

## APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA TEATROLOGÍA EN LA ARGENTINA

En la Argentina la cultura teatral es intensa desde, al menos, las dos últimas décadas del siglo XIX. A través de los años, como hemos demostrado en un estudio reciente (*Cien años de teatro argentino. Del Centenario a nuestros días*, 2012), la actividad teatral – en todos sus aspectos: espectáculos, poéticas, compañías, cantidad de espectadores, salas, instituciones, publicaciones, etc. – ha ido creciendo cuantitativamente, en diversidad y singularidad. Es tal la proliferación y la amplitud de expresiones que no podemos hablar de “un” teatro argentino, sino de teatros argentinos, en plural, con características diferentes en las distintas ciudades, provincias y regiones del país.

En este artículo comprenderemos la Teatrología en un sentido amplio, como el conjunto de los estudios sobre teatro en diferentes disciplinas: Historia, Teoría, Análisis, Crítica, Pedagogía, Ecdótica y Edición, Archivística, Museística, Filosofía, Psicología, Antropología, Política, etc. Luego de un extenso período de formación y antecedentes, caracterizado por la discontinuidad y los hiatos (entre 1800 y 1910), la Teatrología acompaña los procesos del teatro argentino, de manera sostenida y creciente, desde el Centenario de 1910 hasta el presente. Va cobrando cada vez mayor institucionalización, ya sea a través de espacios oficiales o independientes. Tal como se desprende de la historia argentina, se trata de un corpus de gran complejidad y que no puede ser reducido excluyentemente al ámbito de las tesis, libros, artículos y escritos varios universitarios. Las prácticas de los estudios teatrales se manifiestan en diversos contextos y bajo distintos formatos, como enseguida veremos, más allá de la Universidad, e incluso antes que ésta. Por la riqueza de esa historia, no será posible, en breve espacio, ofrecer un panorama completo. Intentaremos evocar algunos de los numerosos títulos principales, y destacar en cada momento las bases teóricas, metodológicas y epistemológicas dominantes. Finalmente nos detendremos en las últimas tres décadas de Postdictadura<sup>1</sup> (a partir de 1983 y hasta el presente), con especial atención en los años del siglo XXI, en los que nos ha tocado trabajar. Como ha señalado Andrés Gallina en un trabajo precursor<sup>2</sup>, en este período se ha registrado el mayor crecimiento de la Teatrología argentina, tanto en el número de estudiosos como en las publicaciones y los espacios de investigación y docencia especializada (de grado y posgrado), centralmente en las universidades nacionales y el CONICET<sup>3</sup>. Tómese este artículo como una primera introducción, tanto fáctica como interpretativa (esto

<sup>1</sup> Período posterior a la última dictadura cívico-militar (1976-1983).

<sup>2</sup> A. Gallina, *Apuntes para una historia de los estudios teóricos teatrales en la Argentina*, en «Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico», XXVIII, 2013, n. 55, pp. 29-41.

<sup>3</sup> Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina.

es, parcial y subjetiva). Está pendiente un libro, sin duda necesario, que desarrolle y profundice *in extenso* esta materia fascinante<sup>4</sup>.

Debemos insistir en que la Argentina es un país de vasta extensión y la Teatrología muestra desde hace décadas una cartografía multipolar y polifónica, diseminada en la ciudad de Buenos Aires (capital del país), las veinticuatro provincias, e incluso más allá de las fronteras geopolíticas argentinas (ya que hay numerosos investigadores argentinos que trabajan fuera del país). Reivindicamos mapas específicos, tanto para el teatro como para la Teatrología, ya que los diseños de la cartografía teatral no se superponen con los mapas de fronteras geopolíticas. Hay, entonces, muchos centros argentinos donde se produce investigación sobre teatro, de Norte a Sur y de Este a Oeste, y es relevante señalar que en cada uno de ellos se está trabajando sobre cuestiones diversas, con bases teóricas, metodológicas y epistemológicas distintas, a partir de preguntas y preocupaciones diferentes. En cada región o centro, la Teatrología manifiesta lo que nos gusta llamar un pensamiento cartografiado e invita, en consecuencia, a un diálogo de cartografías, a la comunicación e intercambio entre los centros<sup>5</sup>. Buenos Aires, Córdoba, Mar del Plata, Rosario, Tucumán, Tandil, Bahía Blanca, Salta, Mendoza, etc., son algunos de esos centros, y en cada uno de ellos trabajan diversos investigadores y equipos. Multicentralidad dentro de la multicentralidad. El último censo de la AINCRIT (Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, fundada en 2008 y en pleno ejercicio en el presente), realizado en 2016, indica que en el país trabajan unos 500 teatrólogos, diseminados por todo el territorio nacional, aunque con diferentes grados de concentración geográfica<sup>6</sup>. Así como hablamos de teatros argentinos en plural y no de “un” teatro argentino, debemos también referirnos a las Teatrologías argentinas, en plural, para percibir y valorar la riqueza de esta multiplicidad.

Por razones de espacio, mencionaremos exponentes de los diversos centros pero realizaremos un recorte territorial privilegiado: la ciudad de Buenos Aires. Para organizar materia tan amplia, proponemos una periodización teatral desde el Centenario de 1910 en seis unidades extensas<sup>7</sup>, articuladas a partir de un componente que consideramos dominante y destacable en el recorte territorial:

- 1910-1930: el desarrollo de la forma de producción “industrial” y la superación de la llamada “Época de Oro” del teatro argentino;
- 1930-1945: el surgimiento y primeros recorridos del “teatro independiente”, que a partir de la iniciativa de Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo poco a poco va transformando la dinámica del campo teatral en su conjunto;

<sup>4</sup> Desde 2016 funciona en el Instituto de Artes del Espectáculo (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) un Área de Historia de las Ciencias de las Artes del Espectáculo, que coordina la Dra. Laura Cilento, abocada al desarrollo de estas perspectivas.

<sup>5</sup> Cfr. J. Dubatti, *Hacia una cartografía teatral radicante y un pensamiento cartografiado*, en «Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico», XXX, 2015, n. 60, pp. 47-57.

<sup>6</sup> Sin duda es Buenos Aires, históricamente, el centro con mayor cantidad de investigadores especializados en teatro.

<sup>7</sup> Para ampliar el trazado de estas unidades, remitimos a J. Dubatti, *Cien años de teatro argentino. Del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos-OSDE, 2012.

- 1945-1959: la politización de la actividad escénica en el arco que va del peronismo, el “post-peronismo” y el primer impacto de la Revolución Cubana en la Argentina;
- 1960-1973: las relaciones entre modernización y radicalización política en los años siguientes, sin duda bajo el signo del “post-peronismo” y de la izquierda internacional;
- 1973-1983: la represión aberrante en la pre-dictadura y la dictadura militar con el accionar ilegal de la “Triple A” (Asociación Anticomunista Argentina) y el “Proceso de Reorganización Nacional”, cuyo resultado es el genocidio de 30.000 desaparecidos y la violación de los Derechos Humanos;
- de 1983 hasta hoy, la Postdictadura, que definimos como período a la vez de salida de la dictadura (el prefijo “post” entendido como “después de”) y de trauma y continuidad de la subjetividad de la dictadura en la democracia restituida (el prefijo “post” entendido como “consecuencia de”).

