

La dramaturgia de Leónidas Barletta

Análisis sobre *Odio* y *La edad del trapo*

Lic. Andrea Marrazzi¹

Categoría: Proyectos de Investigación Disciplinar

Teatro y Espectáculo

¹Licenciada en Dirección Teatral (UP). Técnica en Vestuario Escénico (EAM). Actuación (ETBA). Cursó la Lic. en Artes Visuales con orientación en Escenografía (UNA) y actualmente cursa la Diplomatura en Dramaturgia en el C. C. Paco Urondo (FILO – UBA). Profesora de Introducción a la Investigación en la Facultad de Diseño y Comunicación de la UP. Profesora de Historia de las Artes Visuales en la E.M.A.D. Profesora de Teatro en el I.C.A. y en otras instituciones destacadas.

Abstract

Extenso es el reconocimiento a Leónidas Barletta por su trayectoria como periodista, a través de sus obras literarias y por su inmenso aporte para la renovación de la escena nacional.

Atravesado siempre por una marcada ideología y militancia socio-política, se consagró como ícono del Teatro Independiente, a partir de la fundación del Teatro del Pueblo y por múltiples puestas en escena de textos invaluablees como –por ejemplo- los de Roberto Arlt. Este estudio propone el análisis de Barletta, no sólo como promotor activo de la escena de la época, sino como dramaturgo por medio de las piezas *Odio* (1931) y *La edad del trapo* (1956).

Barletta también marcó una diferencia en lo que era el teatro hasta ese momento, estableciendo normas e incluso manuales (*Manual del actor* y *Manual del Director*), sobre cómo debía ser la actividad teatral. A pesar de sus innumerables logros, la escasa dramaturgia del famoso teatrista no es reconocida, no ha trascendido demasiado, ni ha sido representada en numerosas ocasiones y tampoco sus textos dramáticos y teóricos han sido reeditados en la actualidad.

Palabras clave: Teatro Independiente – Teatro Argentino – Historia del Teatro - Dramaturgia – Gestión Teatral – Metateatralidad

La dramaturgia de Leónidas Barletta

Leónidas Barletta (1902-1975) ha sido enaltecido como el creador del Teatro Independiente debido a su inmenso aporte en la escena porteña con la Fundación del *Teatro del Pueblo* en 1930, asegurándose un lugar privilegiado en las páginas de la Historia del Teatro Argentino. Sin embargo, este reconocimiento no se ve reflejado en la revalorización de sus textos tanto teóricos como dramáticos y poco se visibiliza su destacado accionar.

En Argentina, especialmente en Buenos Aires, el Circuito Independiente es realmente notorio, debido a la proliferación de obras y a la cantidad de estudiantes y teatristas que lo integran; además de la valoración de sus profesionales dentro y fuera del país. Esta es una de las razones por la cual la gestación del Teatro Independiente no puede ser considerada un tema menor y la figura de Barletta no debe pasar desapercibida.

La finalidad de este trabajo se basa principalmente en valorar y destacar su figura como teórico teatral (a pesar de la inocencia que se percibe desde una mirada actual sobre algunos de sus conceptos), y sobre todo como dramaturgo, por su búsqueda e incansable recorrido para la renovación de la escena nacional.

Se profundiza también en la presentación de ciertos procedimientos en la escritura del autor y un análisis en la estructura y el argumento de dos de sus obras: *Odio* (1931) y *La edad del trapo* (1956), teniendo en cuenta en esta última la utilización de lo metadiscursivo en función de una crítica al teatro de ese momento.

Se reconocen a su vez una similitud en las temáticas, el reflejo de su declarada ideología política de izquierda a través de los conflictos de los personajes, y la necesidad de generar en el espectador cierta conciencia social a través del arte escénico.

Es misión del arte sensibilizar al hombre, haciendo imposibles las guerras, impulsando a los pueblos hacia la felicidad, excitando el espíritu de justicia, desvaneciendo la ignorancia, fomentando la vida superior. Esto es posible mientras el que haga o represente una obra teatral piense en que está sirviendo al mundo... (Barletta, 1960, pp.13-14)

Se descubre, a su vez, que no es extenso el corpus de textos existentes destinados a la investigación o crítica sobre su obra y lo que se visualiza es quizás un mayor interés por su actividad como gestor o periodista. Prueba de esto es que no existe una publicación actual que pueda encontrarse en las librerías que contenga sus obras o sus textos teóricos, referidos a la disciplina escénica; e incluso tampoco que relate su biografía. Tal es así que hasta en bibliotecas especializadas, es complejo acceder al material también.

El libro más actual que se encuentra a disposición se denomina *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Recopila una serie de investigaciones dirigidas por Osvaldo Pelletieri, crítico fundamental para el arte escénico y fundador *Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano* (GETEA), considerado un pionero en la investigación teatral en el país. Esta publicación se realizó por iniciativa de la *Fundación Carlos Somigliana*, a propósito del cumplimiento de los 75 años de la creación del *Teatro del Pueblo*, intentando a través de especialistas, reconstruir la historia de este espacio y homenajear a sus protagonistas. Sin dudas, es una de las exploraciones que más se acerca a este objeto de estudio, junto con la biografía escrita por Raúl Larra denominada *Leónidas Barletta, el hombre de la campana* y un breve análisis del texto *La edad del trapo*, realizada por Luis Ordaz en la publicación: *El teatro argentino 12. El teatro independiente*.

