

La política y lo político en vínculo con el teatro independiente

El teatro independiente y su modo de producción

El teatro independiente surgió en Buenos Aires, de la mano de Leónidas Barletta (1902-1975) y su Teatro del Pueblo, creado el 30 de noviembre de 1930. Llamamos “teatro independiente” a una nueva forma de hacer y conceptualizar el teatro que se propuso distanciarse de tres elementos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado. Su nacimiento implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia política y teorías estéticas (cfr. Dubatti, 2012a: 81). Algunas de las propuestas generales del Teatro del Pueblo que se desprenden de sus estatutos fueron la pretensión de realizar un teatro para el pueblo con contenido social pero de alta calidad estética, la idea de divulgar tanto a los clásicos universales como a los nuevos autores argentinos, y la oposición a la obtención de un rédito económico. Estos postulados sentaron las bases del movimiento de teatro independiente, aunque eso no significa que este sea homogéneo.

El propósito de este trabajo es visualizar algunos vínculos entre la práctica teatral independiente (referenciada aquí en el Teatro del Pueblo) y dos componentes que se relacionan entre sí: la política —dentro del teatro—, por un lado, entendida como:

...la escenificación de la historia, de episodios o discusiones relevantes de la política nacional o internacional, (...) posibles referencias al hacer de la política institucional que involucra las acciones de los ciudadanos enmarcadas en los partidos políticos u organismos mediadores entre las necesidades o requerimientos de los ciudadanos y el estado (Proaño Gómez, 2007: 9-10).

Y, por el otro, lo político —dentro del teatro—, concebido como “la irrupción de los ‘no contados’, de aquellos que siendo todavía parte del sistema no son tomados en cuenta por él” (Proaño Gómez, 2007: 10) y como “el encuentro entre dos lógicas (...) que responden a dos racionalidades diferentes”¹ (Proaño Gómez, 2007: 11).

Para empezar, entendemos que el primer vínculo que se puede observar entre el teatro independiente y lo político es mixto, ya que este puede leerse tanto en la puesta en escena como en su modo de producción, independiente y novedoso para la época. En este nuevo cariz de la práctica teatral habría, *per se*, una importante relación con lo político, debido a la forma en que se lleva a cabo el teatro independiente, al margen del contenido de sus

¹ Volveremos a retomar estas dos definiciones más adelante.

obras. En este punto coincidiríamos con Theodor Adorno, quien afirmó que “la forma estética es contenido sedimentado” (Adorno, 2004: 14). Es decir, que en la forma habría, implícito, un contenido. Algo similar se desarrolló posteriormente en el teatro comunitario, surgido en Buenos Aires en 1983. En esta práctica teatral lo político se manifiesta principalmente en la organización y el proceso de trabajo que hace el grupo. Y, de hecho, muchos de los postulados que promueve fueron antes defendidos por los creadores del teatro independiente, como la relación de mayor horizontalidad entre los integrantes, el contenido social, y la elección de no tener una finalidad económica:

...muchas veces el teatro presenta, en su modo de producción mismo, estructuras alternativas. Consideramos, por ejemplo, el fenómeno de los teatros comunitarios (...), en los que el modelo de producción, la relación entre los integrantes, la economía que subyace a los proyectos y la dinámica social de las relaciones, es completamente opuesta a la del mundo globalizado: es personal, con valores que no tienen que ver con lo económico, desechan el consumismo y lo problematizan y su finalidad no es el éxito económico sino la reintegración de los lazos comunitarios; sus miembros tienen intereses comunes no solo contiguos y su contigüidad no es solo temporaria. (...) son actividades culturales que no se modelan a imagen y semejanza del mercado (Proaño Gómez, 2007: 30-31).

En otro orden de cosas, hay más ejes de análisis posibles para relacionar el teatro independiente con la política y lo político. El alcance temporal es vasto, dado a que es una práctica que continúa hasta hoy. Por lo tanto, en el presente artículo acotaremos nuestro objeto de estudio a la primera década² del movimiento y, dentro de ese recorrido, abordaremos, principalmente, el Teatro del Pueblo. En primer lugar, observaremos el vínculo que se establece con la política desde los orígenes del teatro independiente y sus correspondientes antecedentes. Luego nos adentraremos en ciertos testimonios explícitos de los teatristas independientes, también en relación a su mirada política y al contexto que los rodea. Y en tercer y último lugar, analizaremos qué aspectos de lo político se pueden encontrar en *La isla desierta*, una obra de Roberto Arlt —uno de los principales exponentes del teatro independiente— estrenada en 1937 en el Teatro del Pueblo.

