

El Teatro Independiente en la Postdictadura argentina: crisis y reformulaciones

María del Huerto Moreno
UCA
Argentina

El propósito de este ensayo es revisar una de las etapas más productivas y también controvertidas del Teatro Independiente en Argentina. Durante la década de 1900, la concepción de teatro que sostenían los dramaturgos y teatristas¹ de la generación anterior, y que se esforzaba por mantenerse ligada en aspectos esenciales al programa surgido en 1930 con Leónidas Barletta, fue cuestionada por quienes querían renovar el espacio de producción y generar presupuestos acordes a una nueva realidad. Para comprender este proceso, nos proponemos realizar un brevísimo recorrido descriptivo por los presupuestos básicos del Teatro Independiente, destacando las características de sus orígenes y el viraje que se produce durante la última dictadura militar en el país y luego de ella, para entonces poder marcar y analizar qué cambios promueve la nueva generación de los 90. Nos interesa detenernos especialmente en las teorizaciones más relevantes que han dado cuenta de los cambios producidos en esta última etapa, para realizar un balance que dé cuenta de las tensiones existentes en esta compleja renovación teatral y así comprender el fenómeno del Teatro Independiente y destacar aspectos problemáticos.

El Teatro Independiente, origen y evolución

Resulta difícil dar cuenta en pocas líneas de un fenómeno complejo como fue el surgimiento del Teatro Independiente, pues involucró numerosos aspectos que trascienden lo meramente artístico y cultural y que están ligados al contexto histórico que atravesaba toda la región. De modo sintético, indicaremos que 1930 es el año capital en este proceso, pues es cuando se concreta el proyecto que buscaba reconfigurar la escena local nacional. El Teatro del Pueblo es el espacio creado para llevar adelante la renovación que atañe a todos los aspectos que conforman el quehacer teatral. Leónidas

Barletta es el mentor de este movimiento, cuya premisa esencial es producir un teatro de arte, que se aleje del agotado modelo teatral del pasado que se repite sin renovación y que sea opuesto al teatro comercial que privilegia la ganancia económica por sobre la calidad y el compromiso. Asimismo, se establecieron nuevas pautas de organización y trabajo grupal, surgió otra intención y forma de acercamiento al público y se incorporaron tendencias escénicas que hasta entonces eran desconocidas o no habían sido fructíferas en nuestro campo teatral. Esto dio como resultado la aparición de nuevas teorías estéticas y tendencias escénicas que absorbían, por ejemplo, elementos absurdistas y vanguardistas. Otro factor que no debe dejarse de lado y que suma complejidad a la gestación de este fenómeno, es la relevancia que tenía el posicionamiento político de los integrantes de este movimiento. Todos estos elementos que señalamos son los que marcaron un cambio en la forma de concebir, hacer y pensar el teatro, y esto condujo a la instauración de la *modernización* del teatro argentino (Pellettieri, 1997), una etapa bisagra que determinó el devenir de la escena posterior y que incluso es productiva en la actualidad.

En las décadas siguientes, el cambio siguió profundizándose con pocas variaciones en cuanto a poéticas teatrales, promovidas por nuevas agrupaciones como La Máscara, Fray Mocho o Nuevo Teatro, continuadoras de las ideas de Barletta, pero que ponían énfasis especial en la formación de actores y en la incorporación y estudio de técnicas al servicio de este objetivo (Fukelman, 2013: 666). Luego de esta etapa de asentamiento y expansión del Teatro Independiente, los cambios llegaron durante la década del 60. La evolución del movimiento tomó rumbos que en ciertos aspectos se alejaban de las ideas rectoras de la primera etapa y es por esto que un sector de la crítica entendió que aquí el Teatro Independiente había llegado a su fin para dar paso a otras formas de trabajo que iniciaron un camino propio. Se trata de líneas de individualidades que se consideran como una desintegración de la unidad propulsada desde los años treinta. Otros sectores de la crítica, por el contrario, defienden la idea de una continuidad evolucionada, marcada por la apertura en varias direcciones que pueden resumirse en tres tendencias generales, entre las cuales se encuentra una dirección caracterizada por “una intensificación de la búsqueda macropolítica de transformación de la sociedad, que lleva hacia un teatro militante” (Dubatti, 2012: 141). Ésta será la