### 1910-1930

Si bien hay expresiones de la Teatología argentina (especialmente en las esferas de la crítica y la política teatral) anteriores al Centenario, son las celebraciones patrias de 1910, así como el creciente espíritu nacionalista, los que generan la necesidad de realizar un balance histórico y de analizar el presente del teatro argentino en su vinculación con el pasado. Se publican en el Centenario o en años posteriores libros o artículos extensos sobre historia, crítica, pedagogía teatral y memoria. Destaquemos, en orden cronológico, algunos de los títulos más importantes: *Historia del teatro en Buenos Aires* (1910) de Mariano G. Bosch; *Teatro nacional rioplatense, contribución a su análisis y a su historia* (1910) de Vicente Rossi; *Dramaturgia argentina* (1913) de María Velasco y Arias; *Teatro argentino* (1917) de Juan Pablo Echagüe (conocido por su nombre artístico Jean-Paul); *La literatura argentina* (cuatro tomos, 1917-1922) de Ricardo Rojas, con abundantes referencias al teatro; el artículo *Orígenes del teatro rioplatense* (1918) de Roberto F. Giusti (publicado en la revista «Nosotros»); *Un teatro en formación* (1919) de Juan Pablo Echagüe; *Teatro nacional* (1920) de Alfredo Bianchi; *Del teatro al libro; ensayos críticos sobre teatro argentino y extranjero, arte y literatura* (1920) de Luis Rodríguez Acassuso; *Nuestra incultura y Sobre el teatro nacional y otros artículos y fragmentos* (ambos de 1921) de Juan Agustín García; *Una época del teatro argentino (1914-1918)* (1924) de Juan Pablo Echagüe (reeditado en 1926); *Desde la platea (críticas negativas)* (1924) y *Nuevas críticas negativas* (1926) de Nicolás Coronado; *El arte del comediante* (tres tomos, 1926) de Enrique García Velloso; el artículo *Veinticinco años de teatro nacional; breve reseña histórica* (1927) de Alfredo Bianchi (publicado en la revista «Nosotros»); *Le Théâtre Argentin* (1927) de Juan Pablo Echagüe (en francés, publicado en París por Ed. Excelsior, con traducción de Georges Pillement y prólogo de Aurélien de Lugné-Poe); *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá* (1929) de Mariano G. Bosch; *Florencio Sánchez y el teatro argentino* (1929) de Arturo Vázquez Cey; *El nuevo teatro*

*argentino. Hipótesis* (1930) del director italiano Anton Giulio Bragaglia (traducción de María Rosa Oliver).

Este desarrollo de la Teatología sólo es comprensible si se considera el incremento notable que adquiere el teatro argentino en estos años. No sólo se va al teatro, también se lee, como lo demuestra la existencia de las numerosas colecciones de revistas de teatro, de circulación masiva. Hay un vasto lectorado interesado en la producción dramática nacional e internacional. Nora Mazziotti<sup>8</sup> provee una lista de estas publicaciones muy económicas que se vendían en quioscos y librerías con frecuencia semanal, quincenal o (en muy pocos casos) mensual: «El Teatro Criollo» (1909), «El Teatro Nacional» (1910), «Dramas y Comedias» (1911), «Nuestro Teatro» (1913), «Mundial Teatro» (1914), «La Novela Cómica Porteña» (1918), «El Teatro Nacional» (segunda época, 1918), «La Novela Teatral» (1918), «Bambalinas» (1918), «La Escena» (1918), «El Teatro Argentino» (1919), «Teatro Popular» (1919), «El Teatro Universal» (1920), «Teatro Rosarino» (1920), «El Teatro» (1921), «Teatro Selecto» (1921), «Arriba el Telón» (1921), «La Farsa» (1921), «El Entreacto» (1922), «La Escena Nacional» (1922), «Teatralia» (1922), «Talía» (1922, en Buenos Aires y en Bahía Blanca), «Bastidores» (1922), «Dramas y Comedias» (1922), «Comedia» (1922), «Teatro» (1923), «Telón arriba» (1925), «El Telón» (1926), «El Apuntador» (1930). A mediados de la década del Treinta, tras la aparición de algunas nuevas revistas (menos de una decena), en Buenos Aires y en las provincias, esta modalidad de publicación desaparece. Los casos sobresalientes son: «Bambalinas» y «La Escena». «Bambalinas» publica 762 números y 12 suplementos entre marzo de 1918 y marzo de 1934, al principio con frecuencia quincenal, muy pronto semanal. En cuanto a las tiradas «Bambalinas» refiere ediciones de 5.000 y 10.000 ejemplares, y casos en que llegó a 40.000.

«La Escena» circula de julio de 1918 a octubre de 1933, alcanza 797 números semanales y 125 suplementos. Otros casos notables son «El Teatro Nacional» con más de 170 números, «Teatro Popular», con 133 y «El Teatro», casi un centenar. ¿Quiénes compraban estas publicaciones, cuyo valor rondaba los 20 centavos en Buenos Aires? Suele hallárselas en bibliotecas particulares de espectadores de teatro, así como en bibliotecas de compañías de aficionados y profesionales. En el caso de «Bambalinas», las obras aparecen rodeadas de un conjunto de textos sobre distintos temas de la temporada teatral, que permiten diseñar un lectorado muy amplio al que van dirigidos: dramaturgos, actores, empresarios, directores, críticos y, especialmente, espectadores inquietos que participan activamente en la publicación a través de cartas, respuestas a encuestas y concursos. Mazziotti recalca que en total estas pequeñas revistas reúnen un corpus de alrededor de 3.000 obras, en su mayoría argentinas (los títulos extranjeros son poco frecuentes) y vinculadas a estrenos recientes. Son un indicador del grado de proliferación que adquieren los autores nacionales en el período “industrial”. Junto al desarrollo de la actividad escénica, aumenta la producción de pensamiento

<sup>8</sup> N. Mazziotti, «Bambalinas»: *el auge de una modalidad teatral-periodística*, en D. Armus (comp.), *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de Historia Social Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 69-89.

crítico. Hubo además publicaciones especializadas más vinculadas a la crítica y la reflexión sobre la actividad teatral: entre ellas, «Carátula», «Comedia» y «Anuario Teatral Argentino», esta última marca según José Marial «en nuestro medio una superación, no sólo por la gran cantidad de elementos de juicio que aporta para una visión del año teatral, sino también por los artículos de seria investigación que incluye en su amplio material literario»<sup>9</sup>.

Según Beatriz Seibel, entre 1900-1910, la llamada “década áurea”, se advierte un incremento de las compañías nacionales, «que pasan de 3 en 1900 a 8 en 1910» pero que todavía «en general son superadas en cantidad por los elencos extranjeros»<sup>10</sup>. Entonces el público teatral de Buenos Aires también crece: pasa de 1,5 millones de espectadores en 1900 a 6,6 millones en 1910. Seibel observa que «esto muestra un incremento del 440% con una tendencia en ascenso desde 1904, mientras la población solo muestra un crecimiento del 100%, desde 663.000 habitantes en 1895 a 1.300.000 en 1910»<sup>11</sup>. Entre 1900-1910 aumentan las salas de cine, «de 1 sala compartida con espectáculo de variedades en 1900 a 15 salas en 1910». Los espectadores que asisten a ver películas (todavía mudas) son unos 600.000 de 1907, y se transforman en 3,4 millones hacia 1910. En cuanto al período 1910-1930, siempre en Buenos Aires, la misma investigadora provee cifras que el lector puede contrastar. A partir de 1916, las compañías nacionales de teatro superan en número a las europeas: crecen de 8 a 15 en 1920, en 1923 ya se publicita la actividad de 17. Dice Seibel, marcando el crecimiento: «En 1925 y 1927 son 20, en 1929 entre 17 y 18 elencos»<sup>12</sup>. También aumenta la cantidad de espectáculos: de 49 en 1910 y 50 en 1920, se llega a 86 en 1929. Seibel provee además datos del público teatral: «se mueve con altibajos desde 1910 alrededor de los 7 millones», pero en realidad la población aumenta cerca de un 80%. Observa Seibel que el gran aumento de espectadores se advierte en el cine: «De 3,4 millones en 1910 a 18,7 millones en 1923 y 21,9 millones en 1925. En la crisis de 1930, el público disminuye a 4,3 millones en el teatro; en el cine es de 22,9 millones»<sup>13</sup>. El cine va ganando la partida en materia de convocatoria.

