

Sólo un compendio de buenas intenciones: el vínculo entre la Federación Argentina de Teatros Independientes y la Federación Uruguaya de Teatros Independientes a partir del análisis de documentación interna

Just a Compendium of Good Intentions: The Link Between the Argentine Federation of Independent Theaters and the Uruguayan Federation of Independent Theaters through the Study of Internal Documentation

Artículo recibido el 31 de julio de 2023; devuelto para revisión el 30 de mayo de 2024; aprobado el 7 de junio de 2024; <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2024.125.2873>.

María Fukelman Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/Pontificia Universidad Católica Argentina, mariafukelman@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-0319-187X>

Líneas de investigación Teatro argentino; historia del teatro; teatro independiente.

Lines of research Argentine theater; theater history; independent theater.

Publicación más relevante *Hacia una historia del teatro independiente en Buenos Aires (1930-1944)* (Los Ángeles: California State University/Ediciones KARPA, 2022), <https://www.calstatela.edu/al/karpa/hacia-una-historia-integral-del-teatro-independiente-en-buenos-aires-1930-1944>

Resumen El movimiento de teatros independientes, surgido en Buenos Aires, Argentina, a raíz de la fundación del Teatro del Pueblo en 1930, se irradió rápidamente a otros países. En Uruguay comenzó en 1937, con la creación de un homónimo Teatro del Pueblo. La Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) se conformó a finales de 1944, mientras que la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI) nació en 1947, también al calor de lo que había pasado antes en Buenos Aires. La propuesta para este trabajo es dar cuenta del vínculo entre ambas instituciones a partir de una porción de su documentación interna: un libro de actas que la FATI mantuvo entre marzo de 1962 y marzo de 1964. El objetivo es contribuir a la indagación de la historia y la teoría de las artes escénicas desde una perspectiva regional y comparada.

Palabras clave Teatro independiente; federación; Montevideo; Buenos Aires; rioplatense; archivo.

Abstract The independent theater movement, which emerged in Buenos Aires, Argentina following the founding of the Teatro del Pueblo in 1930, quickly spread to other countries. In Uruguay it began in 1937, with the creation of a homonymous Teatro del Pueblo. The Argentine Federation of Independent Theaters (FATI) was formed at the end of 1944, while the Uruguayan Federation of Independent Theaters (FUTI) was born in 1947, also in imitation of previous events in Buenos Aires. The proposal for this work is to account for the link between both institutions based on a portion of their internal documentation: a book of minutes that FATI kept between March 1962 and March 1964. The objective is to contribute to the investigation of the history and theory of the performing arts from a regional and comparative perspective.

Keywords Independent theater; federation; Montevideo; Buenos Aires; rioplatense; archive.

MARÍA FUKELMAN
UBA/CONICET/UCA

Sólo un compendio de buenas intenciones:

*el vínculo entre la Federación Argentina de Teatros
Independientes y la Federación Uruguaya de Teatros
Independientes a partir del análisis de documentación interna*

Sobre el surgimiento del teatro independiente argentino y uruguayo

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 todo empieza antes, y desde mediados de la década de los años veinte se habían llevado a cabo algunos intentos por conformar un teatro independiente, 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 movimiento de teatros independientes 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 la década de 1920, cuyas características (eran obras del denominado género chico: revistas, sainetes, vodeviles) no agradaban a Barletta ni a muchos de los intelectuales de la época. A su vez, los artistas y escritores que conformaron el teatro independiente se encontraban al tanto de las

novedades de la vanguardia artística que estaban sucediendo en Europa. Ése también fue un motor para transformar el teatro de Buenos Aires.

En mi tesis de doctorado, luego reelaborada en formato de libro,¹ me planteé realizar una historia del teatro independiente en Buenos Aires entre 1930 y 1944. Allí definí 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; 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.

El teatro independiente no sólo “se convirtió en columna vertebral del teatro argentino contemporáneo”,² sino que también, como sostiene Jorge Dubatti,³ se proyectó rápidamente en Uruguay y otros países de Latinoamérica. En el país vecino, el teatro independiente comenzó en 1937 con la fundación del Teatro del Pueblo, un espacio homónimo al de Buenos Aires, a cargo de Manuel Domínguez Santamaría (1908-1979). Igual que su predecesor, se guió por los principios que había expuesto Romain Rolland en su libro *El Teatro del Pueblo. Ensayo de estética de un teatro nuevo* (publicado originalmente en Francia, en 1903, y editado en español por primera vez en 1927).⁴ Según Jorge Pignataro, el estatuto de este teatro, que se redactó en 1941, “va integrando ya algunos elementos primarios, tales como el carácter popular, la prescindencia de determinadas orientaciones o corrientes de pensamiento, la preocupación cultural, la mayor exigencia ética y estética”.⁵ Juan Estrades define a los integrantes del Teatro del Pueblo charrúa como “soñadores y jóvenes entusiastas, desinteresados,

1. María Fukelman, *Hacia una historia integral del teatro independiente en Buenos Aires (1930-1944)* (Los Ángeles: California State University/Ediciones KARPA, 2022), <https://www.calstatela.edu/al/karpa/hacia-una-historia-integral-del-teatro-independiente-en-buenos-aires-1930-1944> (consultado el 25 de junio de 2024).

2. Enric Ciurans Peralta, “Entrevista a Osvaldo Pellettieri”, *Assaig de teatre: revista de l'Associació de Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 43 (2004): 89, raco.cat/index.php/Assaig-Teatre/article/view/146019/249693 (consultado el 25 de junio de 2024).

3. Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días* (Buenos Aires: Bibles, 2012), 81.

4. Romain Rolland, *El Teatro del Pueblo. Ensayo de estética de un teatro nuevo*, trad. Álvaro Yunque (Buenos Aires: Quetzal, 1953 [1927]).

5. Jorge Pignataro, *El teatro independiente uruguayo* (Montevideo: Editorial Arca, 1968), 14.

que sin reparar en sacrificios con un generoso espíritu humanista y conducidos por Manuel Domínguez Santamaría llevarán adelante principios básicos como lo serán el carácter social y también estético”.⁶

Por su parte, Luciana Scaraffuni Ribeiro sostiene que, en sus comienzos, el teatro independiente uruguayo “fue más bien un teatro de ‘aficionados’, es decir, aquellos que comenzaron a construir el ‘quehacer teatral’, en su mayoría no poseían formación artística o teatral, sino que el profesionalismo alcanzado lo fueron adquiriendo gradualmente”.⁷ Además del mencionado Teatro del Pueblo, otros elencos que dieron vida a los primeros años de este movimiento fueron Teatro Experimental, Tespis, Teatro Polémico Popular y La Barraca.

Sobre los inicios de la FATI y la FUTi

Desde sus inicios, los conjuntos que integraron el movimiento de teatros independientes en Buenos Aires se asociaron en varias oportunidades para trabajar juntos. A lo largo de los años, las actividades colectivas surgieron por tres vías diferentes: por iniciativa de uno o varios grupos, por iniciativa de un organismo estatal convocante, o por iniciativa de una institución que conjuntara diferentes espacios. En este sentido, la conformación de la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) representó un hecho fundamental. No obstante, si bien no resulta sorprendente —porque la mirada porteño-céntrica todavía hoy es la hegemónica—, corresponde observar con espíritu crítico que la institución se haya autoasignado un carácter nacional aún cuando estaba integrada sólo por conjuntos pertenecientes a la ciudad de Buenos Aires.

La FATI nació a finales de 1944 y se mantuvo en actividad hasta, por lo menos, 1964. Elegí la fecha de su creación, que no estaba registrada correctamente en la bibliografía que me precedió y a la que pude arribar por medio de un minucioso trabajo de archivo con documentos y publicaciones periódicas,

6. Juan Estrades, “Teatro independiente uruguayo: dos instituciones fundamentales en su desarrollo, Teatro El Galpón y Teatro Circular”, en Paula Ansaldo, María Fukelman, Bettina Girotti, Jimena Trombetta y Rocío Villar, eds., *Teatro independiente: grupos, espacios y prácticas* (Buenos Aires y Los Ángeles: Argus-a, 2024), 119.

7. Luciana Scaraffuni Ribeiro, “Las astucias del teatro independiente durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985)”, en Paula Ansaldo, María Fukelman, Bettina Girotti, Jimena Trombetta y Rocío Villar, eds., *Teatro independiente: grupos, espacios y prácticas*, 80.

para establecer el límite del recorte temporal de mi trabajo doctoral, porque entiendo que el hecho de que los teatros independientes hayan decidido institucionalizarse y asociarse de manera gremial se puede leer como una bisagra en el desarrollo del movimiento que contribuyó a cerrar su primera etapa de existencia.

Sin embargo, la organización de la FATI no fue tarea sencilla. En octubre de 1945, Bernard Marcel Porto —quien sería el presidente de la FATI cuando se lograra concretar la Primera Muestra de Teatros Independientes, inaugurada el 13 de enero de 1949— plasmó en la revista *Histonium* su preocupación respecto a que la entidad no realizaba un aporte significativo al campo teatral independiente:

Hoy contamos con una Federación de Teatros Independientes que es [una] lástima [...] no haya ofrecido hasta ahora un plan orgánico factible que permita a los núcleos afiliados tener ya una sala a su servicio. Más de setenta teatros confederados revelan que esa inquietud estética se apoya en [...] considerable número de personas. De esos setenta grupos, unos diez funcionan regularmente y los demás, en lucha a brazo partido contra las dificultades, realizan esporádicas apariciones.⁸

Esta inquietud fue retomada por José Marial⁹ —quien luego sería otro de sus presidentes—, Luis Ordaz¹⁰ y Víctor Kon¹¹ —integrante de la mesa directiva en los años sesenta—, entre otros conocedores del tema, en distintas circunstancias, durante las más de dos décadas que tuvo vigencia la Federación Argentina de Teatros Independientes y en los años sucesivos.

