

Conservar un instante de lo efímero. El teatro en las bibliotecas del Centro Cultural Alberto Rougés¹

Preserving a moment from the scene. Theater in the libraries of
the Centro Cultural Alberto Rougés

José María Risso Nieva *

El teatro, la escena, lo efímero. En este trabajo me propongo reflexionar sobre el teatro, pero no sobre lo que acontece en los tablados, sino sobre lo que se conserva en una biblioteca. Esta es una presentación dedicada a la colección libresco sobre el arte de la escena que aloja el Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo.

Para pensar una presentación es necesario establecer un punto de vista, un lugar desde donde se mira, y ese sitio inevitablemente guarda una estrecha relación con la formación y la trayectoria del que habla. Por eso, y aunque la modestia sugiera evitarlo, tengo que hablar un poco sobre mí. Soy Licenciado en Letras, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras y, desde hace varios años, profesor de la institución. Pero al mismo tiempo soy actor, en el teatro independiente, desde hace mucho tiempo también. Entonces cuando emprendí mi doctorado, pensé en una investigación que pudiera aunar ambas facetas, el mundo de las letras y el mundo del teatro y escribí una tesis sobre la tradición clásica y la dramaturgia de Tucumán.²

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina. <jose.risso@filo.unt.edu.ar>

¹ Este trabajo resulta de la invitación del Centro Cultural Alberto Rougés para participar del ciclo “Rastros lectores”, destinado a difundir las colecciones de sus bibliotecas. El mismo se llevó a cabo el 14 de mayo de 2025 en las salas del Centro Cultural y giró en torno a los libros sobre teatro. La presentación culminó con una muestra de teatro leído, sobre la obra de Julio Ardilés Gray, a cargo de José María Risso y la actriz Abril d’Oliveira Castro.

² La tesis *La tradición clásica grecolatina y la dramaturgia contemporánea de Tucumán (1994-2015)* fue defendida el 7 de diciembre de 2023, para optar por el grado de Doctor en Letras, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.



Imagen 1. José María Riso Nieva en el ciclo “Rastros lectores: el teatro en nuestras bibliotecas”, destinado a difundir las colecciones bibliográficas del Centro Cultural Rougés. 14 de mayo de 2025, sala principal del Centro Cultural.

En ese proceso de investigación, varias veces consulté las bibliotecas del Centro Cultural Alberto Rougés. Varias veces sus guardianes consiguieron con libros abrazar las ansiedades de quien investigaba, en este caso, sobre teatro.

Voy a hablar entonces desde este lugar, el lugar de quien empieza a interesarse por el teatro, de quien se acerca al fenómeno para investigarlo y de cómo una biblioteca puede acompañar ese aprendizaje, esa revelación, con teorías, con historias, con textos.

El teatro es nuestro asunto, pero ¿a qué nos estamos refiriendo? Es el momento de aproximar una definición, que no siempre es unívoca y no siempre nos contenta, pero hay que empezar con alguna y, en este momento, aparece la biblioteca. Vamos a imaginar la biblioteca como un artefacto con estantes y a observar inicialmente la base, donde se encuentran los libros de teoría teatral.

Pasando una rápida revista, podríamos consultar el *Diccionario de teatro* de Patrice Pavis (1980) y buscar la entrada “teatro”, pero esta palabra en todo el libro siempre aparecerá ligada a un adjetivo: teatro alternativo, teatro antropológico, teatro autobiográfico, teatro burgués, teatro de calle, teatro de cámara...

El diccionario, que es de gran ayuda para iluminar términos técnicos, evita —paradójicamente— una definición sobre teatro. Tenemos que seguir buscando. Aparecen entonces distintos autores que avanzan en la comprensión teórica del fenómeno: Juan Villegas con *Interpretación y análisis del texto dramático* (1982); Raúl H. Castagnino con *Teoría del teatro* (1967) o *Teorías sobre el texto dramático y representación teatral* (1981); Marco de Marinis con *Comprender el teatro* (1997); Jorge Dubatti con *Teatro Comparado: problemas y conceptos* (1995).

