

DRAMATURGIA DEL TEATRO INDEPENDIENTE ENTRE 1930 Y 1945: AUTORES FUERA DEL CANON HISTORIOGRÁFICO

María Fukelman*

Resumen: Definimos el teatro independiente como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética, y careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria —dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

Para realizar un teatro de alta calidad estética, cada grupo eligió distintas obras. Pero, más allá de esta heterogeneidad, hubo varios dramaturgos argentinos que fueron llevados a escena en los teatros independientes. Algunos de ellos fueron Roberto Arlt, Ezequiel Martínez Estrada, Nicolás Olivari, Eduardo González Lanuza, Álvaro Yunque, Raúl Larra, Roberto Mariani, Pablo Palant, Bernardo González Arrili, Octavio Rivas Rooney, Horacio Rega Molina, Álvaro Sol, Alejandro Berruti, Nemesio Trejo, Enrique Agilda, Rodolfo González Pacheco, Luis Ordaz y Marcos Victoria, entre otros. A partir de esta lista podemos advertir que, a excepción de algunos nombres muy conocidos, estos autores no fueron rigurosamente estudiados.

En el presente trabajo, nos centraremos en Enrique Agilda y en su obra *El clamor*, estrenada por el Teatro Juan B. Justo en 1935. Optamos por esta pieza porque entendemos que se encuadra dentro de aquellas realizadas por escritores que fueron marginales por oponerse a los discursos hegemónicos del poder político.

Palabras clave: Historia; Teatro Independiente; Buenos Aires; Enrique Agilda; Socialismo.

* Becaria Interna Postdoctoral del CONICET - Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: mariafukelman@gmail.com
Gramma, xxx, 63 (2019), pp. 22-32.

Fecha de recepción: 22-05-2019. Fecha de aceptación: 13-07-2019.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

Abstract: *We defined the independent theatre —emerged in Buenos Aires in November 1930— as a way of producing and conceiving the theatre that sought to renew the national scene in three ways: it differed from the theatre that set the economic objectives ahead of the artistic ones; it proposed to make a theatre of high aesthetic quality; it lacked profit. In this sense, the independent theatre was constituted as a contestatory collective practice, inasmuch as it opposed the statu quo of the theatre of those years and it promoted an anti-capitalist organization.*

To make a theatre of high aesthetic quality, each group chose different plays. But, beyond this heterogeneity, there were various Argentine dramatists who were taken to the stage in the independent theatres. Some of them were Roberto Arlt, Ezequiel Martínez Estrada, Nicolás Olivari, Eduardo González Lanuza, Álvaro Yunque, Raúl Larra, Roberto Mariani, Pablo Palant, Bernardo González Arrili, Octavio Rivas Rooney, Horacio Rega Molina, Álvaro Sol, Alejandro Berruti, Nemesio Trejo, Enrique Agilda, Rodolfo González Pacheco, Luis Ordaz and Marcos Victoria, among others. From this list we can notice that, with the exception of some well-known names, these authors were not rigorously studied.

*In the present work, we will focus on Enrique Agilda and his play *El clamor*, premiered by the Juan B. Justo Theatre, in 1935. We opted for this piece because we understand that it fits within those made by writers who were marginal for opposing the hegemonic discourses of political power.*

Keywords: *History; Independent Theatre; Buenos Aires; Enrique Agilda; Socialism.*

EL TEATRO INDEPENDIENTE Y SU REPERTORIO

El teatro independiente surgió en Buenos Aires, Argentina, a raíz de la fundación del Teatro del Pueblo, el 30 de noviembre de 1930, impulsada por el escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975). Si bien, ya desde mediados de la década del veinte, se habían llevado a cabo algunos intentos por conformar un teatro independiente —a partir de la fundación de los grupos Teatro Libre (1927), Teatro Experimental de Arte (1928), La Mosca Blanca (1929) y El Tábano (1930)—, el Teatro del Pueblo fue la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo. De esta manera, la crítica especializada coincidió en considerarlo el primer teatro independiente de Buenos Aires.