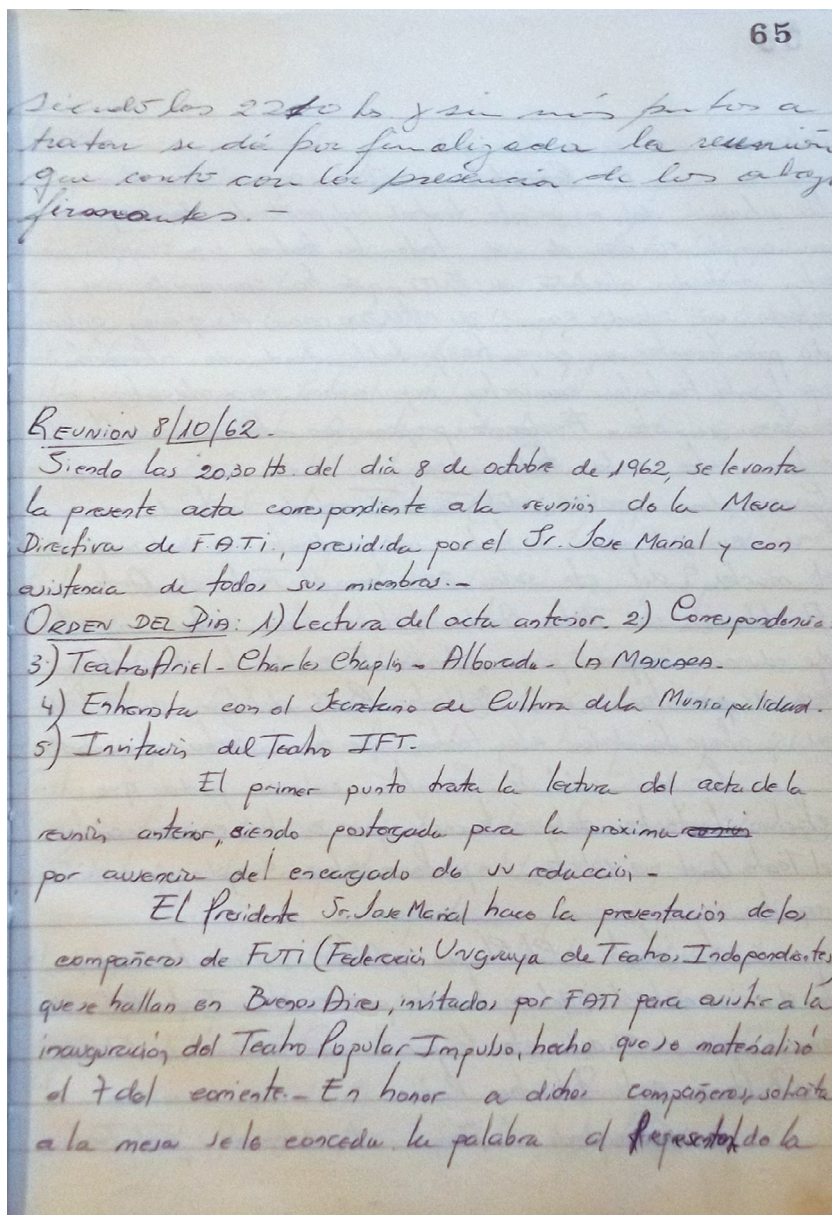
La Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI), por su parte, surgió en 1947, también al calor de lo que había pasado en Buenos Aires un par de años antes. Inicialmente, estaba integrada por dieciocho agrupaciones teatrales “llevadas por el mismo ideal y las mismas necesidades, con problemas similares que vieron en la ayuda mutua una manera de salir adelante

8. Bernard Marcel Porto, “Existencia y dinamismo del teatro independiente”, *Histonium*, núm. 77 (octubre de 1945): 696.

9. José Marial, *El teatro independiente* (Buenos Aires: Ediciones Alpe, 1955), 234.

10. Luis Ordaz, *El teatro en el Río de la Plata* (Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1957), 314.

11. Víctor Kon, “No había real conciencia de la misión de la FATI”, entrevista de María Fukelman, *La revista del CCC*, núm. 21 (julio-diciembre de 2014), s. p., www.centrocultural.coop/revista/21/victor-kon-no-habia-real-conciencia-de-la-mision-de-la-fati (consultado el 25 de junio de 2024).



1. Acta de la FATI del 8 de octubre de 1962, que contó con la visita de integrantes de la FUTi, folio 65 (1/5). Documento donado al Instituto Nacional de Estudios de Teatro por el Archivo Teatro IFT del CeDoB "Pinie Katz", disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/237653>.

y concretar el sueño de una estabilidad institucional”.¹² Algunos de los grupos pioneros que formaron la FUTU y otros que se fueron incorporando entrados los años fueron Teatro del Pueblo, Teatro Universal, Tespis, Teatro Experimental, Teatro Polémico Popular, Teatro Universitario, El Tinglado, El Galpón, Teatro Libre, Teatro Circular, La Barraca, Taller de Teatro, La Farsa, Club de Teatro, La Máscara, Teatro Moderno, Nuevo Teatro Circular y Teatro Uno. En su mayoría —si no, todos— eran de la ciudad de Montevideo, repitiéndose así la identificación de lo nacional con aquello que sucedía en la capital del país.

Para Juan Carlos Legido, 1947 no sólo representó la fundación de la FUTU, sino también —y en parte gracias a esa fundación— el verdadero nacimiento del teatro uruguayo. El otro acontecimiento fundamental de ese año fue, a sus ojos, la creación de la Comedia Nacional. Entonces,

esos hechos tuvieron, como no podía ser de otra manera, una enorme incidencia en la vida cultural uruguaya al elevar el nivel de los repertorios con lo más selecto del teatro universal y con el apoyo de la dramaturgia local, realizados con una creciente idoneidad: un teatro ajeno a todo interés comercial, que fue creando una creciente corriente de público y convirtiendo a Montevideo —porque estas condiciones no las extendemos al resto de la República donde, como veremos al final de esta nota, recién comienzan a darse algunas circunstancias para un mayor y mejor desarrollo de sus escenarios— en una de las plazas más selectas de Hispanoamérica.¹³

A su vez, el autor considera que “la política de restricciones entre las dos orillas del Río de la Plata”¹⁴ que había llevado a cabo el gobierno argentino, encabezado por el presidente Juan Domingo Perón, logró que dejaran de primar en las carteleras uruguayas obras del teatro comercial porteño: “Esta ausencia —impuesta por razones de fuerza mayor— en nuestros escenarios de aquel entonces [...] significó el estímulo que faltaba para hacer las cosas por sí mismo.

12. Estrades, “Teatro independiente uruguayo”, 120.

13. Juan Carlos Legido, “Cincuenta años de teatro en el Uruguay”, *Revista Iberoamericana*, núm. 58 (julio-diciembre de 1992): 843.

14. Legido, “Cincuenta años de teatro”, 843. Las restricciones a las que se refiere el autor se vinculan con que el tránsito de personas entre la Argentina y Uruguay estaba sometido a gravámenes impositivos y requisitos burocráticos. Incluso, en un momento determinado, sólo se podía viajar desde Argentina al Uruguay mediante la obtención de un permiso especial del Ministerio del Interior.

Esto es: comenzar a hacer teatro sin esperar que viniera de afuera”.¹⁵ El florecimiento del teatro uruguayo sucedido entre los últimos años de la década de los años cuarenta y los primeros de los años cincuenta representó, para Legido, no sólo un engrandecimiento material, es decir, más salas, más dramaturgos, más actores, más directores, mayor afluencia de público, sino también “una toma de conciencia de que el teatro es fundamentalmente un instrumento de cultura que está vinculado al pueblo, que no puede depender sólo de compañías extranjeras, empresarios, capocómicos y textos pasatistas; que a través del teatro se expresa nuestra realidad más profunda”.¹⁶

Algunos de los lineamientos que recogía el estatuto de la FUTI tenían que ver con “el estímulo y defensa de los principios del Teatro Independiente; la realización de una obra de educación y cultura, por medio de las artes dramáticas; el fomento y el estímulo de la labor de los autores nacionales”.¹⁷ Luciana Scaraffuni Ribeiro sostiene que éstas “fueron las bases para la creación del movimiento teatral independiente de Montevideo”,¹⁸ el mismo que, según la autora, se consolidó con la fundación de El Galpón, concretada el 2 de septiembre de 1949 a raíz de la fusión de los grupos La Isla y el histórico Teatro del Pueblo. Sobre esto, me gustaría señalar que, aunque el grupo La Isla de los Niños (renombrado La Isla en 1946) había sido creado por Atahualpa del Cioppo en 1936 (un año antes que el Teatro del Pueblo), éste no se identificó como el primer grupo de teatro independiente uruguayo, como sí lo había sido el conjunto homónimo al de Barletta. Asumo que el motivo de la segregación fue la dedicación al público infantil con la que se inició La Isla de los Niños.

Estrades también ubica a El Galpón como una pieza fundamental: “es uno de los teatros independientes de mayor continuidad de Uruguay pese a ser disuelto y perseguido en el año 1973 con la dictadura militar”.¹⁹ El autor recoge las

15. Legido, “Cincuenta años de teatro”, 843. Enrique Dussel propuso que la noción de “exterioridad” ha permitido “contar con el instrumental interpretativo suficiente para comenzar un discurso filosófico desde la periferia, desde los oprimidos”. Véase Enrique Dussel, *Filosofía de la Liberación* (Bogotá: Nueva América, 1996 [1977]), 55. Al seguir esta categoría, se puede pensar que el autor uruguayo está ubicando a su país, al menos en el aspecto cultural, en un lugar de debilidad respecto de la Argentina. Paradójicamente, esta situación sería la que contribuyó en la “liberación” del teatro uruguayo.

16. Legido, “Cincuenta años de teatro”, 846.

17. Pignataro, *El teatro independiente uruguayo*, 13.

18. Scaraffuni Ribeiro, “Las astucias del teatro independiente”, 79.

19. Estrades, “Teatro independiente uruguayo”, 121.

palabras de Roger Mirza, quien sostuvo que El Galpón se regía por los mismos principios y fines que la FUTU. A saber: “democracia interna en la organización y toma de decisiones, defensa de un teatro de arte, no sometido a fines de lucro ni interés particular o de grupo, comercial de cualquier orden que tiene como objetivo la promoción de la cultura como factor de liberación de la conciencia individual y colectiva”.²⁰ En este grupo se iniciaron dos actores y una actriz que, años después, radicarán definitivamente en Buenos Aires: Juan Manuel Tenuta, Villanueva Cosse y Adela Gleijer. Y por supuesto, allí también se destacó la figura de Atahualpa del Cioppo, descrita por Juan Carlos Legido como “un maestro para las nuevas generaciones, especie de Stanislavski, figura inconfundible y querida, bonachona y pícara, gran dialéctico, formidable conversador, siempre amplio y ponderado en el juicio, de una modestia conmovedora”.²¹

Los vínculos artísticos entre Uruguay y Argentina, o, más en concreto, entre Montevideo y Buenos Aires, vienen de larga data. Adriana Genta²² desarrolló este tema *in extenso*, por medio de los siguientes puntos: los orígenes (desde finales del siglo XVIII hasta finales del XIX), la época de oro (1900-1910), la época sainetera (1910-1930), el grotesco criollo (1925-1940), las cooperativas y elencos oficiales (1930-1950) y los teatros independientes (1930-1965). Al tener en cuenta este recorrido, la relación que prevaleció durante muchos años fue desigual, ya que hubo una mayor cantidad de autores y actores uruguayos que desarrollaron su labor en Buenos Aires que a la inversa. Del mismo modo, de acuerdo también con las palabras de Pignataro que mencioné antes, hubo muchos más textos dramáticos y elencos argentinos que se representaron en Montevideo que obras y compañías uruguayas que hubieran cruzado el Río de la Plata. Sin embargo, cuando a partir de la segunda mitad de la década de los años cincuenta las relaciones diplomáticas entre ambos países se recompusieron, el vínculo mutó en algunos aspectos. En primer lugar, la relación entre —específicamente— ambos movimientos de teatros independientes, que habían alcanzado un alto desarrollo en cada país, no fue aleatoria, regida por la oferta y la demanda de cada plaza, sino que apareció lo que Genta denominó “una voluntad vincular”.²³ En segundo lugar, y a diferencia de como venía sucediendo, Uruguay tomó mayor protagonismo, en tanto que fueron “los grupos montevidianos

20. Citado en Estrades, “Teatro independiente uruguayo”, 121.

21. Citado en Estrades, “Teatro independiente uruguayo”, 122.

22. Adriana Genta, “Teatro porteño y teatro uruguayo: los hermanos sean unidos (I)”, *Cuadernos de Investigación Teatral del San Martín*, núm. 1 (primer semestre de 1991): 95-106.

