúa no ocurriendo nada.

Tercer acto: Duración 35 minutos. No termina de ocurrir nada.

Problema: Supongamos que el Sr. Don Vicente Martínez Cuitiño no hubiera escrito esta obra.

¿Hubiese perdido algo el teatro nacional?

No.

¿Y porqué no hubiera perdido nada el teatro nacional ?

Pues porque “La compañera de Sirio” es una obra que hubiera estado muy bien en escena hace treinta años.

Un lector.- Yo deseo saber qué es lo que ocurre en “La compañera de Sirio”.

El hombre de la calle.- Lo ignoro.

Un lector.- ¿No fue usted al estreno?

El hombre de la calle.- ¡Oh, sí! Fui.

Un lector.- ¿Y cómo no sabe lo que ocurre en la obra?

El hombre de la calle.- Ahí está el problema.

EXPLICACIONES

Supongamos que el hombre de la calle tuviera que presentarse ante un grupo de personas que le pidieran informaciones de la obra de don Vicente Martínez Cuitiño ¿Cómo se explicaría?

Vamos a ver si podemos encontrar el procedimiento.

El hombre de la calle.- Estimados oyentes: Yo creía estar en el limbo, si el limbo pudiera constituirlo una lujosa biblioteca donde conversan de política dos caballeros y dos damas. Se van las damas y viene un astrónomo, que es pariente de un político, que se dice “hijo del pueblo”. El hijo del pueblo es el que habita en la lujosa casa. Viene y va gente. Hablan. Eso sí que no se puede negar. Hablan el hijo del pueblo y otro que no lo es. Hablan las damas. Creo que las damas hablan de política. Lo que me consta es que conversan largo y tendido. Largan frases. El astrónomo también se permite sus fiorituras.

Lector.- ¿Eso ocurre en el primer acto?

El hombre de la calle.- Eso, eso mismo, señor. En el primer acto.

Lector.- Y en el segundo acto, ¿qué ocurre?

El hombre de la calle.- ¡Oh! Usted me alivia porque pasamos al segundo acto. En el segundo acto, los políticos, el astrónomo y las damas siguen hablando de política.

Lector.- ¿No se cansan?

El hombre de la calle.- ¡Oh!, no, señor. No se cansan. Parece que no. Hablan en largas parrafadas. En cuanto termina uno empieza otro. Aquí, porque solo una mosca, y allí, porque dejó de volar. Hablan. Hay que ver qué bien hablan. Es como si se hubiera abierto una canilla y se olvidaran de cerrarla. Usted se adormece dulcemente. Sonríe con la beatitud del justo que ha obtenido un bien merecido descanso en una butaca de teatro, mientras la Srta. Paulina Singerman muestra sus muy bien torneadas espaldas y el Sr. Fregue, sus anchos hombros de ex socio de la Y.M.C.A.

Lector.- ¿Y usted está seguro que no ocurre nada?

El hombre de la calle.- Vea usted. Yo oí que hablaban. De pronto quedé aturdido y ellos siguen hablando.

Lector.- Será bueno que pasemos al tercer acto.

El hombre de la calle.- ¡Oh!, qué agradecido le estoy a Vd.!

Lector.- ¿Qué pasó en el tercer acto?

El hombre de la calle.- Conversaban.

Lector.- Déjese de embromar. ¿Cómo van a seguir hablando?

El hombre de la calle.- También en el tercer acto conversan. No terminan. Es un chorro que llueve infatigablemente. Habla el astrónomo, habla el político, habla la sra. del político, habla otro político, habla un cura, después habla la sra., después una amiga... hablan, señor... hablan hasta el punto que Vd. Llega a olvidarse si se encuentra en la tierra y por momentos, con los ojos dulcemente entrecerrados atiende y en otros dormita, y le prevengo que es agradable esa conversación, porque Vd. oye que conversan y pronuncian palabras y no le interesa su sentido, y oyéndolas puede dormir... Y es tan agradable esto que parece que lloviera... y que Vd. está en su cama... y llueve... y Vd. duerme...y llueve...Y llueve y duerme, y Vd. sale cuando la función termina, agradablemente descansado, sin peso en el estómago, con una dulzura rara en la cabeza. Es como si viniera del Limbo. Eso, señor.

2] “Las contradicciones de Otto Klein”. **El Mundo**, martes 4 de abril de 1933, pág. 14.

Se podía notar que detrás de ello,
Faltaba algo. **Ulises**, tomo I, J. Joyce

El hombre de la calle.- Anoche estuve en el teatro de la Comedia, asistiendo a la representación de “Otto Klein”, una comedia de los Sres. José Bugliot y Rafael De Rosa.

Cronista.- ¿Y qué le parece?

El hombre de la calle.- Es curioso. Yo escuchaba a Otto Klein y no hacía más que acordarme de esa frase de J. Joyce, “Se podía notar que detrás de ello, faltaba algo”.

Cronista.- ¿Y qué es lo que faltaba?

El hombre de la calle- Pues a esa comedia le faltaba sentido común. Y de tanto sentido común carecía que un simple escribiente de policía, o un agente de investigaciones de tercera categoría, a “prima facie” hubiera descubierto... cáigase de espaldas...nada menos que ocho contradicciones.

Cronista.- Realmente , Vd. Es un hombre inusitado. Expíluese.

LA INTRIGA

El hombre de la calle-Piense usted . Si una contradicción basta en una declaración judicial para descubrir un delito y hacerlo meter en la cárcel a un hombre , medite usted adonde pueden enviar a una comedia con ocho graves y flagrantes contradicciones.

Cronista.- Lo escucho muy atentamente.

El hombre de la calle.-Le explicaré rápido el argumento: El ingeniero Otto Klein le ha hecho a su esposa cuando la buena señora estaba moribunda, el juramento de no permitir que se casara su hijo Federico si previamente no contraía matrimonio su hija mayor, llamada Susana. Y ahora nos encontramos que el joven Federico no puede casarse, porque su padre no se lo permite.

Cronista.- Siempre hay tiempo para atarse una rueda de molino al cuello. Que Federico espere a ser mayor de edad, y si le gusta la muchacha...

El hombre de la calle.- Federico es mayor de edad. Pero no me interrumpa. Federico está de novio con una chica de muy buena posición económica.

Cronista.- ¿Porqué el padre hizo el juramento?

El hombre de la calle.- Para evitar que su hija se suicidara, como tuvo que suicidarse otra chica, para no quedar de carga a sus hermanos. La difunta supuso que Susana podría suicidarse.

Cronista.- ¿Conservaba su entendimiento cabal la moribunda antes de estirar la pata?

El hombre de la calle.- No he visto el diagnóstico de fallecimiento.

Cronista.- Y en medio de todo no le falta razón al ingeniero Otto, porque si queda en la miseria, la casta Susana...

El hombre de la calle.- Es imposible. El ingeniero Otto es un hombre rico. A cada hijo le va a dar una dote de 200.000 pesos.

Cronista.- Realmente, no se explica este lío.

El hombre de la calle.- Menos se explica si se entra a considerar que el ingeniero Otto se revela en todo el transcurso de la obra un caballero a carta cabal... De modo que en menos de tres minutos tenemos anotadas estas contradicciones: 1º. Juramento absurdo de un rico culto y bien educado; 2º. Oposición a consentir que un hijo mayor de edad haga uso de su derecho.

Cronista.- El hijo será un babioca.

El hombre de la calle.- Un babioca es siempre respetuoso. Tercera contradicción: además la familia de la novia no le permitiría a su hija que tuviera relaciones con un babioca, porque ellos son también gente de mucha plata. Cuarta contradicción: El hijo del ingeniero no es un babioca, porque cuando se encuentra a solas con su hermanita, le hace graves reproches.

Cronista.- La niña no encontrará novio.

El hombre de la calle.- Quinta contradicción: Susana tiene un pretendiente ingeniero, el cual se muere por casarse con ella, pero ella no se casa porque el ingeniero le importa un ardite.

Cronista.- Esta obra con tantos ingenieros me está resultando una empresa de cemento armado.

El hombre de la calle.- No haga malos chistes. ¿Entiende usted algo de esta obra?

Cronista.- Absolutamente nada.

El hombre de la calle.- Aparece ahora la sexta contradicción. Otto Klein, que no le permite casarse a su hijo ni a las buenas ni a las malas, mostrándose más testarudo que un vasco en lo que atañe a este asunto, cuando le notifican que su hijo ha cometido el “pecado repleto de belleza” (palabras de los autores), se agarra la cabeza y después, ¿saben cómo arregla el asunto?... diciendo que le permite casarse a su hijo, porque ha soñado que la muerta lo ha relevado de su juramento; de manera que nos pasamos tres cuadros esperando lo que va a ocurrir, para terminar con un sueño. Séptima contradicción: Para eso se ha pasado seis años

negando el permiso. Y usted comprende que un hombre que tiene la voluntad de negar durante seis años un permiso, no va a aflojar en un minuto. Sin contar (octava contradicción), que no encuentra usted en toda la sociedad alemana de este país, ni de América del Sur, un ingeniero capaz de tal tontería, y menos a una familia de plata, culta, y de la buena sociedad argentina, capaz de tolerar semejante necesidad.

Cronista.- Realmente, no se me había ocurrido.

Hombre de la calle.- A los autores tampoco.

Cronista.- Y de la compañía, ¿qué me dice?

Hombre de la calle.- Me gusta Arata. Me hizo reír con ganas. Pero el resto es inferior a la de la Singerman. La compañía del Liceo es más seria y entrenada... dialogan con naturalidad y no mueven las manos como semáforos enloquecidos.

Roberto Arlt.

3]. **El Mundo**, jueves 6 de abril de 1933

“Muebles buenos y obras malas”

Me he encontrado al Hombre de la Calle en un bar de Paraná y Corrientes, haciendo melancólicamente su digestión. Miraba los letreros luminosos de las fachadas, al tiempo que se pasaba la mano por la mejilla, con una barba de tres días. Con un gesto me invitó a sentarme, y cuando le pregunté lo que le pasaba, caviló un instante; luego:

Hombre de la calle.- Lo que me ocurre es muy sencillo: me estoy preguntando cuál será la razón científica que provoca un fenómeno. Casi todas las obras malas, tienen un regio moblaje. Me refiero a las comedias, pues los sainetes, en el noventa por ciento se desarrollan en ambientes tan infelices y estúpidos, que allí no se puede concebir ni remotamente un juego de comedor de 1.500 pesos.

Cronista.- Vea, yo soy nuevo en este asunto de teatros, de modo que no puedo contestarle.

Hombre de la calle.- Pues vaya al teatro. Observe, como observo yo, y constatará, sin mayores dificultades cuanta verdad encierra lo que le digo: no hay casi comedia que no se desenvuelva en un comedor que para sí lo quisiera la familia de Anchorena, y en un living-ron (sic) que haría honor a los Álzaga Unzué. Las ventanas, nunca son ventanas vulgares, sino vitriales bizantinos...

Cronista.- ¿Y qué piensa usted de eso?

Hombre de la calle.- Pues que en nuestro país los autores teatrales mejor harían dedicándose a la carpintería artística, que al tablado. Se me ocurre que casi cada uno de ellos tiene en su casa los últimos catálogos de Harrods y Thompson y que en cuanto se resuelven a escribir una comedia, el buen hombre se atarea escogiendo modelos de vestíbulo, de comedor o de dormitorio.

Cronista.- ¿Y el objeto de ello?

Hombre de la calle.- Engatusar al público.

INFLUENCIA DEL DISFRAZ

Hombre de la calle.- Me gustaría que reprodujera lo que voy a decirle. El público de nuestra ciudad es bueno, indulgente y pacífico. El público de nuestra ciudad (me refiero al público teatral), quiere ver algo en el teatro que la vida cotidiana le muestra en su casa bajo la forma de una farsa. Ahora bien : como la mayoría de los autores teatrales son personas que más piensan en la taquilla que en el escenario, y como además tienen el caletre reseco, lo único que le pueden ofrecer al público son muebles; ilustraciones de catálogos de muebles.