María Fukelman, Dra. en Historia y Teoría de las Artes, es quizás quien más ha desarrollado desde hace unos años un recorrido teórico, analizando y revelando la historia del Teatro Independiente, Popular y Universitario en Argentina en tiempos contemporáneos a Barletta, e inclusive realizó un análisis del concepto *Teatro Independiente* en el período de 1930 a 1946.

Por su parte, el historiador y antropólogo Carlos Fos también ha dedicado años de investigación al pasado teatral del país, enfocado este último tiempo específicamente en el *Teatro Obrero*. Además generó un gran aporte dentro de las investigaciones preliminares principales sobre el tema, denominada: *Leónidas Barletta: el actor en el mundo del Hombre de la Campana*.

Junto a ellos se pueden agregar las figuras de: la investigadora Grisby Ogás Puga, que escribió *Pilares de la escena independiente argentina. Roberto Arlt en el Teatro del Pueblo* y el reconocido crítico, Jorge Dubatti, quien dedicó un capítulo de su libro *Cien años de Teatro Argentino* para relatar los comienzos del *Teatro del Pueblo*.

Más allá de estos estudios académicos, existe una escasa publicación de los textos escritos por Barletta, lo que dificulta mucho el acceso a información sobre su obra y es quizás una razón por la cual sus obras no sólo no se analizan, sino que tampoco se representan.

La siguiente investigación surge de una necesidad de recopilar e indagar sobre las mismas, repensando el estilo de la época y haciendo visible, más allá de su valor innovador o técnico, sino como objeto cultural sustancial para la tradición dramaturgica nacional.

Se propone entonces, la elaboración de un enfoque temático y disciplinar para propiciar la coherencia en el desarrollo del análisis dramaturgico, para lo cual se parte del estudio de reconocidos teóricos nacionales, como es el caso de Mauricio Kartún y Jorge Dubatti.

También se consideran de gran utilidad las publicaciones realizadas por el mismo Barletta, en el que indican cómo según él debería ser el teatro. Tal es el caso de *Viejo y Nuevo Teatro* (1960) *Manual del actor* (1961) y el *Manual del Director* (1969).

En cuanto al objeto de estudio en sí mismo, como se ha expresado ya ha sido abordado durante estos años desde otros enfoques que no son en base a la estructura de sus obras, pero que bien son tenidos en cuenta para encuadrar y conceptualizar la investigación.

¿Qué innovaciones consiguen sus obras? ¿Cuáles eran los parámetros dramáticos en la selección de textos del *Teatro del Pueblo*? ¿Qué porcentaje pedagógico incluía esa selección? ¿Cuál es el valor que tienen hoy los textos de Barletta? ¿Cómo era ese teatro y cuánto ha influenciado al teatro posterior? Y el interrogante qué predomina es: ¿Leónidas Barletta debería considerarse un ícono de la dramaturgia del Teatro Independiente pre-dictadura del 76'?

El hombre de la campana, sin dudas ha sido un eje fundamental en la historia del teatro y de la literatura, sin embargo no hay un estudio profundo sobre su obra. Esto imposibilita de alguna manera, comprender cuáles serían sus herederos artísticos o quiénes continúan con esa misión que él le adhería al arte.

Las primeras aproximaciones que tuvo a un teatro concebido de forma independiente que contribuyera a su intensa actividad política de izquierda, se conocieron como *Teatro Libre* en 1927, junto a Álvaro Yunque y Elías Castelnuovo (*Grupo de Boedo*) y Los artistas del Pueblo. Junto a ellos, también generó tiempo después un *Teatro Experimental del Arte* (con una gran conciencia de interdisciplinaridad). Ambos sirvieron como ensayo de que lo iba a ampliar con el *Teatro del Pueblo*.

Los objetivos de este eran, tal como se los presenta en el artículo 2 de su estatuto:

- a) experimentar, fomentar y difundir el buen teatro clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, dando preferencia a las obras argentinas para que este arte pueda ser disfrutado por el pueblo en toda su fuerza, pureza y frescura.
- b) Fomentar y difundir las artes en general, en beneficio de la cultura del pueblo. (Larra, 1978, p. 81).

A partir de la reconstrucción de las obras representadas, se encuentran autores nacionales y extranjeros, respetando los propósitos destacados previamente. Combinando una recuperación de Teatro Pre-moderno, Teatro Clásico y Teatro de vanguardia europeos, más una apasionada búsqueda de nuevos autores nacionales. Entre los estrenos de los primeros 10 años, se destacan:

- Roberto Arlt. *El humillado y Trescientos Millones* (1932), *Saverio, el Cruel* (1936). *África y La isla desierta* (1937). *La fiesta del hierro* (1940).
- Eugene O'Neill. *Antes del desayuno y Ligados* (1933) *El emperador Jones* (1934).
- Nicolás Gogol *El Matrimonio* (1934). *El Inspector* (1937).
- Lope de Vega. *Fuenteovejuna* (1935).
- Lope de Rueda. *Las aceitunas* (1936).
- William Shakespeare. *Sueño de una noche de verano* (1935). *Noche de Reyes* (1936). *El mercader de Venecia* (1940).
- Plauto. *La Aularia*. (1935).
- Moliere. *La escuela de los maridos* (1937)
- Cervantes. *El Hospital de los podridos, La Guardia Cuidadosa, Los habladores y El viejo celoso* (1937).
- Sófocles. *Edipo Rey*. (1938).
- Álvaro Yunque. *El perfecto humorista*. (1938).
- León Tolstoi. *Como el diablo ganó su pedazo de pan y La comedia del hombre honrado* (1938).