23. Genta, “Teatro porteño y teatro uruguayo”, 104.

los más promotores de encuentros e intercambios”.²⁴ Fue en este contexto, entre finales de la década de los años cincuenta y los albores de los sesenta, en el que el contacto entre la FATI y la FUTI se hizo más estrecho, cuando ambas entidades ya contaban con más de una década de trayectoria.

Entre la FATI y la FUTI, como me propongo evidenciar más adelante a partir de la lectura y el análisis de los documentos encontrados, no hubo demasiados logros colectivos. Al menos, durante el periodo del que estos materiales dan cuenta. Ambas federaciones sostuvieron un lazo fraterno a lo largo de los años, basado en la solidaridad mutua, pero carecieron de acción material conjunta porque, a pesar de las buenas intenciones, los hechos no se concretaron. En una entrevista que tuve la oportunidad de hacerle a Víctor Kon, quien, como expuse más arriba, fue autoridad de la FATI en los años reflejados en las actas, él manifestó que los objetivos de ambas instituciones eran los mismos, pero que “tampoco fue que hicimos acciones en común. Por ejemplo podríamos haber hecho un festival de las dos orillas, pero no se hizo”.²⁵

Sobre las actas encontradas

La FATI en sí pareciera ser un proyecto que no cumplió con las expectativas de sus contemporáneos. Empero, es interesante destacar su existencia, y analizar sus intenciones y acciones concretas. En este sentido, la propuesta para este trabajo es dar cuenta del vínculo entre la FATI y la FUTI a partir de una porción de su documentación interna: un libro de actas que la primera institución mantuvo entre el 26 de marzo de 1962 y el 23 de marzo de 1964, con el objetivo de contribuir a la indagación de la historia y la teoría de las artes escénicas desde una perspectiva regional y comparada. Según Jorge Dubatti,²⁶ el Teatro Comparado es una disciplina de la Teatrolología que surge de una apropiación de la metodología y la teoría de la Literatura Comparada²⁷ y que estudia

24. Adriana Genta, “Teatro porteño y teatro uruguayo”, 104. Esto, sin embargo, no alteró la lógica del intercambio, en tanto que continuó habiendo más obras de autores argentinos estrenadas en el Uruguay que viceversa.

25. Kon, entrevista, s.p.

26. Jorge Dubatti, *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado* (Buenos Aires: Atuel, 2008) y Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica* (Buenos Aires: Atuel, 2012).

27. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada* (Barcelona: Crítica, 1985).

los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad —por relación y contraste con otros fenómenos territoriales— y supraterritorialidad. Se llama “territorialidad” a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares, y “supraterritorialidad” a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad. Asimismo, he ampliado mi método teórico-metodológico tomando los aportes de Mauricio Tossi,²⁸ quien propone realizar una indagación de la historia y teoría de las artes escénicas argentinas desde una perspectiva regional (nodal) y comparada.

Pude disponer del libro de actas porque la investigadora Paula Ansaldo lo encontró entre los materiales del Archivo Teatro IFT del Centro Documental y Biblioteca (CeDoB) “Pinie Katz”, junto a Nerina Visacovsky, su directora (el CeDoB “Pinie Katz” es una institución que rescata, preserva y divulga el patrimonio cultural perteneciente a la Federación de Entidades Culturales Judías de la Argentina, la Idisher Cultur Farband [ICUF], y sus entidades adheridas). Ambas analizaron el documento y decidieron que fuera donado al Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), a fin de que pueda ser consultado por el público interesado. Agradezco a Paula y a Nerina por la confianza y por haber compartido su hallazgo conmigo. El estudio de todo material de primera mano es fundamental para evitar tanto la reiteración de datos que no son ciertos —y que, en su devenir, llegaron a constituirse en mitos de la crítica— como la reproducción de análisis o interpretaciones caracterizados, erróneamente, como fácticos.

En este sentido, el trabajo también se inscribe en el marco del “giro archivístico” que se inició a partir de la conferencia que Jacques Derrida brindó en 1994 y que luego devino en un libro.²⁹ Lo que este giro propició, tal como sostienen Eva Muzzopappa y Carla Villalta,³⁰ fue la posibilidad de trascender la metodología “extractivista” que antes se hacía de los documentos —en la que se los consideraba únicamente como un medio para sacar datos—, y lograr la construcción de “un enfoque procesual para la indagación de archivos

28. Mauricio Tossi, “Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino”, *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 10, núm. 20 (2019): 45-65.

29. Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Editorial Trotta, 1997).

30. Eva Muzzopappa y Carla Villalta, “El archivo como nativo. Reflexiones y estrategias para una exploración antropológica de archivos y documentos”, *Etnografías Contemporáneas*, año 8, núm. 15 (2022): 202-230.

y documentos”, pasando así “del documento ‘como fuente’ al archivo ‘como proceso’”.³¹

Poder observar las actas de una institución permite conocer no sólo las acciones que ésta llevó a cabo (sean muchas o pocas), sino también qué estaba pensando, es decir, cuáles eran los debates internos que se daban entre sus integrantes y los debates de época que estaban circulando. De acuerdo con Muzzopappa y Villalta, se hace necesario problematizar la aproximación a los documentos “a partir de indagar no sólo en lo que ellos dicen, sino también en las prácticas cotidianas que están por detrás de los archivos y que los constituyen”.³²

El libro de actas de la FATI tiene 300 páginas foliadas, de las cuales hay escritas hasta la hoja 195. A su vez, todas esas páginas se agrupan en 55 actas: 32 se escribieron en 1962 (entre el 26 de marzo y el 17 de diciembre); 22, en 1963 (entre el 28 de enero y el 18 de noviembre); y 1 en 1964 (el 23 de marzo). Las reuniones semanales de la mesa directiva —que duraban alrededor de dos horas, y hasta a veces tres o cuatro— se hacían los días lunes. En general, eran en el IFT (motivo por el cual se puede suponer por qué el libro quedó guardado allí), aunque hubo encuentros que se hicieron en el Teatro Ariel. Entre 1957 y 1966, el IFT transitó una nueva etapa, producto del pasaje al español para sus espectáculos (eliminando de manera progresiva su lengua inicial, el ídish) y la consecuente apertura a nuevos públicos. En esa época, por ejemplo, tuvo lugar un “estreno teatral emblemático”,³³ como lo fue *Réquiem para un viernes a la noche* (1964), de Germán Rozenmacher. Estos años de ebullición y las intervenciones de su representante, Víctor Kon, en las actas (así como la entrevista personal que le hice) me hacen pensar en el IFT —que además contaba con un edificio propio desde 1951— como un grupo motivado, tendiente a motorizar nuevas acciones y propenso a abrir su espacio para diversas actividades, razones por las que podría entenderse la circunscripción de las reuniones de la FATI a dicha locación.

En las actas se dejaba un espacio en el margen o debajo para que los presentes firmaran (en algunas oportunidades esto se anunciaba en el cuerpo del texto), pero la gran mayoría de las veces no sucedía. Este olvido y otras cuestiones

31. Muzzopappa y Villalta, “El archivo como nativo”, 224.

32. Muzzopappa y Villalta, “El archivo como nativo”, 213.

33. Paula Ansaldo, “Broytmittetater”. *Historia del teatro judío en Argentina* (Buenos Aires: Eudeba, 2023), 251.

(como que casi no hubiera tachaduras) me permiten inferir que la redacción en el libro de actas no se hacía en el momento, sino que se pasaba *a posteriori*. También podría pensarse que las actas no se firmaban porque había observaciones y palabras para corregir, pero esta hipótesis me resulta poco convincente porque realmente son muchas las actas que no están firmadas y bastantes menos en las que se observa alguna cuestión sobre el texto anterior.

Las autoridades de la federación, anotadas en la primera reunión que figura en el libro, con fecha del 26 de marzo de 1962, fueron José Marial (Presidencia); José Armagno Cosentino (Vicepresidencia); Jorge Pinasco, delegado de Fray Mocho (Secretaría General); Horacio R. González, delegado de Impulso (Prosecretaría General); Mario Pinasco, delegado de El Barrilete (Secretaría Gremial); Juan Snitcofsky, delegado de Futuro (Prosecretaría Gremial); Víctor Kon, delegado del IFT (Secretaría de Cultura); Millán (no se aclara el nombre de pila ni el género), de ATIC³⁴ (Prosecretaría de Cultura); Beatriz Musella, delegada del Charles Chaplin (Secretaría de Finanzas); Luis Salvaneschi, delegado de La Calle (Prosecretaría de Finanzas); Federico Luppi, delegado de La Máscara (Secretaría de Prensa y Propaganda); y Juárez (no se aclara el nombre de pila ni el género), de Ensayo (Prosecretaría de Prensa y Propaganda). El 10 de diciembre del mismo año se anunció la nueva nómina de autoridades, supuestamente válida hasta el mes de marzo de 1963 (aunque en la documentación no se volvió a registrar otra elección): José Armagno Cosentino (Presidencia); José Marial (Vicepresidencia); Víctor Kon, delegado del IFT (Secretaría General); Horacio R. González, delegado de Impulso (Prosecretaría General); Juan Snitcofsky, delegado de Futuro (Secretaría Gremial); Jorge Le Frevbre, delegado de ATIC (Prosecretaría Gremial); Mario Pinasco, delegado de El Barrilete, luego devenido en el Teatro Popular Urquiza (Secretaría de Cultura); Guillermo Fedulio, delegado de Ensayo (Prosecretaría de Cultura); Benjamín Zaigier, delegado de Fray Mocho (Secretaría de Finanzas); Luis Salvaneschi, delegado de La Calle (Prosecretaría de Finanzas); Segundo Gauna, delegado del Charles Chaplin (Secretaría de Prensa y Propaganda); y el delegado (no se aclara nombre ni apellido) de Ariel (Prosecretaría de Prensa y Propaganda). Si bien en el medio de las gestiones se hicieron mínimos cambios por inasistencias y otros conflictos, los responsables de la FATI se mantuvieron bastante estables. Más allá de que la estabilidad podría pensarse como la intención de sostener

34. Estas siglas se refieren al nombre de un teatro independiente, se desconoce el nombre sin abreviar.

66

delegación; así se resuelve.