Y se aplican a tal objeto con un entusiasmo digno de mejor causa (y en cierto modo no se equivocan) que una trivialidad pronunciada en un comedor, valuado en cinco mil pesos es mucho menos idiota que si fuera dicha entre un jueguito de muebles que cuestan doscientos cincuenta pesos en diez mensualidades.

Y entonces, asistimos a una farsa descomunal.

Parlamentos niños, conversaciones estúpidas, diálogos pretenciosos y chirles, actores empecinados como borricos y autores con humo en la cabeza, todos redondean su negocio entre cuatro paredes ornamentadas. Y el público piensa:

-Cierto, la obra es pesada... Pero ¡qué lindos muebles hay allí!

Y me jugaría que hay muchas, y muy numerosas señoras de su casa que en vísperas de adquirir un chalecito, van al teatro a hacerse una idea de cómo podrán amueblar su casa. Y bien vale la pena gastarse unos pesos en una butaca para rumbear más o menos hacia lo decorativo.

Y aunque parezca que no, el moblaje tiene su influencia en la imaginación del público: pesa con el precio. Hay personas que nunca, ni de cerca, han visto tales

aderezos, y confunden en cierto modo, el valor del moblaje con el valor del drama o de la comedia.

Para un observador, la impresión es trágica. Esa avalancha de tonterías que se le endilgan al espectador para asonarlo en cierta manera, y no permitirle que se cuenta de qué modo se le malversa el espectáculo, resalta aún más entre el moblaje suntuoso. A nadie le extraña oír una estupidez en su ambiente adecuado, pero hay algo así como una superstición: la correlación de la psicología con el medio...

Lo mismo ocurre con el vestuario. Primeras actrices, que en su vida práctica andan con un batón de cretona o de zefir a cuarenta el metro, en el tablado se nos aparecen, por exigencias del autor, emperifolladas como estrellas de malas películas, con que se les termina de hacer perder el juicio a modistillas y tenderas. Y para numerosos espectadores es un poco difícil separar la belleza de un vestido de las tonterías que le hacen decir a la actriz; porque para ellos, la actriz es el vestido, como la obra son los muebles.

De allí que las obras montadas con lujo, me producen desconfianza. Se diría, casi la misma desconfianza que le producen a uno esas falsas máquinas de fabricar dinero, a quien los ingenieros apócrifos ornamentan de engranajes inútiles y resortes superfluos para terminar de embaucar al ingenuo que les entrega dinero sonante, legítimo y nutritivo.

Roberto Arlt

4]. **El Mundo**, lunes 10 de abril, pág. 16

“**18.000 serie A** en la Ópera” (tragicomedia de A. Colatuoni)

Comentarios recogidos al terminar la función por el Hombre de la Calle en el vestíbulo del teatro y en los cafés circunvecinos, la noche del estreno:

La esposa de un tenedor de libros.- ¡Qué final más bonito!

Tenedor de libros.- Nos hemos divertido.

Una panadera.- ¡Juancito, a mí se me ponían los pelos de punta!

El panadero.- Pues veráz tú... en una parte me pareció que el autor y los artiztas ze habían vuelto locos. Y que el apuntador también eztaba loco.

Un autor teatral.- Esa obra es disparatada. Falta psicología; faltan personajes; falta un diálogo adecuado; falta un clima...

Un cínico.- Sí, pero el público se divierte. E incluso al final, se puso nervioso de curiosidad por cómo terminaba aquello.

Un profesor de matemáticas.- Hay noventa probabilidades contra cien de que el argumento sea un absurdo; pero hay diez probabilidades a favor de que haya existido un loco bromista como el que pinta el autor.

Un crítico teatral.- El segundo acto es mortalmente pesado. Y el primero, vulgar. Y el tercero, embrollado como una novela de Rocambole o de Edgard Wallace.

Un literato a quien no le va ni le viene el asunto.- Pues le diré a usted: hay días en que únicamente puedo leer a buenos autores; pero hay también otros en que Edgard Wallace y Ponson du Terrail me parecen los hombres más divertidos y simpáticos del mundo.

El crítico teatral.- Con ese criterio no se puede hacer crítica. Una obra es buena, regular o mala. Es vulgar u original. Nada más.

Un dialéctico.- A veces una obra no es buena, ni regular, ni mala... pero es divertida. ¡Y aquí nos hemos divertido todos! Incluso el chico caramelero y el electricista de las luces.

Un malicioso.- A mí se me ocurre que el autor de “18.000 serie A” se burla del público, de los actores, de los críticos y del teatro. Es una “cachada” al sentido común, como la que hicieron al público de Lisboa Eça de Queiroz y sus amigos con la novela “El misterio de la carretera de Cinteca”.

Una maestra.- La obra es moral y no contiene ideas subversivas. La aplaudo.

Erudito en novelas policiales.- La escena del fonógrafo que reproduce la voz del muerto, afirmo que ha sido robada de una novela de Van-Dine, titulada “El misterio de la canaria”.

Un avinagrado crónico.- Únicamente diré esto: un ciudadano que vea cincuenta tragicomedias como la que nos han endilgado esta noche, se vuelve perfectamente idiota para toda la vida.

Un ironista superficial.- Y eso del muerto que habla por teléfono es digno de Fantomas.

Una verdulera (a su hijo).- Viste la que hacía de vieja ¿No es cierto que se parecía a la adivina de la calle Sarandí?

Un redoblnero.- Como para levantarle la jugada a un muerto que después de enterrado le manda un escribano a cobrarle.

Un aficionado a rompecabezas.- Al final yo no daba con el hilo de lo que iba a suceder. Para el que no la conozca, esta pieza es un rompecabezas chino.

Erudito en novelas policiales.- Si usted leyera a Edgard Wallace, se daría cuenta de que la obra no está tan mal como se cree.

El actor del teatro de enfrente.- Lo que están mal son los actores. Hay dos o tres que dan ganas de matarlos.

Un empleado del Observatorio Meteorológico.- Los silbidos del viento en la noche y los truenos parecen reales. La noche del drama ha llovido quince milímetros de agua.

El eterno descontento.- Para poner ese bodrio en escena, bien hubieran podido elegir un sainete nacional.

Un autor novel.- Estoy encantado de haber visto esa obra; su argumento demuestra que es posible llevar cualquier contrasentido a la escena, siempre que esté bien dosificado.

Un dormido viviente (tironéandole de la manga del vestido a su mujer).- Ché, Juanita ¿porqué la mujer de luto entra y sale y el hombre de la cabeza de huevo grita tanto?

Una novia.- Bernardo, ¿porqué no le decís al arquitecto que venga y haga un plano del chalet donde vamos a vivir cuando nos casemos igual al de esta casa? ¡Es tan bonita!

Un amigo del orden.- Un ciudadano honrado y de entendimiento sencillo puede encontrar en esta obra algunas horas de esparcimiento recatado y decente.

El hombre del vestíbulo (al hombre de la calle).- Póngase la mano en el pecho y contésteme francamente: ¿Le recomendaría usted a alguna persona que viniera a ver esta tragicomedia?

El hombre de la calle.- Si yo supiera que estaba dispuesto a verla...créame...no le diría que no la viera.

5]. **El Mundo**, 17 de abril de 1933, pág. 12.

“Ausencia, el el Teatro Corrientes” (Drama del Dr. Román Gómez [Masía])³⁵²

El hombre del vestíbulo (que llega al final del estreno).- He tenido que ir a un casamiento y por eso me he perdido la función ¿qué tal...?

El hombre de la calle.- No quisiera que mis palabras fueran tomadas como un elogio excesivo o grandilocuente...

El hombre del vestíbulo (inconsolable).- Y yo que me he perdido el estreno...

El hombre de la calle.- Lo lamento. Ha dejado usted de gustar una primicia, un modelo quizá acabado del bodrio perfecto, en la más amplia acepción de la palabra.

El hombre del vestíbulo (retrocediendo espantado).- Pero si “Ausencia” es una obra premiada por el Círculo Argentino de Autores; sí, según dice el programa está inspirada en un cuento del célebre Andreiew...

El hombre de la calle.- Pues a mí me ha producido el efecto de estar inspirada, no en un cuento de Andreiew, sino en una de las más chirles novelas de Carolina Invernizio. Tan dislocada, cursi, aburrida y convencional y falsa me ha resultado.

El hombre del vestíbulo.- Estoy turulado. Vamos al café y charlaremos.

ACTO PRIMERO

El hombre de la calle.- Me explicaré ampliamente. Se levanta el telón y aparece una señora quejándose de que no ha llegado carta, y después que el recurso de la carta ha sido agotado, nos enteramos que una hija de esa buena señora se ha fugado hace ocho días de su casa.

El hombre del vestíbulo.- ¿Llora mucho la buena señora?

El hombre de la calle.- No. Dice frases pretenciosas. Después llega el marido y habla de la baja del dólar y luego, por no ser menos tonto que su mujer, larga una ristra de lugares comunes sobre la desaparecida. Se sientan a la mesa para comer, porque parece que el drama no les ha quitado el apetido, y allí se enzarzan en una discusión interminable y aburrida sobre quién es el culpable de que la menor se haya fugado. Después llega un pretendiente de la fugada, a quien podemos llamar el Joven Cretino por revelar una mentalidad de reblandecido. El Joven Cretino

³⁵² Se estrenó en el Teatro Corrientes, por la compañía de Blanca Podestá y José Gómez. Primer Premio del Círculo Argentino de Autores.

hace filosofía sobre la fuga y se manda a mudar. Y cuando ya están por servirse la sopa, aparece la fugitiva.

El hombre del vestíbulo.- La menor.

El hombre de la calle.- La misma. Por toda explicación larga un melodramático “¡ Oh, el miserable!, y baja el telón.

SEGUNDO ACTO

En el segundo acto la madre se divierte en preguntarle a la niña porqué se fue a pasear ocho días sin previo aviso. La damisela no contesta y entonces la madre conversa sobre actores de cine y la niña contesta que le gusta Emil Jannings. Después llega el padre y repite la misma serie de preguntas aburridas y estúpidas. Y luego llega, también, el Joven Cretino, quien a fines de introducir una variación en el mal negocio, le ofrece a la niña “su nombre”. Como ella es una “mujer moderna”, no acepta el sacrificio, y el Joven Cretino se retira satisfecho de la conducta honorable que ha observado.

El honesto padre y la virtuosa madre se indignan cuando saben que la damisela ha rechazado las propuestas del Joven Cretino, y entonces, el jefe de familia, furioso, hace retirar a la madre y comienza nuevamente el interrogatorio de su hija; y para que ésta no dude que él, como hombre y padre, y jefe de familia es un auténtico imbécil, le dice a su hija:

-Yo no soy malo. Soy un pobre hombre. Un infeliz. Contale a tu padre.

A esta conducta del padre, la llaman más tarde crueldad.

Hombre del vestíbulo.- No se puede pretender que un padre sensato felicite a su hija porque ésta ha parrandeado ocho días y nueve noches por parajes ignorados.

Hombre de la calle.- A pesar de que el padre se declara a sí mismo un imbécil auténtico, la niña se niega a declarar nada, y entonces el padre se levanta furioso...

Hombre del vestíbulo.- ¿Le pega?

Hombre de la calle.- No. Jura no dirigirle más la palabra... Y la joven, en vez de morirse de risa, pone cara de loca, muequea, y saliendo a la calle se tira bajo un tren.

TERCER ACTO

En el tercer acto la joven ha sido enterrada y la madre y una vecina hacen comentarios sobre los accidentes ferroviarios.

Hombre del vestíbulo.- Estoy espantosamente aburrido.