Los motivos de la iniciación del teatro independiente fueron varios, no hubo una única razón, sino que se dio una combinación de factores. Uno de los más importantes fue el objetivo de distanciarse de la escena del teatro profesional de los años veinte, cuyas características no agradaban a Barletta ni a muchos de los

intelectuales de la época. Ese contexto teatral estaba mayormente ocupado por obras del denominado «género chico» (revistas, sainetes, vodeviles), producidas por empresarios con el principal objetivo de ganar dinero. A su vez, los artistas y los escritores que conformaron el teatro independiente se encontraban al tanto de las novedades de la vanguardia artística que estaban sucediendo en Europa. Ese también fue un motor para transformar el teatro de Buenos Aires.

En nuestra reciente tesis doctoral (2017), hemos definido la poética abstracta del teatro independiente como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética, y careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria —dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

A este núcleo central de definición se le pueden sumar algunos aspectos lindantes e interrelacionados, que le aportan cierto matiz «romántico» al movimiento: 1) la ideología política afín a los partidos de izquierda —si las acciones de los teatros no estaban «al servicio» de estos, sí funcionaban de forma «complementaria»—; 2) la consideración del teatro como un instrumento de cambio, y 3) la intención pedagógica. A su vez, para llevar a cabo estos objetivos —que no fueron corroborados por todos los grupos, motivo por el que no integran la enunciación principal sobre el teatro independiente—, muchos de los teatros independientes desarrollaron una intensa labor en extensión cultural de cara a la comunidad.

Para realizar un teatro de alta calidad estética, cada grupo de teatro independiente eligió distintas obras. Como ejemplos de diversidad interna advertimos que el Teatro del Pueblo y el Teatro Íntimo de La Peña favorecieron tanto la dramaturgia de jóvenes autores argentinos como la de grandes clásicos del teatro universal y de la escena contemporánea internacional; el Teatro Juan B. Justo y el Teatro Popular José González Castillo incluyeron sainetes dentro de sus repertorios, y La Cortina no eligió dramaturgos argentinos hasta 1943. En este sentido, coincidimos con Hugo Panno, quien manifestó lo siguiente: «Revisando el repertorio de cada teatro —alrededor de la época señalada— se perciben nítidamente diferencias de enfoque programáticas» (1971, p. 95).

Más allá de estos rasgos de heterogeneidad que hemos advertido —no solamente en el repertorio, sino a lo largo de toda nuestra tesis—, hubo varios dramaturgos

argentinos que fueron llevados a escena por los distintos grupos independientes. Algunos de ellos fueron Roberto Arlt, Ezequiel Martínez Estrada, Nicolás Olivari, Eduardo González Lanuza, Álvaro Yunque, Raúl Larra, Roberto Mariani, Pablo Palant, Bernardo González Arrili, Octavio Rivas Rooney, Juan Pedro Calou, Horacio Rega Molina, Álvaro Sol, Alejandro Berruti, Nemesio Trejo, Enrique Agilda, Rodolfo González Pacheco, Luis Ordaz y Marcos Victoria, entre otros. A partir de esta lista podemos advertir que, a excepción de algunos nombres muy conocidos, estos autores no fueron rigurosamente estudiados.

A su vez, hubo ciertos grupos de teatro independiente que propiciaron piezas con marcado contenido político y social, como el Teatro Juan B. Justo, La Máscara, el Teatro Proletario y el IFT, los cuales pretendieron influir, desde el teatro, en la sociedad. En este sentido, fue frecuente que los primeros teatros independientes consideraran las obras como herramientas para enseñarle al público. Muchos de los conjuntos tuvieron posturas, explícitamente, didácticas. En este punto, es interesante considerar cierta preponderancia del «artista ilustrado» en los inicios del teatro independiente. Esta categoría refiere, para Jorge Dubatti, al «creador teatral que considera que su trabajo lo acerca al conocimiento de la verdad, lo hace puro en su ética y le permite saber más que el espectador, al que debe mostrarle el camino correcto» (2012, p. 83).