“Resulta imposible rescatar un solo modelo de esta textualidad dramática dada la heterogeneidad de la misma: Realismo Ingenuo, farsas, realismo socialista. Sin embargo, una buena parte de la producción, quizá la más destacable, se apropiaba de modelos Europeos y norteamericanos.” (Pelletieri, 2006, p.74)

Muchos de ellos tienen en común, la utilización de la herramienta del teatro dentro del teatro, concepto desde el cual se va a analizar en este estudio, la obra *La edad del trapo*. Barletta se introdujo en la cruzada de modernizar la escena nacional y de buscar un teatro de arte que pudiera transformar y que distara de aquel teatro reinado por los capocómicos. Si bien Discépolo, Sánchez y Defilippis Novoa habían generado una dramaturgia muy interesante en esa época, el hombre de la campana pensó en buscar autores en otros espacios y fue en ese momento en el que intentó atraer a Arlt hacia la dramaturgia, quien en un principio ofreció resistencia y luego generó una prolífera producción de textos dramáticos. El escritor del *300 millones* declaró:

Quando Barletta organizó el Teatro del Pueblo me pidió que colaborara con él escribiendo una obra para su empresa, en la que no creía nadie, incluido yo; pero, a pesar de todo, un día me puse a trabajar sin la menor esperanza de éxito (Pelletieri, 2000, p. 44)

Retomando la configuración de este nuevo teatro, se encuentra una cruzada en pos de una independencia y un teatro vocacional que tenía como principal contrafigura al Teatro Comercial y la Clase Aristócrata y Conservadora. Para muchos críticos e investigadores, se encuentran algunas incoherencias y contracciones en este Teatro y en el propio Barletta. Uno de los puntos negativos que se le atribuye es su autoritarismo en el rol de director, este despotismo escénico está explícito en las primeras palabras de su libro *Manual del Director*, en el que afirma: “Para que el director pueda ejercer en plenitud su tarea, todos los elementos tienen que estarle subordinados absolutamente.” (Barletta, 1969, p. 7).

El deseo de Barletta de una modernización del teatro finalmente quedaba un poco opacada por la amplia incidencia que tenían sobre los modelos europeos, y por una supremacía del director sobre la escena. Sin contar la ingenuidad y obsolescencia de algunas de sus técnicas y el prejuicio de creer que sólo la innovación desde lo textual podría generar los cambios sustanciales que buscaba en lo escénico.

De todos modos, el principal objetivo del teatrista no era ser vanguardista, sino político didáctico y ejemplificador. “Barletta creía efectivamente que Teatro del Pueblo no podía salvar sólo la cultura, sino también al país” (Pelletieri, 2006 p. 162).

La edad del trapo

(1956)

La edad del trapo (1956), completa su breve obra dramática -llevada a escena-, junto a *Odio* (1931), *A las 6.20 de la mañana* (1968) y *¡Salvese quién pueda!* (1974); representada un año antes de la muerte del autor y reestrenada un año después como homenaje póstumo.

La edad del trapo fue estrenada con el nombre de *Traperos* en abril de 1957 en Santa Fe, por el *Grupo Cíncel*, bajo la dirección de Israel Wisniak y comentarios musicales del maestro Astor Piazzola. Diez años después se puso en escena nuevamente, esta vez en Buenos Aires, dirigida por su propio autor en el *Teatro del Pueblo*, como un *Trapodrama, en tres actos*.

“...me decido a publicar este trapodrama en el vigésimo quinto aniversario de la fundación del primer teatro independiente de Buenos Aires que sustenta una teoría del arte moderno. Lo dedico a quienes sacrificaron parte de sus vidas en tan atrevida empresa, vivos y muertos, y también a quienes con su inconsecuencia destacaron más la nobleza de quienes sustituyeron el habitual servirse a sí mismos, por el desinteresado servir al pueblo”. (Barletta, 1967, p. 63)

En esta ocasión deja manifestada su conducta ética bajo el rol de dramaturgo, desde esta pieza que aglomera su postura ideológica y retoma al metateatro, concepto que articula este análisis. Este estilo que no es nuevo, había sido resignificado ya por Luigi Pirandello en Italia y Federico García Lorca en España, casualmente ambos visitaron Buenos Aires en 1933, año en el que el poeta granadino escribe *El público*.

En Argentina, retomaron este recurso dos dramaturgos que fueron exponentes del *Teatro del Pueblo*: Roberto Arlt y Francisco Defilippis Novoa, (20 años antes de la escritura de *La edad del trapo*), también bajo un régimen de dictadura militar, en el momento en el que el teatro independiente surgió como resistencia y en contraposición al teatro comercial.

A través de *La edad del trapo*, este melodrama de apariencia simple, Barletta traza paralelismos entre la lucha de clases y la estratificación de los roles en el teatro, profundizando temáticas de relaciones de poder y utilizando la metateatralidad.