¿Qué características presenta la Teatrolología en estos años? Se centra en el relato fáctico de acontecimientos teatrales (rastreo y ordenamiento de los hechos históricos, principalmente estrenos, aperturas de salas, compañías, visitas internacionales, biografías, polémicas, comportamientos del público, etc.), así como en la recopilación y fijación de textos dispersos y en la determinación de una jerarquía artística a partir de la valoración de su calidad. Hay una estrecha relación entre Teatrolología y legitimación crítica, entre investigación y axiología: la búsqueda de criterios para identificar el “buen” teatro y separarlo del “malo”<sup>14</sup>. Esta función valorativa está ligada a la necesi-

<sup>9</sup>J. Marial, *El teatro independiente*, Buenos Aires, Alpe, 1955, p. 29.

<sup>10</sup>B. Seibel, *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, p. 467.

<sup>11</sup>*Ibid.*

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 739.

<sup>13</sup>*Ibid.*

<sup>14</sup>Recuérdese la encuesta que publica el diario «Crítica» entre el 26 de julio y el 11 de agosto de 1924, en la que se le propone a quince personalidades destacadas de diferentes disciplinas (políticos,

dad de establecer programas de política teatral: la pregunta es hacia dónde debe ir el teatro argentino, cómo orientarlo y estimularlo. Se pone el estudio teatral al servicio de la construcción de hipótesis sobre el origen, la identidad y el destino del país. Se trata de una Teatrolología intuitiva, de escasa fundamentación teórica y metodológica, y anclar a los intereses políticos, de clase o a la voluntad pedagógica de construir una “alta cultura” nacional. No podemos hablar aún de una profesionalización académica teatrológica, sino de un ensayismo producido por artistas, críticos, políticos o amantes del teatro. La tesis de María Velasco y Arias y el trabajo monumental de Ricardo Rojas se proponen como antecedentes de la etapa de profesionalización. La Universidad de Buenos Aires en los años Veinte, en la Facultad de Filosofía y Letras, crea dos centros relevantes de investigación: el Instituto de Literatura Argentina (1922) y el Instituto de Filología Hispánica (1923), que incluyen los estudios teatrales pero en su dimensión dramaturgico-literaria y lingüística. Una mención especial merece la tesis de María Velasco y Arias, *Dramaturgia argentina*, presentada en 1913 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires para aspirar al doctorado. Se trata, hasta donde sabemos, de la primera tesis doctoral sobre teatro nacional. Allí estudia tempranamente la producción de los autores contemporáneos: Florencio Sánchez, José de Maturana, Julio Sánchez Gardel, Martín Coronado, Roberto J. Payró, entre otros, así como “los españoles que han escrito para el teatro local”: Justo López de Gomara, Xavier Santero y Camilo Vidal. En cuanto al género de la memoria teatral, la década se cierra con la publicación de *Medio siglo de farándula* (1930) de José J. Podestá, célebre actor y gestor teatral a quien se atribuye la fundación del teatro nacional con su *Juan Moreira* (1884-1886).

### 1930-1945

El teatro empieza a sentir más dura la pelea con la radio y con el cine, así como con los espectáculos deportivos. Según Seibel, «también el teatro debe competir con nuevas diversiones públicas, como los campeonatos de fútbol profesional desde 1931, que convocan públicos masivos»<sup>15</sup>. La afirmación del cine es contundente: «Se pasa de unas 50 salas cinematográficas en 1930 a 160 en 1956. En cuanto a las salas teatrales, que son 28 en 1930, se mantienen o disminuyen, hasta avanzar entre 1950 y 1955 a 37»<sup>16</sup>. Y lo cierto es que la cantidad de espectadores teatrales va disminuyendo: en Buenos Aires «varía desde 6,6 millones en 1910 a 7 millones en 1928, y baja a 4,3 en 1930, cuando la población de la ciudad es de 2,3 millones. El público descende hasta 2 millones en 1943»<sup>17</sup>. Crece el índice de espectadores en el cine y el radioteatro episódico tiene grandes éxitos, como *Chispazos de tradición* de Andrés González Pulido, cuyos libretos y partituras se editan y venden semanalmente.

artistas, intelectuales, científicos) responder una pregunta contundente “¿Por qué es verdaderamente malo el teatro nacional?”. Véase al respecto J. Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, cit.

<sup>15</sup>B. Seibel, *Historia del Teatro Argentino II 1930-1956*, Buenos Aires, Corregidor, 2010, p. 427.

<sup>16</sup>*Ibid.*

<sup>17</sup>*Ibid.*, pp. 427-428.

Sin embargo, la Teatrológica crece. Se multiplican las publicaciones teatrales oficiales, de los grupos de teatro independiente («Metrópolis», «Conducta», así como ediciones de textos dramáticos) o de instituciones gremiales («Boletín de Argentores»). Son relevantes para la investigación los «Cuadernos de Cultura Teatral» y el «Boletín de Estudios de Teatro» del flamante Instituto Nacional de Teatro, donde se nuclean artistas y estudiosos. Sobresale el rol que asume la Universidad de Buenos Aires: el Instituto de Literatura Argentina, que dirige Ricardo Rojas, publica las series *Orígenes del teatro nacional* y *Noticias para la Historia del Teatro Nacional*. Hay que destacar, además, revistas sobre teatro como «Máscaras», «El Apuntador», «Film Teatral» y otras que, sin ser especializadas, recogen materiales sobre la actividad teatral: «Anales del Instituto Popular de Conferencias», «Nosotros», «Historium», «Sur». Pero sobre todo aumenta la producción de investigación y testimonios sobre la actividad teatral de la Argentina y del mundo: *Historia de nuestros viejos teatros* (1932), de Alfredo Taullard; *Los orígenes del teatro argentino* (1934) de Oscar R. Beltrán; *El verdadero origen del teatro argentino* (1935) de Ernesto Marsili; *El teatro de Pirandello* y *El estado actual del teatro* (ambos de 1936), *El teatro de Lenormand* (1937), *Panorama del nuevo teatro* (1939) del prolífico José María Monner Sans; *El teatro argentino como problema nacional* (1937) de José E. Assaf; *El teatro de Carlos Arniches* (1937) de Arturo Berenguer Carisomo; *Juan Pablo Echagüe (Jean-Paul) en nuestra cultura* (1937) y *Florencio Sánchez* (1937) de Dora Corti; *Nicolás Granada* (1937) de Augusto Raúl Cortazar; *Los orígenes del teatro en las regiones del Río de la Plata* (1938) de Oscar Juan Dreidemie Alonso; *Seis figuras a la distancia* (1938) de Juan Pablo Echagüe; *Payró. El hombre, la obra* (1938) de Raúl Larra; *Función social del teatro* (1939) de Antonio Cunill Cabanellas; *Memorias de un hombre de teatro* (1942) de Enrique García Velloso; *Mis 10 años de radioteatro* y *Memorias de mis giras* (1943) de Atilano Ortega Sanz; *La expresión popular dramática* (1943) de Bernardo Canal Feijóo; *Historia del teatro argentino* (1944) de Ernesto Morales; *Introducción al teatro de Sófocles* (1944) de María Rosa Lida; *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas* (1944) de Raúl H. Castagnino; *García Lorca. Persona y creación* (1944) y los dos tomos monumentales de *Antología del teatro francés contemporáneo* (1945) de Alfredo de la Guardia; *Escritores de la Argentina* (1945) de Juan Pablo Echagüe.