La política como antecedente del teatro independiente

Quienes llevaron a cabo la creación del Teatro del Pueblo y, en consecuencia, el surgimiento del teatro independiente, no eran personas ajenas a la política. Muy por el

² Esta primera década coincidió con la llamada “Década Infame”. Durante este período se desarrollaron los gobiernos de José Félix Uriburu —1930-1932—, Agustín Pedro Justo —1932-1938—, Roberto Marcelino Ortiz —1938-1942— y Ramón Castillo —1943—.

contrario, se consideraban representantes de la ideología de izquierda y expresaban sus ideas abiertamente. Tanto Leónidas Barletta (fundador del Teatro del Pueblo) como Álvaro Yunque y Elías Castelnuovo (que acompañaron este movimiento, escribiendo obras para este teatro o notas de opinión en la revista *Metrópolis*, la revista del Teatro del Pueblo), entre otros, habían integrado el grupo literario de Boedo. Este grupo, conformado por escritores y artistas, se oponía al de Florida. La disputa tuvo su base en el intercambio realizado en las revistas culturales de la época, sobre todo en *Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista* (Boedo) y *Martín Fierro* (Florida). A pesar de los enfrentamientos —que catalogaban a los de Florida como la “vanguardia estética” y a los de Boedo como la “vanguardia política”— los intelectuales tenían varios puntos en común. Y años más tarde, el propio Barletta catalogó a la famosa polémica como “dos ramas opuestas de una misma inquietud compartida, despertada por la nueva situación que planteaba la triunfante revolución proletaria” (Barletta, 1967: 41).

En este sentido, es relevante advertir la importancia de la Revolución de Octubre para los artistas y pensadores de la época. La Revolución de Octubre fue la segunda parte de la Revolución Rusa, llevada a cabo en octubre de 1917. Allí, Vladimir Lenin y los trabajadores soviéticos derrocaron al gobierno provisional en Petrogrado y tomaron el control del campo. Esta revolución proletaria abrió el camino para la creación de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) en 1922. En este contexto, si bien los de Florida buscaron la revolución para el arte y los de Boedo se inclinaron por el arte para la revolución, ambos bandos celebraban la emancipación de la clase obrera.

Jorge Dubatti sostiene que en el teatro de los años '20 comienza a haber un rechazo del teatro comercial y una defensa del “teatro de arte”, representada por tres líneas diferentes³. La tercera de ellas sería la que define el accionar de Barletta y de quienes intentaron llevar a cabo un teatro libre. Tal es el caso de Octavio Palazzolo, Álvaro Yunque, Guillermo Facio Hebequer, entre otros, que estuvieron junto a Barletta en la formación de los grupos que fueron antecedentes del teatro independiente —Teatro Libre (1927), TEA (Teatro

³ Las primeras dos líneas fueron: “1) la de los ‘profesionales’, que persiguen, a la par, alta calidad artística y rentabilidad del trabajo teatral” y “2) la de los ‘experimentales’ que buscan una ‘vanguardia artística’ sincronizada con Europa, sin pensar en los resultados de taquilla, a pura pérdida e investigación por el arte y un público minoritario” (Dubatti, 2012: 69).

Experimental Argentino, 1928), La Mosca Blanca (1929), y El Tábano (1930)— y que sentaron las bases de lo que luego sería el Teatro del Pueblo:

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

Es decir, que el vínculo con la política, sobre todo con la izquierda y, dentro de ella, con el Partido Comunista, está presente en los pensadores y artistas del teatro independiente desde sus orígenes. Pero no solo el Teatro del Pueblo tuvo en sus inicios a militantes políticos. Otro caso se dio en la Agrupación Artística Juan B. Justo que, vinculada al Partido Socialista, fue fundada en 1927 y en la década del '30 se consolidó como teatro independiente. Así pasó a llamarse Teatro Juan B. Justo, cediendo —según José Marial— su orientación doctrinaria política para transformarse, poco a poco, en una entidad con verdadera autonomía.