En el presente trabajo, nos centraremos en uno de los autores mencionados, Enrique Agilda, y en su obra *El clamor*, estrenada por la Agrupación Artística Juan B. Justo (llamado también Teatro Juan B. Justo) en 1935. Optamos por esta pieza porque entendemos que se puede encuadrar dentro de aquellas realizadas por escritores que fueron marginales por oponerse a los discursos hegemónicos del poder político. Asimismo, este texto dramático también se encuadra dentro de las obras de temática directa, que pretendieron hacer llegar un mensaje claro a sus espectadores y a sus lectores.

EL TEATRO JUAN B. JUSTO Y LA REALIZACIÓN DE *EL CLAMOR*

El Teatro Juan B. Justo se originó en el seno del Partido Socialista. Comenzó en junio de 1927 como un grupo coral denominado Agrupación Artística Popular y, tras la muerte del médico, periodista y político argentino Juan Bautista Justo, sucedida el 8 de enero de 1928, pasó a llamarse así a modo de homenaje. Este grupo fue considerado por la crítica como uno de los fundamentales del teatro independiente. Como ejemplo de esto, tomamos las palabras de Luis Ordaz, quien sostuvo que los teatros que integraron adecuadamente el movimiento de teatros

independientes «se redujeron a tres» (1946, p. 166): el Teatro del Pueblo, el Juan B. Justo y La Máscara.

El 29 de agosto de 1928, este conjunto dio sus primeros pasos en materia teatral en un festival organizado en el Centro Socialista de la 16.^a (Villa Urquiza). Presentó *Registro civil*, de Nemesio Trejo, bajo la dirección de Amadeo Di Fonzo. En sus inicios, la Agrupación Artística Popular (y luego Juan B. Justo) cumplió sus actuaciones en centros culturales obreros, en el salón de actos de la Casa del Pueblo —que dependía del Partido Socialista—, en bibliotecas o en clubes, tanto de la ciudad de Buenos Aires como del Gran Buenos Aires. Pero, a partir de 1933, lo comenzó a hacer en una vieja casona que le había sido cedida por la Municipalidad, sita en Venezuela 1051. Según nuestro análisis (Fukelman, 2017), fue en ese año que el grupo se constituyó como un teatro independiente, aunque nunca dejó completamente de lado su vínculo con la política.

En 1935, ya con la dirección escénica a cargo de Edmundo Barthelemy, la Agrupación Artística Juan B. Justo ofreció *El clamor*, de Enrique Agilda, estrenada el 8 de junio. Esta obra había sido premiada en un concurso de piezas teatrales para autores noveles organizado por el grupo¹, cuyos ganadores se habían anunciado el 7 de octubre de 1934. Para la categoría de obras con más de tres actos resultó ganadora *Cristóbal*, de Juan Notar; el premio para las de dos actos quedó desierto, y *El clamor* fue elegida como mejor pieza en un acto. Este hecho sirvió para acercar a Agilda —quien participaba, desde 1922, en distintos cuadros filodramáticos— a la Agrupación Artística Juan B. Justo. Allí continuó estrenando obras (*Rumbos*, 1936, y *Hombres*, 1939; ambas ganadoras de otros concursos de la agrupación), y también fue director, pero su mayor labor la realizó al frente del elenco infantil, que presentó en 1938². Es interesante destacar que, del jurado que premió a Agilda, formaba parte el diputado en ejercicio del Partido Socialista, Alejandro Castiñeiras; es decir que un actor concreto de la política estaba incidiendo en la elección del repertorio del elenco teatral. Los demás integrantes fueron Arturo Cerretani, Luis Emilio Soto, César Tiempo y Álvaro Yunque.

El clamor es una obra en un acto breve dividida en tres cuadros. Allí se cuenta la historia de una familia —compuesta por el padre, la madre y la hija—, en la

¹ Si bien Ordaz (1957) dice que este fue el primer concurso organizado por la institución, el 21 de mayo de 1929 la agrupación había convocado a un concurso de comedias, comprometiéndose a representar las obras aceptadas (no obstante, no hemos encontrado resultados de esta actividad).