Hombre de la calle.- Embrómese, como me embromé yo. Después de los comentarios llega el patrón del padre en compañía de unos empleados, tan inverosímiles como él mismo, y en un momento de ausencia del dueño de casa, el patrón descubre que la suicida había estado de francachela en la garçonier de un amigo suyo, y que éste amigo se emborrachó –así le cuenta a sus empleados- y como estaba borracho quiso rematarla a la joven entre sus amigos. Luego, todos se van, y llega el Joven Cretino, que lo trata al padre de hombre cruel. A su vez, el padre dice que es inocente. Se va el Joven Cretino y viene la esposa, y entre los dos se pasan una media hora latosa, inteminable, diciendo: “¿Por qué se mató? ¿Por qué se mató? ¿Por qué...?” .Cuando muchos de los espectadores comienzan a dormirse en sus butacas, baja el telón.

Hombre del vestíbulo.- ¿En todo ese galimatías consiste el drama?

Hombre de la calle.- Y eso que el autor se inspiró en Andreiew y ha “tomado tres de los personajes principales, algunas situaciones dramáticas y un recurso teatral” del cuento.

Hombre del vestíbulo.- ¿Y qué nos demuestra todo esto?

Hombre de la calle.- De cómo de un cuento bueno se puede “fabricar” un drama malo.

6]. **El Mundo**, 22 de abril de 1933, pág. 9

“La llama sagrada” en el Teatro Corrientes (Drama de Sommerset Maughan)³⁵³

Hombre de la calle.- No nos hemos aburrido.

Hombre del vestíbulo.- El melodrama es bueno.

Cuñada del hombre de la calle.- Lo lamentable es que no se pueda decir lo mismo de los artistas.

Hombre del vestíbulo.- Estos autores extranjeros tienen todos pasta de arquitectos.

Cuñada del hombre del vestíbulo.- ¿Por qué lo dice?

Hombre de la calle.- Es cierto. El autor de “La llama sagrada” parece ser un buen relojero. Ha montado la máquina de su melodrama muy bien.

³⁵³ Estrenada por la compañía de Blanca Podestá y José Gómez.

Cuñada del hombre del vestíbulo.- Yo tengo el cuello dolorido de tanto estirarlo para escuchar. Los actores hablaban tan despacio que parecían convalecientes.

Hombre del vestíbulo.- Sin embargo, la base de esa obra es un conflicto viejo, remozado por problemas modernos...

Cuñada del hombre del vestíbulo.- Todos los conflictos teatrales y humanos son viejos. Además, se me ocurre que sólo una mujer puede comprender lo que ocurre allí.

Hombre de la calle.- Y un hombre también, estimada señorita. No lo dude. Lo que ocurre es que “La llama sagrada” representa un conflicto que debió ser muy frecuente en la Europa de postguerra.

Cuñada del hombre del vestíbulo.- Eso no quiere decir que el drama no sea bueno.

Hombre de la calle.- El asunto es interesante como una novela policial. ¿Quién mató al oficial paralítico? ¿La esposa, el hermano o el médico? La atmósfera del drama existe, no se puede negar, pero hay un momento en que la curiosidad del espectador gira únicamente en torno de este enigma: ¿quién despachó del planeta al heroico paralítico? ¿Su honesta esposa? ¿Su amantísimo hermano ¿Su servicial y taimado médico?

Cuñada del hombre del vestíbulo.- No diga que la acusación de la enfermera no es interesante.

Hombre de la calle.- ¡Cómo no lo va a ser! Todo el mundo está, no exageremos, semi aliviado porque el señor que estorbaba en la casa ha fallecido, cuando en medio de la semi-alegría general aparece la “nurse” y lanza su patético “¡El señor no ha muerto de muerte natural!...¡Ha sido asesinado!...”

Hombre del vestíbulo.- Tiene algo de las novelas de Edgard Wallace.

Hombre de la calle.- Mucho y bastante. Lo cual no impide que las novelas de Edgard Wallace nos diviertan. Pero como melodrama está perfectamente construido. Fíjense ustedes. Ha sido montado como un reloj o un equipo de “mecano”. No se descubre en él una palabra superflua, una situación que no se encuentra íntimamente ligada al proceso que va gestando lentamente, pero la máquina funciona, y de pronto el drama estalla como una bomba de dinamita regulada por una espoleta de tiempo.

Hombre del vestíbulo.- En el segundo acto yo me decía: “La obra está bien...”no queda duda, está bien; pero faltan aquí los complejos psicológicos...

Cuñada del hombre del vestíbulo.- ¿Para qué quieres complejos psicológicos? ¿Para embarullar el asunto más de lo que está? Yo soy una mujer sencilla y me he divertido... no solo me he divertido, me he emocionado...

Hombre del vestíbulo.- Eso es harina de otro costal.

Hombre de la calle.- La verdad es que ni al comienzo del tercer acto se entrevé quien pueda haber asesinado al paralítico.

Hombre del vestíbulo.- Yo me engañé continuamente. Durante un momento supuse que era la esposa... después, el hermano... la hipótesis va como un péndulo de una figura a otra.

Hombre de la calle.- No tiene nada de extraordinario. En todas las novelas policiales se acumulan las pruebas sobre un supuesto culpable. Ese hecho motiva en el lector un extraordinario interés por saber cómo finaliza la fiesta...

Cuñada del hombre del vestíbulo.- No nieguen que la figura de la madre es interesante. Ella lo sabe todo y no deja entrever nada. Ella sabe que su nuera está enamorada del hermano de su esposo... y, como madre, afronta la triple responsabilidad de tener...

Hombre del vestíbulo.- Faltan complejos psicológicos...

Cuñada del hombre del vestíbulo.- Me revientan y me aburren los complejos psicológicos...Yo no voy al teatro como iría a una cátedra de la facultad de medicina. A mí la obra me gustó...

Hombre de la calle.- Vuelvo a mi primera definición, y perdón por la vanidad. Estos autores extranjeros tienen la medida del químico o del ingeniero. Ni una gota de emoción fuera de la calculada. ¿Qué se produce entonces? Usted, le reprochaba al autor que no hubiera colocado en el segundo acto, complejos psicológicos y en el tercer acto, no sorprende que la madre haya asesinado al paralítico, con el consentimiento de éste. Y, ¿por qué no se indigna usted? ¿ni se indigna el público?

Hombre del vestíbulo.- Hay que reconocer que la droga ha sido bien dosificada...

Hombre de la calle.- Seamos sinceros. Hemos pasado un rato animado de emoción ¿Podemos pedir más? Creo que no. “La llama sagrada” es una excelente

novela policial. La intriga no se aclara hasta el final. Sax Romer no podría escribir una mejor trama que ésta. Los actores, lástima que hagan sus papeles con caras tan de aburridos y asustados.

7]- **El Mundo**, lunes 24 de abril.

“Como bola sin manija”, en el Nacional (Tres cuadros, de Darthés y Damel)³⁵⁴

Hombre del vestíbulo.- ¿De manera que usted cree que los señores Darthés y Damel quisieron ocultar su talento en “Como bola sin manija”?

Hombre de la calle.- Abrigo esa vehemente sospecha.

Hombre del vestíbulo.- Tiemblo ante suposición tan terrible. Tiemblo...

Hombre de la calle.- Y lo sospecho, porque en la obra hay algunos detalles técnicos aceptables. Pero, ellos, los autores, luego se arrepintieron, y me imagino que ambos exclamaron: “¡Oh, no. Seamos modestos. No nos dejemos arrastrar por el fuego sagrado. No deslumbremos con nuestra inspiración al pueblo argentino. No hay derecho. Seamos modestos. Imitemos a la violeta. Escondámonos entre la alfalfa.”

Hombre del vestíbulo.- Permítame que dude.

Hombre de la calle.- No hay lugar para la duda. Una de dos: o los señores Darthés y Damel quisieron dar una prueba de sencillez, digna de los primeros mártires de la cristiandad o están empeñados en una investigación científica, que de ser llevada a feliz término, puede ser el orgullo de nuestra patria...

Hombre del vestíbulo.- ¿Una prueba científica...?

Hombre de la calle.- Sí... demostrar científicamente que no es en absoluto indispensable ser un tonto para escribir tonterías...

Hombre del vestíbulo.- ¿Y de dónde deduce que los señores Damel y Darthés puedan escribir una obra discreta, cuando lo que han ofrecido anteanoche, desde el escenario del Nacional, es lamentablemente absurdo y disparatado...?

Hombre de la calle.- La ciencia va de la presunción a la comprobación. Me coloco en una posición optimista. Acepto que los señores Darthés y Damel, o Damel y Darthés tienen talento. Es un acto de fe el mío: pero respetable como todos los actos de fe. Más aún, me inclino a creer que si no tienen talento, son

³⁵⁴ Se ofrecía en el Nacional, dirigido por Pascual Carcavallo, junto a “Berretines que tengo por los pingos” de Ivo Pelay, con música de Pedro Maffia.

inteligentes... Y, en última instancia, supongo no me negará usted que los señores Darthés y Damel son seres racionales.

Hombre del vestíbulo.- Pues le juro a usted que una obra “Como bola sin manija”, la escribe un indígena de la isla de Java.

Hombre de la calle.- Y precisamente, ¿no le parece maravilloso que dos caballeros argentinos sean capaces de escribir una obra digna de la mentalidad de un nativo del archipiélago polinesio? ¿No le prueba eso a usted, que los señores Darthés y Damel, además de engalanarse con una inteligencia netamente argentina, disfrutan de otra superior que podríamos calificar de universal?

Hombre del vestíbulo.- Usted bromea...

Hombre de la calle.- Hablo muy en serio. “Como bola sin manija”, es la obra de dos autores de talento.

Hombre del vestíbulo.- ¿Dónde les ve el talento usted?

Hombre de la calle.- En todas las incongruencias que revela el desenvolvimiento de la pieza. ¿Usted cree que un hombre sin inteligencia es capaz de escribir una obra mala? No, mi amigo, no. Para escribir ciertas tonterías se necesita aquello que “Salamanca non presta”.

Hombre del vestíbulo.- ¿Ha bebido usted hoy?

Hombre de la calle.- Cuando un texto dice una tontería, nadie repara, porque la estupidez es anodina, imperceptible. A un hombre con un traje sin manchas, nunca se le mira el traje. Pero contemple al mismo sujeto con el traje manchado, y no verá al individuo, sino a los lamparones del traje. Lo mismo ocurre con la tontería. Un zonzo de nacimiento no llama la atención de nadie; pero haga que dos señores inteligentes, con el talento de los señores Darthés y Damel, escriban un bodrio, y ese bodrio será visible, como la mosca en la leche...

Hombre del vestíbulo.- En este caso la leche sería la suerte que tuvieron ambos...

Hombre de la calle.- No prejuzgue, compañero. Los señores Darthés y Damel no tuvieron suerte al encontrar un teatro donde estrenar “Como bola sin manija”. Estrenaron porque era justicia que estrenaran. Posiblemente (y aquí interviene un tercer caballero), el señor Carcavallo al leer la obra de ambos autores, anheloso de ilustrar al público, se dijo: “¿No es realmente maravilloso y espléndido poder demostrar cómo no es necesario ser un asno para escribir una obra cursi? ¿No es

deslumbrante revelar al universo cuán posible es para dos hombres inteligentes, escribir un bodrio, manco y tuerto?”

Hombre del vestíbulo.- ¿Usted me está tomando el pelo?