En este recorrido, se advierte que el teatro no es un fenómeno fácil de definir, que las ópticas son diferentes y que las teorías también. Sin embargo, aunque con términos y jerarquías distintas, las teorías reconocen en la base del teatro la presencia de un actor y su público, compartiendo el mismo espacio y el tiempo, donde el actor simula ser otro y el público juega a creerle. Este encuentro es efímero, porque en la medida que se produce, se consume y se extingue.

La teoría más reciente, que se nutre de las otras y que en parte puede superar sus limitaciones, es la de Jorge Dubatti, que define el teatro como un acontecimiento constituido por tres momentos concatenados causal y temporalmente:

1) El acontecimiento “convivial”, principio de la teatralidad, se define como la “conjunción de presencias e intercambio humano directo” (Dubatti, 2003, p. 17), el encuentro entre un actor y un espectador, en un punto del espacio y del tiempo;

2) el acontecimiento poético, originado en el seno del *convivio*, que se organiza a partir de la acción corporal del actor e instaura un “orden ontológico otro” (Dubatti, 2007, p. 89), con respecto a la realidad cotidiana,

3) el acontecimiento expectatorial, configurado a partir de la observación del acontecimiento poético, constituye el “espacio del espectador” (Dubatti, 2003, p. 16).

Concebido como un espectáculo “convivial”, el teatro es por definición efímero e irreproducible. En este sentido, como señala Pavis, “una puesta en escena, sea de ayer o date de la época griega, se acaba para siempre y dejamos de sentir la experiencia estética y de tener acceso a la materialidad viva del espectáculo” (Pavis, 2008, p. 26).

Si el teatro tiene un carácter evanescente y la experiencia intersubjetiva que lo funda no puede conservarse, ¿cómo podemos estudiarlo? Dubatti señala que solo podemos estudiar “aquellos materiales que, sin constituir el acontecimiento en sí, están vinculados a él antes o después de la experiencia del acontecimiento” (2012, p. 50). Los estudios teatrales abordan entonces los “alrededores” del espectáculo:

Los materiales *anteriores al acontecimiento* (las técnicas, los procesos de ensayo, la literatura dramática, las discusiones del equipo, los cuadernos de

bitácora de la puesta, los figurines, el diseño de plantas técnicas, los metatextos, etc.) o *posteriores a él* (los materiales conservados, residuos o huellas del acontecimiento: fotografías, grabaciones audiovisuales, crítica, anotaciones, etc.). (Dubatti, 2012, p. 50, las cursivas pertenecen al autor)

Es aquí donde aparece el valor de una biblioteca, en la medida que puede conservar algunos materiales anteriores o posteriores al acontecimiento.

Si avanzamos en el estudio y en los estantes de la biblioteca, vamos a encontrar los libros sobre historia del teatro. En las bibliotecas del Centro Cultural Rougés hay muchos libros de este tipo, pero sobre todo me interesa destacar la serie de publicaciones realizadas por Osvaldo Pellettieri, un referente obligado para todos los que se interesen por el teatro.

Toda historia establece una brecha de tiempo para observar un fenómeno, en este caso el teatro, sin disociarse de una referencia espacial. Pellettieri va a repensar gradualmente esta categoría territorial, lo “argentino”, y de eso da cuenta la colección de la biblioteca. El libro *Cien años de teatro argentino: Del Moreira a Teatro abierto* (1990) propone un recorrido por los distintos sistemas teatrales, desde 1886 hasta 1990, considerando exclusivamente la escena porteña que se presenta —en esta oportunidad— como equivalente de lo argentino.

Sin embargo, advirtiendo las diferencias territoriales que incluye nuestro país, Pellettieri emprende posteriormente una ambiciosa colección denominada *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires*, donde circunscribe sus observaciones a un centro territorial más preciso. La colección posee cuatro volúmenes y cada uno se corresponde con un período: I) Período de constitución del teatro argentino, II) La emancipación cultural, IV) La segunda modernidad y V) El teatro actual.