² De ese elenco derivó otro para adolescentes, y Agilda llegó a dirigir a los tres grupos (adultos, niños y adolescentes) simultáneamente.

que el hombre se queda sin trabajo. Ante esta situación desgraciada, se puede ver cómo la desesperación va invadiendo a los personajes y también cómo, a raíz de la intervención de un vecino y amigo de la familia, se llega a una determinada resolución esperanzadora. El texto dramático remite a la poética abstracta del drama moderno (Dubatti, 2009), ya que en él se pueden advertir sus rasgos inmanentes. Estos rasgos se pueden sistematizar en seis ángulos, interrelacionados y subsumidos al efecto de ilusión de contigüidad metonímica entre mundo real y mundo poético:

1. *Realismo «voluntario» o «intencional»*: el espectador mantiene viva, a puro pacto de recepción, la dinámica de la convención.
2. *Realismo sensorial*: a partir de los datos provenientes de los sentidos (especialmente la vista, el oído y el olfato), la escena realista debe brindar al espectador la ilusión de contigüidad con el mundo real, por ejemplo, en *El clamor*, hay flores y/o pan.
3. *Realismo narrativo*: busca mimetizar el funcionamiento empírico de las representaciones temporales en la vida cotidiana, pero a la vez lo tensiona con las necesidades de la coherencia narrativa inmanentes a la obra dramática.
4. *Realismo referencial*: lo narrado o representado en escena debe guardar vínculos referenciales con la imagen del mundo real proveniente del régimen de experiencia.
5. *Realismo lingüístico*: la lengua de los personajes en escena debe contribuir a generar efecto de realidad, por ejemplo, se usa prosa, se canta una canción popular.
6. *Realismo semántico*: implica la enunciación de una tesis, propiciada por la figura de un «personaje delegado».

Las ideas que van a conformar la tesis se van diseminando, gradualmente, a través de toda la obra. En principio, nos enteramos de que hay una situación económica que está yendo de mal en peor:

VECINO (*Entre serio y risueño*): —¡Dichoso él que cobra!

MUJER: —¡Bah! Vd. también ha de cobrar.

VECINO: —Sí... pero no puntualmente. Además, Vd. sabe... antes trabajaba toda la semana, cobraba todos los sábados y jornales mejores. Ahora mejor sería no hablar; poco trabajo, poco jornal, y todavía la fortuna que le toca a uno, se la pagan cuando quieren.

MUJER: —No se queje Vd.; dé gracias que tiene eso. Hoy se debe cuidar lo poquito que uno tiene, que si se pierde, no es tan fácil conseguir otra cosa (Agilda, s/f, §. 16-19).

Luego, estas reflexiones sobre el difícil contexto social se van a acrecentar. Así lo advertimos cuando el hombre le cuenta a la mujer la mala noticia nueva:

MUJER: —¿Te despidieron? (*El hombre asiente*). ¿Por qué?

HOMBRE: —Economías. Hay poco trabajo. Las ganancias son más reducidas, y el personal debe disminuir. Es lógico.

MUJER: —¿Después de diez años?

HOMBRE: —Así es. Después de diez años. El esfuerzo, la voluntad al servicio de una empresa, la confianza que uno inspira, se recompensan con un simple «hay que hacer economías».

MUJER: —Y en esta época, ¿dónde ir a buscar trabajo? (Agilda, s/f, § 103-107).

Asimismo, junto con la pésima situación actual, se empiezan a resaltar, en *El clamor*, los valores de la solidaridad: «HOMBRE [a la niña]: —Vamos, coloca tu sillita. Has puesto las sillas de los demás y falta la tuya. / MUJER: —Señal que no es egoísta; piensa solo en los demás» (Agilda, s/f, § 52-53). Y es con el correr del texto dramático que estas dos aristas se van uniendo e interrelacionando, dando cuenta de que el contexto desgraciado no es individual y de que la solución no va a llegar si se piensa solo en esos términos:

MUJER: —Voy perdiendo la fe, mi amigo.