más fructífera luego, en la década del 70, ya que la dictadura militar que tomó el poder en 1876 llevó a que el teatro se vuelva ámbito de oposición y resistencia frente al terrorismo de Estado. El colofón de la orientación que tomó el Teatro Independiente por ese entonces fue el ciclo Teatro Abierto, manifestación artística que buscaba afirmar la existencia de una dramaturgia local, además de erigirse como espacio de comunión de voces en alerta y dispuestas a ser foco de denuncia para visibilizar los atropellos que el gobierno cometía. Este es un hecho capital en la historia del teatro argentino, pues se constituye, al mismo tiempo, como una marca y un referente de una estética teatral “comprometida” que querrá mantenerse en vigencia en las décadas posteriores de la mano de quienes participaron de esta acción y que continuaron haciendo teatro. Para otros, por el contrario, este acontecimiento será el cierre de una etapa, el punto final, la señal de agotamiento (en sentido positivo, como culminación y como utilización de una estética hasta sus últimas instancias) de una línea de creación teatral. Creemos que en este momento el concepto de Teatro Independiente entra en crisis y luego da paso a una fase de reformulación.

Los noventa: Teatro de Postdictadura y Nueva Dramaturgia Emergente

Para comprender el panorama del teatro actual, fruto del teatro emergente de los noventa, hay que remitirse un poco más atrás en el tiempo. Hay que volver hacia los ochenta y considerar la fractura que significó para el país la dictadura militar que finalizó en 1983 y cuyas consecuencias se diseminaron en el tiempo y continúan presentes hoy. Este momento de inflexión también afectó al sistema teatral, pues este hecho frenó abruptamente el proceso evolutivo que iba desarrollando la dramaturgia argentina, que se encaminaba hacia el asentamiento de la modernidad (Pellettieri, 1997). Recuperada la democracia en 1983, se inicia una nueva etapa que llega hasta nuestros días, identificada por Dubatti (2001) como *Teatro de Postdictadura*, expresión que da cuenta que desde ese entonces hasta la actualidad, la actividad teatral sigue manifestando marcas del hecho traumático. La experiencia que atravesó el país no es un hecho superado por la sociedad y ello consta en la dramaturgia de esa época. En el plano estrictamente estético, esta etapa es caracterizada como un momento de “eclosión de

diversidad y proliferación de estéticas” (Dubatti, 2011). Desde ese momento, se rompe con la linealidad de un único camino o de pocas opciones creativas posibles, para dar paso a la incrementación de variantes que se despliegan por toda la cartografía teatral argentina. Esta nueva realidad muestra la riqueza, multiplicidad y validez de las poéticas existentes tanto en Buenos Aires como en el resto de las provincias. Debido a esta heterogeneidad, para Dubatti resulta imposible tratar de establecer una única corriente estética que defina el panorama argentino desde el 83 hasta ahora, de modo que postula la existencia de *micropoéticas*, esto es, concepciones artísticas particulares que conviven, conformando una pluralidad de propuestas, en las que se detectan los siguientes rasgos: “[...]heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación” (Dubatti, 2011: 74). Estas nuevas estéticas individuales que favorecen la diferencia parecen ir en contra de uno de los rasgos de la concepción de Teatro Independiente clásico como propuesta dramaturgica homogénea y unívoca que formulaba modelos abstractos, esto es, estéticas canónicas a las que atenerse. Aquí se evidencia el choque entre la búsqueda de libertad para generar propuestas muy personales y eclécticas con la rigidez programática anterior.

Para referirnos a la nueva generación parece más preciso hablar entonces de un canon de la *multiplicidad* que de un único canon, pues han caído las visiones unitarias, exclusivas, totalizadoras y excluyentes, para dar paso a una *destotalización*, rasgo definitorio de este período (Dubatti, 2011). En estos tiempos han perdido validez las visiones universales y unidireccionales, lo que habilita a la convivencia de concepciones artísticas que sustentan procedimientos artísticos también variados y creados, por tanto, con absoluta libertad, pues no deben ceñirse a una matriz establecida por otros y aceptada por la mayoría. Consideramos que este es un rasgo que debemos resaltar, pues pasa a ser definitorio del nuevo Teatro Independiente, es la idea que todos defienden, desde diferentes ángulos y con diversas propuestas estéticas.