Se abre una nueva etapa de la Teatrológica, de profesionalización en algunas de sus expresiones, con relevante protagonismo de la Universidad y de otras casas de estudio especializadas en la capacitación de jóvenes docentes y potenciales investigadores (como los Profesorados). Si bien no se interrumpen los lineamientos anteriores del relato fáctico más intuitivo, escriben sobre teatro investigadores formados sistemáticamente en la Universidad o en los profesorados de Lengua y Literatura (Castagnino, Lida, Berenguer Carisomo, Corti, Cortazar) y se incorporan extranjeros que realizarán un gran aporte (como el español De la Guardia) con una preocupación teórica en Filología, Lingüística, Estilística y Poética. Escriben artistas-investigadores (Cunill Cabanellas), sin duda frente a la demanda educativa del Conservatorio Nacional (cuyos primeros pasos corresponden a 1926). Crece el acceso a la bibliografía especializada internacional y se estudia tanto la historia del teatro nacional como universal. Sobresale la perspectiva ensayística de Bernardo Canal Feijóo, que reelaborando la

línea interpretativa del nacionalismo de Ricardo Rojas, trabaja una hipótesis sobre la identidad nacional en las prácticas populares del interior del país. Se sigue poniendo la historia del teatro al servicio de los intereses políticos, religiosos o culturales, y por ello se discute el origen y desarrollos del teatro nacional (Beltrán, Marsili, Assaf, Dreidemie, Morales), así como su futuro y su función. Se afianza la idea de una “Época de Oro” del teatro nacional (ubicada en la primera década del siglo XX) y se estudia a Sánchez y Payró en libros unitarios como exponentes de la grandeza del teatro argentino. Raúl H. Castagnino, María Rosa Lida y Arturo Berenguer Carisomo consolidarán su carrera en los períodos siguientes; se trata de tres referentes insoslayables de la investigación teatral argentina, cuyos trabajos de gran rigor y solidez se leen hoy con profundo interés.

#### 1946-1959

En cuanto a las compañías nacionales en la capital, van de 17 en 1930, a 24 en 1955 (con especial incremento a partir de 1950). El número de espectadores entre 1946-1959 es menor si se lo compara con el período industrial 1910-1930, pero aumenta respecto del período inmediatamente anterior 1930-1945, como indica Seibel. «La cantidad de espectadores en el teatro de Buenos Aires varía desde 6,6 millones en 1910 a 7 millones en 1928, y baja a 4,3 en 1930, cuando la población de la ciudad es de 2,3 millones», asegura<sup>18</sup>. En cuanto al período que analizamos, «el público desciende hasta 2 millones en 1943, para subir a 3,5 en 1951 y mantenerse alrededor de 3 millones hasta 1960, con una población de 2,9 millones»<sup>19</sup>. En comparación con el crecimiento demográfico, la reducción es importante: si en 1930 por cada habitante se venden casi dos entradas de teatro, en 1960 por cada habitante sólo se vende una. De todas maneras, el índice de 3 millones promedio de espectadores por año en la década del Cincuenta es sustancioso, y pone en evidencia que, a su medida conyugal-territorial (que lo diferencia del cine y la televisión), el teatro sigue siendo en el período un foco de caudalosa convocatoria y un potencial negocio. En la cultura del entretenimiento el teatro se asocia, pero también rivaliza con el cine y la radio, y a partir de 1951 con la televisión.

En el período se produce un notable crecimiento de las publicaciones. Se multiplican las revistas especializadas, entre otras, la mencionada «Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística de la Argentina», «Proscenios», «Luminarias», «Repertorio», «Cuadernos de Arte Dramático» del grupo Fray Mocho, el «Boletín Social» y la «Revista Teatral de Argentores», «Máscara» de la Asociación Argentina de Actores. Mención especial merece «Talía», revista y colección de ediciones de textos fundada en 1953 por Néstor Baracchini y Julio Spinelli, y que a partir de 1955 pasa a manos del crítico y traductor Emilio A. Stevanovich, quien la dirigirá hasta 1971. Revistas culturales o literarias de la talla de «Sur», «Lyra», «Criterio», «Historium»,

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 428.



«Ficción», «Expresión», entre otras, incluyen artículos sobre teatro. El Instituto Nacional del Teatro comienza a publicar en 1959 la «Revista de Estudios de teatro» y el Instituto de Literatura Argentina de la UBA continúa con la serie de ediciones de documentos, bibliografías y estudios sobre teatro. Recuérdese también el periódico «Propósitos», editado por el Teatro del Pueblo. A fines del período, el sello Ediciones Culturales Argentinas – dependiente del Estado – comienza una labor destacable, que se acentuará en los años Sesenta. Grandes editoriales de importante presencia en las librerías – Eudeba, Losange, Losada, Emecé, Hachette, Sudamericana –, especialmente en los años Cincuenta, incluyen teatro en sus catálogos, y en algunos casos cuentan con colecciones especiales. Hay que destacar en estos años la publicación de la primera traducción al español de *Esperando a Godot* de Beckett (Poseidón, 1954) y de *Ubú Rey* de Alfred Jarry (Minotauro, 1957). Junto a ellas, los grupos independientes crean colecciones de pequeña tirada que recogen por lo general las obras estrenadas por ellos mismos. Hay un relevante crecimiento en la producción de ensayística e investigación teatral: *El teatro de títeres* (1946) de Mane Bernardo; *El teatro en el Río de la Plata, desde sus orígenes hasta nuestros días* (1946, segunda edición en 1957) de Luis Ordaz; *Las ideas estéticas en el teatro argentino* (1947) de Arturo Berenguer Carisomo; *El teatro en la América colonial* (1947) de José Luis Trenti Rocamora; *El teatro contemporáneo* (1947) de Alfredo de la Guardia; *Creadores del teatro moderno* (1947) y *Ética y creación del actor. Ensayo sobre la ética de Konstantin Stanislavsky* (1953) de Galina Tolmacheva; *El teatro independiente* (1955) de José Marial; *Una teoría teatral argentina* (1956) de Bernardo Canal Feijóo; *Ficción y realidad humana en el teatro contemporáneo* (1956) de Eduardo Raúl Storni; *El tema de la mala vida en el teatro nacional* (1957) de Domingo F. Casadevall; *Historia del sainete nacional* (1958, segunda edición en 1970) de Blas Raúl Gallo; *Introducción al teatro del siglo XX* (1959) de José María Monner Sans, a los que se suman numerosos trabajos de Raúl H. Castagnino (*Esquema de la literatura dramática argentina 1717-1949*, 1950; *La iniciación teatral de Martín Coronado*, 1951; *El circo criollo, datos y documentos para su historia 1757-1924*, 1953; *Teoría del teatro*, 1956, que obtiene en 1959 el Premio Nacional, entre otros). Abundan además las memorias y testimonios en conferencias, artículos de revistas o en libros completos, entre ellos *Confidencias de un hombre de teatro: medio siglo de vida escénica* (1948) de Federico Mertens, *El café de los inmortales* (1949, segunda edición en 1954) de Vicente Martínez Cuitiño, los folletos *Algunos recuerdos de mi vida artística* (1951) e *Historia del teatro Smart. 30 años de una empresa argentina al servicio de la cultura* (1953) de Blanca Podestá, *¡Mi historia la escribo yo!* (1956) de Tomás Simari y *Mis bodas de oro con el tango y mis memorias 1906-1956* (1957) de Francisco Canaro. En el período comienzan a aparecer, además, las primeras antologías de teatro argentino: *Teatro gauchesco primitivo* (1957, selección, estudio y notas de Juan Carlos Ghiano), *El sainete criollo* (1957, estudio y selección de Tulio Carella), *Siete sainetes porteños* (1958, selección de Luis Ordaz, con estudio), *Teatro argentino contemporáneo* (1959, editada en Madrid, por el prestigioso sello Aguilar, selección y estudio de Arturo Berenguer Carisomo), *El drama rural* (1959, estudio y selección de Luis Ordaz). La existencia de antologías a partir de la década del Cincuenta pone en evidencia una demanda de textos dramáticos del pasado, a los que era difícil de