Pellettieri, limitando su abordaje a la escena de Buenos Aires, por un lado, transparentaba resultados, pero, al mismo tiempo, inauguraba nuevos interrogantes: ¿qué sucedía en otros lugares? ¿qué sucedía en el resto del territorio argentino? ¿qué podía decirse sobre ese otro teatro?

Pellettieri entonces emprende el proyecto *Historia del teatro argentino en las provincias*, una colección de dos volúmenes, que aparece en 2005 y 2007. Juan Antonio Tríbulo publica, en dicha colección, dos artículos sobre el teatro en Tucumán. Ambos artículos, muy valiosos para el estudio de nuestro teatro, siguiendo el modelo de Pellettieri; contienen una cronología de estrenos y una descripción por sistemas o circuitos: circuito tradicional, circuito premoderno y circuito moderno; a su vez, distingue en este último dos ámbitos: el independiente y el universitario.

Tríbulo además propone una periodización para el teatro de Tucumán, que se puede adaptar o reajustar según las observaciones de cada investigador, pero que son útiles en una primera aproximación. Tríbulo distingue cuatro periodos para el teatro en Tucumán: la constitución

(1873-1958), la consolidación (1959-1976) y —luego del *impasse* dictatorial (1976-1983)— la reactivación y renovación escénicas, desde 1984.

Junto con los hallazgos y las conclusiones de su investigación, Tríbulo desliza en algunos tramos anécdotas o vivencias de su trabajo como investigador que permiten valorar —entre otros aspectos— la función de conservación de las bibliotecas y los perjuicios que conlleva su pérdida. Tríbulo (2005) encabeza su capítulo sobre la historia teatral de Tucumán con las siguientes reservas:

Escribir la historia de Tucumán se torna difícil, pues hay muy poco escrito anteriormente y en forma incompleta. Tampoco contamos con los textos dramáticos; sólo se han conservado algunos libretos originales y unos pocos que han sido editados, el resto se encuentra definitivamente perdido; *las antiguas bibliotecas han sido devastadas*, las colecciones privadas destruidas o están incompletas y la memoria de los protagonistas que hemos tenido la suerte de entrevistar, a veces, es frágil. (2005, pp. 501-502, las cursivas son nuestras)

Tríbulo, para escribir su historia del teatro en Tucumán, considera a dos autores que lo preceden en la materia: Manuel García Soriano y Martha Forté.

Manuel García Soriano entre 1980 y 1981, en la revista *Cuadernos tucumanos de cultura*, publica el artículo “La actividad en los teatros de Tucumán desde los orígenes hasta la década de 1960” en dos partes y construye su narrativa a partir de archivos periodísticos hoy perdidos o degradados, lo que hace del artículo una fuente de datos única.

Por su parte, el libro *El teatro en Tucumán: orígenes y desarrollo* de Martha Forté, se nos pierde en el tiempo, no hay certezas sobre el año de su publicación; es una edición de autor, que posiblemente aparece en los años de la década de 1980. En este libro, Martha Forté pasa revista a grupos y autores del teatro de Tucumán; también consigna los distintos proyectos de formación actoral y las experiencias del radioteatro. Tanto Tríbulo, como García Soriano o Martha Forté, hablan del teatro desde las tramas del hacer, porque han formado parte del proceso, como actores, escritores o gestores de la escena en Tucumán.

Volvamos ahora a la biblioteca imaginaria. En el próximo estante, después de los libros de teoría y de historia, encontramos los libros de crítica, que proponen la interpretación de una poética o conjunto de poéticas, y se vinculan necesariamente con la teoría y la historia. Libros como *El grotesco criollo* (1977) de Claudia Kaiser-Lenoir, *Apuntes sobre Shakespeare* (1969) de Jan Kott o *La originalidad artística de La Celestina* (1970) de María Rosa Lida de Malkiel, indagan y observan las singularidades de autores o estéticas.