Otro ejemplo, también vinculado a la política (diferenciándola, como ya mencionamos, de lo político) se da con los militantes anarquistas. Desde finales de siglo XIX y principios del XX, cuando se incorpora y empieza a ser difundido el anarquismo en nuestro país, muchos anarquistas utilizaron el teatro como herramienta de transformación de la sociedad y, dentro de grupos filodramáticos, realizaron obras con temática política directa (como luego, en los años '70, realizarían los integrantes del “Teatro Militante”, tal como lo categoriza Lorena Verzero). A su vez, varios de estos luchadores sociales se sumaron luego al campo teatral independiente. Según Carlos Fos, las experiencias escénicas anarcosindicalistas y socialistas tuvieron continuidad artística en el seno del teatro independiente con aquellos actores que, surgidos en cuadros filodramáticos, “quisieron profundizar esta experiencia creativa sin abandonar sus principios ideológicos” (Fos, 2010: 48). No obstante, el historiador teatral diferencia el sustrato político que tuvieron ambas prácticas y afirma sobre el teatro independiente:

El nacimiento del teatro independiente responde a diferentes causas: desde necesidades estéticas reclamadas por sectores de la nueva clase media hija de la inmigración, hasta el deseo de hombres representativos de la escena vernácula de orientación de izquierda de responder a las exigencias de un entorno marcado por crisis estructurales del capitalismo y gobiernos fascistas locales y externos. Nacido como desprendimiento combativo del socialismo vernáculo, el Partido Socialista Internacional primero y Comunista después tuvo presencia en diferentes espacios artísticos urbanos. (...) No vamos a extendernos en la tarea cultural del P.C. en Argentina (...), pero debemos mencionarlo en relación al nacimiento de

los teatros independientes, pues la mayor parte de sus creadores provenían de sus filas (Fos, 2010: 49).

Algunos de los actores que entrevistó Fos y que ejemplifican con sus testimonios el pasaje de una práctica a otra, es decir, del teatro anarquista al teatro independiente, fueron Renzo Vellina, quien se sumó a Teatro Libre y luego a El Tábano (nombre puesto en alusión a uno de los enemigos de la clase trabajadora, Natalio Botana, dueño del diario *Crítica*), ambos antecedentes del Teatro del Pueblo; Alicia Velkamp, que integró brevemente el Teatro del Pueblo y la Organización Independiente Rolland; e Irene Vela, que participó de la Agrupación Teatral La Cortina. Sin embargo, no todos los actores coincidían en dar el paso a las agrupaciones independientes. Algunos no acordaban con pasar de tener un vínculo lineal con la política (a través de la realización de obras que ponían en escena referencias al quehacer de la política institucional), a abordar la conexión con lo político desde una forma no tan directa, como la elección de un modo de producción alternativo o de poner en escena determinados espectáculos que estimulen al espectador sin ser explícitos. Tal fue el caso de Armando Ricci, colaborador de Justo Steiner, quien sostuvo:

Siempre pensé que (...) la seriedad en exceso dramático llevaba a un producto menos virulento y la tentación de ser didáctico aumentaba. De estos temas hablaba con mi primo Genaro, un socialista reformista pero muy honesto, que había ingresado a un grupo de teatro libre burgués llamado El Tábano y luego a otros. Yo no estaba de acuerdo con algunas cosas referentes a la ideología de estas agrupaciones, aunque coincidían con algunos puntos de nuestras propuestas, pero, sobre todo, *no pensaba que hubiera que hacer más complejo al teatro y alejarlo de los obreros*⁴, embrutecidos por tanto sainete (Fos, inédito).

Vemos aquí cómo, por un lado, el pasaje del teatro anarquista al independiente estaba en boga y, por el otro, cómo este era resistido por algunos artistas anarquistas, ya que implicaba cambios en la forma de trabajar y de llegar al público.

Contexto social y declaraciones políticas explícitas

Como todo período histórico, el que nos interesa para este trabajo es complejo. En 1930, hacía pocos años que había finalizado la Primera Guerra Mundial. La Revolución Rusa y el posterior surgimiento de la Unión Soviética —que, con la ideología marxista de Lenin, fue la primera nación del mundo gobernada por el proletariado— fueron de vital importancia para los intelectuales de izquierda argentinos. Estados Unidos, por su parte, tuvo un rápido desarrollo económico hasta que se vio perturbado por la Gran Depresión de 1929. El golpe financiero de la bolsa de valores de Wall Street impactó sobre el sistema capitalista

⁴ La bastardilla nos corresponde.

internacional, y la grave crisis económica que sobrevino afectó tanto a los países centrales como a las economías periféricas, que demandaban productos manufacturados y exportaban materias primas y alimentos. Durante los primeros años de la década de 1930, la sociedad argentina sufrió las consecuencias del reordenamiento de las relaciones económicas internacionales, dado a que el tradicional modelo agrario exportador entró en crisis.