VECINO: —No hay que desanimarse (*¿Qué otra cosa podría decir?*).

MUJER: —Es que no tenemos suerte.

VECINO: —No piense eso. ¿Quién tiene suerte hoy? La situación es difícil para todos, el trabajo cada día más escaso, y este problema de ustedes es el problema de muchos hogares que se hallan en condiciones desesperantes (Agilda, s/f, § 127-130).

Los pensamientos sobre el espíritu colectivo provienen, fundamentalmente, del personaje delegado, quien es el encargado de explicitar las condiciones de comprensión de la tesis que propuso el autor. En *El clamor*, este papel es representado por el vecino: «No están solos ustedes. Es el momento de unirnos y ayudarnos. Vds. tienen amigos que —estoy seguro— vendrán en ayuda de Vds., apenas se enteren de la situación» (Agilda, s/f, § 138). Es él quien comienza a infundir la idea de que se debe tomar un rol activo: «MUJER: —¿Será lo que Dios quiera! / VECINO: —O lo que los hombres quieran...» (Agilda, s/f, § 151-152). También se ocupa de mostrar el contexto de hostigamiento a los grupos de izquierda que, efectivamente, se vivía en la Década Infame³, y muestra un ejemplo de realismo referencial:

³ La Década Infame se inició el 6 de septiembre de 1930, a través de un golpe militar encabezado por los generales José Félix Uriburu y Agustín P. Justo, quienes inauguraron un período en el que volvió a la Argentina el fraude electoral y la exclusión política de las mayorías. Finalizó el 4 de junio de 1943, cuando un gobierno militar heterogéneo, llamado también Revolución del 43, derrocó a su último presidente, Ramón Castillo.

VECINO (*Como una rebelión, los puños apretados*): —¡Injusticia!

NIÑA: —¿Qué decía Vd.?... ¿Qué decía?...

VECINO: —Decía algo que vos no comprendés, chiquita. Es una palabra fea, y los vigilantes lo llevan preso a uno cuando la dice fuerte (Agilda, s/f, § 206-208).

Estas concepciones van calando hondo en los demás personajes. Primero interpelan a la mujer: «Sí, podemos... Se gasta tan poco ahora... Después... (*Repite las palabras del vecino*): recuerda que no estamos solos, que no vivimos aislados» (Agilda, s/f, § 176); y, finalmente, al hombre. Hacia el final de la obra, la tesis —es necesario luchar colectivamente contra las injusticias; el socialismo es posible— se expone completamente y se ejemplifica con las medidas que toma el personaje, pero que, idealmente, debe tomar también el espectador o el lector:

VECINO (*Después de una pausa, se acerca y le coloca su mano sobre el hombro.*

Muy lentamente): —Hay que calmarse y luchar. Buscá... buscá, que hallarás ocupación a tu energía. Esa energía tuya y la energía de muchos que ahora resultan impotentes para resolver un simple problema familiar, esas energías se aniquilarán o serán las que, unidas, resuelvan un día el problema de la Humanidad. HOMBRE (*Ha dejado de sollozar. Muestra su cara como transfigurada. No podría afirmarse si en este momento es un hombre o es un símbolo que reflejara la enorme fuerza que ambula en silencio, sin ocupación, por esas calles, mascullando su protesta contra una sociedad injusta, criminal, con sus hijos. Como iluminado, con una voz rara, nueva, dice, aumentando paulatinamente la fuerza de su voz*): —¡¡¡Trabajo!!! ¡¡¡Trabajo!!! (*Levantando los brazos y afirmando el grito con el ademán, los puños cerrados, con firmeza*)⁴. ¡Trabajo!!! (*A pasos acompasados, se dirige hacia la puerta de calle, con los puños en alto, repitiendo*): ¡¡¡Trabajo!!!

[...].