Quiero referirme, en este punto, a uno de los primeros aportes de la crítica moderna al estudio del teatro en Argentina: Ángela Blanco Amores de Pagella y el libro *Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX*

(1983), edición que completa al libro *Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea* (1965). Blanco Amores de Pagella emprende una indagación sobre el teatro alrededor de un contenido o temática: ubica las producciones dramáticas alrededor del tema rural, el tema político, el tema mítico. En relación con este último aspecto, Blanco Amores de Pagella desarrolla dos capítulos, distinguiendo entre “Mitos y leyendas americanos” y “El mito griego”. En el primero analiza la productividad del folklore en la escena argentina y, en el segundo, la persistencia de lo clásico, esto es, la cultura de los antiguos griegos y romanos. En mi búsqueda de los antecedentes que observaran el vínculo entre el teatro de Argentina y el pasado clásico, gran parte de la bibliografía consultada tomaba como referencia los estudios de 1983 de Blanco Amores de Pagella. Busqué durante mucho tiempo infructuosamente en la inmensa biblioteca de internet, hasta que pude leer el libro en formato físico gracias a la gestión de Centro Cultural Rougés.

Finalmente, si seguimos avanzando en los estantes de nuestra biblioteca imaginaria, en el estante superior, al alcance de la vista y de la mano, encontramos las obras teatrales o dramáticas. Una obra dramática, ese objeto que leemos en forma de libro, es la codificación literaria de un espectáculo imaginado. En este caso, debemos suponer la figura de un escritor que, en su gabinete, imagina un espectáculo y da cuenta en el papel de las pertinencias dramáticas, que pueden originar o estimular posteriormente la realización de espectáculos efectivos, donde se encontrarán los actores con su público para hacer teatro.

La colección de obras dramáticas en las bibliotecas del Centro Cultural Rougés es enorme: el legado de Molière o Shakespeare ocupa su merecido lugar en el estante; las obras completas de Florencio Sánchez —el modernizador del teatro rioplatense— se hacen notar; y aparecen también, con notable profusión, obras de autores de Tucumán, entre ellos, Carlos Alsina, Carlos Correa o Julio Ardiles Gray. Y sobre este último me quiero detener y, con su propuesta dramática, vamos a cerrar esta presentación del teatro en las bibliotecas del Rougés.

Julio Ardiles Gray (1922-2009) fue periodista, teatrista, narrador y un incansable gestor, que desarrolló su carrera en Tucumán hasta 1967, cuando se radicó definitivamente en Buenos Aires, aunque nunca perdió contacto con su provincia natal.

Hacia el final del periodo de constitución del teatro en la provincia, a mediados de los años 1950, irrumpe en el medio Julio Ardiles Gray, que acompaña la gestación del teatro independiente en Tucumán, con los textos: *La muralla invisible* (1954), adaptación de su novela *Los amigos lejanos*, y *Farsa del rico Tarugo y el doctor Gañote* (1954). La farsa despliega, como acción principal, la elaboración de un engaño: llega el Doctor Gañote a la comarca del Rico Tarugo, acompañado de su criado Repollo, y se apresta a embaucar a cualquier necesitado. La acotación introductoria dice: “*El doctor Gañote es grandilocuente, ceremonioso; habla*

con voz hermosa y grandes ademanes. Repollo sólo sabe hacer dos señas con la cabeza: sí y no, siempre que su amo apruebe o desapruebe” (Ardiles Gray, 1961, pp. 24-25, las cursivas pertenecen al autor). Luego, se despliega la acción teatral:

DOCTOR: (*Suspirando complacido*) Grandes palacios... lujosas mansiones... cabañas miserables... negocios prósperos. Sin duda alguna, aquí la nobleza es pobre y la burguesía hace buenos negocios a costillas de los miserables. [...] Terreno propicio para nuestros negocios... Habrá pleitos por las sucesiones, por los bienes dotales, etc... etc... etc... y como entre las numerosas profesiones que tengo se encuentra la de abogado, haremos de abogado. [...] Pero puede suceder que alguna rica heredera esté enferma de un mal desconocido... discípulo fui del famoso cirujano Don Sancho Sanguijuelas y de quien aprendí el difícil arte de las cataplasmas. Ejerceremos noblemente esa profesión. [...]. En fin, amado Repollo, ya veremos lo que primero se presenta a mano, lo que fuere ventajoso, o lo que el ingenio pueda resolver más presto. (Ardiles Gray, 1961, p. 25)