El fenómeno del teatro dentro del teatro está presente en lo escénico desde su génesis, teniendo en distintas etapas históricas más o menos trascendencia, o mayor o menor teorización, hasta ser mencionado por Lionel Abel en 1963 como *metatheatre*.

Se entiende al metateatro como: “teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por lo tanto, habla de sí mismo y ‘se autorepresenta’” (Pavis, 2011: 288).

Este término amplía la idea de teatro dentro del teatro como representación de una obra dentro de otra, cual mamushka escénica, sino que también analiza la teatralidad de la realidad y la metáfora de la vida en la ficción. Ejemplificación de esto son *La vida es sueño* o *El gran teatro del mundo*, de Calderón, casualmente otro de los autores representados por la compañía de Barletta.

Muchos son los casos que se pueden encontrar ya sea en el Teatro del Siglo de Oro Español como en el Teatro Isabelino. Uno de los más conocidos y recordados ejemplos de esto es el caso de *Hamlet* de Shakespeare cuando pone en escena frente a la corte, y a través de unos actores, una obra cuyo argumento cuenta lo que le ha pasado a su padre. Más allá de eso, el autor, propone y manifiesta una propuesta de discurso teatral a través del personaje principal, como también lo hace Chéjov con Tréplev en *La Gaviota*, y también Barletta, a través del Apuntador en *La edad del trapo*, entre tantos otros.

Pirandello a su vez, expone y potencia este mecanismo generando cierta innovación en el discurso, sobre todo en *Seis personajes en busca de un autor* (escrita en 1921 y publicada cuatro años después). En la pieza, realiza una profunda indagación de la existencia de estos personajes, la importancia de la representación y el sentido de sus vidas escénico-

ficcionales. También en *Cada cual a su manera* y *Esta noche se improvisa*, Pirandello presenta la idea de metateatro, en las cuales la vida sube al escenario en una improvisación ajena a los actores y al papel que representan, trayendo una nueva problematización del teatro y sus posibilidades de ser fiel a la realidad, tanto en su forma como en su contenido. Su poética influenció a autores como Discépolo y Deffilipis Novoa.

Este último escribe *He visto a Dios* en 1930, un drama misterioso en el cual se realiza una dramatización dentro de la obra y en *El Organito* (1925) de Discépolo, hace clara alusión al teatro por ejemplo cuando Florinda le pide a Humberto que le cuente qué es *La Revista*.

Como se comentó anteriormente, el español y vanguardista Federico García Lorca, retoma este concepto con su obra *El público*, en la que “la técnica alegórico–simbólica vertebró el desarrollo de la pieza, aunque evidentemente sean amplios los márgenes de libertad que el poeta moderno se concede. Estamos, por tanto, en los antípodas de todo realismo” (García Posada, 1992, p. 7)

Con esta obra vanguardista, el autor además de hacer más que visible elementos extra cotidianos expande su influencia surrealista, incorporando el metateatro e incluyendo cierta lógica diferente en la utilización del lenguaje.

Es así como esta exposición del arte escénico dentro del drama rompe con el realismo, descubre los hilos al espectador y recuerda el convenio de ficción y liminalidad.

El teatro liminal, que se opone al drama absoluto “rompe la ilusión poniendo en evidencia el procedimiento de construcción, la convención consciente, por ejemplo a través de la autorreferencia o lo metateatral.” (Dubatti, 2016)

De esta manera el teatro se convierte en autorreflexivo, no sólo narrando y representando una historia, sino siendo parte de ella. No será sólo el actor el que evidencie la ficción, sino que está todo el dispositivo teatral en función a ello.

Ubersfeld por su parte definiendo al teatro dentro del teatro, reconoce una paradoja, en la que “por una especie de inversión de la negación, los espectadores de la sala ven como verdadero lo que los espectadores-actores ven como ilusión teatral”. (2002, p. 106)

Roberto Arlt es un ícono de la dramaturgia en Argentina, tanto por ser uno de los pioneros del teatro independiente, como por el carácter metateatral y autorreferencial de sus obras, entre ellas, es importante destacar *Trescientos millones* (1932) y *Saverio el Cruel* (1936), (estrenadas bajo la dirección de Leónidas Barletta).

En *Trescientos millones* cuenta una vida fantástica de una mucama, a través del procedimiento del teatro dentro del teatro, por medio de lo onírico. De otra manera en *Saverio el Cruel*, se representa una ficción dentro de la pieza, en la que un grupo de jóvenes

puddientes le monta una broma a un pobre mantequero. Y en otra de sus obras reconocidas, *El Fabricante de Fantasmas*, un autor dramático es el protagonista de la pieza.

Arlt comienza a escribir teatro -actividad que continúa hasta su muerte-, motivado por Barletta, impulsor del Teatro Independiente Argentino, quien marcó una diferencia en lo que era el teatro hasta ese momento, estableciendo normas e incluso manuales (*Manual del actor y Manual del Director*), sobre cómo debía ser la actividad teatral.

Su obra *La edad del trapo* es una parodia del teatro, con aire melodramático, y un alto contenido, casi panfletario de la ideología del autor.