El Representante de FUTi expone con claridad la situación del movimiento teatral independiente ~~de su país~~, que cumple 25 años de vida; todos los teatros sin excepción están nucleados alrededor de FUTi, que ha conseguido del estado un subsidio anual de M\$ 200.000.-, el que es aplicado para levantar una carpeta transportable donde se ofrecerán espectáculos teatrales, conciertos, exposiciones, cine educativo, conferencias, etc. Finalmente propone un intercambio cultural activo entre ambas Federaciones.

Correspondencia recibida; del Teatro Tinglado invitando a una función especial para los teatros independientes a realizarse el martes 9 del cte. a las 22h. en el Teatro de Arte.

El delegado del Teatro Ariel solicita en forma verbal un profesor de educación corporal para su teatro. El 20 del cte. dicho elenco hará su presentación en la Biblioteca Rodó del barrio de Mataderos y ofrece la sala a los teatros que tengan fechas disponibles.

Por motivo del Sr. Correntino, cualquier pedido que efectúen los teatros deberán hacerlo por escrito; en consecuencia el Teatro Ariel que solicita un profesor deberá cumplir con dicho requisito.

Los teatros Ch. Chaplin y Alborada solicitan verbalmente diversos materiales; deberán hacerlo por escrito. Teatro Alborada anuncia para el 27 del cte. la puesta en escena de El Rey de Baltazar en la Biblioteca Rodó.

Corresponde informar al delegado del Teatro

2. Acta de la FATI del 8 de octubre de 1962, que contó con la visita de integrantes de la FUTi, folio 66 (2/5). Documento donado al Instituto Nacional de Estudios de Teatro por el Archivo Teatro IFT del CeDoB "Pinie Katz", disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/237653>.

una determinada línea dentro de la federación, me inclino más a entenderla como la consecuencia de la falta de participación y compromiso por parte de los integrantes de los otros grupos. Es decir, los miembros de la comisión directiva se repetían porque no había nuevas incorporaciones que posibilitaran el recambio.

Muzzopappa y Villalta afirman que para “ponderar analíticamente y comprender los alcances y efectos de aquello que se escribe, resguarda y conserva” es necesario “identificar regularidades a fin de relacionarlas con las lógicas de producción que exceden a un autor o al documento particular”.³⁵ En este sentido, la dinámica de los encuentros era bastante similar cada vez. Se iniciaban dando cuenta del orden del día, y leyendo el acta de la semana anterior (si es que estaba presente la persona que la había redactado; si no, no se leían) y las correspondencias (enviadas y recibidas). En relación con la escritura, en el libro conviven diversas caligrafías, aunque solían repetirse bastante. Es decir, el papel no rotaba en cada reunión, pero sí cambiaba cuando alguien ya no podía hacerlo más. A pesar de que no hubo una Secretaría de Actas, de esta tarea se ocupó durante los primeros meses Beatriz Musella, secretaria de Finanzas. Llegué a esta conclusión porque cuando, el 30 de julio de 1962, se anunció su retiro de la comisión directiva, se expresó que habría que definir un nuevo secretario de finanzas y secretario de actas. Como es evidente, ésta era una tarea que ella realizó de oficio hasta entonces. Tampoco llama la atención que haya quedado a cargo de la única mujer de la mesa directiva una tarea constante y engorrosa. Más adelante se dirá que la redacción estaba a cargo del prosecretario general, Horacio R. González, delegado de Impulso.

Algunos de los temas que se observan en las actas, y que traté o trataré en futuros trabajos, a partir de interrogar los documentos y de vincularlos con su contexto de producción —y entendiendo el poder que ejerce el archivo por su capacidad de incluir y excluir registros de la historia—, tienen que ver con la organización interna y la modalidad de trabajo de la FATI (frecuencia de reuniones, asambleas, finanzas, secretarías, local propio, actas y estatutos);³⁶ la relación de la FATI con la realidad del país; las actividades que organizaba

35. Muzzopappa y Villalta, “El archivo como nativo”, 215.

36. Sobre esta cuestión trabajé en “La FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes) en 1962: una lectura panorámica a través de sus actas”, en prensa para ser publicado en las actas de las XVI Jornadas Nacionales y IX Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral, organizadas por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT) en 2023.

(charlas, cursos, desfiles, fichero de obras); el propósito de publicar un boletín interno y otro externo; las acciones y problemas de los teatros que integraban la FATI, y en especial la situación de La Máscara (clausura, reapertura, etc.); el vínculo con el Estado (figuras de la superestructura, el Fondo Nacional de las Artes, el Teatro Nacional Cervantes, el Teatro Municipal San Martín), los lazos de la FATI con los teatros de las provincias,³⁷ y los que llevó a cabo con diversas instituciones: el Instituto Internacional del Teatro, la Unión Cooperadora de Teatros Independientes, la Sociedad de Actores, la Asociación de Directores Teatrales, algunos sindicatos y la Federación Uruguaya de Teatros Independientes. Es sobre el vínculo con esta última, tal como vengo anticipando, de lo que escribiré en esta oportunidad.

El vínculo entre la FATI y la FUTi plasmado en actas

Primeras intenciones y muestras de solidaridad

La primera vez que se mencionó a la FUTi en las actas de la FATI fue el 28 de mayo de 1962. Allí quedó registrado que la institución argentina había recibido un telegrama de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes que tenía como referencia “recibo Teatro de Arte de Santa Fe”.³⁸ Si bien sólo con ese texto no se entendía muy bien a lo que apuntaba la nota, a las dos semanas, en la reunión del 11 de junio, se incorporaron más datos al informarse que se habían conseguido dos aulas para que actuara el Teatro de Arte de Santa Fe, una en la Facultad de Medicina y otra en la de Ciencias Económicas. El tema se delegó a la Secretaría de Cultura y se encargó a la Secretaría General “la cantidad de gente de nuestros teatros para asegurar”,³⁹ palabras que interpreto como la preocupación por cuánta gente debía convocar la FATI para que la actividad se realizara con un buen marco de público. Finalmente, el 18 de junio, Víctor Kon dio cuenta de que el Teatro de Arte había decidido cambiar su itinerario.

37. Abordé este tema en “La Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) y los teatros de las provincias (1962-1964) a través de la lectura de sus actas”, en *Solidaridades territoriales en la praxis escénica argentina contemporánea*, comps. Anabel Paoletta y Mauricio Tossi (Tandil: Arte Publicaciones de la Universidad Nacional del Centro [UNICEN], 2024).

38. Instituto Nacional de Estudios de Teatro (en adelante INET), *Actas*, Federación Argentina de Teatros Independientes, f. 6.

39. INET, f. 10.

Saldrían hacia Córdoba y Mendoza para luego ir a Chile, y de allí por el Pacífico a Europa, por lo que se podría terminar de completar la idea y pensar que la vinculación con la FUTU, que quedó expuesta en el telegrama, había sido para organizar una posible fecha de actuación por el país vecino. Suena lógica esta intención de realizar una gira por Uruguay, dado que, como ya expresé antes, la escena cultural era propensa a recibir elencos argentinos. Genta dio cuenta de que, en el periodo comprendido entre 1957 y 1965, se representaron en Montevideo, alrededor de 25 obras de autores argentinos a cargo de distintos grupos.⁴⁰

En aquella comunicación de finales del mes de mayo de 1962, la FUTU también había pronunciado vía telegrama su repudio al desalojo y “ayuda de petición ante el Ministerio del Interior”,⁴¹ en referencia a la intención de la FATI de solicitar una reunión con el entonces ministro Jorge Walter Perkins (quien sólo ocupó su cargo entre el 30 de abril de 1962 y el 26 de junio de 1962). Si bien no se especificó a qué desalojo estaban haciendo mención, por los temas que se venían hablando previamente en las actas, es muy factible pensar que se trataba del sufrido por La Máscara. El último 29 de marzo, un golpe de Estado cívico-militar había destituido al presidente Arturo Frondizi y esto había repercutido de manera directa en dicho conjunto independiente como consecuencia de un conflicto previo. El actor y director Agustín Alezzo lo recordó así:

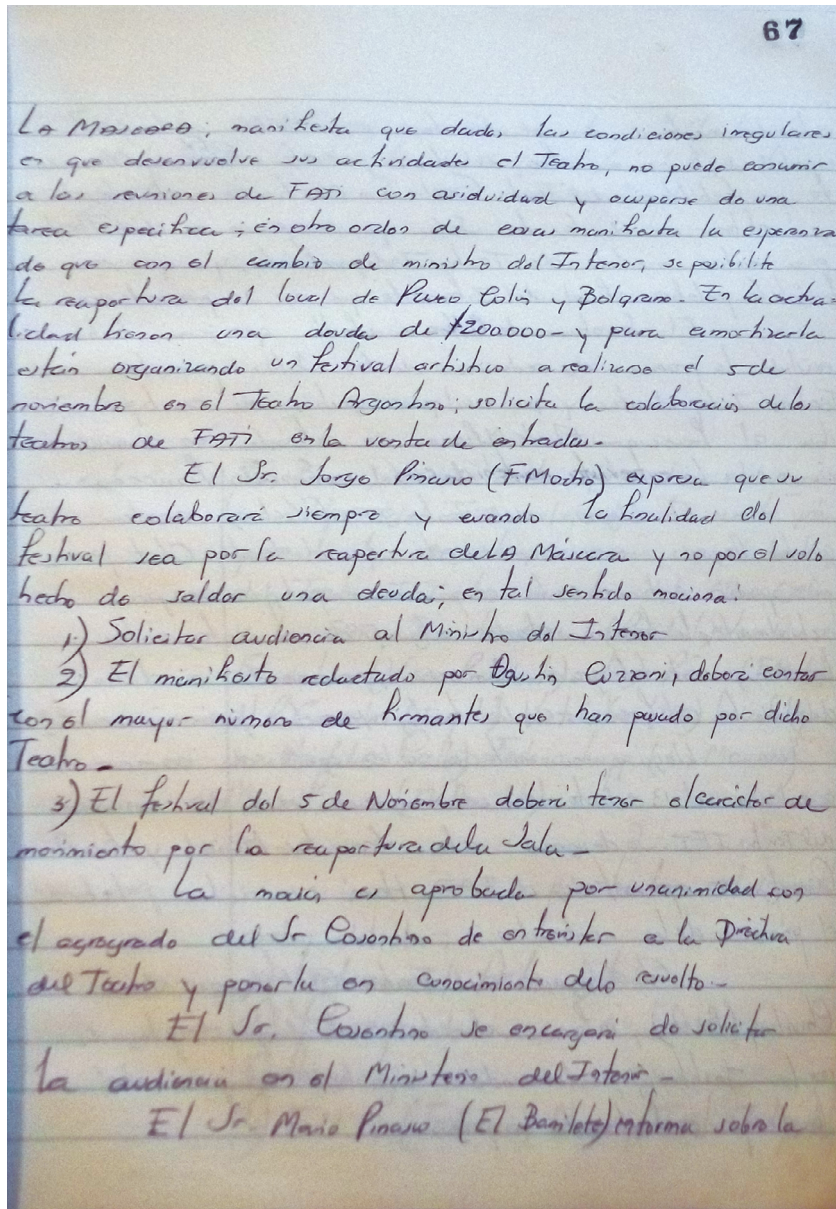
Las damas de beneficencia, dueñas del edificio, querían que nos fuéramos, adviniendo que había terminado nuestro contrato, pero en esos momentos había una ley que decía que a pesar de haber terminado el período alquilado, debían continuar en las mismas condiciones. Seguíamos pagando sin contrato. Y no podían terminar de echarnos. Eran éstas personas de muchas influencias que presionaron en la Municipalidad en dos ocasiones, para clausurarnos con el pretexto de que los baños no estaban bien.

Todo el Movimiento Independiente se unió a “La Máscara”, hubo manifestaciones y entrevistas y conseguimos reabrirlo en las dos ocasiones de su cierre.

Al final de 1962 estábamos haciendo “Soledad para cuatro”, el debut como autor de Ricardo Halac, cuando le hicieron el golpe a Frondizi. Subió Guido y ese mismo día, como él estaba casado con una dama de beneficencia, su primer

40. Genta, “Teatro porteño y teatro uruguayo”, 104.

41. INET, f. 6.



3. Acta de la FATI del 8 de octubre de 1962, que contó con la visita de integrantes de la FUTI, folio 67 (3/5). Documento donado al Instituto Nacional de Estudios de Teatro por el Archivo Teatro IFT del CeDoB "Pinie Katz", disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/237653>.

decreto fue el cierre de “La Máscara” aduciendo razones políticas, diciendo que éramos comunistas.⁴²

El 16 de julio de 1962, en el espacio de cada reunión para abrir la correspondencia, que sucedía siempre al inicio, los miembros de la FATI dieron lectura a una nota enviada por el secretario general del Instituto Internacional del Teatro (IIT), el francés Jean Darcante, y la copia de un manifiesto dado a publicidad por la FUTI, en el cual se repudiaban los “atentados contra nuestros teatros independientes”.⁴³ A su vez, se anunció que dicho manifiesto iba a colocarse en Montevideo en bibliotecas, sindicatos y demás instituciones populares, por lo que el vicepresidente, José Armagno Cosentino, propuso contestarles con una carta de agradecimiento.

En el libro de actas no quedó asentado a qué atentados se estaban refiriendo. Por un lado, puedo inferir que se estaba expresando solidaridad con toda la situación vivida por La Máscara. Por el otro —aunque una cuestión no invalida la otra y tal vez se estaban pronunciando por un todo—, que se aludía a atentados concretos sufridos por otros grupos independientes, como fue el caso de Los Independientes. Este teatro fue víctima de varios. Hilda Cabrera, en una entrevista que le hizo a Diego Kogan por los 60 años del Teatro Payró (nombre con el que, en 1967, se rebautizó a Los Independientes), dijo:

Cumplir 60 años no es chiste para quienes apuntalaron un espacio que nació en un sótano en desuso con salida a la calle (en San Martín 766) y guarda una historia de escombros (por la construcción de Galerías Pacífico) y atentados, como los que fueron perpetrados en 1961 y 1962 por el grupo de ultraderecha Tacuara. En uno balearon el frente del teatro, y en otro, a dos actores.⁴⁴

Sobre las fechas, sin embargo, corresponde aclarar que Carlos Fos ubicó la época de los ataques solamente en 1961 y que Celia Dosio presentó una cronología ambigua al respecto. El primero sostuvo:

42. Ricardo Risetti, *Memorias del teatro independiente argentino 1930-1970* Buenos Aires (Buenos Aires: Corregidor, 2004), 43.

43. INET, f. 33.

44. Diego Kogan, entrevista de Hilda Cabrera, *Página 12*, 19 de mayo de 2011, s.p., <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-21730-2011-05-19.html> (consultado el 25 de junio de 2024).

La posición ideológica y la coherencia de Lovero no pasaron inadvertidas para nuevas expresiones de la extrema derecha vernácula. En uno de sus tantos actos de vandalismo e intimidación, la Alianza Libertadora Nacionalista ametralló el frente de la sala mientras estaba en cartel el estreno de *El otro Judas* de Abelardo Castillo, primera obra de este destacado escritor. Ese mismo año, 1961, Tacuara —agrupación inicialmente de corte nacionalista, católico, fascista, anticomunista, antisemita y antidemocrático— se atribuye un atentado durante una función de *Enterrad a los muertos* de Irving Shaw. En este episodio de violencia hieren a uno de los actores y producen destrucciones irreparables en cuadros de la galería de arte y en el busto de Romain Rolland que presidía el hall.⁴⁵

A su vez, Fos dio cuenta de que tanto la FATI como la Unión Cooperadora de Teatros Independientes (UCTI),⁴⁶ las dos asociaciones que representaban a los grupos independientes, habían repudiado estos hechos y organizado un acto de desagravio en la Casa del Teatro y un paro inédito en todos los teatros adheridos para ese mismo día. En este sentido, transcribió parte del comunicado titulado *¡Alerta Pueblo!* que la UCTI publicitó el 22 de agosto de 1961:

Un grupo de delincuentes armados —la mayoría de ellos adolescentes— perpetraron con sincronismo de operativo militar un bárbaro atentado contra el Teatro de los Independientes el sábado 19 del corriente. En uno o dos minutos quedó en dicha sala el saldo de dos actores heridos de bala y destrozos de toda índole, tal como lo señalara la crónica periodística. Sólo la buena suerte o la casualidad, impidieron que el salvajismo del citado grupo, al grito de “Viva Tacuara”, no cometiera uno o varios asesinatos.⁴⁷

Dosio, por su parte, en la cronología que confeccionó para su libro *El Payró. Cincuenta años de teatro independiente*, indicó que, en 1961, durante una de las funciones de *El otro Judas* (de Abelardo Castillo), “miembros de la Alianza Libertadora Nacionalista ametrallan el frente del teatro”⁴⁸ y que, en una de las

45. Carlos Fos, “Onofre Lovero o el desafío del primer Galileo Galilei porteño: a cincuenta años de una aventura teatral”, *La Revista del CCC*, núm. 21 (julio-diciembre de 2014): s.p., <https://www.centrocultural.coop/revista/21/onofre-lovero-o-el-desafio-del-primer-galileo-galilei-porteno-cincuenta-anos-de-una> (consultado el 25 de junio de 2024).

46. Uno de los referentes de la UCTI era Onofre Lovero, director de Los Independientes.

47. Fos, “Onofre Lovero”, s.p.

48. Celia Dosio, *El Payró. Cincuenta años de teatro independiente* (Buenos Aires: Emecé, 2003), 214.

representaciones de *Enterrad a los muertos* (de Irving Shaw) del mismo año, “terroristas disparan sobre los actores y hieren a uno”.⁴⁹ Sobre este hecho, amplió: “El grupo Tacuara se atribuye el atentado. Los agresores, en su huida, destrozan cuadros de la galería y dañan el busto de Romain Rolland, obra del escultor cordobés Horacio Juárez, que adornaba el hall central”.⁵⁰ Asimismo, aunque lo que voy a señalar a continuación quedó en su libro enlistado bajo el subtítulo “1962”, la investigadora afirmó que el 31 de agosto de 1961 tres terroristas (identificados como Pedro Eugenio Harriague Castex, Luis Noetinger y Julio Crotto Posse) “atacan con armas de fuego el frente del teatro”.⁵¹

Si bien es algo confusa esta parte, en la que evidentemente hubo un error (o fue incorrecto que este dato haya quedado bajo el subtítulo “1962” o lo fue el hecho de haber puesto 1961 como el año del suceso), por más de que este último atentado se hubiera realizado en 1962, la fecha que ella dio del 31 de agosto sería posterior al manifiesto de la FUTI, por lo que no sería posible que se estuvieran refiriendo al mismo. Además, sería llamativo que, de ser recientes los atentados, nada sobre ellos se hubiera dicho previamente en las reuniones de la FATI (desde marzo de 1962 no había habido ninguna alusión a este tema registrada en actas). De esta manera, retomo la hipótesis original sobre que la FUTI se estaba refiriendo o bien a estos atentados del año anterior (y que por algún motivo se había demorado en hacer llegar el texto) o bien a la compleja situación de desalojo que estaba viviendo La Máscara por el mismo tiempo.

Recuerdos de un pasado mejor

El 10 de septiembre de 1962, Kon propuso que la actuación que en breve tiempo iba a realizar el teatro IFT en Montevideo fuera auspiciada por la FATI. Esto se aprobó y se acordó enviar una nota a la FUTI “para confirmar lo ya hablado”.⁵² También se dio cuenta de una reunión que habían tenido (no se explica si presencial o telefónicamente, aunque infero que fue por teléfono) el secretario gremial de la FATI, Mario Pinasco, delegado de El Barrilete, y el presidente de la FUTI. Se informó tanto “del plan en conjunto a elaborar”⁵³ como del

49. Dosio, *El Payró*, 214.

50. Dosio, *El Payró*, 214-215.

51. Dosio, *El Payró*, 215.

52. INET, f. 59.

53. INET, f. 58.

deseo de recuperar el Departamento Argentino-Uruguayo de Teatro Independiente (DAUTI). Sobre el plan mencionado no hubo más detalles, pero podría ser otra alusión a la intención de retomar el DAUTI.