El Doctor Gañote conseguirá engañar al Rico Tarugo, señor de todas las tierras, a través de una estrategia fantástica: vendiendo a su criado Repollo como un “protogeo” o, dicho de otro modo, un hombre que produce diamantes:

DOCTOR: (*Con gesto académico, pomposo y poniendo los ojos en blanco*) Según el tratado de Proculis, que según se sabe vivió en el siglo II después de Cristo, y según los estudios de los famosos clínicos medievales Tesio y Cafesio, que fueron corroborados más tarde por las elocuentes monografías del bachiller y Protomédico Domingo Pandorga, el hígado en determinadas condiciones puede dar diamantes en lugar de cálculos. Y a los hombres que dan diamantes en lugar de cálculos se los llama protogeos. (Ardiles Gray, 1961, pp. 32-33)

La obra concluye con el triunfo del Doctor Gañote en su ardid sobre el Rico Tarugo, pero —hacia el final de la obra, como una sorpresa— aparecen los padres de Repollo reclamando a su hijo y así el engañador descubre su máscara.

El elenco estable de la Peña El cardón, en 1954, estrena esta farsa de Julio Ardiles Gray y, al año siguiente, pone en escena otro de sus textos: el *Auto de Martín González*. Esta obra trabaja sobre una leyenda, la de la muerte madrina. Martín se ha encontrado con la muerte y le ha prometido a su hijo. Esta es la confesión, que lloroso y turbado, hace a su esposa Paula:

MARTÍN: Me habló del niño... Sonreía como si estuviese mirando una manzana o una brizna de pasto llevada por la corriente, río abajo... [...] Hoy se cumple el plazo... Porque me dijo: “Iré a tu casa a la medianoche del primer día de la Pascua. Espérame con el niño. Cúbrela con una manta. Ponle un jazmín en la cabecera. El jazmín es mi flor, la flor de la luna y de todas las cosas muertas...”. La voz era triste como un viento silbando entre hilos.



Imagen 2. José María Risso Nieva y la actriz Abril d'Oliveira Castro compartieron e interpretaron algunas zonas de la obra teatral de Julio Ardiles Gray al público presente. Ciclo “Rastros lectores: el teatro en nuestras bibliotecas”. 14 de mayo de 2025, sala principal del Centro Cultural Alberto Rougés.

“Seré su padrino... Seré su padrino...”. Y sonreía, sonreía... [...] Le prometí esperarlo... No supe lo que hacía... Estaba borracho. Nos separamos en la encrucijada... Él sonreía siempre... (Ardiles Gray, 1961, pp. 45-46)

Julio Ardiles Gray, posteriormente en 1961, reúne ambos textos en el libro *Égloga, farsa y misterio*, incluyendo un tercer drama, que podemos identificar como la *Égloga de Candelaria*. La égloga nos presenta una historia de amor, que comienza con un regalo: Candelaria quiere agasajar a su marido Gaspar y para eso acude en ayuda de la comadrita:

CANDELARIA: [...] (*Busca en otro bolsillo de su falda y saca un paquetito, lo desenvuelve*). ¿Cuánto me daría Ud. por este pañuelito de randas?

COMADRE: (*Poniéndose los anteojos y mirando el pañuelo de un lado y de otro, primero, y luego mirándolo al trasluz*). Hum... diez pesos, nada más comadre.

CANDELARIA: ¡Pero, comadre... diez pesos por un pañuelo de randas dobles que me ha llevado hacerlo más de una semana!

COMADRE: (*Protestando*) Quince pesos...

CANDELARIA: Digamos, veinte. Ud. se lo queda y con el dinero hacen los ochenta pesos. Deme las espuelas.

COMADRE: (*Pensativa*) Podría ser... Pero el pañuelo vale quince pesos. Me debe cinco. Se los anoto en la libreta.