Ubicado a la izquierda del mapa político, Leónidas Barletta veía al proletariado como un sujeto histórico que era objeto de constantes manipulaciones políticas. Por lo tanto, según creía, el arte, y, en particular, el teatro independiente, tenían la misión de ilustrarlo y concientizarlo, de intentar remediar los defectos de la conciencia obrera argentina. (Díaz, 2018, p. 52)

La obra hace una fuerte crítica hacia la ropa, la imagen, lo que oculta, lo que denota, lo que disfraza y lo que exhibe. También la denomina *Trapodrama*. El autor había calificado a *¡Salvese quién pueda!* su obra anterior como *Concienciodrama* o drama de la conciencia. Estas calificaciones son otro rasgo de cierta indagación particular en su producción que se diferencia del material escrito hasta ese momento.

Ya desde la lista de personajes, el autor indica sus nombres y la manera en que visten, enunciando cierta tipología de roles a través del vestuario.

El primer acto, de los tres que tiene la obra, comienza con la luz de sala prendida y un diálogo entre maquinistas y electricistas, como primer signo de drama dentro del drama. Los operarios teatrales, a su vez tienen nombres reminiscentes a la religión, tema que estará presente en toda la obra. Serafin y Angel, maquinistas, que visten ropa blanca de obrero y se sospecha que son ángeles. Azrael y Luzbel, electricistas, que visten ropa azul de obrero y se sospecha que son diablos. (Barletta, 1967, p. 61)

Ellos tienen un diálogo sarcástico sobre los componentes del teatro desde los creadores hasta el público, a quienes les hablan directamente rompiendo la cuarta pared. También se realiza un intertexto de Shakespeare -mencionándolo como Chéspir-, de la Escena II de la *Fierecilla Domada*, que habla de la inutilidad del vestido, temática sobre la que gira la pieza. Este mismo personaje (Serafín), a su vez imitará (como parodia y no como homenaje) a los actores de la obra cuando hacen sus papeles, desempeñando no sólo un rol dentro de otro, sino que además es un personaje desarrollado como lo encarna otro actor.

La acotación interrumpe la acción diciendo: “Suena tres veces un timbre y los maquinistas y electricistas escapan de la escena. Se apaga la luz de sala.” (Barletta, 1967, p. 66), dando paso al comienzo de la obra, comenzando de alguna manera la ceremonia del teatro.

Este dato además de ser representativo de la época, también remite al autor, quien daba campanazos en la puerta del teatro para avisar que comenzaba la función, acción por la cual se gana el mote de *El hombre de la campana*, con el que Raúl Larra titula el libro que escribió sobre él.

Durante todo el desarrollo de la obra, se intercalan momentos de ficción de los personajes con momentos de realidad (ficcional) de los actores. Otro ejemplo es cuando Pablo (protagonista del drama que encarna a un pordiosero), baja a la platea a pedir fuego y vuelve al escenario, explicando que no quería fumar sólo quería saber si le daban fuego, es decir, sólo quería ver la reacción de los espectadores frente a él.

La historia básicamente cuenta la relación entre Pablo (un vagabundo) e Ivona (una joven de la alta burguesía) y sus estratos sociales. Él es el que moviliza a todos los personajes y genera conflictos y situaciones, como así también personifica la ideología del autor como personaje delegado. Demuestra la argumentación social de la pieza en la que la imagen de alguien a través de su vestimenta habla más de la persona que su propia esencia.

Ivona, la heroína de este melodrama, es una chica de clase alta que busca casarse con un vagabundo para expiar una culpa, argumento que también explica a público revelando una vez más el convivio.

Entre los procedimientos propios del melodrama encontramos la pareja imposible, constituida por Ivona y Pablo; la coincidencia abusiva que recae sobre Ivona, y la justicia poética, que abreva al final de la pieza. Los personajes se dividen maniqueamente en “buenos” o positivos (...) y “malos” o negativos. (Verzero y Sala, 2006, p. 296)

Entre los personajes “buenos” se destacan entonces Pablo, Ivona y Nayade (misionera que viene a predicar el amor de Dios), y entre los “malos” están los padres de Ivona, el Guardián de la plaza (que viste de uniforme), Jorge (el novio infiel de Ivona) y Lobelia, su amante. Pero también están los personajes relativos a la representación y el espacio teatral, como el apuntador, los electricistas, el barquillero, el manicero y una niña y una jovencita de público.

Esta categorización puede tener cierta reminiscencia con los personajes de la Comedia del Arte (tema del que se dedica en sus dos manuales).

En varios diálogos se hace alusión al “autor”. La propia Ivona, dice mal un texto, y al ser corregida por el apuntador, expresa “no es que me equivocara, es que no quiero darle el gusto al autor”. Por su parte Nayade lo justifica diciendo que “un poeta no es más que un

poeta, no es Dios". Cuando Jorge no entiende por qué el escritor ha hecho esta obra, Pablo reflexiona "debe tener una familia que mantener" y cuando la madre de Ivona se encuentra con que su hija se enamoró de un pordiosero despótica: "Es el perdulario del autor que nos lleva a esta situación porque le irrita la gente bien (...) Hubiera podido ser sencillo como todos y al final hubiese recibido una ovación del público" (Barletta, 1967). Aquí no sólo se expone la autorreferencia, como signo de metatrealidad, sino que también se remite a las vestiduras del propio Barletta, al llamarlo (llamarse) perdulario. Como segundo aspecto, durante estos diálogos, se hace una crítica a la dramaturgia de la época y a un público que aplaude lo llano.