(*Siguió su camino hacia la calle y ya afuera repite*). ¡¡¡Trabajo!!! (*Se aleja*) ¡¡¡TRABAJO!!! (*Algunas voces en la calle se unen a las de este hombre*).

VARIOS (*Afuera*): —¡¡¡TRABAJOOOOOOOO!!!!!!! (*El pedido es cada vez más fuerte. Se oye rumor de grupos que se unen*). ¡¡¡TRABAJO!!! (*Se han unido muchas voces y el clamor popular, fuerte, vigoroso, inunda la escena*). ¡¡¡TRABAJOOOO!!!!!!!... ¡¡¡TRABAJO!!!!!!! (*Mientras va cayendo el telón, la multitud continúa exigiendo*) ¡¡¡TRABAJOOOO!!! (Agilda, s/f, § 286-292).

A su vez, la creación de una red simbólica —que objective la tesis a través de un símbolo o conjunto de símbolos— y la redundancia pedagógica —como herramienta de cohesión para insistir en la construcción de la tesis a lo largo del texto y en todos sus niveles— se pueden ver en la obra, en varias oportunidades. Un ejemplo es el nombre de la pieza, *El clamor*, palabra que tiene como una de sus

⁴ En la publicación se cuenta cómo esta idea de unión se vio reflejada en la puesta en escena a partir de un juego de luces.

acepciones el grito vehemente de la multitud. Otro ejemplo se puede advertir en los nombres de los personajes. Si bien se mencionan los de la niña (Isabelita), el vecino (Carlos) y el hombre (Adolfo), el hecho de que cada uno de ellos haya tenido una denominación genérica en el texto dramático también contribuye a reforzar la idea de lo colectivo, de lo social: son ellos los que están sufriendo, pero puede ser cualquiera, incluso nosotros que estamos leyendo.

Cuando se estrenó la obra, la crítica de Jaime Plaza en *La Vanguardia* no fue muy positiva, no tanto por sus lineamientos argumentales centrales, sino por cómo estos fueron llevados al escenario:

Es el grito de rebelión contra la organización capitalista que, en los momentos difíciles, para asegurar sus pingües ganancias, condena a la desocupación y a la miseria a miles de hogares. Sobre esta idea ha construido Enrique Agilda los tres cuadros breves de su obra, la primera que somete a la consideración del público. Tema amplio y doloroso, aparece apenas esbozado en la pieza y la pluma inexperta del autor no ha sabido expresarlo con la firmeza que requiere. Podríamos analizar la obra minuciosamente, pero llegaríamos a una conclusión desalentadora. Preferimos señalar aquí que hay en el joven autor que ha presentado la Agrupación Artística, una gran inquietud, un afán de acercarse a los problemas candentes de la hora, un deseo de ponerse en contacto con el dolor de los humildes y contribuir desde su tribuna a provocar la rebelión futura de una clase oprimida.

[...]. El teatro social es teatro de ideas. Si ellas faltan o no son expuestas con rotunda claridad la labor del artista social falla por su base.

La obra fue ofrecida en versión muy discreta por los elementos del cuadro de la Agrupación, aunque no deben olvidar estos esforzados aficionados que hay que procurar decir simplemente antes que interpretar. Por preocuparse excesivamente de la escena descuidaron la correcta dicción de la letra.

El decorado de Antonio Testa muy bien realizado (Plaza, 1935, p. 3).

No obstante, la obra se representó numerosas veces. Luego de un par de semanas de estar en cartel en el Teatro Juan B. Justo, el 13 de julio de 1935, se llevó a escena en el Teatro Cervantes (que, en ese entonces, se llamaba Teatro Nacional de Comedia), acompañada por canciones del coro de la agrupación. Después escoltó, en muchas oportunidades, las proyecciones de la película *Cuando los hombres vean rojo*⁵, un estreno exclusivo del Partido Socialista, que se realizaba como parte de