El DAUTI se había creado, según Claudio Paolini,⁵⁴ en 1959. Este organismo interfederativo fue el responsable de organizar, entre otras cuestiones, el 1er Festival Rioplatense de Teatro Independiente, llevado a cabo en marzo y abril de 1960. El evento se realizó en el Teatro Victoria de Montevideo, y los teatros intervinientes fueron el Club de Teatro, El Galpón, La Máscara y el Teatro del Pueblo, de Uruguay; Los Independientes, Florencio Sánchez, Cartel y El Gorro Escarlata, de Argentina; y el Teatro de la Universidad de Concepción, de Chile.⁵⁵ Luciana Scaraffuni Ribeiro, por su parte, sostuvo que la fundación del DAUTI databa de 1960, luego de una visita de la agrupación teatral El Galpón a Buenos Aires. A partir de ese encuentro, dice la autora, también se habría establecido el contacto entre la FUTI y la FATI. Sin embargo, en el programa de mano, o más bien cuadernillo, dado que (de acuerdo con la publicación que lo ofrece a la venta Mercado Libre de Uruguay)⁵⁶ tiene 48 páginas, quedó claro

54. El blog de Claudio Paolini, “La consolidación del sistema teatral montevideano hacia fines de los años cincuenta”, Blogspot, 3 de octubre de 2010, https://elblogdeclaudiopaolini.blogspot.com/2010/10/la-consolidacion-del-sistema-teatral_03.html (consultado el 25 de junio de 2024).

55. Según Adriana Genta, en 1960 también se desarrolló un festival rioplatense de teatro independiente en Buenos Aires, con la concurrencia de tres elencos de Montevideo, y previamente, en 1957, se había realizado otro en la ciudad uruguaya Atlántida, donde había asistido sólo un grupo argentino, el teatro Fray Mocho. Véase Genta, “Teatro porteño y teatro uruguayo”, 105.

56. El archivo se ofrece con el título “1960 Festival Teatro Independiente Rioplatense Montevideo” (aunque el nombre que se puede leer en la portada del documento es “1er festival rioplatense de teatro independiente”) con la siguiente descripción: “Primer festival rioplatense de teatro independiente. Teatro Victoria. Montevideo - Uruguay - marzo y abril de 1960. 48 páginas. 11,5 x 16 cm”. También aporta 7 fotos de buena calidad, de donde pude extraer las citas que expongo. La publicación la hace el usuario ATIPICOS —especialista en vender libros, revistas, juguetes y filatelia, entre otras variantes, con cierta antigüedad— y sale \$U200 (doscientos pesos uruguayos), equivalentes a \$4 642 (cuatro mil seiscientos cuarenta y dos pesos argentinos), a los que habría que sumarle los gastos extra que genera el cambio de moneda. Resulta llamativa, y hasta repudiable, la circulación en términos de mercado de documentos históricos, a los que parece no atribuírsele demasiada importancia en su preservación. Sin embargo, no se puede dejar de reconocer que, si no existiera esa publicación, es probable que no hubiera podido acceder al material (dada la escasa digitalización de los archivos históricos vinculados a la historia del teatro independiente que hay en circulación).

que el DAUTI fue una “institución que vincula a las Federaciones rioplatenses”⁵⁷ y que el festival fue organizado por la FUTI, en representación de Uruguay, y por la FATI, la UCTI y el conjunto Los Veintiuno de la provincia de Santa Fe, por Argentina. Es decir, si el festival se concretó en marzo y abril de 1960, es factible pensar que el vínculo se había iniciado algunos meses antes, probablemente en 1959 (lo cual coincide con la información de Paolini). En uno de los textos que forman parte de la mencionada publicación del festival, “1er festival rioplatense de teatro independiente”, la secretaria uruguaya del DAUTI expresó:

A esta altura de su desarrollo, mostrando índices apreciables de madurez públicamente reconocida, el movimiento teatral independiente de ambas márgenes del Plata, necesitaba establecer vínculos efectivos y serios de intercambio, que permitieran un fraternal conjugamiento de experiencias y enseñanzas. Este Primer Festival Rioplatense de Teatro Independiente pretende ser el comienzo real de esa esperada etapa, con lo que el DAUTI, organismo interfederativo del que participan las entidades gremiales teatrales independientes de Uruguay y Argentina, pone a su vez en movimiento uno de los postulados fundamentales de su creación.⁵⁸

Por otro lado, la visita de El Galpón a la que entiendo que hace referencia Scarraffuni Ribeiro es la que se realizó en el IFT en 1959 con la representación de *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertolt Brecht, con dirección de Atahualpa del Cioppo.⁵⁹ Este espectáculo tuvo mucho éxito y permaneció en cartelera más tiempo del previsto; llegó a transmitirse en directo por el Canal 13 de la televisión argentina y obtuvo un premio al mejor espectáculo extranjero.

En conclusión, la hipótesis sobre el camino transitado para el desarrollo del vínculo entre la FUTI y la FATI ubica que primero existió la visita de El Galpón al IFT en 1959, luego la creación del DAUTI, también en 1959, con el posterior festival —se considera éste como, tal vez, la acción colectiva más importante entre ambas federaciones (aunque no fue en exclusiva entre ellas)— y, más

57. “1960 Festival Teatro Independiente Rioplatense Montevideo”, Mercado Libre, <https://articulo.mercadolibre.com.uy/MLU-472324413-1960-festival-teatro-independiente-rioplatense-montevideo-JM#&gid=1&pid=7> (consultado el 25 de junio de 2024).

58. “1960 Festival Teatro”.

59. Él mismo, a su vez, ya había visitado Buenos Aires en diciembre de 1955 para ser homenajeado por la Comisión Homenaje al Teatro Independiente 1930-1955, que se había formado con el fin que explicita su nombre. En aquella ocasión, el director uruguayo también brindó una conferencia, titulada “Sentido del teatro independiente”, en la sede de La Máscara.

68

estante mantenido con el Secretario de Cultura de la Municipalidad; la misma ha solicitado por el ~~Comité~~ Movimiento pro habilitación del Teatro Gral. San Martín con el objeto de obtener una de las tres Salas que componen a dicho teatro para realizar muestras de Teatro Independientes, y a que se tercia la palabra oficial del Intendente que así se procediera.

El Secretario de Cultura manifestó que jamás, había aceptado la promesa de ceder una de las Salas para los Teatro Independientes y que cualquier gestión de ese tipo iba al fracaso. El Sr. M. Pinero se extendió en consideraciones sobre la entrevista mantenida con el mencionado Intendente.

El delegado del Teatro IFT (Victor) acotó que ha llegado a su conocimiento que el teatro Olat para poder actuar en la corporación municipal que ocupa actualmente, lo fueron vetado, algunos de sus integrantes. La Mesa ante tal grave denuncia, encomienda a dicho delegado la rehabilitación de los techos para la próxima reunión.

Llega una invitación a la cena de camaradería a realizarse el 13 de octubre en conmemoración del 30 aniversario del Teatro IFT. Se designan a los Sres. Jairo Menial y Roberto Quintero en representación de FATI. Hacer uso de la palabra el primero de los nombrados.

El delegado del Teatro El Pitagorí de Chivilcoy (B.B.), informa sobre la actividad desplegada por la institución, culminando con la compra del local que actualmente ocupa.

4. Acta de la FATI del 8 de octubre de 1962, que contó con la visita de integrantes de la FUTI, folio 68 (4/5). Documento donado al Instituto Nacional de Estudios de Teatro por el Archivo Teatro IFT del CeDoB "Pinie Katz", disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/237653>.

tarde, un diálogo bilateral (más que nada vía correspondencia) bastante cotidiano, como se desprende de la lectura de las actas. Si bien en la mencionada entrevista, tal como cité más arriba, Kon dijo que se podría haber hecho un festival de las dos orillas, pero que no se hizo, entiendo que se estaba refiriendo a la imposibilidad de concretar este intento de reactivación del DAUTI que se había propuesto en las actas y que, asumo, implicaba volver a organizar un evento similar al 1er Festival Rioplatense de Teatro Independiente que sí se había logrado llevar a cabo años atrás (probablemente por autoridades anteriores).

Una visita efectiva y otra frustrada

El 8 de octubre de 1962, integrantes de la FUTU estuvieron presentes en la reunión en Buenos Aires. Habían sido invitados por la FATI para asistir a la inauguración del Teatro Popular Impulso, que se había realizado el día anterior. En las actas quedó registrado que hizo uso de la palabra un representante de la delegación. No quedó asentado quién fue pero sí que hizo un análisis positivo sobre el teatro independiente de Uruguay:⁶⁰ “cumple 25 años de vida y todos los teatros, sin excepción, están nucleados alrededor de la FUTU”.⁶¹ También contó que la federación uruguaya había conseguido un subsidio anual del Estado por \$U200 000 (doscientos mil pesos uruguayos) que iba a utilizarse para levantar una carpa transportable en la que se ofrecerían espectáculos teatrales, conciertos, exposiciones, cine educativo, conferencias, etc. Como desarrollaré más adelante, la intención era acercar el teatro independiente a los sectores populares. Por último, propuso un intercambio cultural mucho más activo entre la FATI y la FUTU.

Una semana después, el 15 de octubre, se retomó lo sucedido en la reunión anterior y Armagno Cosentino ratificó la intención de ambas federaciones de crear un organismo argentino-uruguayo para vehicular el intercambio cultural. Jorge Pinasco, delegado de Fray Mocho, agregó que sería una buena

60. Aunque no se dijo explícitamente quiénes eran las autoridades de la FUTU ni qué grupos la integraban en ese momento, es útil aclarar, como punto de referencia, que en 1960, cuando se desarrolló el 1er Festival Rioplatense de Teatro Independiente, el presidente era Blas A. Braidot y los conjuntos que la componían eran el Club de Teatro, El Galpón, El Tinglado, La Máscara, La Farsa, el Nuevo Teatro Circular, el Taller de Teatro, el Teatro Moderno, el Teatro Libre, el Teatro Circular, el Teatro del Pueblo, el Teatro Universitario y el Teatro Experimental de Tacuarembó.

61. INET, f. 66.

posibilidad para estudiar la situación del movimiento de teatros independientes a uno y otro lado del Río de la Plata y, con base en eso, redactar un documento conjunto. En este sentido, José Marial sugirió que se nombrara una comisión para esbozar un panorama que pudiera reflejar “la situación de nuestro teatro”.⁶² La cual quedó conformada por él, Armagno Cosentino y Kon (a moción de Mario Pinasco). A su vez, el presidente le encomendó a Armagno Cosentino la redacción de una nota para la FUTi que agradeciera la presencia de sus delegados en Buenos Aires.