Los personajes de La Niña y La Jovencita funcionan como otro de los recursos de los que se vale Barletta para romper los límites entre la realidad y la ficción, ya que las actrices suben a escena desde la platea y vuelven a ella, luego de cuestionarle al apuntador dudas existenciales sobre la maternidad y la juventud, y exigir para ello una respuesta del autor. Esto podría considerarse además un predecesor de lo que años después Augusto Boal llamaría *Teatro Invisible*.

Ivona, como personaje, se revela ante la puesta cuando decide, aunque no esté en el libreto, besar a Pablo. Es bromeada por el Apuntador evidenciando que lo hace porque es un actor disfrazado, porque claramente "no besaría a un tipo vestido en harapos", a lo que Nayade comenta "Hacen la comedia olvidados del público, como en el teatro" (Barletta, 1967).

El apuntador intenta todo el tiempo volver al texto y que se siga la lógica de la obra. Paradójicamente será él quien cambiará el destino de la historia, cuando hace sonar un tiro de utilería detrás de Lobelia en lugar de hacerlo detrás de Ivona, como lo requería el libreto. (Antiguamente los efectos sonoros de disparos, los hacían mediante el choque de una tabla de madera contra el piso). Con este equívoco se cierra el telón del primer acto.

El segundo acto muestra la cotidianeidad de la pareja de Pablo e Ivona, en la que irrumpe Nayade para contarles que se ha encontrado con Jorge (ex novio de la protagonista):

PABLO: Dígame, ¿no es una trampa para meter a Jorge otra vez en escena?

NAYADE: Pero no... usted sabe que a mi no me gusta el teatro. Le hablo en serio.

Vi a Jorge en un bar de la Rivera.

IVONA: ¡Como un una pieza de O' Neill! (Barletta, 1967)

Con esta exclamación se suma otro intertexto de autores teatrales (en el primer acto, Pablo había sido descubierto leyendo a Máximo Gorki) y con este diálogo se vuelve a poner en

evidencia el “como si” de la situación. No es menor, que O’ Neill, es otro de los dramaturgos representados durante los primeros años del Teatro del Pueblo.

Barletta se va a nombrar a sí mismo para interpelar a los espectadores, a través de un monólogo de Pablo, en el que junta a sus compañeros actores en escena y acusa desconfianza hacia el público: “Vienen a ver qué tal es la obra de este señor Barletta, que quería tragarse al mundo cuando tenía 20 años y hoy por cobardía es capaz de salir y hacerme callar. Ellos pertenecen a la clase desconcertante, que llora o ríe en la penumbra de la sala y después sale a la calle comentando el vestido de la actriz” (Barletta, 1967, p. 85)

Al terminar el segundo acto, Pablo muy preocupado por la sociedad decide dejar a Ivona creyendo que no debe ser feliz si otros no lo son. Lobelia vuelve de su muerte porque desde lo que vio en la platea sostuvo que debía estar en escena para aportarle al drama.

En el tercer y último acto el protagonista profesa que ha descubierto que están atravesando la Edad del Trapo y que eso estanca el progreso espiritual de la humanidad. Observa que la gente se guía por lo que ve del otro, por lo que lleva puesto, por lo que viste, y que debe revelarse y luchar contra eso.

Mientras tanto Ivona decide matarse, cambiar el revolver de utilería por uno de verdad, haciendo una alusión a la vida real. Declara que lo hace “Porque el autor insuficiente como todos los autores seguramente quiere decirles algo, sacudirlos para que, al fin, comprendan, ¡quizás se conmuevan por el resto de sus días si me ven muerta y decidan de una vez tomar parte del mundo”. (Barletta, 1967, p. 95)

Frente a esto, varios de los personajes debaten sobre: vida-muerte y realidad-ficción. Su madre entra vestida de Pierrot (que era un personaje de la comedia dell’ arte italiana que caracterizaba lo sentimental y lo lírico) y despliega un conmovedor relato de amor, sobre una música de fox trot, que se dispara como un equívoco del sonidista.

Finalmente entre confusiones en los diálogos, reminiscencias bíblicas, guiños con el público y enredos entre los personajes, Ivona queda sola en el escenario con el Apuntador. Él le confiesa su amor y ella frente a esta declaración, concluye: “Pablo nos enseñó que la solución no es hacer feliz a un hombre, sino hacer feliz a la humanidad” (Barletta, 1967, p.104), expresando con esto claramente un carácter doctrinante de la pieza.

De comienzo a fin *La Edad del trapo* tiene un doble juego de teatro dentro del teatro, por un lado haciendo un metateatro temático (el teatro reflexionando sobre el teatro) y por otro un metateatro paradójico, en el que se evidencian los artilugios y la vinculación espectador y actor.

Desempeñando un tinte autorreferencial del autor en el drama, generando personajes que actúan de personajes, rompiendo la cuarta pared y mostrando la cocina del arte escénico y sus vicisitudes, este texto logra profundizar sobre varios aspectos fundacionales del teatro a pesar de su poca trascendencia, representación y reconocimiento en la Historia de Teatro Argentino.

Odio

(1931)

En este segundo análisis y tomando como caso la obra *Odio*, se desentrañará la importancia de la imagen y la extraescena, como recurso dramático.