⁵ En algunos ejemplares de *La Vanguardia*, se expresó que *Cuando los hombres vean...* estaba protagonizada por William Farnum y por Anita Louise, pero, en dicha película (*When a Man Sees Red*, de Frank Lloyd [1917]), no actuó Louise. El actor y la actriz habían compartido pantalla recientemente en *Are We Civilized?* (1934). También de 1934 es otra película con el mismo nombre: *When a Man Sees Red*, de Alan James, pero allí no trabajaron ni Farnum ni Louise. Si bien no es relevante para nuestro análisis, no sabemos con certeza a qué película se están refiriendo (aunque suponemos que es a la versión de 1917).

las actividades de la Comisión Electoral Nacional. De esta manera, *El clamor* fue vista por doscientos mil espectadores en cuarenta y seis funciones al aire libre o en centros socialistas, brindadas en distintos barrios. Algunos de los lugares donde se representó la pieza fueron el Cine Select San Juan, en San Juan y Saavedra (10 de septiembre); el Cine-Teatro Argentino (13 de septiembre); el Cine-Teatro Mitre, en Triunvirato 726 (16 de septiembre), y el Cine San Martín, en Rivadavia 7345 (4 de octubre). El reparto de la obra estaba compuesto por Alberto Barcelona, Emma Borlengui, Flora Seoane y Luis Soré. El escenógrafo era Antonio Testa, y los decorados y la utilería estaban a cargo de la Agrupación Artística Juan B. Justo. Las recorridas se hacían desplazándose en un camión-escenario, y sus integrantes afirmaron que el recibimiento del público era muy bueno:

Hemos hecho arte, limpio y honesto, lo hemos vinculado conscientemente a la política, sana y generosa del Partido Socialista y el pueblo, congregado alrededor de nuestro camión-escenario, nos ha respetado en todo momento, acogiendo con caluroso y espontáneo aplauso nuestro modesto trabajo (Anónimo, 1936, § 9).

Asimismo, el dato sobre la cantidad de espectadores se difundió en la misma publicación de la obra, editada por la propia Agrupación Artística Juan B. Justo. Desde ese soporte, también se invitó a la comunidad a participar del espacio:

Agrupación Artística 'Juan B. Justo'

Venezuela 1051 Buenos Aires

Teatro Coro Canto

Una Institución que contribuye a elevar el nivel artístico del pueblo

Asóciese (en Agilda, s/f, § 293).

PALABRAS FINALES

A lo largo de este trabajo hemos realizado una introducción sobre el teatro independiente y luego nos adentramos en el análisis de la obra *El clamor*, escrita por Enrique Agilda, pieza que se puede enmarcar dentro de la poética abstracta del drama moderno. En este sentido, el texto dramático denota una tesis socialista, de lucha y de solidaridad, acorde con los ideales del Partido Socialista, seno donde se conformara la Agrupación Artística Juan B. Justo, el teatro independiente que llevó a cabo su representación.

Para concluir, nos parece importante destacar que el rescate de la figura de Enrique Agilda como dramaturgo, que hemos intentado desarrollar en el presente trabajo, se puede sintetizar en tres justificaciones acerca de su marginalidad: ha sido un escritor poco estudiado; se opuso, desde sus textos, al poder hegemónico, impulsando ideas de izquierda y de lucha colectiva, y expuso su literatura dramá-

tica y sus puestas en escena dentro del movimiento de teatros independientes, una práctica que también se inició de forma lateral y contracultural, separándose del teatro producido por empresarios y del afán lucrativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónimo (1936, febrero 2). Teatro socialista al servicio del pueblo. Simpática iniciativa. *La Vanguardia*.
- Agilda, E. (s/f). *El clamor*. Buenos Aires: Agrupación Artística Juan B. Justo.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Fukelman, M. (2017). *El concepto de «teatro independiente» en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944* [Tesis doctoral inédita]. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- J. (1935, junio 10). «Juan B. Justo». Fue estrenada la comedia de autor novel *El clamor*. *La Vanguardia*.
- Ordaz, L. (1946). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Futuro.
- Ordaz, L. (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.