Hombre de la calle.- Veo que carece de flexibilidad mental, mi querido amigo. Se está anquilosando. Todavía no se ha acostumbrado a mirar por debajo del alquitrán. Póngase usted en el lugar del señor Carcavallo. El señor Carcavallo llama a su teatro “La catedral del género chico”. En esta catedral, el señor Carcavallo es el sumo pontífice. Y, en consecuencia, hace el milagro. ¿Y cuál es el milagro? Demostrarnos con pruebas sonantes y fehacientes que no es indispensable ser un escritorzuelo sin experiencia teatral alguna, o un comerciante inescrupuloso, para pergeñar cualquier cosa. El señor Carcavallo, con el eficaz auxilio de los señores Darthés y Damel, nos demuestra que el absurdo no es el patrimonio exclusivo de los incapaces natos y que cuando una persona inteligente se propone escribir algo sin pies ni cabeza, es capaz de hacerlo, y con tanto tino (si se puede llamar tino al desatino), como lo han efectuado los señores Darthés y Damel, en cuyo fuego sagrado creo sin vacilación ni restricción alguna.

8]- **El Mundo**, domingo 7 de mayo de 1933

“ **La República de la Boca** en el Monumental” (tres cuadros de Florencio Chiarello)

Hombre de la calle.- No me queda ninguna duda. El señor Florencio Chiarello está influenciado por el gran filósofo alemán Federico Nietzsche...

Hombre del vestíbulo.- ¿ Qué tiene que ver el creador de “Así hablaba Zaratustra” con el autor de “La República de la Boca”?

Hombre de la calle.- Pues, mucho. Florencio Chiarello es un fervoroso discípulo de Federico Nietzsche. Nietzsche ha escrito “Hay que vivir peligrosamente” y usted no me va a negar que el que se atreve a firmar una obra como “La República de la Boca”, es un hombre que vive peligrosamente, que al jugar con la resignación del público, juega su propia vida.

MENOS QUE UN BODRIO

Hombre del vestíbulo.- Cuanto más pienso en el sainete del señor Chiarello, menos comprendo qué es lo que se ha propuesto realizar.

Hombre de la calle.- Si yo no temiera inferirle un ultraje al abundante ganado mular y caballar que constituye una fuente de riqueza para nuestro país, diría que los personajes del sainete del señor Florencio Chiarello son animales disfrazados de seres humanos...

Hombre del vestíbulo.- El primer cuadro no tiene nada que ver con el segundo ni el tercer cuadro. Sólo al final, para justificar el primer cuadro, se trae por lo pelos y de tan mala manera, a los tres personajes del primer cuadro, que la gente se ríe de lo inusitado para no protestar pidiendo que le devuelvan la plata.

Hombre de la calle.- Es maravilloso, porque yo, a mi vez, observé que el tercer cuadro no tiene nada que ver con el segundo, ni el segundo con el primero.

Hombre del vestíbulo.- Un bodrio...

Hombre de la calle.- No, señor. “La República de la Boca” no es un bodrio. Protesto. Lllamarla bodrio es tributarle un elogio inmerecido. Un elogio excesivo que la modestia del señor Florencio Chiarello no podría aceptar jamás. No pongamos en apuros la modestia y el recato del señor Florencio Chiarello.

Hombre del vestíbulo.- ¿ Se olvida usted de todas las guarangadas y procacidades que dicen y que cometen los personajes en escena...?

Hombre de la calle.- No lo olvido. Lo tengo bien presente. Sin embargo, fíjese qué arte tan dificultoso es el teatro: a pesar de todas las gansadas que engalanan “La República de la Boca”, ésta no alcanza el suficiente grado de madurez y genialidad que le permite a una obra ser ubicada definitivamente en el casillero de los guisados pavorosos, sintéticamente denominados bodrios.

Hombre del vestíbulo.- Lo admirable son las burradas que largan a troche y moche los personajes...

Hombre de la calle.- Completamente de acuerdo con usted. Dificulto que en cualquier establecimiento frenopático de país se encuentre a un retardado mental que diga cosas menos estúpidas que los protagonistas de “La República de la Boca”.

Hombre del vestíbulo.- Y después se encuentra uno por allí a cándidos que creen en la limitación de las posibilidades humanas. Grave error. Tendencioso error. Peligrosísimo error.

Hombre de la calle.- Lo que ocurre es que las personas que tales afirmaciones hacen, carecen de experiencia... ignoran frecuentemente la existencia de un aspecto de nuestro teatro nacional. De hecho puede aceptarse que la estupidez es profunda como el Océano Pacífico, inmensa como el Sahara. Tome usted, por ejemplo, los personajes del señor Florencio Chiarello. Obsérvelos durante tres minutos y diga usted si no experimenta la tentación de salir a la calle y proclamar, que en “La República de la Boca” se ha condensado tal tonelaje de barbaridades, que muchas, pero muchas generaciones de personajes teatrales, pueden abastecerse allí de la tontería indispensable, sin peligro alguno de agotar el stock, ni tampoco de parecer inteligentes por un solo momento...

Hombre del vestíbulo.- Vea que para conseguir semejantes resultados, el señor Chiarello tiene que haber realizado tremendos esfuerzos.

Hombre de la calle.- No lo dudo... Pero estamos en la época de los records. Ya nadie se conforma con ser una medianía dentro de su género. Todos quieren superarse. El Sr. Chiarello parece inspirarse continuamente en la consigna de Gabriel D’Annunzio: “Superarse o morir”. Y el señor Chiarello se ha superado. ¡Y de qué modo, buen Dios! ¡De qué modo! Escribiendo “La República de la Boca”. ¡Y después se niega el heroísmo de esta feliz edad!

Hombre del vestíbulo.- No estoy de acuerdo con usted. Posiblemente el destino de don Chiarello, era demostrar que el bodrio es perfeccionable, susceptible de alcanzar profundidades insospechadas para la imaginación humana, y él, sencillamente, noblemente, con sonrisa confiada y corazón optimista, lo ha demostrado. Y ésto es lo notable... sin temer la exteriorización de las iras populares. Indiscutiblemente, don Florencio Chiarello es un temerario autor teatral.

Roberto Arlt.

Giulio Cesare en el Odeón, por Enrique Pezzoni (*Sur*, N° 229, 1954)

Con entusiasmo, con gratitud, necesito declarar que esta representación de Shakespeare por los actores del *Piccolo Teatro Della Città di Milano* no ha sido para mí la lección que de antemano estaba resignado a sobrellevar. La referencia personal ha de aceptárseme por significativa: mi caso es lo bastante generalizado para que pueda el lector considerarme un espécimen y admitir mi opinión como el dictamen de un determinado sector del público. A quienes lo integramos suele distinguírsenos con el rótulo de *highbrows*: los “especialistas en las cosas del intelecto”, los vigías de un ámbito cuyas fronteras, por ambiguas, son tanto más difíciles de guardar. Y claro está que a fuer de custodios no vemos con alegría que nos den lecciones en nuestro propio dominio. Quiero decir que nos entristece cierta dificultad nuestra: el no poder corroborar una *perfección* del intelecto –en el sentido etimológico: la cristalización exacta de un designio no deformado por requisitos extrínsecos- sin que enturbie su goce inmediato la conciencia de que tal perfección, con nuestros medios, resultaría inasequible. Aclaro que pienso únicamente en el espectáculo teatral. Y subrayo que no pretendo calumniar aún más a este sector tan vapuleado. La dificultad de que hablo no es en modo alguno incapacidad. Si nos hemos recluso en una minoría desencantada que rehuye cuidadosamente de los teatros –el mejor público, decía Juan de Mairena, “no es el que asiste a las comedias, sino el que se queda en casa”- o los frecuenta con el dedo crispado sobre el gatillo de la crítica, no es por culpa nuestra. No es porque seamos menos capaces de vivir una ficción que de ejercitar nuestro poder

desmenuzándola y hurgando en sus resortes. ¿Qué otro remedio? Demasiadas veces se ha repetido que los argentinos no tenemos teatro: no por ello es menos cierto. Existen, sí, los prósperos teatros profesionales y los laboriosos, heroicos teatros independientes. Los primeros inspiran al principio cierta curiosidad malsana que pronto se convierte en aversión. De todos sus males –la vulgaridad del repertorio y de los actores, el tremendo escollo de la dicción teatral, aún no encontrada–, quizás el que más repele es la indiferencia del público, que asiste a los teatros- invariablemente repletos- como para reiterar un gesto que es sólo más oneroso que los restantes de la vida cotidiana: aplaudir a los favoritos, sentarse, en el café, ante la taza del brebaje ritual, deambular por las calles de los letreros luminosos, los automóviles desaforados y los charros restaurants “a la norteamericana”, hundirse en esos fumaderos de opio que se llaman cine, son etapas de la costumbre que no requieren fervor.

A los conjuntos experimentales debemos agradecerles, en cambio, su apostolado. Son el *Salvation Army* del teatro. Pero ¿es acaso fascinante el *Salvation Army*? Los conjuntos de aficionados quizá pequen por falta de inocencia. Congregarse en sus salas exiguas es una buena iniciación al misterio. Pero el milagro pocas veces se produce: se respiran allí demasiados afanes por especular con la estrechez –cuando la salvación estaría en ignorarla santamente–, demasiadas ansias de originalidad, demasiada “inteligencia”. Entre el actor experimental y su papel suele mediar un culpable desapego: pocas veces lo vemos diluirse en el gesto y la palabra. Por el contrario, el gesto y la palabra insisten: “Repáren ustedes qué curioso modo de actuar el mío”. Pero no seamos demasiado exigentes. Los teatros experimentales están en su primera etapa. Llegará el momento en que sus actores desdeñarán el prurito de ser comprendidos en toda su originalidad y conocerán la virtud esencial del buen actor: ser ingenuo, no escucharse, abandonarse a la voz y el gesto que el personaje requiere. El público, quiero decir el gran público, quizá prefiera entonces el honrado fervor de sus versiones a los Shakespeare, los Bernard Shaw, los Ibsen digeridos por el cinematógrafo.

Si este es el material a que deben atenerse quienes gustan de veras del teatro, resulta fácil imaginar la impresión que producen entre nosotros los *maîtres cuisiniers* de las compañías extranjeras que de vez en cuando nos visitan. No es

preciso ser un *highbrow* humillado en su destreza para recibir tales visitas como una lección. La habilidad, el cálculo exacto, la elegante facilidad que nace de las dificultades vencidas y de las necesidades ignoradas se resumen para nosotros en un categórico precepto: “Mirad y aprended: así se hace”. Sin embargo, ¿no será éste, precisamente, el punto débil de tan eficaz armazón? Los decorados de Christian Bérard procuran concentrar la atención; los trajes de Phèdre, o de Berenice, o de Célimène recuerdan muy de cerca los éxitos de Jacques Fath o de Dior o de Balenciaga; la dicción misma de los actores, sus actitudes, sus peculiaridades quieren recomendarse por sí solas... Una representación que propone tantas perfecciones *simultáneas* es sospechosa: si alude a sus recursos, por admirables que sean, ya antes de que la emoción ceda a la lucidez crítica su imperio, es quizá porque la emoción no llega a producirse.

Muy otras, por cierto, son las observaciones que motiva el *Julio César* del *Piccolo Teatro*. Todos hemos elogiado, sin duda, los decorados de Piero Zuffi, el trabajo de los actores, la dirección de Giorgio Strehler y el admirable juego de luces de Franco Camasso. Pero sólo hemos empezado a elogiar en el instante en que Antonio, depuesto su furor, dice al mundo el elogio de Bruto, atravesado por su propia espada. Para discernir con qué medios se nos había hechizado hemos tenido que aguardar a que el hechizo se consumara del todo. Y si en algún momento nos hemos sentido espectadores noveles, no ha sido porque la oscura noción de nuestras imposibilidades nos forzara a abdicar de nuestra altanería. Este espectáculo conmovió –nos enseñó a conmovernos– porque el diseño de las figuras en la escena, o el gesto y la dicción de los actores, rigurosamente calculados, o el juego de las luces, eran algo más que una exhibición de pericia: revelaron ese poder gracias al cual la ilusión no se vuelve una urdimbre de artificios y el espectador no se convierte en espectador de sí mismo.