Asimismo, entre 1916 y 1930, habían gobernado nuestro país Hipólito Yrigoyen (1916-1922; 1928-1930) y Marcelo Torcuato de Alvear (1922-1928), dos exponentes de la Unión Cívica Radical, pero de distintas facciones. En dicho período se impulsaron importantes cambios tendientes a la ampliación de la participación ciudadana, la democratización de la sociedad, la nacionalización del petróleo y la difusión de la enseñanza universitaria, aunque no estuvieron exentos los conflictos sociales derivados de las graves condiciones de pobreza en la que vivían hacinados muchos trabajadores⁵. El 6 de septiembre de 1930 se llevó a cabo un golpe militar encabezado por los generales José Félix Uriburu y Agustín P. Justo, que dio inicio a la denominada “década infame”. El golpe de estado fue apoyado por grupos políticos conservadores, quienes expulsaron del gobierno a Yrigoyen inaugurando un período en el que volvió el fraude electoral y la exclusión política de las mayorías.

Leónidas Barletta recordó, treinta años más tarde, esas épocas de definición política:

En 1930, es el reflejo cada vez más intenso (sic), de la Revolución de Octubre, la que impulsa a un grupo de intelectuales a combatir la dictadura de Uriburu y tratar de desbaratar la intromisión de los militares en la vida cívica del país. La mayoría de los de Florida se agrupan en AIAPE. En Boedo, en el teatro del mismo nombre, en una concentración que apoya la fórmula Lisandro de la Torre – Repetto, hablan José Santos Gollan, de Florida y Leónidas Barletta, de Boedo (Barletta, 1967: 52).

La década infame tuvo cuatro gobiernos, del mismo color político. Al de Uriburu – Enrique Santamarina le siguieron, a través de elecciones nacionales (pero fraudulentas), los mandatos de Agustín Pedro Justo – Julio Argentino Pascual Roca (1932-1938), Roberto

⁵ A partir de 1850, Argentina comenzó a ocupar un importante rol como productor de bienes de exportación, lo que trajo aparejado el artículo nº 25 de la Constitución Nacional de 1853, que fomentaba la inmigración europea para ser utilizada como mano de obra en el proyecto agroexportador. Así, grandes flujos inmigratorios provenientes, principalmente, de Italia y España llegaron a la Argentina y se calcula que, hacia 1914, la población extranjera ascendía al 42,7 %. Sin embargo, lo que comenzó como una esperanza no se desarrolló así en todos los casos; si bien, un numeroso grupo logró un buen pasar, otro gran sector vio truncarse sus expectativas a partir de las pocas posibilidades concretas de obtener tierras (todas en manos de los terratenientes). En consecuencia, una gran cantidad de extranjeros terminó instalándose en Buenos Aires y habitando en conventillos, en donde convivían personas de diferentes nacionalidades. La contra cara de *Hacer l'América* se hacía notar, y la decepción y la desigualdad empujaron a muchos extranjeros a lugares marginales dentro de la sociedad.

Marcelino Ortiz – Ramón Castillo (1938-1942), y Ramón Castillo (1942-1943). A la fórmula de Justo – Roca se oponía la de Lisandro de la Torre – Nicolás Repetto (por la Alianza Demócrata Socialista), que era apoyada por Barletta. El programa de la Alianza contemplaba las aspiraciones de las clases media y obrera en una época de crisis mundial y creciente desocupación. La campaña a favor de De la Torre – Repetto se hizo explícita en la revista *Metrópolis*, que fue el órgano difusor del Teatro del Pueblo, según se estipuló en sus estatutos fundacionales, y que salió en 1931 y 1932. Así, en la contratapa del número sexto, de octubre de 1931, se expresó:

Si después de trabajar diez años por la cultura del país, nuestra palabra tiene algún valor, decimos al pueblo: no puede oponerse a la reacción otra fuerza política que la de la alianza demócrata-socialista. Votad por De la Torre – Repetto. Contribución de *Metrópolis*, a la solución del problema político (1931).

Pero no solo al gobierno dictatorial de Uriburu se opusieron Barletta y sus compañeros. El radical conservador Alvear era uno de sus blancos preferidos, aun cuando ya no estaba en el gobierno. En *Metrópolis*, donde también se difundía el teatro soviético, se le dedicaron varias críticas, e incluso, burlas. A raíz de una comida organizada por la Universidad de Boedo el día 18 de julio de 1931, dedicada al escultor Agustín Riganelli, a la que asistió el ex presidente, se afirmó: “La entrada del doctor Alvear fue saludada por los artistas e intelectuales, con una salva de aplausos, destacándose, en primer término, los que fueron favorecidos durante su última presidencia con un puesto, porque aplaudían de pie” (1931).