acceder porque no habían sido reeditados en su mayoría. Por otra parte, las antologías permiten leer criterios de valorización del pasado teatral. El desarrollo de la crítica es creciente y en 1955 se crea la Asociación de Críticos Teatrales de Buenos Aires, que presidirá Edmundo Guibourg.

Hay que destacar el ingreso de un historiador fundamental, autodidacta, que seguirá publicando hasta comienzos del siglo XXI: Luis Ordaz, así como las primeras historias del teatro independiente (Marial) y del sainete (Gallo), todas ellas dentro del relato de acontecimientos. La maestra rusa Tolmacheva se dirigirá a la Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza, donde realizará un aporte central en la historia del teatro universitario. En la investigación académica se continúa con los aportes de la Filología, la Lingüística, la Estilística y la Poética.

### 1960-1973

Se trata de años de gran actividad editorial, en los que se publica obras de teatro o estudios sobre teatro en Losada, Eudeba, Losange, Emecé, Talía, Sudamericana, Kapelusz, Nueva Visión, Argentores, Hachette, Ediciones Culturales Argentinas, Fondo Nacional de las Artes (*Anuario del Teatro Argentino*, varios volúmenes trilingües, entre 1965-1973), Centro Editor de América Latina (las colecciones *Capítulo: La Historia de la Literatura Argentina*, *Enciclopedia Literaria*, que se inician en 1967; *Capítulo Oriental*, *Capítulo Universal* y en particular la *Enciclopedia de Teatro*, todas iniciadas en 1968), diversos institutos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de La Plata. Hay que destacar especialmente la edición de *El teatro y su doble* de Antonin Artaud (1964, traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda). Entre las revistas hay que destacar especialmente la labor de «Teatro XX» (dirigida por Kive Staiff), «Propósitos» (Teatro del Pueblo) y «Teatro '70» (del Centro Dramático Buenos Aires, con dirección de Renzo Casali).

En este período se produce una importante contribución en el campo de los estudios teatrales, destaquemos algunos títulos fundamentales: *El teatro de Juan Bautista Alberdi* (1960) de Aldo Armando Cocca; *Diccionario teatral del Río de la Plata* (1961) de Tito Livio Foppa; *Tres siglos de teatro en Córdoba 1600-1900* (1961) de Efraín U. Bischoff; *Ezequiel Soria propulsor del teatro* (1961) de Juan Oscar Ponferrada; *El teatro nacional: sinopsis y perspectivas* (1961) de Domingo F. Casadevall; *Indagación de lo argentino (lengua, literatura, expresión dramática)* (1962) de Amelia Sánchez Garrido; *Gregorio de Laferrere* (1962) de Julio Imbert; *El teatro romántico de Martín Coronado* (1962) de Raúl H. Castagnino; *Samuel Eichelbaum* (1962) de Jorge Cruz; *La originalidad artística de "La Celestina"* (1962) de María Rosa Lida; *Breve historia del teatro argentino* (1962-1965, ocho volúmenes; antología y estudio) de Luis Ordaz; *Sociología del teatro argentino* (1963) de Raúl H. Castagnino; *Rodolfo González Pacheco* (1963) de Alfredo de la Guardia; *Bibliografía crítica de Carlos Mauricio Pacheco* (1963) de Marta Lena Paz; *Enrique García Velloso* (1963) de Juan José de Urquiza; *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Esclava* (1963) de Frida Weber de Kurlat;

Julio Sánchez Gardel (1963) de Delfín Leocadio Garasa; *Literatura Argentina y realidad política* (1964) de David Viñas; *Relación yo-tú en el teatro de Pedro Salinas* (1965) de Hugo W. Cowes; *El desarrollo de los teatros filodramáticos* (1965) de Martín F. Lemos; *La ferrere; del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal* (1965; segunda edición en 1967) de David Viñas; *El teatro de Roberto Arlt* (1965) de Raúl H. Castagnino; *La evolución de la Argentina vista por el teatro nacional* (1965) de Domingo F. Casadevall; *Nuevos temas del teatro argentino* (1965) de Ángela Blanco Amores de Pagella; *Nemesio Trejo; de la trova popular al sainete nacional* (1976) de Jorge A. Bossio; *Genio y figura de Florencio Sánchez* (1966) de Jorge Cruz; *La crítica teatral argentina 1880-1962* (1966) de Luz Pepe y María Luisa Punte; *Ricardo Rojas* (1967) de Alfredo de la Guardia; *Happenings* (1967) de Oscar Masotta y otros autores; *Pablo Podestá* (1967) de Ángela Blanco Amores de Pagella; *Esquema del carácter porteño a la luz de la psicología, del teatro y del cancionero popular* (1967) de Domingo F. Casadevall; *Breve panorama del teatro nacional y Florencio Sánchez* (ambos de 1967) de Jorge Lafforgue; *Literatura dramática argentina 1717-1967* (1968) de Raúl H. Castagnino; *El Cervantes en la historia del teatro argentino* (1968) de Juan José de Urquiza; *Teatro: el texto dramático* (1968) de Pablo Palant; *Teatro: el ámbito escénico* (1968) de Gastón Breyer; *Buenos Aires: arrabal-sainete-tango* (1968) de Domingo Casadevall; *Teorías sobre el arte dramático* (1969; dos tomos) de Raúl H. Castagnino; *Estudios de Literatura Española y Comparada* (1969) de María Rosa Lida; *Los Podestá* (1969) de Luis Ordaz; *Quién fue en el teatro nacional* (1969) de varios autores (volumen dedicado a la investigación sobre los actores Guillermo Battaglia, Orfilia Rico, Florencio Parravicini, los Hermanos Podestá, Luis Arata, entre otros); *Visión de la crítica dramática* (1970) de Alfredo de la Guardia; *El lenguaje teatral* (1971) de Mirta Arlt; *Hay que humanizar el teatro* (1971) de Alfredo de la Guardia; *El teatro argentino* (1971) de Luis Ordaz; *Teatro argentino romántico* (1972) de Jorge Cruz; *Poesía dramática del romanticismo* (1973) de Alfredo de la Guardia; *Grotesco, inmigración y fracaso* (1973) de David Viñas; *Realismo y teatro argentino* (1973) de Néstor Tirri. Subrayemos los libros de memorias, manuales, testimonios y reflexiones publicados por los mismos creadores y protagonistas: *Nuevo Teatro, los primeros diez años* (1960) por el grupo Nuevo Teatro; *El alma del teatro independiente. Su trayectoria emocional* (1961) de Enrique Agilda; *Yo también con mis memorias* (1963) de Francisco Bastardi; *Treinta años de teatro 1925-1955* (1963) de Octavio Ramírez; *El revés de la máscara. Añoranzas y recuerdos teatrales rioplatenses* (1965) de Carlos Schaefer Gallo; *La inolvidable bohemia porteña* (1968) de José Antonio Saldías; los artículos de Alberto Adellach ¿*Qué pasó con el teatro?* (1971, en *Ensayos argentinos* de varios autores), de Germán Rozenmacher *Teatro argentino: nacionalizar a toda costa* (1972, revista «Macedonio») y de Norman Briski *El teatro villero* (1973, *La cultura popular del peronismo*), y los textos de Leónidas Barletta (*Viejo y nuevo teatro. Crítica y teoría*, 1960; *Manual del actor*, 1961; *Manual del director*, 1969). Entre las investigaciones inéditas del período, sobresale el *Diccionario teatral* (1973) compuesto por Jacobo A. de Diego, patrimonio del Fondo Nacional de las Artes.