Otra forma de entender y analizar este período consiste en encontrar rasgos comunes entre sectores creativos de los noventa, lo que permite identificar y agrupar propuestas estéticas de varios autores. Según esta propuesta, formulada por Pellettieri (2006), un momento clave luego de la vuelta de la democracia, es el *Movimiento*

Emergente que, aunque surgido de manera incipiente en los ochenta, se consolida en los noventa y se extiende hasta la actualidad. La obra de nuevos autores renueva el sistema teatral argentino, a partir de una toma de posición con respecto a la tradición anterior, ante la cual hay rechazo y ruptura por considerarla agotada. De acuerdo al mismo crítico, aparecen dos líneas de mayor fuerza que buscan instalarse en el centro de la escena porteña: el *teatro de resistencia*, cuyo máximo representante es Ricardo Bartís, quien, si bien reacciona contra el modelo establecido, no lo descarta como posibilidad estética, sino que se vale de él, manteniéndose en parámetros cercanos a sus postulados, aunque reelaborándolos. Lo contrario ocurre con la otra tendencia de relevancia, puesto que tendrá una actitud de rechazo y negación absoluta del precedente dramático. En efecto, este nuevo teatro emergente, llamado teatro de la desintegración, desconoce la autoridad y la validez de sus predecesores y pretende construir algo nuevo, desde una actitud destructiva, pues consideran que la tradición “es un ente estático que nos determina, que limita nuestro pensamiento y nuestra percepción por lo cual nada podría esperarse de ella, es producto de un vaciamiento y desnacionalización global que tiene en los países periféricos sus peores consecuencias” (Rodríguez, 2000: 173). Este nuevo teatro es continuador de la tendencia que inauguraron Pavlosky y Gambaro en los sesenta, la neovanguardia absurdista, que luego de un breve período de vigencia fue asimilándose a la tendencia del realismo reflexivo.

El *teatro de la desintegración* muestra rechazo por el modelo precedente (el teatro canónico de los ochenta) y tienen la firme intención de crear a partir de cero, pues no se sienten ni herederos ni continuadores de ello. No creen que ese largo trayecto iniciado por sus antecesores haya quedado trunco o incompleto –debido a la irrupción de la dictadura –y, por tanto, su misión no es ni continuarlos, ni completarlos, ni reivindicarlos. Esto no significa que no usen elementos provenientes de esa estética, de hecho lo hacen, pero retoman solamente elementos aislados que son de su interés. De ahí el nombre que les da Pellettieri, ya que considera que ante todo esta nueva dramaturgia busca romper con el pasado, disgregando y desmenuzando ese modelo, para, a partir de fragmentos, elementos y características aisladas, componer una nueva concepción teatral que se completa con una gran cantidad de otras influencias.

Entre los autores de la llamada nueva dramaturgia emergente se encuentran Javier Daulte, Alejandro Tantanian, Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Ignacio Apolo, entre otros. Sus primeros pasos los dan durante los ochenta, a mediados y fines de esa década, pero su presencia como generación que renueva los escenarios porteños se asienta en la década de los noventa, y continúa hoy en plena vigencia. La existencia de esta nueva generación se hace evidente hacia mediados de los noventa, cuando se manifiestan conflictos y discrepancias entre algunos de estos jóvenes teatristas y los dramaturgos consagrados de la escena porteña. Esto ocurre en el contexto de un taller creado por el Teatro Municipal General San Martín en el año 1995. Los nuevos dramaturgos que realizaban este taller eran: Carme Arrieta, Alejandro Tantanián, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Ignacio Apolo y Jorge Leyes, y contaban con la coordinación y docencia de Roberto Cossa y Bernardo Carey. Este encuentro entre dos generaciones dispares en un espacio perteneciente al circuito del teatro oficial es significativo, ya que marca la confluencia entre lo legitimado y canónico que pretende ser formador de continuadores de su visión de teatro y jóvenes con otras inquietudes, sobre todo con clara intención de hacer algo novedoso, renovar la escena local y de generar un nuevo teatro. En consecuencia, este encuentro desencadena en un choque, por lo que el taller no pudo llegar a su fin, pues los organizadores del taller decidieron disolverlo, debido a las grandes diferencias de interés que manifestaban los jóvenes. Desde ese momento se hace patente, con mucha controversia, que una nueva dramaturgia se está asentando, o que al menos hay nuevos intereses, objetivos, y una búsqueda de nuevas formas de trabajo e intención de explorar otras técnicas y procedimientos escénicos. Este grupo decidió continuar su trabajo al margen del organismo oficial, así crearon Caraja-ji, espacio de creación colectiva en el que trabajaron autónomamente, sin tener ninguna figura rectora que los guíe, pero con el claro convencimiento de que querían hacer un nuevo teatro y trabajar en el desarrollo de una nueva dramaturgia (Dosio, 2005). No podemos extendernos aquí más en este tema, pero basta señalar que Caraja-ji fue un fenómeno complejo que se tomó como lugar propio la idea de disolución.