Yrigoyen, los intelectuales que lo apoyaban, y los ex compañeros de *Claridad* (donde Barletta había sido secretario de redacción), simpatizantes del Partido Socialista, también fueron atacados. En el número cuatro se dice:

Con muchos circunloquios y metáforas, el “socialista” Zamora explica que suspende la salida de *Claridad*, a la espera del día en que se pueda hablar sin reticencias. Ya se ve que tanta claridad no era para la noche político-social del momento y que falta allí el responsable. Porque hacer el malo mientras a uno se lo permiten no es gran cosa y a estos profesionales del izquierdismo, ¿qué menos se les puede pedir que asuman la responsabilidad de lo que vienen predicando? (1931).

Desde *Metrópolis*, además, se criticaron los artistas no comprometidos socialmente. De hecho, en la tapa del primer número, como carta de presentación de la revista, se había afirmado: “Mientras el país sufre una de sus grandes crisis políticas, sociales y morales, ‘los artistas’ realizan la ‘fiesta de las artes’. Después quieren estos ‘artistas’ que el pueblo no los desprecie” (1931).

Estas son solo algunas de las muestras de que el teatro independiente —representado en este apartado por el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires— mantuvo vínculos estrechos con la política desde sus declaraciones y tomadas de postura. Empero, como veremos en el próximo apartado de este trabajo, en sus representaciones escénicas no necesariamente expresaba una temática directa sino que podía proponer un enlace con lo político de manera lateral.

Las consecuencias del sistema capitalista en *La isla desierta* de Roberto Arlt

La isla desierta, de Roberto Arlt, se estrenó el 30 de diciembre de 1937⁶ en el Teatro del Pueblo. Fue la cuarta obra del autor —ícono del teatro independiente— llevada a escena por el grupo de Barletta. Un año antes, Arlt había tenido su primera y única experiencia estrenando una obra en el circuito del “teatro profesional de arte”.

Roberto Arlt no era considerado, en los primeros años de la polémica, un autor del grupo literario Boedo, aunque compartía ciertas afinidades con quienes lo integraban. El autor se resistía a constituir parte de los grupos de Boedo y Florida porque, para él, los literatos debían producir literatura y no hablar sobre ella. De hecho llamaba “escribidores” a los escritores consagrados. Para José Amícola, este rechazo se debía a que Arlt no consideraba que pudiera compartir lectores con esos colegas, sabía “que el hombre medio de la calle no se siente aludido por ninguna de las dos corrientes”, y creía que su público se identificaba “con los seres de una ‘subespecie’ de literatura que no era considerada en los debates de las revistas literarias: la de los tangos y los sainetes” (Amícola, 1984: 101). Asimismo, al autor “no le importaba modificar el mundo, hacerlo mejor, sino describirlo, pedalearlo” (Viñas, 1981: 82). Sin embargo, al igual que los narradores de Boedo, introducía en sus obras la temática obrera, la representación de un submundo y la marginalidad. Leónidas Barletta, por su parte, lo colocó póstumamente dentro del grupo, cuando, analizando la famosa polémica de los años ’20, enlista a los integrantes de cada bando y sostiene: “...César

⁶ Entendemos que esta es la fecha correcta de estreno de la obra. Sin embargo, hubo distintas versiones. Al respecto, Gabriel Fernández Chapo sostiene: “No hay consenso entre los investigadores respecto de la fecha de estreno de *La isla desierta* en el Teatro del Pueblo. Según Sylvia Saítta, subió a escena el 30 de septiembre de 1937. Raúl H. Castagnino afirma que fue el 30 de diciembre de 1937. Por su parte, Lorena Verzero, en su cronología de ‘Actividades y estrenos I’ del Teatro del Pueblo, menciona por primera vez *La isla desierta* el 1° de marzo de 1938” (Fernández Chapo, 2010: 82).

Tiempo, (...) y más tarde: Roberto Arlt, (...) ocuparon con algunos más el sector de Boedo” (Barletta, 1967: 54).