Continúan el relato de acontecimientos, así como los aportes de la Filología, la Lingüística, la Estilística y la Poética. Creemos que la gran novedad radica en la pro-

ducción de David Viñas, Oscar Masotta, Jorge Lafforgue y Néstor Tirri, quienes proponen una Sociología del teatro de base política, incorporando al teatro el cambio introducido por la revista «Contorno» en los años Cincuenta.

### 1973-1983

Durante pre-dictadura y dictadura, se produce un achicamiento del campo teatral, generado por el terrorismo de Estado, desapariciones, exilio e insilio, censura y autocensura. Según el estudio de Pablo Waisberg, el número de espectadores osciló entre 2 y 3 millones, es decir, una cantidad semejante a la registrada en los años Sesenta. La progresión numérica del público en los años del período que estudiamos es la siguiente: 1974, 2,6 millones; 1975, 2,3; 1976, 2,6; 1977, 2,9; 1979, 2,2; 1980, 2,4.

Se evidencia la reducción del campo teatral el área de las publicaciones, libros y revistas. No sólo el ámbito teatral se ve afectado: todo el campo editorial<sup>20</sup>. Con los años se ha advertido un crecimiento progresivo, que llega a su punto máximo en los Sesenta-Setenta, pero en la dictadura buena parte de esos logros se diluye. El trienio 1974-1976 manifiesta una fuerza de producción y de innovación teórica que, luego del golpe, y con el avance del terrorismo empieza a retraerse en el país y en parte se desplaza al extranjero. Es el momento de concreción de los primeros estudios semióticos. En 1974 se publican libros fundamentales en la renovación historiográfica teatral: *Teoría del género chico criollo* del equipo integrado por Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo, y *Teatro argentino actual (1960-1972)* de Lilian Tschudi, junto a *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano* de Raúl H. Castagnino y *El psicodrama. Aplicaciones de la técnica psicodramática* de Dalmiro M. Bustos y otros autores; en 1975, Lily Franco da a conocer su *Alberto Vacarezza*; en 1976 se editan la *Antología del género chico criollo* compilada por Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo y *Reflexiones sobre el proceso creador. El señor Galíndez* de Eduardo Pavlovsky. En los años siguientes, a pesar de las dificultades y gracias a los mecanismos de resistencia y resiliencia (la capacidad de construir en tiempos de adversidad), la investigación y la edición teatral se abren camino: *Revaloración del género chico criollo* (1977) de Raúl H. Castagnino; *El tango en el teatro nacional* (1977) de Luis Ordaz; *Calle Corrientes* (1978) de Edmundo Guibourg; *Temas dramáticos y otros ensayos* (1978) de Alfredo De la Guardia; *Leónidas Barletta, el hombre de la campana* (1978) de Raúl Larra; *Aproximación semiótica a un texto dramático* (1978) de Ana María Lorenzo y Orbit E. Negri. Se advierte un cada vez mayor despliegue a partir de 1979: los fascículos dedicados al teatro argentino incluidos en la *Historia de la Literatura Argentina* (col. *Capítulo*, 1979-1982, de Luis Ordaz y otros); *Veinte años del Teatro Municipal General San Martín* (1980) de varios autores; la antología *Comedias y sainetes argentinos* (1981, compilación de Nora Mazzioti); *El último bohemio* (1981) de Edmundo Guibourg (conversaciones con

<sup>20</sup>Cfr. H. Invernizzi y J. Gociol, *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba, 2003.

Mona Moncalvillo); *Zarzuelistas y saineteros* (1981) de Luis Ordaz; *La renovación del espacio escénico* (1981) de Francisco Javier; *El teatro en la educación* (1981) de Roberto Vega; *Teatro argentino hoy. El teatro de Eduardo Pavlovsky* (1981) de varios autores; *Lavelli. La ópera, la vida y la muerte* (1981) de Alain Satgé y Jorge Lavelli; *Historias de artistas, documentos testimoniales sobre la historia del teatro argentino* (1981) de Julio Ardiles Gray; *La vida teatral en Buenos Aires desde 1713 hasta 1896* (1982) de Graciela González de Díaz Araujo; *Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX* (1983) de Ángela Blanco Amores de Pagella; *Contribución bibliográfica para el estudio del teatro argentino y Relevamiento del teatro argentino 1943-1975* (ambos de 1983) de Perla Zayas de Lima; *Teatro argentino año 1983* (1983, con solapa de Ernesto Schoo) de varios autores; *El teatro de Jorge Lavelli. El discurso del gesto* (1983) de José Tcherkaski; *Nuevas técnicas de actuación dramática (para actores y directores de puesta en escena)* (1983) de Juan Rossi Vaquié. Es importante destacar la puesta en marcha en 1977 del Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (había sido creado en 1972), que a partir de 1979 inicia sus sesiones públicas y edita «Cuadernos» y un boletín de investigaciones. En 1979 se reinstala en el Teatro Nacional Cervantes el Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Fuera del país se publican, entre otros, dos libros de referencia: *El grotesco criollo: estilo teatral de una época* (1977, La Habana, Casa de las Américas) de Claudia Kaiser-Lenoir, y *Teatro rioplatense 1884-1930* (1977, Caracas, Biblioteca Ayacucho), compilación de Jorge Lafforgue, con prólogo de David Viñas. En Francia, Eva Golluscio de Montoya comienza a dar a conocer sus investigaciones (entre ellas, *Innovación dentro de la tradición escénica rioplatense: el caso Nemesio Trejo*, 1981). Muchos exiliados realizan sus publicaciones en sus nuevos contextos. Centros universitarios de diferentes países empiezan a otorgar mayor atención al teatro argentino: así lo demuestran trabajos recogidos en «Latin American Theatre Review» (revista dirigida por George Woodyard en la Universidad de Kansas, Estados Unidos) y el citado volumen *Teatro argentino hoy. El teatro de Eduardo Pavlovsky* (1981) que reúne estudios de cuatro académicos norteamericanos.

Entre las revistas y suplementos periodísticos en los que se da cabida a la actividad teatral, sobresalen «Crisis», «Humor», «La Opinión Cultural», «Talía» (que publica libros hasta 1979), los «Cuadernos» y el «Boletín del Instituto de Teatro» (Universidad de Buenos Aires), «Revista Nacional de Cultura», «Teatro» (publicación del Teatro Municipal General San Martín, que además comienza a editar obras de su programación en versión de escena), «Teatro Abierto» (que tendrá un sólo número, en 1982, dirigido por Ricardo Monti). Teatro Abierto publica además en 1981 un volumen con los 21 textos de la programación, que se agota durante la realización del ciclo.