A este tema volvió, el 22 de octubre, Jorge Pinasco, quien manifestó que debía activarse la redacción del documento sobre el teatro independiente en la Argentina y propuso que la comisión encargada se reuniera durante la semana para hacer un bosquejo y presentarlo a todos los integrantes el lunes siguiente. Se resolvió realizar dicha reunión el miércoles 24 de octubre a las 19 h. Desconozco si se llevó a cabo porque ésta no quedó asentada en actas (de todas formas, esto era algo común: en el libro de actas sólo se volcaban las minutas de las reuniones que se desarrollaban los días lunes), pero da la sensación de que, de haberse concretado, no arrojó resultados definitivos porque el tema se continuó discutiendo el 29 de octubre.

En ese encuentro, en el que se expresó que la idea era presentarle el documento a la FUTi para leerlo en la inauguración de su carpa rodante en Montevideo, Kon afirmó que era muy importante escuchar a los viejos hacedores de teatro independiente (a pesar de que no se mencionó a nadie en particular, yo asumo que se estaba refiriendo a la generación de Ricardo Passano, 1893-1973, Leónidas Barletta, 1902-1975 y Enrique Agilda, 1992-1993, por poner algunos ejemplos de los primeros protagonistas). En este sentido, contó de una conversación que había mantenido con Onofre Lovero en la que surgió la iniciativa de que se juntaran integrantes de la FATi y de la UCTi para trabajar en equipo. En concreto, propuso que esto se realizara en el IFT el 4 de noviembre, y se resolvió postergar la charla con el director chileno Enrique Guzmán (la semana anterior, Kon había sugerido que este director —que venía del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile y había sido contratado por el IFT— se encontrara con directores argentinos, y se había previsto que sucediera el domingo 4 de noviembre en el IFT con invitación a la UCTi). Mario Pinasco sostuvo que debían escucharse todas las opiniones, en un debate amplio, sin encasillarse en un temario fijo. Se discutió sobre si había que realizar consultas a grupos reducidos

62. INET, f. 71.

o juntar a toda la gente que quisiera participar y se designó a la mesa directiva para asistir el siguiente domingo al IFT, aunque Marial y González se excusaron.

Por último, se postergó para la siguiente reunión la designación de la comisión que concurriría a Uruguay con motivo de la inauguración de la carpa de la FUTU.

El 5 de noviembre, Kon contó que había cursado un telegrama a la FUTU a los efectos de que confirmaran la fecha de inauguración de la carpa rodante. Mario Pinasco planteó que se designara la delegación que viajaría a Uruguay por dicho motivo. Armagno Cosentino propuso al presidente y al secretario general, y Jorge Pinasco, al vicepresidente y al secretario de cultura. Marial sugirió que, antes de escoger a la delegación, se resolviera la financiación del viaje y la estadía, dado que en la caja no había fondos. En este punto, Luis Salvaneschi (delegado de La Calle y prosecretario de finanzas de la FATI) informó que, a la fecha, contaban solamente con \$50 (cincuenta pesos) y que los teatros no ponían sus cuotas al día, ya que algunos debían varios meses. Horacio González (delegado de Impulso) puso de manifiesto que en esas condiciones la federación no podía funcionar y mocionó para que este problema fuera considerado para la siguiente reunión. Marial acotó que fuera el primer punto de la orden del día y así quedó aprobado. Por su parte, Mario Pinasco donó \$1000 (mil pesos) para solventar gastos.

Si se tiene en cuenta que en 1962 empezó a acuñarse en la Argentina una moneda de diez pesos “moneda nacional” (conocida como “la moneda del resero” porque de un lado reproducía la imagen de la estatua del “Gaucho resero”, icono del barrio de Mataderos) y que dicha moneda más que triplicaba el precio de un diario y alcanzaba “para satisfacer modestos ‘mandados’ familiares: la compra del pan, algunas frutas y verduras”,⁶³ se puede inferir que la cifra del ahorro de la FATI no era muy elevada (equivaldría a \$31 500 de la actualidad).⁶⁴ De ahí, también puede desprenderse que el resto de los teatros independientes tampoco gozaban de buenas finanzas, motivo por el que podrían

63. Sergio Serrichio, “La increíble nominalidad de la economía argentina: con inflación al revés, una vieja moneda sobraría para pagar la deuda externa”, *Infobae*, 2 de julio de 2023, s.p., <https://www.infobae.com/economia/2023/07/02/la-increible-nominalidad-de-la-economia-argentina-con-inflacion-al-reves-una-vieja-moneda-sobraria-para-pagar-la-deuda-externa/>.

64. Esta cifra fue calculada pensando que, si en 1962 con \$10 se podían comprar más de tres diarios (promedié en 3.5), con \$50 se podían comprar 17.5 diarios. Entonces, hoy (30 de mayo de 2024), para comprar 17.5 diarios *Clarín* (el diario más vendido de Argentina) a \$1800 (lo que sale un día de semana regular) se necesitan \$31 500. Con esa cifra también se pueden hacer modestos “mandados” familiares, como otrora se hacían con “la moneda del resero”.

no estar al día con sus pagos. Además, resulta ridículo que la donación de un solo integrante termine representando veinte veces más que el total de la economía de una institución.

A continuación, Jorge Pinasco propuso que el presidente, el secretario de cultura, el secretario general y el vicepresidente, en ese orden, viajaran a Uruguay. Se aprobó por unanimidad.

El 12 de noviembre, Kon informó que hasta la fecha no habían recibido noticias sobre la inauguración de la carpa rodante. Esto se repitió el 19 de noviembre, cuando quedó asentado el envío de correspondencia a la FUTI, solicitando informes sobre la inauguración de la carpa. Curiosamente, el tema del documento compartido y de la visita de una delegación de la FATI para participar del evento no se volvió a tocar en las reuniones. La carpa, no obstante, sí se inauguró. Fue el 14 de diciembre de 1962, con una función de *Las ranas*, de Mauricio Rosencof, llevada a cabo por el Teatro del Pueblo uruguayo. Este proyecto de la FUTI había surgido en una mesa redonda de 1957 con el objetivo “de llevar a zonas suburbanas su actividad artística”,⁶⁵ pero no fue sino hasta cinco años después que se pudo concretar. Para lograrlo, la federación uruguaya recibió distintas subvenciones estatales por un total de \$U650 000 (seiscientos cincuenta mil pesos uruguayos).

Estrades retoma las palabras de Andrés Castillo, quien había afirmado que, a partir de 1957, el movimiento teatral uruguayo trató de proyectarse “en tres sentidos: el exterior, el interior y el barrio”.⁶⁶ Las giras internacionales a Buenos Aires y San Pablo formarían parte del primer punto; un gran encuentro de teatros del interior que se desarrolló en 1963, del segundo; y “el trabajo en los barrios se hizo con una enorme carpa que fue un testimonio de una época que se traslada ampliando la difusión del teatro en ámbitos muchas veces marginales”.⁶⁷ Para Legido, la inauguración de la carpa en diciembre de 1962 representó la materialización de la “toma de conciencia”⁶⁸ que se había dado en aquella fecha clave para el teatro uruguayo de 1947.

Sin embargo, según el análisis de Jorge Pignataro, a pesar de que en la carpa, que tenía una capacidad para 400 butacas,⁶⁹ hubo una intensa y variada

65. Pignataro, *El teatro independiente uruguayo*, 124.

66. Citado en Estrades, “Teatro independiente uruguayo”, 120.

67. Estrades, “Teatro independiente uruguayo”, 120-121.

68. Legido, “Cincuenta años de teatro”, 846.

69. Legido dice que la capacidad era de 440 localidades, en Legido, “Cincuenta años de teatro”, 846.

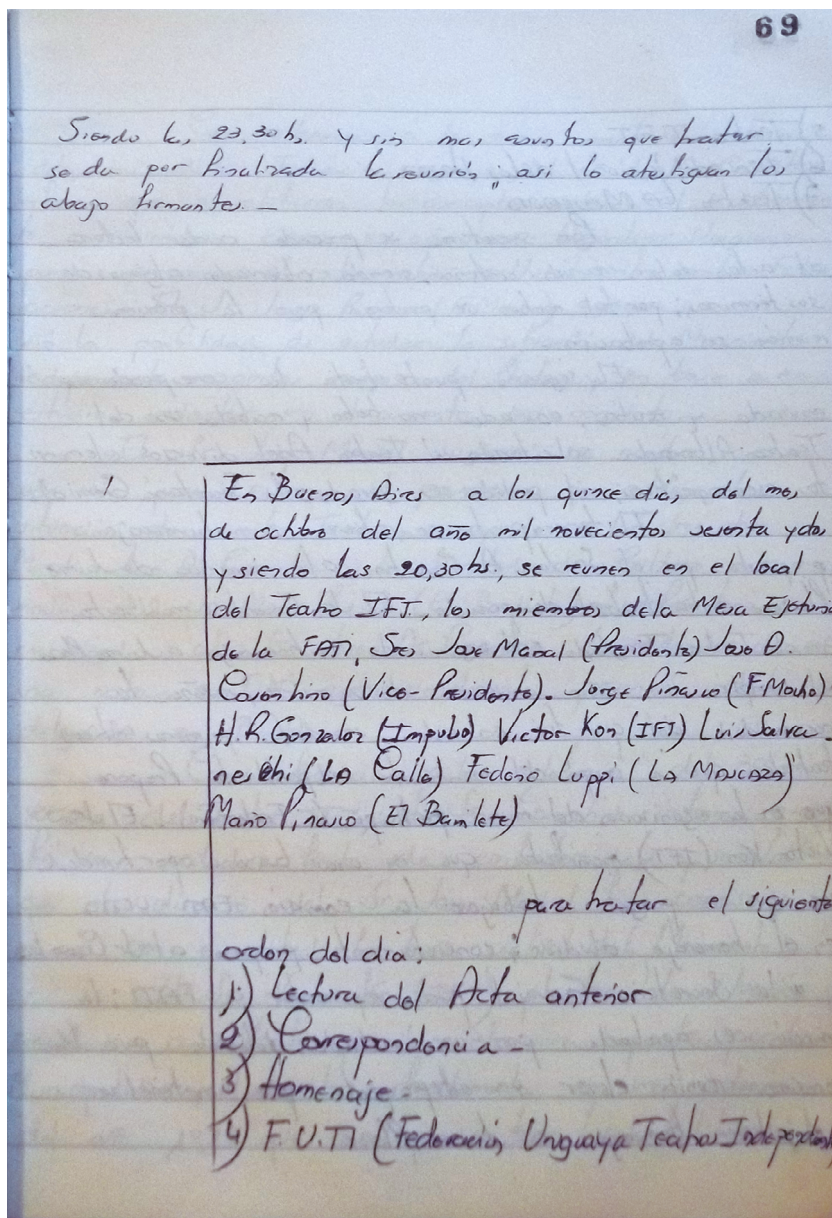
oferta cultural (además de los elencos de teatro independiente federados, que la utilizaban en forma rotativa, actuaron ballets, concertistas y se hicieron exposiciones de artistas plásticos), eso no fue de la mano del trabajo social, al que caracterizó como reducido. Una de las razones que aventura el autor sobre este desequilibrio tiene que ver con las permanencias cortas en cada zona, lo que no permitía un arraigo potente y una asimilación del espacio a la comunidad. Si bien él sostuvo que la federación nunca lo había admitido, arribó a la siguiente conclusión: “La Carpa Desmontable no fracasó pero tampoco dio los resultados esperados. Costó mucho trabajo, demandó mucho dinero, arrió poco gente al teatro, prácticamente no dejó huella, ergo su incidencia ha sido de corta duración y de corto alcance”.⁷⁰ Finalmente, el proyecto terminó por un lamentable temporal que arrasó con la carpa el 24 de febrero de 1966.