Barletta y Arlt estuvieron muy próximos, ya que este último acompañó de cerca los pasos iniciales del Teatro del Pueblo, encarnando en sus obras “el proyecto de modernización escénica y generación de conciencia social que caracterizó a la escena independiente de Buenos Aires” (Dubatti, 2012b: s/n). En 1932, cuando el Teatro del Pueblo estrena *El humillado* (versión teatral de la novela *Los siete locos*), Arlt lee unas palabras de agradecimiento a Barletta. Allí “advierde que el Teatro del Pueblo está construyendo un territorio de subjetividad alternativo (‘una isla’)”, e intuye la potencia que adquirirá el teatro independiente en la historia de la escena nacional cuando afirma: “aquí se está preparando el teatro futuro”. Como recapitula Dubatti:

Arlt está convencido de que “dentro de algunos años el Teatro del Pueblo será una empresa montada con todas las exigencias del teatro moderno” y asegura que entonces ya nadie recordará que “Barletta y sus camaradas han hecho y hacen aquí el trabajo de peones de limpieza, albañiles, carpinteros, pintores, electricistas, apuntadores, actores, decoradores; nadie recordará que esta gente vive como en una isla, combatiendo contra toda clase de dificultades...”. Vaticina: “Creo que estamos en presencia de una realización que, con el tiempo, va a crecer hasta convertirse en sede oficial de nuestro teatro nacional. No digo palabras de optimismo, sino de hombre que conoce y sabe valorar los efectos de una terrible fuerza humana: la voluntad”. Sus augurios fueron avalados enfáticamente por la historia. (Dubatti, 2012b: s/n).

Una isla es, precisamente, el objeto del deseo en *La isla desierta*, pieza donde se ponen en evidencia las desigualdades que genera el sistema capitalista, dado que, como afirmó Adorno, los “antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como los problemas inmanentes *de su forma*” (Adorno, 2004: 15). Lo que aquí regresa, entonces, es la desazón de las clases bajas y medias, que no participan de la riqueza que ayudan a construir y que son absorbidas por un trabajo esclavista.

La acción se centra en una oficina, donde, en primer lugar, vemos que los oficinistas se equivocan en su trabajo más de lo habitual y, ante las constantes llamadas de atención por parte de su jefe, explican que los errores se deben al sonido de los buques que entran y salen, y al gran ventanal por el que se puede ver el puerto. Dicen que antes trabajaban en el subsuelo y no les pasaba. Sin embargo, ya han pasado siete años del cambio de espacio, por lo que entendemos que no es esa solamente la razón, sino el agobio producido por tanto tiempo de labor rutinaria, y el maltrato que, como advertimos, reciben de su jefe. Luego de que el superior abandona la sala, los empleados conversan entre ellos hasta la entrada de

Cipriano, el ordenanza. Este les empieza a contar maravillosas historias de andanzas y, entre todos, comienzan a soñar con un futuro viaje a una isla desierta, donde creen que podrán liberarse de las penurias que sufren en su monótona vida de ciudad. El entusiasmo por el viaje va creciendo poco a poco hasta llegar a un clima de furor, donde los oficinistas pierden noción de que todavía están en el trabajo y comienzan a danzar tribalmente. Toda la ensoñación es interrumpida por la aparición del jefe y del director en la oficina, quienes deciden echarlos a todos y poner vidrios opacos en las ventanas.

La obra tiene varios elementos que se pueden vincular con lo político. En principio lo advertimos retomando la ya mencionada “irrupción de los ‘no contados’, de aquellos que siendo todavía parte del sistema no son tomados en cuenta por él, son en este sentido un sobrante que, si bien es necesario para el funcionamiento del sistema, no usufructúan de sus ventajas” (Proaño Gómez, 2007: 10-11); ya que tanto los oficinistas como el ordenanza (puesto de trabajo que, en términos coloquiales, conocemos en Buenos Aires como el de “che-pibe”) están insertos dentro del sistema capitalista pero reciben lo peor de él: trabajan muchas horas diarias en condiciones de encierro y maltrato, y ni siquiera llegan a tener la posibilidad de realizar sus deseos (en este caso, el viaje que tanto anhelan). De esta forma, *La isla desierta* pone de manifiesto las condiciones opresivas en las que vive el ser humano que debe vender su fuerza de trabajo, cuyo sustrato es la vida a cambio de ganar un salario: “el punto de vista biopolítico que distingue al capitalismo históricamente (...) consiste en la necesidad de regular y gobernar la vida que hace las veces de sustrato de la facultad de la fuerza de trabajo y posee la consistencia autónoma del valor de uso” (Proaño Gómez, 2013: 127-128). Los trabajadores de la oficina de *La isla desierta*, en consecuencia, no son libres. Aunque pueda parecer que toman sus propias decisiones, no lo hacen. Son víctimas de un sistema que los utiliza y los exprime, mientras ellos simplemente “duran”, no viven, porque cuando el poder toma como objeto la vida, “la vida empieza a ser el conjunto de las funciones que resisten a la muerte” (Proaño Gómez, 2013: 128). La vida, entonces, se opondría al trabajo. En este sentido, Mirta Arlt sostiene que la obra plantea “el problema de la función mutilante de la rutina. Enfoca la civilización como indeseable molde de esclavitud impuesto al hombre por medio de normas cuya aceptación están impuestas casi por automatismo” (Arlt M., 1968: 10). Es en el rechazo a ese “automatismo” y en la exhibición de la supresión de la vida en función del trabajo, donde surge otra lógica y otra