En este período la Semiótica da sus primeros pasos (Castagnino, Tschudi, equipo de Susana Marco, F. Javier, Lorenzo y Negri) pero no llega a imponerse, por el tradicionalismo que se irradia en las casas de estudio y en el periodismo frente a la represión. Existe una “cultura de catacumbas” de intelectuales que están escribiendo y teorizando en el margen, sin visibilización aún. Habrá que esperar los años de la Postdictadura para que la Semiótica se torne dominante.

## 1983-2016

La Postdictadura es el momento de mayor eclosión de la Teatología en todo el país, en cartografía multipolar y en pensamiento cartografiado, y en relación directa con el canon de multiplicidad del teatro o destotalización de las poéticas<sup>21</sup>. Sólo en la ciudad de Buenos Aires, en la temporada 2015, se estrenaron 2300 espectáculos y funcionaron 300 salas. Si bien se carece de estadísticas de público en todos los circuitos, una aproximación confiable ofrece el dato de más de tres millones de espectadores en 2015 sólo en Buenos Aires.

En la Teatología de Postdictadura se produce una sincronización con la Semiótica internacional, y llegan a la Argentina (o se publican en colecciones locales) los libros de Edwar Braun, Marvin Carlson, Marco De Marinis, Fernando de Toro, Keir Elam, Josette Féral, Erika Fischer-Lichte, André Helbo, Tadeusz Kowzan, Hans-Thies Lehmann, Catherine Naugrette, Patrice Pavis, Jean-Pierre Ryngaert, Eli Rozik, José A. Sánchez, Anne Ubersfeld, Jiří Veltruský, Juan Villegas, lo que significa una fuerte modernización en los estudios teatrales.

Sería imposible enumerar los libros que se publican en estos años, pero señalemos que en Buenos Aires trabajan, además de los antes mencionados que siguen produciendo en este período, Teodoro Klein, Osvaldo Pellettieri, Patricio Esteve, Cora Roca, Beatriz Seibel, Perla Zayas de Lima, Hugo Bauzá, Nora Mazzotti, Beatriz Trastoy, Julia Elena Sagasetta, Susana Tambutti, Elina Matoso, Silvia Citro, Patricia Aschieri, Mariana Gardey, quien escribe estas líneas, y entre los más jóvenes Marcela Bidegain, Marina Sikora, Liliana López, Celia Dosio, Laura Mogliani, Alicia Aisenberg, Lorena Verzero, Yanina Leonardi, Ezequiel Lozano, Laura Cilento, Gabriela Fernández, Fernanda Pinta, Malala González, Edith Scher, Mauricio Tossi, Jimena Trombetta, María Fukelman, Andrés Gallina, Paula Ansaldo, entre muchos otros. En el extranjero sobresale la labor de Miguel Ángel Giella, Gustavo Geirola, Paola Hernández, Luis Thénon. Hay que destacar la tarea que realizan en las provincias numerosos equipos coordinados por Mabel Brizuela, Adriana Musitano y Cipriano Argüello Pitt (Universidad Nacional de Córdoba), Alejandro Finzi y Margarita Garrido (Universidad Nacional del Comahue, en la Patagonia), Victoria Fuentes y Julia Lavatelli (Universidad Nacional del Centro, Provincia de Buenos Aires), Aldo Pricco (Universidad Nacional de Rosario), Nidia Burgos (Universidad Nacional del Sur), Graciela Balestrino y Marcela Sosa (Universidad Nacional de Salta), Mirna Capetinich (Universidad Nacional de Nordeste), Nelly Tamer (Universidad Nacional de Santiago del Estero), Nicolás Fabiani y Rómulo Pianacci (Universidad Nacional de Mar del Plata), Alicia Castañeda y Grisby Ogás Puga (Universidad Nacional de San Juan), Graciela González de Díaz Araujo (Universidad Nacional de Cuyo), María Ester Gorleri y Marisa Budiño (Universidad Nacional de Formosa), Guillermo Meresman y Cristina Quiroga (diversas universidades de Entre Ríos), entre muchos otros. No hay que olvidar la labor de investigadores independientes, como José Luis Valenzuela (radicado en Resistencia, provincia de Chaco) o Mario Gallina (Miramar, Provincia de Buenos Aires).

<sup>21</sup> Cfr. J. Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, cit.



En los últimos años, además, se ha reconocido el magnífico aporte de los artistas-investigadores (dramaturgos, directores, actores, escenógrafos, etc., que producen pensamiento teatral de primer nivel desde, en, para la praxis teatral): Gastón Breyer, Eduardo Pavlovsky, Raúl Serrano, Mauricio Kartun, Ricardo Bartís, Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Vivi Tellas, Gustavo Manzanal, entre muchos otros<sup>22</sup>.

En la Postdictadura se produce un notable crecimiento de los espacios de formación e investigación. Destaquemos las carreras de teatro en las Universidades Nacionales de Tucumán y del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Tandil); el GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) dirigido por Osvaldo Pellettieri (autor de una obra múltiple y extensa) en la Universidad de Buenos Aires<sup>23</sup>; la transformación de la Escuela Nacional de Arte Dramático en el IUNA (Instituto Universitario Nacional de las Artes) y, recientemente, en la UNA (Universidad Nacional de las Artes); la Orientación en Artes Combinadas (Teatro, Cine, Danza) en la Carrera de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires desde 1985; el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT) del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA, así como la más reciente multiplicación de maestrías, doctorados, postítulos y especializaciones en teatro en universidades de todo el país. En 1984 se crea la Asociación de Crítica e Investigación Teatral de la Argentina (ACITA), que lamentablemente se divide en 1993 en el Círculo de Críticos Teatral de la Argentina (CRITEA) y la Asociación de Investigadores Teatrales Argentina (AITEA). Felizmente, en 2008, se crea la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT), que vuelve a reunir a las dos ramas. A partir de 1997 el Instituto Nacional del Teatro, así como más tarde Proteatro (Ciudad de Buenos Aires) y el Consejo Provincial de Teatro Independiente (Provincia de Buenos Aires), estimulan la investigación y las ediciones. La Postdictadura ve aparecer multitud de publicaciones y revistas, primero en papel y a partir del auge de la digitalización, en soporte virtual, en todo el país (insistimos), fenómeno que se acrecienta en el siglo XXI con los blogs. Podemos afirmar que recién en la Postdictadura la Teatrológica alcanza en la comunidad de expertos el reconocimiento de su estatus científico, y avanza como tal en los espacios institucionales científicos<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> La Universidad de Buenos Aires otorga desde 1998 el Premio Teatro del Mundo a la actividad teatral, y en los rubros Ensayística y Edición el jurado evalúa cada año más de un centenar de publicaciones de toda la Argentina.

<sup>23</sup> O. Pellettieri, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1946-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 1997; Id. (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: el teatro actual 1976-1998*, Buenos Aires, Galerna / Universidad de Buenos Aires, 2001; Id. (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural 1884-1930*, Buenos Aires, Galerna / Universidad de Buenos Aires, 2002; Id. (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad 1949-1976*, Buenos Aires, Galerna / Universidad de Buenos Aires, 2003; Id. (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: el período de constitución 1700-1884*, Buenos Aires, Galerna / Universidad de Buenos Aires, 2005; Id. (dir.), *Historia del Teatro Argentino en las provincias I*, Buenos Aires, Galerna / Instituto Nacional del Teatro, 2005; Id. (dir.), *Historia del Teatro Argentino en las provincias II*, Buenos Aires, Galerna / Instituto Nacional del Teatro, 2007; Id., *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*, Buenos Aires, Galerna, 2008.