Hemos señalado que para la crítica esta nueva generación se caracteriza por tener dramaturgias muy diferentes unas de otras, pero con rasgos comunes según otros

sectores de la crítica. Guillermo Heras (2001) es uno de los estudiosos que sistematiza los elementos compartidos por esta generación. Esta caracterización comprende referencias a: antecedentes e influencias, espacios y formas de concreción escénica y reorganización e importancia de los componentes escénicos. El primer aspecto está marcado por el rechazo a la influencia de las generaciones precedentes, sobre todo a la estética del “realismo comprometido” y a la tradición del grotesco criollo, para dirigir su mirada a los modelos de la dramaturgia de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky en su fase absurdista, como antes hemos mencionado. A esto debe sumarse el factor coyuntural común a todos los actores de esta generación, en efecto:

Una amalgama de referentes culturales les acerca o les enfrenta, pero no les son ajenos: las teorías filosóficas de la posmodernidad, la fragmentación, el cine, la TV, y otros medios audiovisuales, la cultura del cómic, las nuevas músicas, la intertextualidad, la investigación en los espacios, directores de escena fetiches como Tadeus Kantor o Peter Brook, la contaminación con coreógrafos contemporáneos, el uso de signos no necesariamente literarios, los objetos, las marionetas, la iluminación teatral sustituyendo decorados materiales para crear analogías... y, sobre todo, la dramaturgia desde, por y para los actores (Heras, 2001: 10).

El segundo punto da cuenta de un fenómeno de difusión y de circulación peculiar de esta etapa: su producción cobra trascendencia en el extranjero. No sólo cambiaron parámetros de creación en Argentina sino que además pudieron tomar impulso hacia otros territorios donde instalaron sus propuestas. Muchas veces con éxito y reconocimiento primero en el exterior y luego en nuestro país. Asimismo, los ámbitos de experimentación conforman circuitos paralelos a los oficiales y reconocidos por los creadores independientes, así surgen espacios teatrales emergentes como el Centro Cultural Rojas, el Centro Cultural Recoleta, La Barraca y Sportivo Teatral, entre otros, que funcionan como laboratorios de reflexión y acción alternativa.

El último aspecto, es el referido a una de las modificaciones más importantes de esta dramaturgia: el texto teatral pierde valor como texto escrito, pues sólo tiene sentido cabal en tanto es puesto en escena, además se otorga centralidad al rol del actor y postula una nueva visión sobre la representación. Se produce un vuelco hacia una inmanencia teatral, ya que sólo valoran los elementos esenciales e imprescindibles para

la creación en escena, en consecuencia se resta importancia a lo externo, como pueden ser la presencia de compromisos sociales y morales en sus piezas.

¿Teatro argentino posmoderno?

Un último punto problemático a tratar es la existencia y la presencia de lo posmoderno, o de elementos posmodernos, en la dramaturgia de los noventa y la consecuente posibilidad de hablar de un *teatro argentino posmoderno*.