racionalidad. En la pieza de Arlt, esta alternativa se propone como un sueño colectivo, en la esperanza de irse todos juntos a un lugar donde sean libres para elegir y ya no tengan que obedecer ni cumplir horarios. Sin embargo, este plan no pudo llegar a concretarse: ha prevalecido el orden inicial.

Según David Viñas, a su vez, en estas carencias generadas por el sistema económico se entrecruzan las miradas de humillación y las de seducción, dado a que las únicas maneras de superar estas faltas se dan a partir de dos alternativas: “optar por el trabajo y ser humillado, o apelar a la magia seduciendo a los demás” (Viñas, 1974: 64). Los oficinistas optaron por trabajar y ser humillados (suponiendo que eso pueda ser una elección), pero al mismo tiempo se dejaron seducir por la magia del relato de Cipriano (que también es un trabajador), no solo para evadirse —aunque sea por un rato— de su realidad, sino también para reflexionar sobre su propia existencia y pensar en que es posible otra forma de vida, en la que esté permitido desear:

Manuel. — No sé. La vida no se siente. Uno es como una lombriz solitaria en un intestino de cemento. Pasan los días y no se sabe cuándo es de día, cuándo es de noche. Misterio. (*Con desesperación*). Pero un día nos traen a este décimo piso. Y en el cielo, las nubes, las chimeneas de los transatlánticos se nos entran por los ojos. Pero entonces, ¿existía el cielo? Pero entonces, ¿existían los buques? ¿Y las nubes existían? ¿Y uno, por qué no viajó? Por miedo. Por cobardía. Mírenme. Viejo. Achacoso. ¿Para qué sirven mis cuarenta años de contabilidad y chismerío? (Arlt, 1968: 25).

En las palabras de los empleados, que van surgiendo impulsados por la festividad que propone el mulato Cipriano, vemos una búsqueda desesperada de libertad. Asimismo, cuando el personaje de Manuel expresa “Quiero vivir los pocos años que me quedan de vida en una isla desierta. Tener mi cabaña a la sombra de una palmera. No pensar en horarios” (Arlt, 1968: 26) o cuando todos proponen a coro “Eso... vámonos todos” (Arlt, 1968: 27) advertimos más conexiones con lo político. Aparece una racionalidad y una lógica distinta que no sigue la instrumentalización del cuerpo y la vida en función de la acumulación del capital. Lo político está presente, pues aquí “se da el encuentro entre dos lógicas —que a la vez responden a dos racionalidades diferentes—, la del orden instituido y la de un nuevo orden con la propuesta de una nueva lógica con fines y valores radicalmente opuestos a la lógica del sistema” (Proaño Gómez, 2007: 11). En la antigua y prevaleciente lógica, los trabajadores no tienen libertad de elección, no pueden tener proyectos, no se sienten parte de un colectivo, está solo cada uno con su accionar (y con la culpa que le genera ese accionar, como es el caso de Manuel, que confiesa haber sido el chismoso del

jefe); en la nueva lógica propuesta, no hay superiores que indiquen lo que se debe hacer y lo que no, los hombres y mujeres se regirían por sus ganas y por sus gustos, en función de sus deseos de una vida distinta, más plena, que no se agote en función de la rutina del trabajo, y estarían juntos, en comunidad. En este sentido, podemos ver que *La isla desierta* se configura como un espacio de resistencia a la política normalizadora. Los trabajadores de la oficina pretenden dejar de lado su interés económico en vistas de la necesidad de tener alegría y una vida más plena. Así, representan una alternativa al régimen normativo (cfr. Proaño Gómez, 2013: 129-132). No obstante, el soñado nuevo orden tiene un brusco despertar, marcado por la entrada del jefe y el director, que impiden la posibilidad de romper las estructuras establecidas. La salida, entonces, se vuelve imposible, presentándose otra vez lo político pero ya “solamente como un ‘síntoma’, en tanto la escena no ofrece ninguna alternativa” (Proaño Gómez, 2007: 16).