<sup>24</sup> Obsérvese que no hay espacios científicos reconocidos específicamente para el teatro durante décadas; cfr. J. Babini, *Historia de la Ciencia en la Argentina*, Buenos Aires, Solar, 1986.

Queremos destacar brevemente algunas novedades que introduce en este período la Teatrológica argentina. Por un lado, la Filosofía del Teatro<sup>25</sup>, desarrollada en el siglo XXI, y que propone el estudio del teatro como acontecimiento y su base en el convivio, la reunión de cuerpo presente. Filosofía del Teatro, al menos en una triple dirección: se trata de pensar el teatro desde las preguntas radicales de la Filosofía, pensar el pensamiento que está inscripto en, desde, para las prácticas teatrales (una Filosofía de la Praxis Teatral), pensar una Filosofía de las Ciencias del Teatro (es decir, la dimensión epistemológica: el análisis de las condiciones de producción de conocimiento y validación de la Teatrológica).

En segundo lugar, el Teatro Comparado<sup>26</sup>, disciplina de amplio desarrollo en la Argentina de la Postdictadura, que consiste en el estudio de los fenómenos teatrales a partir de los problemas de la territorialidad, la inter-territorialidad y la trans-territorialidad, considerados desde perspectivas diversas y como forma de superación y ampliación de los límites tradicionales del concepto de teatro y literatura nacionales. Poco a poco se han diversificado las áreas internas: Tematología, Morfología, Poética Comparada, Imagología, Estudios de Exilio, Cartografía, Historiología Comparada, Estudios de Traducción, Estética Comparada, Pedagogía Comparada, etc. Desde 2001 se cuenta con la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP), que ya ha organizado ocho congresos internacionales bianuales con sede itinerante en distintos puntos del país.

En tercera instancia, la creación de Escuelas de Espectadores, desde 2001, como laboratorios de investigación sobre la praxis de las audiencias.

Finalmente señalemos que en la Postdictadura se acentúa la valorización del pensamiento de los artistas (como ya señalamos, los artistas-investigadores) así como de un nuevo tipo de investigador, el participativo, que instala su laboratorio dentro mismo del campo teatral, en la escena, en la expectación, en el trabajo mano a mano con los artistas. Se observa una ruptura de la división del trabajo tradicionalizada (Europa produce teorías y Argentina las aplica a sus casos) para dar paso a la voluntad de producir nuevas teorías desde un pensamiento cartografiado en la Argentina. Los teatrológicos no sólo se limitan a aplicar/ejemplificar teorías provenientes de otros contextos. Esta diferencia se hace palpable cuando se confrontan las fundamentaciones de *Teoría del teatro* (1956) de Raúl H. Castagnino y *La escena presente* (2000) de Gastón Breyer<sup>27</sup>. Si el primero propone la sistematización de un fichero de lo dicho por pensadores europeos (centralmente franceses) para ser aplicado a la observación del teatro nacional, el segundo parte de la Heurística como ciencia de la formulación de

<sup>25</sup> Cfr. J. Dubatti, *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007; Id., *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel, 2010; Id., *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel, 2014; Id., *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue Universidad, 2009; Id., *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires, Atuel, 2016.

<sup>26</sup> Cfr. Id., *Para la historia del Teatro Comparado como disciplina sistemática en la Argentina*, en «Pygmalion. Revista de Teatro General y Comparado», <III>, 2011, n. 3, pp. 9-26.

<sup>27</sup> R.H. Castagnino, *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Nova, 1956; G. Breyer, *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*, Buenos Aires, Infinito, 2000.



nuevas preguntas, con base en la observación de las prácticas teatrales y la auto-observación en los procesos de creación artística.

En resumen, para concluir esta visión de conjunto y proceso, en el devenir de más de cien años de Teatrología (en un sentido amplio y más complejo), observamos la progresiva emergencia y convivencia de la historia fáctica, la Filología, la Lingüística, la Estilística, la Poética, la Sociología, la Semiótica y, más actualmente, la Filosofía del Teatro y el Teatro Comparado como bases teóricas, metodológicas y epistemológicas. Estas líneas no se superan entre sí, sino que coexisten y se alimentan mutuamente.

Marie-Christine Lesage

## LES ÉTUDES THÉÂTRALES AU CARREFOUR DE L'INTERMÉDIALITÉ ET DE L'INTERDISCIPLINARITÉ

L'objectif de cet article n'est pas de présenter une étude élaborée qui offrirait un regard englobant sur la situation des recherches actuelles en théâtre au Québec<sup>1</sup>. Les études théâtrales québécoises, comme l'a rappelé Yves Jubinville<sup>2</sup>, se situent au carrefour de deux traditions théoriques distinctes, soit celle française (laquelle valorise la distinction des études théâtrales, suivant des approches qui empruntent soit à l'anthropologie théâtrale, à l'esthétique, à la sémiotique ou à la philosophie) et celle américaine (axée davantage sur les Performance et Cultural Studies). Je souhaite ici faire état, sans viser l'exhaustivité, des théories intermédiales et interdisciplinaires qui se sont affirmées ces vingt dernières années dans le champ des études théâtrales nord-américaines et qui témoignent d'un déplacement épistémologique sensible, lequel trouve sa source dans un ensemble de phénomènes complexes (parmi lesquels figurent la transformation des pratiques théâtrales et la montée en force de la recherche ancrée à la pratique).

La théorie théâtrale a, ces dernières années, adoptée en majorité les Performance Studies pour l'analyse de la scène contemporaine, inspirée en cela par les écoles de pensée américaines: à cet égard, les travaux de Josette Féral<sup>3</sup> ont effectué une synthèse théorique complète des théories performatives appliquées à la scène contemporaine. De façon concomitante, la théorie de l'intermédialité a fait son chemin à partir des arts médiatiques et du cinéma pour se développer, grâce notamment aux travaux de Jean-Marc Larrue<sup>4</sup>, dans le champ des réflexions sur le théâtre moderne et

<sup>1</sup>Le Québec, unique province francophone du Canada, est un centre important d'activités et d'études théâtrales. La plupart des universités québécoises ont des programmes en théâtre et des équipes de recherche actives dans le domaine. Montréal compte deux universités francophones, l'université de Montréal et l'université du Québec à Montréal (UQAM), cette dernière ayant fondé l'École supérieure de théâtre. Des deux universités anglophones, McGill et Concordia, seule Concordia offre un programme entièrement dédié au théâtre. L'université Laval, dans la ville de Québec, a un programme en théâtre et une équipe de recherche, ainsi que l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC) qui bénéficie d'une Chaire de recherche du Canada en Dramaturgie sonore.

<sup>2</sup>Y. Jubinville, *Points tournants. Bilan et perspectives des études théâtrales au Québec*, dans «Tangence», <XLI>, 2012, n. 100, pp. 121-132.

<sup>3</sup>Josette Féral a été professeure à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM où elle a dirigé, avec Louise Poissant, un groupe de recherche axé sur Performativité et effets de présence, lequel a donné lieu à plusieurs colloques et publications, parmi lesquelles *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal, PUQ, 2012. Pour les théories de la performativité, voir son ouvrage *Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretiens, 2011.

<sup>4</sup>Jean-Marc Larrue figure parmi ceux qui, au Québec, ont effectué un travail visant à théoriser les rapports entre théâtre et intermédialité, et ce dans la foulée des travaux mis en place au sein du Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (CRIAIt) de l'université de Montréal. Ses travaux récents portent sur l'histoire médiale du son au théâtre: J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Le son du théâtre*, Paris, CNRS édition, 2016. Il a aussi fait paraître un ouvrage