Según la perspectiva encabezada por Dubatti (2011), no es adecuado aplicar el concepto de posmoderno al teatro argentino del período de postdictadura, puesto que no es posible hacer extensivo hasta momentos actuales una categoría creada para definir la estética de otro período, concreto y acotado en el tiempo. Parece que la aplicación del concepto a la dramaturgia argentina reciente es forzado o inadecuado, porque ignora el eclecticismo que caracteriza al panorama teatral, en el que coexisten numerosos estilos, muchos de los cuales escapa a la limitación de lo posmoderno –incluso perviven en la escena porteña formas previas como el drama moderno. Dubatti sostiene que ya estamos en otra etapa, que la posmodernidad es un estilo superado, por lo que propone el concepto historiográfico Teatro de Postdictadura, término que remite a un quehacer teatral marcado por ser posterior a un hecho histórico bisagra del país y está fuertemente determinando por las consecuencias de este suceso. Así, esta categoría se constituye como alternativa para denominar a esta extensión temporal que reúne formas dramáticas dispares, pero que guardan “[...] una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura” (Dubatti, 2008).

Por el contrario, la otra postura formulada por Pelletieri (2000), afirma que si se puede considerar que en un momento del teatro argentino se da alguna manifestación de un teatro posmoderno, es en esta etapa de los noventa identificada por él como teatro de la desintegración. En el trabajo de algunos autores y piezas concretas, puede hablarse más bien de teatro de intertexto posmoderno, puesto que las mismas no son ejemplares puros de lo posmoderno teatral, sino que remiten a recursos y rasgos posmodernos en determinados aspectos de las piezas. Existen otras obras en las que la asunción e



incorporación de lo posmoderno es total y esto es lo que posibilita la inauguración definitiva de la modernidad teatral argentina, pues aquella modernización a la que se arriba en los sesenta es para el crítico una modernidad “marginal”, que puede moverse de la periferia al centro recién en la década de los noventa, cuando esta nueva dramaturgia emergente, continuadora de ese primer impulso modernizador de los neovanguardistas absurdistas, se apropia de la estética posmoderna.

Parece claro que el teatro argentino de las últimas décadas se resiste a ser encasillado y delimitado por una o por pocas categorías definitorias. Es innegable que las nuevas dramaturgias gestadas en estos tiempos son muy peculiares, algunas muy diferentes entre sí, y es cierto que dominan las concepciones artísticas individuales, que favorecen la existencias de micropoéticas. Éstas presentan un alto nivel de aceptación de elementos provenientes de estéticas diversas, de las ya consolidadas y de prácticas experimentales. Aún más, algunas de estas tendencias no rechazan el cruce con otros ámbitos artísticos e incluso aceptan la transpolación y la extrapolación a y desde ámbitos no artísticos. La cuestión se vuelve rizomática y por ello escapa a una única definición y caracterización que aglomere al Teatro Independiente desde los noventa a la actualidad en un solo lineamiento artístico. Esto significa, en definitiva, que la categoría de Teatro Independiente se mantiene como espacio de creación de un teatro de arte y experimentación, que puede incluir la reflexión social, política e histórica en su labor estética, pero que no subordina una a la otra y que descarta una única tendencia dominante canónica, lo que en consecuencia permite abrir trayectos de exploración y explotación dramáticas divergentes.

© **María del Huerto Moreno**

Notas

1 Con este término se define en Argentina a quien es un “creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo” (Dubatti, 1999: 14).

Referencias bibliográficas

- Dosio, Celia. “¿Qué fue Caraja-ji?”, *Conjunto: revista de teatro latinoamericano*. N° 136. La Habana: Casa de las Américas (2005): 42-50. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2012. Impreso.
- Dubatti, Jorge. “El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad”, *Stichomythia* N° 11-12 (2011): 71-80. Web 20 de mayo 2016.
- Dubatti, Jorge. “Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008”. *La revista del CCC*, N°4 (septiembre/diciembre 2008). Web 18 de julio 2016.
- Dubatti, Jorge. *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel, 1999. Impreso.
- Fukelman, María. “El concepto de “teatro independiente” en la escena actual”, *Actas del III Congreso Internacional de Artes en Cruce* (2013). Web 17 de abril 2016.
- Heras, Guillermo. “Prólogo”, en Apolo, Ignacio. *Nueva dramaturgia de Buenos Aires*. Madrid: Casa de América, 2001. Impreso.
- Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949 – 1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997. Impreso.
- Pellettieri, Osvaldo. “Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual”, *Aletria*, vol. 7, N°1 (2000). Web 20 de mayo 2014.
- Rodríguez, Matín. “La puesta en escena emergente y su futuro”, en Pellettieri, Osvaldo. *Teatro argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna, 2000. Impreso.