En *Julio César* a qué asistimos puede diferir de la versión ideal que, en la lectura, se haya formado cada cual. Lo mismo ocurre, por lo demás, con cualquier obra dramática. Ignoro qué tradiciones fijan en Inglaterra la representación de *Julio César*. Pero aún sin puntos de referencia me atreveré a afirmar que la versión del *Piccolo Teatro* se caracteriza por su absoluta extrañeza. Quizá influya en esta impresión mía el hecho de escuchar a Shakespeare traducido, y al italiano. En efecto, la traducción de Montale –que por desgracia no tengo entre manos–

produce ya un desplazamiento. No me refiero, desde luego, al desplazamiento de una lengua a otra, con todas sus infinitas consecuencias, sino a la actitud de Montale. En la traducción italiana, la fosforescencia de los versos de Shakespeare se diluye en la cadencia de una prosa aplomada y marmórea que no se propone resucitar los concretos recursos estilísticos del original, pero sí transmitirlos en características más variadas: el tono, el *tempo*, la belleza o la fuerza material de tal o cual palabra. En suma, se han empleado nuevas posibilidades idiomáticas, más propias de la lengua que se maneja. Un ejemplo: la trágica belleza de las últimas frases de Bruto

*Caesar, now be still,
I kill'd not thee with half so good a will*

está dada en parte por la peculiar sintaxis del verso, por el filo de la expresión a la vez dulce, resignada y sarcástica, por el efecto psicológico de que se exprese con tal agudeza un hombre que va a suicidarse. En la traducción –que cito de memoria-

*Cesare, dormi in pace:
Non avevo, certo, tanto slancio quando ti uccise,*

el efecto patético se alcanza, no por medio de una combinación verbal, sino por la palabra *slancio*, ápice sonoro de la cadena hablada: una especie de “armonía imitativa” entre la situación anímica del personaje y la melodía de su manifestación verbal. La solución es acertada: recuérdese que la traducción de Montale no es para ser leída sino para ser oída. En las traducciones de los grandes poetas extranjeros, dice Valéry, falta siempre esa “*troisième dimension que, de concevables, les fairait sensibles*”. Un traductor hábil puede lograr que el lector “conciba” a través de su versión los hallazgos de Shakespeare. Pero el oyente que además debe entregarse al imperio del drama es menos capaz de tal esfuerzo. El traductor puede aprovechar su mínimo de libertad creando nuevos recursos para acercársele.

Pero aunque se ha contado con ella, la extrañeza del *Julio César* italiano no proviene de la traducción, sino de un perceptible designio de extrañeza. *Julio César* es, quizá, la menos coruscante de las tragedias de Shakespeare. El *barbare*

aimable, el *sauvage ivre*, el *fou séduisant* de Voltaire parece haber retenido esta vez su exaltación: las metáforas son menos abundantes, más requeridas por la acción dramática, que por su desbordante poder verbal; las “filosofías”³⁵⁵ de los personajes, esas definiciones y generalizaciones sobre el mundo y la vida dictadas por un instantáneo acondicionamiento psicológico y afectivo, brotan sobre todo al precipitarse el drama (recuérdense el *so is my horse*, etc. de Antonio en el acto IV, o el *but hollow men, like horses hot at hand*, etc., de Bruto, en la escena siguiente). En *Julio César* no encontramos la retórica de la pasión, pero sí la retórica de la voluntad: la voluntad atormentada por el escrúpulo de Bruto, *whit himself at war*, la voluntad de venganza en Antonio, la voluntad de medrar en Casio, la voluntad de afirmar su presencia, ya borrada, mediante la muerte de sus asesinos en César.

Un drama de la voluntad no da pretexto para esos estallidos con que el actor supone ganada la mitad de la partida. Para representar el drama de la voluntad, el *Piccolo Teatro* emplea una técnica cuyo rasgo esencial es el equilibrio; solo un *fortísimo* parece infringirlo: después de su apasionado llanto ante el cadáver del amigo –uno de los pasajes más poéticos de la obra-, después del astuto elogio fúnebre de César, Antonio resume casi aullando los resultados de su táctica:

*Now let it work: mischief, thou art afoot,
Take thou what course thou wilt!*

Esa aparente transgresión tiene su objeto en el diseño, señala el paso de la primera parte de la representación (hasta la muerte de César y el levantamiento del pueblo), de suspenso casi alucinante, a la segunda menos tensa a pesar de sus batallas y sus muertes, porque la asiste la fría lucidez de la fatalidad.

³⁵⁵ “Prefilosofía” consiente en llamarlas Croce, que repudia enérgicamente el prurito de reducir a Shakespeare a filósofo y rastrear en su poesía una doctrina sistemática y hasta una determinada concepción del mundo. “Shakespeare no es un filósofo y su posición espiritual es diametralmente opuesta a la del filósofo, quien domina el sentimiento y espectáculo de la vida con el pensamiento, que los comprende y explica, resolviendo dialécticamente los contrastes entre uno y otro principio unitario. Shakespeare, por el contrario, los sorprende y expresa en su movimiento vital, exento de crítica y de teoría, resolviéndolos en la evidencia de la representación... Y justamente porque no es posible extraer de su prefilosofía y de su poesía una determinada doctrina es por lo que pueden extraerse de ellas muchas y varias”.

Muchos ejemplos podrían aducirse para demostrar hasta qué punto se ha regulado el equilibrio. La composición de las figuras en el escenario es tan cuidada que el movimiento de una hace que se desplacen todas las demás. Los decorados insisten en el blanco, el gris (gris son los cabellos de Calpurnia y de Porcia), el negro, y, a lo sumo, en el celeste desvaído. Sólo tres notas de color: un amanecer amarillo verdoso en el jardín de Bruto, un anochecer azul intenso en su tienda, la dorada llama de una bujía.

Los actores, excelentes. Tino Carrazo (Bruto) logra la proeza de una dicción teatral a media voz –el coloquio consigo mismo requerido por el personaje- perfectamente audible. Romolo Valli (Casio) vuelve plásticos la envidia, el furor, el arrepentimiento. Giorgio di Lullo (Antonio) utiliza diestramente sus recursos (inclusive el muy lícito de la belleza física). Ivo Garran (César) torna fantasmal su personaje, aún antes de la muerte.

Última aprobación: en el original de Shakespeare, el famoso elogio que Antonio hace de Bruto precede al de Octavio, que acaba recomendando la alegría a sus tropas:

*...and let's away,
To part the glories of this happy day.*

La representación italiana altera ese “fin de fiesta” invirtiendo el orden. Antonio, a solas con el cadáver de su enemigo, sube al peñasco donde éste yace. Erguido junto a él, olvida su arrebató y habla con la tristeza infinita de los vencedores. Una luz, desde lo alto, ilumina como una fría llama su casco blanco. La cara queda en sombras: es un negro pozo de donde brota la voz. Mi inexperiencia me prohíbe afirmaciones demasiado terminantes. No creo sin embargo que en los teatros del mundo muchos espectadores tengan la dicha de llevarse en los ojos una visión igual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Fuentes

- AA. VV. (Diego Armus compilador) *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social argentina*. Buenos Aires: Sudamericana
- AA. VV. *Anuario del teatro argentino* (años 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970/71), Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Acasuso, Luis Rodríguez. 1920a. *Del teatro al libro (Ensayos críticos sobre teatro argentino y extranjero, arte y literatura)* Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones.
- Acasuso, Luis Rodríguez. 1920b. “Teatro Nacional”, en *Nosotros*. Año XIV. No 137 (octubre). Buenos Aires. 389-395
- Anuario Teatral Argentino*. (1925-1926). Año II. No 2. Buenos Aires: Ediciones ATA.
- Aristóteles. 1966. *Poética*. Madrid: Aguilar
- Arlt, Roberto. 1933. Serie de ocho “Aguafuertes teatrales”, en *El Mundo* (abril-mayo). Buenos Aires. Colección diario *El Mundo* en Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.
- Arlt, Roberto. 1992. *Nuevas aguafuertes*. Buenos Aires: Losada.
- Arlt, Roberto. 1994. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Buenos Aires: Editorial Losada. Prólogo de Silvia Saíta.
- Arlt, Roberto. 1994. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Barletta, Leónidas. 1960. *Viejo y nuevo teatro*, Buenos Aires: Futuro.
- Barletta, Leónidas. 1961. *Manual del actor*. Buenos Aires: Ediciones del Teatro del Pueblo
- Barletta, Leónidas. 1969. *Manual del director*, Buenos Aires: Stilcograf.
- Bartís, Ricardo. 2003. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.

- Beltrán, Oscar. 1934. *Los orígenes del teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Luján.
- Berenguer Carisomo, Arturo. 1947. *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Bianchi, Alfredo, en Edición especial de *Nosotros*, "Una generación que se juzga a sí misma", Año XXVI., N°s 279-280, agosto y septiembre de 1932, pp. 20-34.
- Bianchi, Alfredo. 1917. "El teatro argentino en el año 1917", en *Nosotros*, año XI, tomo XXVII, Buenos Aires, pp. 548-553.
- Bianchi, Alfredo. 1917. "Nuestro teatro en el año 1916", en *Nosotros*, año XI, tomo XXV, Buenos Aires, pp. 125-127.
- Bianchi, Alfredo. 1920. *Teatro Nacional*. Buenos Aires: s/d.
- Blanco Amores de Pagella, Ángela. 1965. *Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea*. Buenos Aires: Huemul.
- Blanco Amores de Pagella, Ángela. 1983. *Motivaciones del teatro argentino del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Bosch, Mariano. 1910. *Historia del teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires: El Comercio.
- Bosch, Mariano. 1910. *Teatro antiguo de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta del Comercio
- Bosch, Mariano. 1969. *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Solar/Hachette. Texto revisado y gráfica modernizada por J.A. De Diego. (Primera edición: 1929, Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L.J. Rosso)
- Canal Feijóo, Bernardo. 1956. *Una teoría teatral argentina*. Buenos Aires: Ariadna.
- Capdevila, Arturo. 1948. *Alfonsina*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- Castagnino, Raúl. 1944. *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas (1830-1852)*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, Instituto de Estudios de Teatro.
- Castagnino, Raúl. 1950. *Esquema de la literatura dramática argentina (1717-1949)*. Buenos Aires: Instituto de Historia del Teatro Americano.
- Castagnino, Raúl. 1953. *El circo criollo. Datos y documentos para su historia (1757-1924)*. Buenos Aires: Editorial Lajouane.
- Castagnino, Raúl. 1954. *¿Qué es literatura?*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Castagnino, Raúl. 1956. *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Castagnino, Raúl. 1960. *Milicia literaria de Mayo*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Castagnino, Raúl. 1967. *Tiempo y expresión literaria (Tiempo y teatro)*. Buenos Aires: Nova.
- Castagnino, Raúl. 1968. *Literatura dramática argentina*, Buenos Aires: Pleamar.
- Castagnino, Raúl. 1968. *Sociología del teatro argentino*, Buenos Aires: Nova.