Editada 25 años antes que la *Edad del Trapo* y siendo su primera obra de teatro, se pueden encontrar muchísimas falencias en su estructura y en la acción dramática. Sin embargo, su valor radica en la búsqueda del autor, hasta ese momento poco experimentado en la dramaturgia, pero con una amplia conciencia social y un recorrido diverso de escritura.

Su fecha de gestación no es certera pero se entiende que fue en 1928, como lo afirma Perla Zayas de Lima en su libro *Diccionario de directores y escenógrafos del Teatro Argentino*. Si bien otras fuentes documentan que su fecha fue en 1931 ó 1932, representaciones previas afirman lo contrario. Sucede que en 1932, estaba anunciada una temporada de la obra, pero luego de una función, el autor decidió no hacerla: "De esta obra se dio una versión en privado el 10 de febrero de 1933, considerando su autor y sus amigos presentes que no debía ocupar el escenario de un teatro de vanguardia" (Barletta, 1933). Quizás por ello, esta función fue más recordada que las anteriores, pero cuando Piña toma a Barletta como un caso paradigmático de renovación teatral del teatro en América Latina, afirma que en 1928 junto a la fundación del *Teatro Libre*, se representan *Odio* y *En nombre de Cristo* (Piña, 2014). Sin embargo, Ordaz establece que:

Como es tan común entre nosotros, en Teatro Libre se produjeron desintelencias y Palazzolo se retiró de la agrupación. El resto de los integrantes crearon entonces (1928), el Teatro Experimental Argentino, cuya sigla TEA subrayaba los propósitos de rebeldía y alumbramiento de la nueva etapa escénica que animaba a sus miembros. Leónidas Barletta era el secretario. TEA llegó por fin a un escenario con "El nombre de Cristo", drama antibélico de Elías Castelnuovo, con escenografía de Abraham Vigo. A la vez, se anunciaba "Odio", drama de Leónidas Barletta que iba a llevar decorados de Facio Hebequer. Pero el grupo se disolvió y la obra de Barletta quedó sin estrenar. (1992)

De una u otra manera, *Odio* fue escrita años antes de 1931, en contraposición a varias de las fuentes consultadas, e inclusive “en 1929 Cuadro Filodramático Confraternidad Ferroviaria ofreció un programa que representa el carácter contestatario de los cuadros y sirve de ilustración: en el Italia Unita dieron *Odio* de Leónidas Barletta y *Una limosna por Dios (s/d el autor)*” (Pelletieri, 2005, p. 276).

La obra está dividida en tres actos, y quizás la principal complicación que tiene es lo reiterativa que se vuelve y por momentos predecible. A veces tanto, que uno puede replantearse varias veces la hipótesis del final queriendo descreer de la obviedad y de la explicitación de lo que va a suceder, ya que fue contado casi premonitoriamente en el Primer Acto.

Es comprensible que quienes hayan visto la obra, e incluso el mismo Barletta, no la hayan considerado propia del Teatro de Vanguardia. De todos modos, para ser su primer obra existen ciertos rasgos interesantes para el análisis y no debería ser ignorada, como parte de la historia de la dramaturgia nacional.

El primer acto se denomina *Desván* y tiene como gran acierto un punto de ataque, un comienzo, una imagen muy potente.

Toda imagen estética nace -y eso la diferencia del imaginario cotidiano- con una expresa voluntad comunicadora. Es siempre un puente, una mano tendida. Un puente no desemboca en su punto de partida, ni se dirige -vagamente- a la otra orilla, sino a un punto en ella; y la mano no se tiende a sí misma, ni a la multitud sino a alguien que la tome.” (Kartun, 2001, p. 21)

La obra entonces se apoya en una imagen inicial: Una niña ciega (Alicia) de dieciséis años subiendo la escalera de un desván y tanteando las paredes. Encuentra una muñeca de trapo, la acuna, unas voces la asustan y se la lleva a su pecho.

Tanto predominio tendrá esta imagen, que será lo único que se verá durante el Acto I, dado que toda la acción principal transcurre en una extraescena, que quiere decir, “la realidad que se desarrolla y existe fuera del campo de visión del espectador” (Pavis, 2011, p.195).

De esta manera el público, al igual que el personaje al que ve (la niña), no puede observar lo que está sucediendo; sin embargo, escucha y saca conclusiones como ella.

Durante la escena, un hombre habla con Delia, la protagonista del drama (luego se entiende que es un cliente con una trabajadora sexual). Reflexiona sobre la muerte y el futuro, y se expresa el odio, que determina a la protagonista, Delia, en toda la obra.

En el segundo acto, se trafican de manera un poco literal y reiterativa, los datos que se desconocen del pasado de la historia y que son necesarios para armar. Delia, se ha

escapado hace unos años de la casa de sus padres y ellos desde ese momento lo único que hacen es buscarla, perdiendo en ese tránsito todo lo que tenían.

Se presentan a José (Padre de Delia), Carmen (Madre), María (Hermana) y Ricardo (enamorado de Delia).

Nuevamente en este acto, la imagen del comienzo será muy potente por el clima que sugiere la iluminación y por otro lado volverá a funcionar la extraescena, cuando Delia se presenta en la casa de sus padres y se oye desde detrás de la puerta que le consulta a una vecina si sabe si allí están viviendo ellos.