CANDELARIA: (*Alegre*) Está bien... Está bien... Vengan las espuelas.

COMADRE: Pero no cuente a nadie que le he vendido las espuelas a ese precio.

CANDELARIA: Descuide comadrita... descuide... ¡Ah! quiero pedirle un favor.

COMADRE: Diga, comadrita, diga.

CANDELARIA: Guárdeme las espuelas hasta la tarde... Por la noche quiero darle la sorpresa a su compadre... Y no se lo cuente a nadie... sabe: no se lo cuente a nadie... (Ardiles Gray, 1961, pp. 13-14)

La égloga, como pieza teatral, se conecta con la producción dramática precedente de Julio Ardiles Gray fundada —entre otros aspectos— en la recuperación y reelaboración de los géneros teatrales breves. Las selecciones que lleva a cabo Julio Ardiles Gray, en su primera etapa productiva, se relacionan directamente con las condiciones territoriales y las prácticas teatrales de Tucumán durante la fase de constitución, que concluye hacia 1959. Julio Ardiles Gray acompaña con su dramaturgia la organización de un teatro vocacional, que luego devendrá en independiente, a partir de su relación con los géneros teatrales populares.

Con esta muestra de la propuesta escénica de Julio Ardiles Gray, cerramos esta presentación sobre el teatro en las bibliotecas del Centro Cultural Rougés. Después de considerar la teoría, la historia y la crítica, hemos llegado al último estante de libros.

Referencias bibliográficas

- Ardiles Gray, J. (1961). *Égloga, farsa y misterio*. Ediciones Jano.
- Blanco Amores de Pagella, Á. (1965). *Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea*. Huemul.
- Blanco Amores de Pagella, Á. (1983). *Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX*. Ediciones Culturales Argentinas.
- Castagnino, R. H. (1967). *Teoría del teatro*. Plus Ultra.
- (1981). *Teorías sobre el texto dramático y representación teatral*. Plus Ultra.
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro*. Galerna.
- Dubatti, J. (1995). *Teatro Comparado: problemas y conceptos*. Universidad Nacional de Lomas de Zamora.
- (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Atuel.
- (2007). *Filosofía del teatro I*. Atuel.
- (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Atuel.
- Forté, M. (198X). *El teatro en Tucumán. Orígenes y desarrollo*. Autor.
- García Soriano, M. (1980). La actividad en los teatros de Tucumán desde los orígenes hasta la década de 1960 (1ª parte). *Cuadernos tucumanos de cultura*, (2), 5-83.

- (1981). La actividad en los teatros de Tucumán desde los orígenes hasta la década de 1960 (2ª parte). *Cuadernos tucumanos de cultura*, (3), 7-47.
- Kaiser-Lenoir, C. (1977). *El grotesco criollo*. Casa de las Américas.
- Kott, J. (1969). *Apuntes sobre Shakespeare*. Seix Barral.
- Lida de Malkiel, M. R. (1970). *La originalidad artística de La Celestina*. EUDEBA.
- Pavis, P. (1980). *Diccionario del teatro*. Paidós.
- (2008). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Paidós.
- Pellettieri, O. (1990). *Cien años de teatro argentino: Del Moreira a Teatro abierto*. Galerna.
- (dir.) (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* (Vol. V). Galerna.
- (dir.) (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)* (Vol. II). Galerna.
- (dir.) (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)* (Vol. IV). Galerna.
- (dir.) (2005). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de constitución (1700-1884)* (Vol. I). Galerna.
- (dir.) (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias* (Vol. I). Galerna/Instituto Nacional del Teatro.
- (dir.) (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias* (Vol. II). Galerna/Instituto Nacional del Teatro.
- Tríbulo, J. A. (2005). Tucumán. En O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias* (Vol. I, pp. 495-550). Galerna/Instituto Nacional del Teatro.
- (2007). Tucumán. En O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias* (Vol. II, pp. 525-569). Galerna/Instituto Nacional del Teatro.
- Villegas, J. (1982). *Interpretación y análisis del texto dramático*. Girol Books.