- Castagnino, Raúl. 1969. *Teoría del teatro*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- Castagnino, Raúl. 1969. *Teorías sobre el arte dramático* (2 vol.) Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Castagnino, Raúl. 1974. *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires: Nova.
- Castagnino, Raúl. 1977. *Crónicas del pasado teatral argentino (siglo XIX)*. Buenos Aires: Editorial Huemul.
- Castagnino, Raúl. 1981. *Teoría sobre el texto dramático y representación teatral*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- Corti, Dora. 1937. *Florencio Sánchez*, Sección Crítica, Tomo 1, no 9, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Corti, Dora. 1937. *Juan Pablo Echagüe en nuestra cultura* (Ensayo de clasificación crítico-documental). Buenos Aires: L.J. Rosso.
- Croce, Benedetto. 1902 (1971) *Estética*. Parte teórica. (Traducción de Ángel Vegue y Goldoni). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Cunill Cabanellas, Antonio. 1984. *El teatro y el estilo del actor*. Buenos Aires: Marymar.
- De la Guardia, Alfredo. 1970. *Visión de la crítica dramática*. Buenos Aires: Pleyade.
- De la Guardia, Alfredo. 1978. *Temas dramáticos y otros ensayos*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- De Toro, Fernando. 1987. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- Echagüe, Juan Pablo. 1905. *Puntos de vista* (*Crónicas de Bibliografía y Teatro*). Buenos Aires: Maucci.
- Echagüe, Juan Pablo. 1909. *Prosa de combate*. Valencia: Semper.
- Echagüe, Juan Pablo. 1919. *Un teatro en formación*, Buenos Aires: Imprenta Tragant.
- Echagüe, Juan Pablo. 1922. *Al margen de la escena* (*Escolios de crítica teatral*). Buenos Aires: Coni.
- Echagüe, Juan Pablo. 1924. *Apreciaciones*. Buenos Aires: Coni.
- Echagüe, Juan Pablo. 1925. *Sarmiento, crítico teatral*, Sección de Crítica, I, nº4, Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras.
- Echagüe, Juan Pablo. 1927. *Le Théâtre Argentin*. Paris: Éditions Excelsior.
- Echagüe, Juan Pablo. 1928. *Hombres e ideas*. Buenos Aires: M. Gleizer.
- Echagüe, Juan Pablo. 1930. *Artes en función. Lírica y dramática europeas*. Buenos Aires: M. Gleizer.
- Echagüe, Juan Pablo. 1930. *Letras francesas*. Buenos Aires: M. Gleizer.
- Echagüe, Juan Pablo. 1930. *Paroles Argentines*. Paris: Le Livre Libre.

- Echagüe, Juan Pablo. 1932. En Edición especial de *Nosotros*, "Una generación que se juzga a sí misma", Año XXVI. N°s 279-280, (agosto y septiembre), pp. 58-60.
- Echagüe, Juan Pablo. 1935. *De Historia y de Letras*. Buenos Aires: L.J. Rosso
- Echagüe, Juan Pablo. 1938. *Seis figuras del Plata*. Buenos Aires: Editorial Losasa
- Echagüe, Juan Pablo. 1939. "El Arte como trasunto y afirmación de la conciencia argentina", en *Argentores*, Boletín oficial, n° 24, (octubre), pp. 42-46.
- Echagüe, Juan Pablo. 1941. *El Amor en la Literatura*. Buenos Aires: Editorial Losada
- Echagüe, Juan Pablo. 1941. *Vida literaria*. Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina
- Echagüe, Juan Pablo. 1943. *Enfoques intelectuales*. Buenos Aires: Editorial Losada
- Echagüe, Juan Pablo. 1945. *Escritores de la Argentina*. Buenos Aires: Emecé
- Echagüe, Juan Pablo. 1926. *Una época del teatro Argentino (1904-1918)*. Buenos Aires: Editorial América Unida.
- Echagüe, Juan Pablo. 1945, *Páginas selectas*. Buenos Aires: Ediciones Argentinas.
- Fischer-Lichte, Erica. 1989. "El cambio en los códigos teatrales: hacia una semiótica de la puesta en escena intercultural", en *Gestos*, Irvine, año 4, n° 8, (noviembre)11-32
- Foppa, Tito Livio. 1961. *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires: Argentores
- Gallo, Blas Raúl. 1968. *El teatro y la política*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Galván Moreno, C. 1944. *El periodismo argentino*. Buenos Aires: Claridad.
- Gálvez, Manuel. 1954. *Recuerdos de la vida literaria*. Buenos Aires: Kraft.
- Gálvez, Manuel. 1961. *Amigos y maestros de mi juventud*. Buenos Aires: Hachette.
- García Velloso, Enrique. 1926. *El arte del comediante: historia universal del actor y el teatro*. Buenos Aires: Ángel Estrada.
- García Velloso, Enrique. 1960. *Memorias de un hombre de teatro (Selección)*, Buenos Aires: Eudeba.
- García, Juan Agustín. 1955. "Sobre Teatro Nacional. Obras, Artículos y Fragmentos (1921)". En *Obras completas*, Tomo II. Buenos Aires: Ediciones Zamora.
- Giusti, Roberto. 1920. *Florencio Sánchez. Su vida y su obra*. Buenos Aires, Agencia Sud-Americana de Libros, 1920.
- Giusti, Roberto. 1924. *Crítica y polémica (segunda serie)*. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones.
- Giusti, Roberto. 1946. *Siglos, escuelas, autores*. Buenos Aires: Editorial Problemas.
- Giusti, Roberto. 1975. *Visto y vivido*. Buenos Aires: Losada.
- Goethe, Johan Wolfgang. 1771. (1963) "En el día de Shakespeare", en *Sturm und Drang. Escritos programáticos*. Edición bilingüe. Fascículo 42 de la Antología Alemana. Buenos

- Aires: Instituto de Literatura Alemana. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (pp. 29-37)
- Guibourg, Edmundo. 1983. *El último bohemio. Conversaciones. Mona Moncalvillo con Edmundo Guibourg*. Buenos Aires: Celtia.
- Gutiérrez, Juan María y otros. 1967. *El ensayo romántico* (Selección). Buenos Aires: CEAL
- Gutiérrez, Juan María. 1918. *Juan Cruz Varela; su vida; su obra; su época*. Buenos Aires: La Cultura Argentina.
- Gutiérrez, Juan María. 1940. *Estudios histórico-literarios*. Selección, prólogo y notas de Ernesto Morales. Buenos Aires: Estrada.
- Gutiérrez, Juan María. 1979. *La literatura de Mayo y otras páginas críticas*. Selección por Noé Jitrik. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Herder, Johann Gottfried. 1773. (1962). *Shakespeare*. Edición bilingüe. Fascículo 39 de la Antología Alemana. Buenos Aires: Instituto de Literatura Alemana. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Javier, Francisco. 1981. *La renovación del espacio escénico*. Buenos Aires: Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires.
- Kant, Immanuel. 1764. (1957) *Lo bello y lo sublime*. (3ª edición). Madrid: Espasa-Calpe.
- Kant, Immanuel. 1790. (1999) *Crítica del juicio estético*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Klein, Teodoro. 1984. *El actor en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores
- Klein, Teodoro. 1987. “Los conflictos teatrales de 1919 y 1921”, en *Revista Estudios de Teatro*. Tomo VI. No 15. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro. 36-42.
- Klein, Teodoro. 1993. “Rivadavia y el teatro”. *Actas de las VII Jornadas de Investigación Teatral*. Buenos Aires: ACITA: 72-78.
- Larra, Raúl. 1942. *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires: Alpe
- Larra, Raúl. 1978. *Leónidas Barletta, el hombre de la campana*. Buenos Aires: Ediciones Conducta
- Lessing, G.E. 1990. *Laoconte o los límites entre la pintura y la poesía*. Traducción de Eustaquio Barjau. Madrid: Tecnos.
- Lessing, G.E. 1993. *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España: Madrid
- Marco, S., Posadas, A., Speroni, M. y Vignolo, G. 1974. *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba.

- Marechal, Leopoldo. 1947. "Proyecciones culturales del momento argentino", en *Argentina en marcha*, Tomo 1, Buenos Aires: Comisión Nacional de Cooperación Intelectual, pp. 123-136.
- Marial, José. 1955. *El teatro independiente*. Buenos Aires: Ediciones Alpe.
- Martínez Cuitiño, Vicente. 1949. *El Café de los Inmortales*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.
- Martínez Estrada, Ezequiel. 1991. *Radiografía de la pampa* (13ª edición). Buenos Aires: Losada.
- Martínez Estrada, Ezequiel. 1968. *La cabeza de Goliath*. Buenos Aires: CEAL.
- Mazziotti, Nora. 1980. "Revistas de teatro", en *Clarín. Cultura y Nación* (07/02). 4-5
- Mazziotti, Nora. 1990. "Bambalinas: el auge de una modalidad teatral periodística", en
- Mertens, Federico. 1948. *Confidencias de un hombre de teatro. 50 años de vida escénica*. Buenos Aires: Editorial Nos
- Monteavaro, Becher y Soussens (Antología). 1980. *Textos y protagonistas de la bohemia porteña*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Morales, Ernesto. 1944. *Historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Lautaro.
- Murena, Héctor. 1954. "La pugna contra el silencio: Florencio Sánchez", en *El pecado original de América*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Navarro Viola, Jorge. 1897. *Anuario de la prensa argentina 1896*. Buenos Aires: Coni Editores.
- Ocampo, Victoria. 1966. *Sur (Índice 1931-1966)*, Nos 303-304-305. Buenos Aires: Sur
- Ordaz, Luis. 1946. *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Editorial Futuro.
- Pagés Larraya, Antonio. 1983. *Iniciación de la crítica argentina. Juan María Gutiérrez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Palant, Pablo. 1968. *El texto dramático*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Palazzolo, Octavio. 1925. *Después del estreno (comentarios teatrales)*. Buenos Aires: Perrotti.
- Platón. 1977. *República*. (novena edición). Buenos Aires: Eudeba.
- Podestá, José. 1930. *Medio siglo de farándula*. Córdoba: Río de la Plata.
- Quiroga, Horacio. 1997. *Arte y lenguaje del cine*. Estudio preliminar de Carlos Dámaso Martínez. Buenos Aires: Losada
- Richards, I.A. 1928 (1976). *Fundamentos de crítica literaria*. Buenos Aires: Huemul.
- Rodríguez Acasuso, Luis. 1920. *Del teatro al libro. (Ensayos críticos sobre teatro argentino y extranjero, arte y literatura)*. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones.

- Rojas, Ricardo. 1924-25. *Historia de la literatura argentina* (segunda edición). Buenos Aires: La Facultad.
- Rojas, Ricardo. 1929. *Elelín*. Buenos Aires: La Facultad.
- Rojas, Ricardo. 1953. "Florencio Sánchez y su obra" (Conferencia pronunciada en 1911), en Sánchez, F., *Moneda falsa*, Buenos Aires: Quetzal. (10-31)
- Rolland, Roman. 1952. *El Teatro del Pueblo*. Buenos Aires: Quetzal.
- Rómulo Fernández, Juan. 1943. *Historia del periodismo argentino*. Buenos Aires: Librería Perlado
- Rossi, Vicente. 1969. *Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia* (Primera edición 1910). Buenos Aires: Solar / Hachette.
- Saldías, José Antonio. 1968. *La inolvidable bohemia porteña. Radiografía ciudadana del primer cuarto de siglo*. Buenos Aires: Editorial Freeland.
- Tálice, Roberto A. 1989. *100.000 ejemplares por hora. Memorias de un redactor de "Crítica", el diario de Botana*. Buenos Aires: Corregidor.
- Tirri, Néstor. 1973. *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: La Bastilla.
- Tschudi, Lilian. 1974. *Teatro Argentino Actual*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Ubersfeld, Anne. 1981. *L'ecole du spectateur*. Paris: Editions Sociales.
- Ubersfeld, Anne. 1989. *Semiótica teatral*. (Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal) Madrid: Cátedra/ Universidad de Murcia.
- Ure, Alberto. 2003. *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires: Norma
- Urquiza, J. 1973. *Testimonios de la vida teatral argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Viñas, David et al. 1981. *Contorno* (selección). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Viñas, David. 1969. "Armando Discépolo: Grotresco, inmigración y fracaso", prólogo al volumen I de: Armando Discépolo, *Obras escogidas*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Viñas, David. 1982. *Literatura argentina y realidad política* (1ª edición 1964: Jorge Alvarez) Buenos Aires: CEAL

Colecciones de diarios y periódicos

Del período colonial hasta 1890:

Telégrafo mercantil, rural, político, económico e historiográfico del Río de la Plata; El Independiente; El Censor; La Gaceta de Buenos Ayres; El Argos de Buenos Ayres; Desengañador; Paralipomenon al Suplemento del Teofilantrópico; Despertador;

Suplemento al Despertador; Defensor; Doña María Retazos; Matrona Comentadora; Lucero. Diario político, literario y mercantil; El Restaurador de las Leyes; El Constitucional de 1833. Diario político, literario y mercantil; Diario de la tarde. Periódico comercial, político y literario; La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres; El Iniciador (Montevideo); El Nacional (Montevideo); El Grito Argentino (Montevideo); El Progreso (Chile); El Mercurio (Chile); Correo del Domingo; La Tribuna; La Lanceta. Diario satírico y burlesco; El Clamor; La Avispa. Diario de novedades; El Pueblo; La Nación Argentina; Tribuna; El Comercio; La Prensa (continúa); La Nación (continúa); Sud-América.