Cuando los padres vuelven a verla, el público la ve por primera vez. Una vez más hay un juego en función a la mirada. Con ese encuentro finaliza el Segundo Acto.

El Tercer, llamado *Evocación* comparte espacio con el anterior, y transcurre frente a mucho diálogo de duda e incomodidad de Delia por haber vuelto.

El cuarto y último, *El estallido de odio*, en el que los personajes intenten retenerla, Delia (que está enferma) se va como lo hizo en el pasado y decide dejar a su hija en manos de sus padres por miedo a que la niña, siga sus pasos. De hecho, Alicia lo expresa: “Yo ganaré dinero para que usted se cure y viviremos siempre juntas” (Barletta, 1932, p. 91)

Para el final, Barletta escribe una amplia acotación de acciones en la que incluso ella intenta suicidarse, dañarse o al menos expresa que no quiere vivir, hasta que da el paso hacia el afuera.

La temática de la obra no sólo trabaja lo emocional de los personajes sino que tiene un miramiento ideológico en cuanto a aquellos que dejan de tener oportunidades en la sociedad.

Se concluye entonces, que si bien, hay más fallidos que aciertos, su primer texto implica cierta búsqueda de renovación y funciona como precedente del interés genuino del autor por trabajar las temáticas sociales. Incluso hasta podría considerarse que, salvando las distancias, Delia es como una predecesora de Blanche, recorriendo tonos similares y generando cierta asociación a pesar de que claro, aún no estaba escrito *Un tranvía llamado deseo*.

La referencia más directa podría ser *Anna Christie* de Eugene O'Neill, pero sin final feliz.

Lo característico de la pieza es que todos pierden, que nadie puede cumplir con su objetivo y eso se siente fuertemente imponiendo que la obra termina mal.

Si bien esta obra peca de cierta inocencia de estructura y avance en el conflicto, se podría considerar que funciona como primer boceto de lo que conceptualmente luego puede expresar Barletta por medio de otros autores, que manejan con mayor atino la dramaturgia.

Bibliografía

- Aristóteles. (2004). *La poética*. Buenos Aires: Libertador.
- Arlt, R. (1993). *300 millones*. Buenos Aires: Clásicos Huemul
- Barletta, L. (1933). *Odio*. Buenos Aires: Editorial Tor.
- Barletta, L. (1960). *Viejo y Nuevo Teatro. Crítica y teoría*. Buenos Aires: Editorial Futuro.
- Barletta, L. (1961). *Manual del Actor*. Buenos Aires: Ediciones del Teatro del Pueblo.
- Barletta, L. (1967). Citado en Ordaz, L. (1981) *El teatro argentino 12. El teatro independiente*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Barletta, L. (1969). *Manual del Director*. Buenos Aires: Editorial Stilcograf.
- Díaz S. (2018). Teatro independiente: principios estéticos y filosofía política. En *Actas IX Jornadas Nacionales y IV Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: AINCRIT Ediciones, 2018. pp. 51-58.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de Teatro Argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro- matriz, Teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- Fos, C. (2009). Leónidas Barletta: el actor en el mundo del Hombre de la Campana. Dubatti, Jorge, coord. *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Colihue, 307-324.
- García-Posada (1992). Citado en: García Lorca, F. (2008). *Obra Completa V. Teatro, 3. Cine. Música*. García-Posada, M. (Ed.) Madrid: Akal.
- Fukelman, M. (2015). *El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta para el surgimiento del teatro independiente* [en línea].
En AdVersus: revista de semiótica, 12(29), 2015.
Disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-29/articulos/XII2907.pdf>
- Kartún, M. (2001). *Escritos*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Larra, R. (1978). *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*. Buenos Aires: Ediciones Conducta.
- Mignogna, S. (Prod.) y Atan, C. (Dir.) (2010). *Bio.ar: Leónidas Barletta. [documental]. Argentina: El perro en la luna*.
- Ogás Puga, G. A. (2011) *Pilares de la escena independiente argentina. Roberto Arlt en el teatro del pueblo*. En Stichomythia. Revista de Teatro Contemporáneo. 11-12.
- Ordaz, L. (1999). *Breve historia del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Editorial Claridad
- Ordaz, L. (1992). *Leónidas Barletta: "hombre de teatro"*. Recuperado de:

<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm>

Pavis, P. (2011). *Diccionario de teatro*. Buenos Aires: Paidós.

Pelletieri, O. (Ed.) (2000). *Roberto Arlt. Dramaturgia y Teatro Independiente*. Buenos Aires: Galerna.

Pelletieri, O. (Dir.) (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna.

Pelletieri, O. (Dir.) (2006). *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.

Piña, J. A. (2014). *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Santiago de Chile: Taurus.

Rolland, R. (1953). *El Teatro del Pueblo. Ensayo de estética de un Teatro Nuevo*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.

Sala, J. y Verzero L. (2006) El Teatro del Pueblo en el marco de la segunda modernización: Una poética intransigente (1960-1975) en Pelletieri, O. (Dir.) *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna. (pp. 277 – 315)

Selden, S. (1960). *La escena en acción*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Bs As: Galerna.

Zayas de Lima, P. (1990). *Diccionario de directores y escenógrafos del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Galerna.