Palabras finales

A lo largo de este trabajo hemos reflexionado sobre el teatro independiente a través de, principalmente, la práctica del Teatro del Pueblo y de las declaraciones de sus integrantes, abocándonos a sus relaciones tanto con la política como con lo político. En este sentido, hemos corroborado que el vínculo es activo en ambas direcciones.

A modo de síntesis, podemos concluir que la ligazón con la política propiamente dicha se ve en los antecedentes de quienes conformaron e integraron el teatro independiente, y en las declaraciones exhibidas en los órganos difusores del teatro, que muestran su funcionamiento, sus luchas y las relaciones entabladas con el marco institucional. A su vez, el vínculo con lo político se puede observar en el modo de producción alternativo y en el contenido implícito de algunas de sus obras, como es el caso de *La isla desierta*, de Roberto Arlt, en la que aparecen las problemáticas de la vida versus el trabajo, el derecho al deseo y la explotación de aquellos seres humanos que son necesarios para el funcionamiento del sistema pero que están erradicados de él.

El teatro independiente es una práctica compleja y vasta, que tiene su comienzo en 1930 (aunque, como vimos, hubo intentos anteriores por instalarla) y que continúa, con muchos cambios, hasta hoy. Por tal motivo, no consideramos este trabajo como una labor terminada sino, simplemente, como un esbozo de ideas que contribuyan a pensar una práctica que no

fue nunca ingenua ni solitaria, sino que desde sus inicios ha tenido múltiples vínculos con el contexto social que la rodeó.

María Fukelman
(CONICET)

Bibliografía

Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid, Akal, 2004.

Amícola, José. *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*. Buenos Aires, Weimar Ediciones, 1981.

Arlt, Mirta. “La isla desierta” en Roberto Arlt. *Teatro completo. Tomo II*. Buenos Aires, Schapire, 1968.

Arlt, Roberto. *La isla desierta* en *Teatro completo. Tomo II*. Buenos Aires, Schapire, 1968.

Barletta, Leónidas. *Boedo y Florida. Una versión distinta*. Buenos Aires, Metrópolis, 1967.

Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos, 2012a.

Dubatti, Jorge. “Dramaturgia y conciencia social” en *Tiempo Argentino*, 8 de julio de 2012b. Versión online: <http://tiempo.infonews.com/nota/68909/dramaturgia-y-conciencia-social>.

Fernández Chapo, Gabriel. “La isla desierta (1937) de Roberto Arlt: una mirada sobre la alienación del hombre moderno” en Jorge Dubatti (coordinador). *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales. 1910-2010*. Buenos Aires, Ediciones del CCC – Fondo Nacional de las Artes, 2010.

Fos, Carlos. *En las tablas libertarias. Experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo XX*. Buenos Aires, Atuel, 2010.

Fos, Carlos. “Testimonio de Armando Ricci”. Inédito.

Larra, Raúl. *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*. Buenos Aires, Conducta, 1978.

Marial, José. “Nacimiento y problemas de los teatros independientes” en *Continente*, 1952.

Marial, José. *El teatro independiente*. Buenos Aires, Ediciones Alpe, 1955.

Ordaz, Luis. *El teatro en el Río de La Plata – Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1957.

Proaño Gómez, Lola. *Estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires, Biblos, 2013.

Proaño Gómez, Lola. “Lo político, sustrato de las poéticas teatrales de la globalización” en *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Gestos, Universidad de California, 2007.

Rancière, Jacques. “Diez tesis sobre la política” en *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2006.

Revista *Metrópolis*, números 1 al 15. 1931-1932.

Verzero, Lorena. “Hacia una historia material de las prácticas teatrales anarquistas” en Carlos Fos. *En las tablas libertarias. Experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo XX*. Buenos Aires, Atuel, 2012.

Viñas, David. “Arlt y los comunistas” en D. Viñas, I. Viñas, J. J. Sebreli y otros. *Contorno. Selección*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

Viñas, David. “El escritor vacilante: Arlt, Boedo y Discépolo” en *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1974.