De 1890 a 1930:

La Vanguardia; La Montaña; El Radical; Ultima Hora; La Gaceta de Buenos Aires; La Verdad; La República; La Razón; La Palabra; El Diario; El País; Crítica; Frente Cívico; El Telégrafo; El Tiempo; Crónica; Mundo Argentino; El Suplemento; La Nota; Noticias Gráficas; Diario del Plata; La Época;

De 1930 a 1960:

Clarín (continúa); Correo de la Tarde; Crisol; Democracia; El Diario; Libre Palabra; Noticias Gráficas; El Laborista; El Liberal; El Pampero; La Información.

De 1960 a 2000:

La Opinión; Ambito Financiero; Crónica; La Razón; Página 12; El Cronista Comercial; El Heraldo de Buenos Aires, y los que continúan.

Colecciones de revistas:

Del período colonial a 1890:

La Abeja Argentina; La Revista de Valparaíso (Chile); Revista del Río de la Plata; El Mosquito; La Revista Argentina; La Biblioteca; Fantasio.

De 1890 a 1930:

Fray Mocho; Nosotros; Claridad; Carátula; El Suplemento; Bambalinas; El Hogar; Caras y Caretas; El Teatro Nacional (Dramas y comedias); El Teatro criollo; Nuestro Teatro; Mundial Teatro; La Novela Cómica Porteña; La Escena; El Teatro Argentino; El Teatro Popular; Teatro Universal ; El Teatro; La Farsa; El Entreacto; Teatralia; La Escena Teatral; Telón Arriba; Criterio (continúa);

De 1930 a 1960:

Actualidad Gráfica; Alerta; Antena; Argentores; Cine Argentino; Metrópolis; Conducta; Columna; Contorno; La Máscara; Farándula; Histonium; La Ilustración Argentina; La Platea; Nervio; Platea; Sintonía; Sur; Talía; Teatro Gráfico.

De 1960 a 2006:

Actores; Argentores; Boletines del Instituto Nacional de Estudios de Teatro; Espacio de crítica e investigación teatral; Latin American Theatre Review; Lyra; Máscara; Platea(s); Talía; Teatro (San Martín); Teatro XX; Gestos; Humor; Megafón; Primera Plana; Teatro al Sur; Todo es Historia; La cuarta pared; El ojo mocho; El Menú; Todo teatro; La Maga; Funámbulos; Siete Días; Gente.

b) Bibliografía general

- AA.VV. 1999. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 1: “La irrupción de la crítica”. Buenos Aires: Emecé Editores
- AA.VV. 1997. *Temas de argumentación*, (Roberto Marafioti compilador) Buenos Aires: Biblos
- AA.VV. 1998. *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada.
- Adelstein, Andreína. 1996. *Enunciación y crónica periodística*. Buenos Aires: Ars.
- Adorno, T.W. 1969. “La crítica de la cultura y la sociedad”, en *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona: Ariel, 205-230.
- Adorno, Theodor W. 1992. “Para una historia natural del teatro”. En AA.VV. *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila. 11-60
- Agamben, Giorgio. 2005. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- Alessandria, Jorge. 1996. *Imagen y metaimagen*. Buenos Aires: Instituto de Lingüística; Facultad de Filosofía y Letras; Cátedra de Semiología (CBC), UBA.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. 1983^a. *Ensayos argentinos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. 1983^b. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Altamirano, Carlos. 2002. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Alvarado, Maite y Rocco-Cuzzi, Renata. 1984. “Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del ‘60”, en *Punto de Vista*, n° 22, (diciembre): 27-30.
- Anscombe, J.C. 1995 "Semántica y léxico: topoi, estereotipos y frases genéricas", en *Revista Española de Lingüística*. 25, 2. 297-310
- Anscombe, Jean-Claude. 1995. “Semántica y léxico: topoi, estereotipos y frases genéricas”, en: *Revista Española de Lingüística*, 25, 2, (pp. 297-310)
- Arenas Cruz, María Elena. 1997. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha
- Atorresi, Ana. 1995. *La crónica periodística*. Buenos Aires: Ars.
- Aullón de Haro, Pedro. 1992. *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*. Madrid: Verbum

- Aumont, Jacques. 1992. *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Authier-Revuz, Jaqueline. 1984. "Los planos de la enunciación". En *Langages*, Nro. 73 (marzo). Traducción: Diana Battaglia. (98-111)
- Avellaneda, A. 1986. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960~1983*. (dos volúmenes), Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Bachelard, Gastón. 2004. *Estudios*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bajtín, Mijail. 1968. *Dostoevskij. Poética e stilística*. Turín: Einaudi
- Bajtín, Mijail. 1982. "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI
- Bajtín, Mijail. 1982. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI
- Ballón Aguirre, Enrique, 1987, "Historiografía de la literatura en sociedades plurinacionales", en: AA.VV. *La (s) historia (s) de la literatura*. Buenos Aires: Filología/Facultad de Filosofía y Letras (5-25)
- Barthes, Roland. 1967. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Barthes, Roland. 1971. *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI
- Barthes, Roland. 1974. *El placer del texto*. México: Siglo XXI
- Barthes, Roland. 1992. "Por qué he dejado de ir al teatro". En AA.VV. *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila.113-117
- Benveniste, Emile. 1971. *Problemas de lingüística general I y II*. México: Siglo XXI
- Berman, Marshall, Lyotard, J.F., Huyssen, et al. 1991. *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur.
- Bernárdez, Enrique. 1982. *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel
- Bettetini, Gianfranco. 1977. *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bloom, Harold. 1996. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama
- Bloom, Harold. 2001. *Shakespeare. La invención de lo humano*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- Bogatyrev, Petr. 1971. "Les signes du théâtre", en *Poétique*, N° 8, (diciembre) Paris: Editions du Seuil
- Booth, Wayne, C. 1986. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre. 1967. "Campo de poder y campo intelectual". En: AA.VV. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI
- Bourdieu, Pierre. 1983. "Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase", en *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- Bourdieu, Pierre. 1983. *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires: Folios.

- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bratosevich, 1979. *Postmodernismo y vanguardia*. Madrid: Editorial La Muralla
- Braudel, Fernand. 1968. "La larga duración", en *Historia y Ciencias Sociales*. Madrid: Alianza.
- Buceta Basigalup, Juan Carlos. 1942. *Apuntes para la historia del periodismo argentino*. Buenos Aires: s/d.
- Burgelin, Olivier, 1967. "Censure et société", en *Communications*, n° 9, Paris: Seuil: 122-148.
- Capdevila, Arturo. 1948. *Alfonsina*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- Casullo, Nicolás, Forster, Ricardo y Kaufman, Alejandro, 1997, *Itinerarios de la modernidad* (segunda edición), Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires.
- Casullo, Nicolás. 1998. *Modernidad y cultura crítica*, Buenos Aires: Paidós. Centro Editor de América Latina
- Courtine, Jean-Jacques. 1981. "Analyse du discours politique". Prefacio de Michel Pêcheux, en *Langages* 62. 9-128.
- Charaudeau, Patrik y Maingueneau, Dominique. 2005. *Diccionario de análisis del discurso*. 1ª edición. Buenos Aires: Amorrortu/ editores.
- Danto, Arthur. 2002. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- De Campos, Haroldo. 1987. "Tradición, traducción, transculturación: historiografía y excentricidad", en *Filología. La(s) Historia(s) de la literatura*. Año XXII, 2. 45-53
- De Lauretis, Teresa, "Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica", en: *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales* (Estudio Preliminar y selección de María Cangiano y Lindsay DuBois), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993 (pp. 73-113)
- De Marinis, Marco. 1982. *Semiótica del teatro*. Milano: Bompiani
- De Marinis, Marco. 1995. "Tener experiencia del arte. Hacia una revisión de las relaciones teoría/ práctica en el marco de la nueva teatrología", en *La puesta en escena en Latinoamérica. Teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna (pp. 55-62)
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1978. *Kafka, para una literatura menor*. México: Era.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2002. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (5ª edición) Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu/ editores.

- Derrida, Jacques. 1998. "Firma, acontecimiento, contexto", en: *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra
- Derrida, Jacques. 1998. "Firma, acontecimiento, contexto". En: *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra (pp. 347-372)
- Diago, Nel. 1990. *La crítica teatral a examen*. Valencia.
- Diago, Nel. 1992. "La función de la crítica: disgresiones en torno a un ejercicio (in) significante", en *Teatro y teatristas*. Buenos Aires: Galerna. 265-277
- Dijk, Teun A. 1983. *Estructura y funciones del discurso*. (2ª edición en español) México: Siglo XXI.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. 1984. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. (10ª edición). México: Siglo XXI.
- Ducrot, Oswald. 1984. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Hachette
- Ducrot, Oswald. 1988. "Argumentación y "topoi" argumentativos", en: *Lenguaje en contexto I*. ½. (pp. 63-68)
- Eagleton, Terry. 1999. *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- Eco, Umberto. 1970. *La definición del arte*. Buenos Aires: Martínez Roca.
- Eco, Umberto. 1981. *Lector in fabula*. (Traducción de Ricardo Pochtar). 1ª edición en italiano: 1979. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, Umberto. 1992. *Los límites de la interpretación*. (Traducción de Helena Lozano). 1ª edición en italiano: 1992. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, Umberto et al. 1995. *Interpretación y sobreinterpretación*. (Traducción de Juan Gabriel López Guix). 1ª edición en inglés: 1992. Cambridge: University Press.
- Esslin, Martin. 1970. "Des divers types de critique théâtrale", en *Au-delà de l'absurde*. Traducido del inglés por Françoise Vernan. Paris-VI: Bouchet/Chastel.
- Feijóo, María del Carmen, "Las luchas feministas", en revista *Todo es Historia*, n°128 (enero 1978) pp. 6-23.
- Fernández Moreno, César. 1963. "Las revistas literarias en Argentina", en *Revista Hispánica moderna*. No 29. 46-54.
- Fernández, Juan Rómulo. 1943. *Historia del periodismo argentino*. Buenos Aires: Librería Perlado.
- Fokkema y Kunne Ibsch. 1981. *Teorie della letteratura del XX secol*. Bari: Laterza
- Ford, Aníbal, Rivera, Jorge, y Romano, Eduardo. 1985. *Medios de comunicación y cultura popular*. Prólogo de Heriberto Muraro. Buenos Aires: Legasa
- Foucault, Michel. 1966 (1984) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. (Traducción de Elsa Cecilia Frost). Barcelona: Planeta /Agostini.