Últimos intentos

En la reunión del 19 de noviembre de 1962 se volvió a nombrar a la FUTI, pero en relación con la organización de la asamblea de la FATI, programada para el 2 de diciembre. Lo dicho fue que a la semana siguiente se iban a intensificar las invitaciones a teatros federados y no federados de la ciudad de Buenos Aires (entonces, Capital Federal), del Gran Buenos Aires y de las provincias argentinas; y también a la FUTI y a personalidades cercanas a la FATI. En efecto, el 26 de noviembre se pasó revista sobre quién le había avisado a qué persona o entidad y quedó asentado que Kon había cursado la invitación a la FUTI. No obstante, no se expresó si luego hubo integrantes de la federación uruguaya que hubieran participado de la asamblea y, de hecho, ésta fue la última vez que se la mencionó en actas por varios meses.

La FUTI recién volvió a ser nombrada en el acta del 22 de julio de 1963, cuando se dijo que se le había enviado correspondencia dándole a conocer el atropello cometido contra La Máscara. A lo que se referían las autoridades era a un decreto del Poder Ejecutivo —que se había tratado en la anterior reunión de la FATI— en el que se incluía al teatro La Máscara en una lista de instituciones disueltas y cuyos bienes debían pasar al patrimonio del Estado. Sobre este punto, me interesa aclarar que La Máscara estaba trabajando para su reapertura desde hacía algunos meses y no termina de quedar claro si habían llegado a

70. Pignataro, *El teatro independiente uruguayo*, 126.



5. Acta de la FATI del 8 de octubre de 1962, que contó con la visita de integrantes de la FUTI, folio 69 (5/5). Documento donado al Instituto Nacional de Estudios de Teatro por el Archivo Teatro IFT del CeDoB "Pinie Katz", disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/237653>.

hacerlo y por eso salió el decreto o si el gobierno lo comunicó en forma preventiva para impedir que este teatro volviera a abrir sus puertas. Entre las acciones que se habían propuesto los integrantes de la federación argentina para resistir esta medida estaba el inicio de una campaña con otras instituciones culturales, gremiales y políticas para solicitar la derogación del decreto, y es por esto que se le escribió a la FUTi. La solidaridad de la entidad vecina por “la clausura del teatro La Máscara”⁷¹ —esta forma de decirlo me hace pensar que efectivamente el teatro había logrado reabrir— llegó el 19 de agosto.

En la misma sintonía, el 7 de octubre de 1963, se dio cuenta en la reunión de que se le había enviado una carta a la FUTi comunicándole la organización de un acto por la reapertura de La Máscara. En la misma misiva se le informó “de las novedades habidas en el movimiento teatral independiente de nuestro país”.⁷² No se especificó a cuáles se refirieron.

Para finales de ese mes, el 21 de octubre, Kon dijo que era factible hacer una reunión conjunta entre las dos federaciones. En este sentido, propuso confeccionar un cuestionario (no explicó con qué contenido) y fijar fecha; la sede sería en la ciudad de Buenos Aires. Advierto que, luego de haber tenido una relación muy cercana durante bastante tiempo —que se vio interrumpida en determinado momento cuando no se pudo concretar la visita a Uruguay planeada largo y tendido—, surgía el intento de retomar el contacto fraterno para que el vínculo fuera más allá de expresarse solidaridad vía correspondencia. Sobre esto se volvió a la semana siguiente, el 28 de octubre, cuando Kon manifestó que para la próxima reunión se iba a confeccionar el temario para la reunión conjunta de la FATI y la FUTi, y que en principio se iba a realizar en Buenos Aires entre el 14 y el 15 de diciembre del corriente año. No obstante, como tantos otros temas que se trataron en actas, éste no se volvió a tocar, es decir, pareciera que el encuentro no llegó a realizarse.

La última referencia a la FUTi en las actas de la FATI se dio varios meses después, el 23 de marzo de 1964, precisamente en lo que fue la última reunión registrada en el libro. Allí Luis Rivak (integrante de La Máscara que participó de dicho encuentro) informó sobre los contactos mantenidos con los miembros de la FUTi en su viaje al país hermano (de este traslado no se aclaró si fue por motivos personales, laborales o institucionales, ni tampoco cómo se costearon, pero considerando la afirmación de Genta acerca de que hubo un festival de teatro

71. INET, f. 172.

72. INET, ff. 181-182.

independiente rioplatense en Atlántida, en 1964, con la participación de un elenco porteño, podría pensarse que ésa fue la razón del viaje).⁷³ También leyó un anteproyecto de reestructuración del DAUTI con el fin de intensificar el intercambio cultural entre ambas federaciones. Al tener en cuenta que ésa es la última acta que se redactó y que no hay menciones a la FATI posteriores a 1964 que la muestren en actividad, todo indica que este objetivo nunca llegó a realizarse.

Palabras finales

A lo largo de este trabajo realicé un recorrido introductorio y breve sobre la historia del teatro independiente en Argentina y en Uruguay, sobre la fundación de las instituciones gremiales de ambos países —la de la Federación Argentina de Teatros Independientes, en 1944, y la de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, en 1947—, así como sobre la documentación de la FATI a la que pude acceder: un libro de actas que se redactó entre marzo de 1962 y marzo de 1964.

También di cuenta de todas las veces en las que se mencionó la FUTI en dicha documentación, tratando de proporcionar un contexto y de ampliar información en los casos donde esto fuera necesario y posible.

Alumbrar qué vínculos se establecieron entre ambas instituciones significativas para la historia del movimiento de teatros independientes a ambas orillas del Río de la Plata desde una mirada sobre las actas de la FATI tuvo varios corolarios. El primero fue ratificar la centralidad de volver a las fuentes —aunque no desde una perspectiva puramente “extractivista”—, un punto fundamental en el que se basa mi investigación. Analizar documentos originales de primera mano es importante porque éstos continúan aportando nuevas lecturas a pesar, y a lo largo, del paso del tiempo. Como propuso Muñoz Morán, los documentos son importantes “más que por su contenido —pues aunque no se conozca por completo se le supone un saber fundamental sobre su pasado—, por su existencia misma y su funcionalidad”.⁷⁴ El segundo, contribuir a entender qué tipo de federación se estaba pensando, que en este

73. Genta, “Teatro porteño y teatro uruguayo”, 105.

74. Óscar Muñoz Morán, “Lo que nos dice la forma. Etnografía de los archivos locales indígenas”, *Revista Colombiana de Antropología* 46, núm. 2 (2010): 369, http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So486-65252010000200006.

caso era regional, latinoamericana y hasta mundial, dado que la conexión con la federación uruguaya y con otras instituciones internacionales era un tema que se conversaba asiduamente en las reuniones y que, aún sin ningún tipo de recursos económicos, se pudieron entablar lazos más o menos firmes. Esto es independiente de que la mayoría de las intenciones no pasaban del plano de las ideas, es decir, una cosa era lo que se quería hacer y otra lo que se hacía. El tercer resultado tuvo que ver con que el trato entre ambas federaciones era relativamente cotidiano: seis veces se mencionó a la FUTI en las 32 actas de la FATI de 1962, cinco en las 22 de 1963 y una en la única de 1964. El contacto se afianzaba cuando había alguna temática puntual que tratar, como lo fue la posible visita de representantes de la FATI a la inauguración de la carpa en Montevideo o los intercambios con la FUTI por las problemáticas de clausura y reapertura del teatro La Máscara. Aunque el medio de comunicación más utilizado fue la correspondencia, sus integrantes se conocían, al menos parcialmente, de forma presencial. En este sentido, se programaron algunas reuniones más que no llegaron a concretarse.

A su vez, esta cuestión de programar, planificar o idear cuestiones que luego no pudieron llevarse a cabo fue el común denominador en el vínculo entre la FATI y la FUTI: ni la gira del Teatro de Arte de Santa Fe por Uruguay ni la reactivación del DAUTI como tampoco la visita de la comisión directiva de la FATI a Montevideo se realizaron. De esta manera, sostengo que, a excepción de honrosas excepciones (como la visita de integrantes de la FUTI a Buenos Aires), el cuarto y último corolario al que llegué es que la relación tuvo un carácter testimonial, de fraternidad y solidaridad mutua, pero no de acción concreta colectiva.

Para finalizar, es interesante señalar los distintos devenires de ambas federaciones. La FUTI, a pesar de haber sido disuelta por decreto en 1973 como consecuencia de la dictadura cívico-militar, continúa vigente. Según su red social Instagram, @futimontevideo, cuya última publicación data del 18 de mayo de 2024, reúne a 30 grupos teatrales independientes. La FATI, por su parte, dejó de existir en 1964 (o al menos ése es el último año del cual encontré registros). No obstante, en la actualidad, la institución que reúne a los teatros independientes (aunque con la particularidad de que tengan sala) es ARTEI (Asociación Argentina del Teatro Independiente), entidad que, desde @artei_asociacion, informa que está integrada por III espacios de la Ciudad

Autónoma de Buenos Aires. También existen ESCENA (Espacios Escénicos Autónomos, @escenaar), GETI (Grupos Estables de Teatro Independiente, @getiteatro) y algunos otros agrupamientos, lo que demuestra que juntarse y luchar colectivamente por el teatro independiente sigue siendo una necesidad. ♣

N.B. Este artículo es producto de mi investigación titulada “La Federación Argentina del Teatro Independiente a partir del análisis de su documentación interna (1962-1964)”, realizada en el marco de la estancia posdoctoral en el Programa de Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.