- Foucault, Michel. 1970. *La arqueología del saber*. (Gallimard: 1969). México: Siglo XXI
- Foucault, Michel. 1976. *El orden del discurso*. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel. 1985. *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Frye, Northrop, 1991. *Anatomía de la crítica*, Caracas: Monte Ávila.
- Galván Moreno, C. 1944. *El periodismo argentino*. Buenos Aires: Claridad.
- Gallo, Marta. 1987. "Historiografía e historias de la literatura hispanoamericanas", en *Filología. La(s) Historia(s) de la literatura*. Año XXII, 2. 55-72
- García Canclini, Néstor. 1986. *Ideología y cultura*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
- Genette, Gerard. 1967. *Estructuralismo y crítica literaria*. Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba.
- Goic, Cedomil. 1975. "La périodisation dans l'histoire de la littérature hispano-américaine". En *Études littéraires*. Vol. 8, Nos 2/3 (aout/ decembre)
- Gouhier, Henri. 1992. "La crítica teatral", en T.W. Adorno et al, *El teatro y su crisis actual*, Caracas: Monte Ávila: 61-71
- Gramuglio, María Teresa, "Sur: constitución del grupo y proyecto cultural", en *Punto de vista*, año VI, n° 17, Buenos Aires, 1983, (pp. 7-9)
- Greimas, A. J. y Courtés J.. 1982. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*.(1ª edición en francés: 1979) Madrid: Gredos
- Habermas, Jürgen. 1981. *Historia y crítica de la opinión pública*.(Edición original en alemán: 1961). Barcelona: Gustavo Gili.
- Hallyday, M.A.K. & Hasan, R.. 1976. *Cohesion en English*. London: Longman
- Haverkate, Henk. 1994. *La cortesía verbal. Estudio pragmalingüístico*. Madrid: Gredos
- Helbo, André, 1978, "Por un propium de la representación teatral", en *Semiología de la representación*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Hessen, Johan, 1977. *Teoría del conocimiento*. (1925) Decimosexta edición. Introducción de Francisco Romero. Buenos Aires: Losada.
- Ingarden, Roman. 1971. "Les fonctions du langage au théâtre", en *Poétique*. N° 8. Paris: Editions du Seuil (diciembre)
- Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*.Londres: Routledge & Kegan Paul y The Johns Hopkins University Press
- Jakobson, Roman et al. 1979. *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Buenos Aires: Editorial Rodolfo Alonso.
- Jakobson, Roman. (1963) 1985. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta-Agostini.

- Jakobson, Tinianov y otros. 1970. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología de T.Todorov. Buenos Aires: Signos
- Jauss, Hans Robert. 1976. *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Jauss, Hans. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. París: Gallimard
- Jauss, Hans. 1981. "Rezeptionsasthetik: Teoría de la recepción alemana", en *Escritura*, VI, Caracas (julio- diciembre). 219-246
- Jauss, Hans. 1987. *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*. Madrid: Arco
- Jauss, Hans. 1986. *Experiencias estéticas y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus
- Jitrik, Noé. 1996. "Canónica, regulatoria y transgresiva", en *Orbius Tertius. Revista de Teoría y crítica literaria*. Año I. No 1. Universidad Nacional de la Plata. 153-176
- Jitrik, Noé. 1996. "No toda es ruptura la de la página escrita" en Gonzalo Aguilar (compilador) *Informes para una academia (Crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana)*. Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Jitrik, Noé. 1997. "Autobiografías, memorias, diarios", en *El ejemplo de la familia*. Buenos Aires: Eudeba.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherini. 1986. *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette
- Koch, I. 1994. "Cohesión y coherencia: verso y reverso", en *Morphé* 9-10. 309-320
- Kowzan, Tadeus. "Le signe au théâtre" en *Diogène*, n° 61 (1968), (pp. 59-60)
- Lafleur, Héctor, Provenzano, Sergio, y Alonso, Fernando, 1968, *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Lavandera, Beatriz. 1984. *Variación y significado*. Buenos Aires: Hachette
- Lavandera, Beatriz. 1985. *Curso de lingüística para el análisis del discurso*. Buenos Aires: CEAL
- Lejeune, Philippe, 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- López, Liliana. 1995. "La crítica teatral: la intermediación múltiple", en: *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes.
- López, Liliana. 1996. "El 'happening' y el Instituto Di Tella", en: AA.VV. *De Eugene O'Neill al "happening"*. Buenos Aires: Galerna (pp. 71-81)
- López, Liliana. 1997. "Las motivaciones del espectador", en *Teatro XXI*, año III, n° 4 (marzo-agosto), Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras: 83-88.
- López, Liliana. 1997. "Narrativa/ teatro: discontinuidad de las series", en *Actas de las Ias Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/ Comparatística*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras: 493-499

- López, Liliana. 1997. "Metatextos de la crítica teatral en Buenos Aires (1900-1930)", en: AA.VV. *El teatro y su mundo*. Buenos Aires: Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras: 341-349
- López, Liliana. 2001. "La fundación de la crítica teatral académica: notas a la *Historia* de Ricardo Rojas". *Actas del IX Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto: 223-227
- Lukács, George. 1971. "Esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)". En: *Sociología de la creación literaria*. Nueva visión, Buenos Aires.
- Lyotard, Jean François. 1991. *La condición postmoderna*. Buenos Aires: Lumen.
- Magariños de Morentín, Juan A. 1983. *El signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. Buenos Aires: Hachette.
- Maingueneau, Dominique. 1987. *Nouvelles tendances en analyse du discours*. (Segunda parte: traducción de Marta Marín). Paris: Hachette.
- Maingueneau. 1980. *Introducción a los métodos de análisis del discurso. Problemas y perspectivas*. Buenos Aires: Hachette.
- Masiello, Francine. 1985. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.
- Moirand, S. 1988. *Une histoire del discours*. Paris: Hachette
- Mudrovic, María Eugenia, 1999. "El arma periodística y una literatura "necesaria". El caso *Primera Plana*", en AA.VV. *Historia crítica de la literatura argentina*, volumen 10, "La irrupción de la crítica", Buenos Aires: Emecé Editores, 295-311.
- Mukarovsky, Jan, 1971. "El arte como hecho semiológico", en *Arte y semiología*, Madrid: Gustavo Gilli editor.
- Muraro, Heriberto. 1985. Prólogo a: Ford, A., Rivera, J.B. y Romano, E., *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa.
- Parret, Herman y Ducrot, Oswald. 1995. *Teorías lingüísticas y enunciación*. Cursos y conferencias (segunda época) Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC (UBA)
- Parret, Herman. 1995. *Las pasiones: ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Buenos Aires: Edicial.
- Parret, Herman. 1995. *De la semiótica a la estética*. Buenos Aires: Edicial.
- Pavis, Patrice. 1984. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.
- Pavis, Patrice. 2000. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

- Pêcheux, Michel. 1978. *Hacia un análisis automático del discurso*. Gredos: Madrid.
- Peirce, Charles. 1903. (1978) *Lecciones de Harvard sobre el pragmatismo*, Lección VII), Traducción castellana de Dalmacio Negro Pavón en: *Peirce. Lecciones sobre el pragmatismo*. Buenos Aires: Aguilar. 217-248.
- Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L. 1989. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- Pizarro, Ana. 1985. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Pujol, Sergio. 1997. *Discépolo. Una biografía argentina*, Buenos Aires: Emecé.
- Reyes, Graciela. 1984. *Polifonía textual*. Madrid: Gredos.
- Romano, Eduardo. 1991. "El último perro en palabras y en imágenes", en *Literatura/cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires: Catálogos editora.
- Rosa, Nicolás. 1978. *Léxico de lingüística y semiología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- Rosa, Nicolás. 1992. *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ruiz, Elida. 1995. *Enunciación y polifonía*. Buenos Aires: Ars.
- Sagaseta, Julia Elena. 2003. "Expandiendo los límites: sobre formas de relación entre la performance y el teatro", en: AA. VV. *Escena y realidad*. Buenos Aires: Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Said, Edward W. 2004. *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires: Debate.
- Saítta, Sylvia, "Anarquismo, teosofía y sexualidad: Salvadora Medina Onrubia", en *Mora*, n°1, agosto 1995, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (pp. 55-59)
- Salvador, Nélica. 1962. *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*. Buenos Aires: ECA
- Sarlo Sabajanes, Beatriz. 1967. *Juan María Gutiérrez: Historiador y crítico de nuestra literatura*. Buenos Aires: Editorial Escuela
- Sarlo, Beatriz, "La crítica: entre la literatura y el público", en *Espacios de Crítica y Producción*, n° 1, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires (diciembre 1984), pp. 6-11.
- Sarlo, Beatriz, "Lo popular en la historia de la cultura", en *Punto de vista*, año XII, n° 35, (septiembre-noviembre 1989), pp. 19-24.
- Sarlo, Beatriz, 1988, *Una modernidad periférica*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, Beatriz, 1998, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires: Ariel.
- Schüking, L. 1950. *El gusto literario*. México: Fondo de Cultura Económica

- Schvartzman, Julio, 1999 “David Viñas: La crítica como epopeya”, en AA.VV., *Historia crítica de la literatura argentina*, volumen 10, “La irrupción de la crítica”, Buenos Aires: Emecé (pp. 147-179)
- Simonin-Grumbach, Jenny. 1975. “Pour une typologie des discours”, en Kristeva, J., Milner, J., Ruwet, N. (ed), *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*. Paris: Seuil. (pp. 85-121)
- Sondereguer, María, 1999, “Avatares del nacionalismo”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. I “La irrupción de la crítica”, Buenos Aires: Emecé Editores.
- Sorensen Goodrich, Diana. 1981. "La crítica de la lectura: puesta al día", en *Escritura*, V, 11, Caracas. (enero-junio) 21-74.
- Tarski, A. 1960. “La concepción semántica de la verdad y los fundamentos de la semántica”. En Mario Bunge (editor). *Antología semántica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Tinianov, J., 1970, “Sobre la evolución literaria”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (compilador Tzvetan Todorov), Buenos Aires: Signos.
- Todorov, Tzvetan et al. 1970, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Trastoy, Beatriz. 1989. “Teatro político: producción y recepción (notas sobre *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti)” en: AA.VV. *Teatro argentino de los sesenta*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ubersfeld, Anne. 1993. “Notas teóricas sobre el metadiscurso de la crítica teatral”, en *Gestus*, nº 5 (diciembre): 62-67.
- Ulanovsky, Carlos. 1997. *Parén las rotativas (Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos)*. Buenos Aires: Espasa Calpe
- Urquiza Almandoz, O.F. 1972. *La cultura de Buenos Aires a través de su prensa periódica 1810-1820*. Buenos Aires: Eudeba
- Van Dijk, Teun A. 1983. *Estructura y funciones del discurso*. (2ª edición). México: Siglo XXI
- Vattimo, Gianni. 1999. “Lo strutturalismo e il destino della critica”, en AA.VV., *Quando eravamo strutturalisti* (editor Gian Luigi Beccaria). Torino: Edizioni dell'Orso. 107-113
- Vilches, Lorenzo. 1990. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós
- Villegas, Juan. 1988. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: The Prisma Institute.
- Vodicka, Félix. 1970. “Historia de la repercusión de la obra literaria”, en *Lingüística formal y crítica literaria*. Madrid: Plaza Mayor. 47-62

- Voloshinov, Valentin. 1976. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Warley, Jorge A. 1985. *Vida cultural e intelectuales en la década de 1930*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- White, Hayden. 1982. "Topics of Discourse. Essays in Cultural Criticism". Baltimore: The John Hopkins University Press. 121-134
- Wilde, Oscar. 1946. *El crítico como artista*. Madrid: Espasa Calpe.
- Williams, Raymond. 1981. *Cultura*. Barcelona: Paidós.
- Williams, Raymond. 1980. *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.
- Zayas de Lima, Perla. 1995. "Teatro político" en *Carlos Somigliana. Teatro histórico-teatro político*. Buenos Aires: Fray Mocho.
- Zubieta, Ana María. 1987. "La historia de la literatura: dos historias diferentes", en: AA.VV. *La (s) historia (s) de la literatura*, Buenos Aires: Filología/Facultad de Filosofía y Letras (pp. 191-213).