

## ROBERTO AULÉS EN EL TEATRO INDEPENDIENTE <sup>1</sup>

**María Fukelman**

CONICET, Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires.

Pontificia Universidad Católica Argentina.

[mariafukelman@gmail.com](mailto:mariafukelman@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-0319-187X>

### **Resumen:**

Roberto Aulés nació en Buenos Aires el 31 de julio de 1924. Fue un reconocido actor, director y dramaturgo que se dedicó especialmente al teatro para niños, aunque no de forma exclusiva. Su vida tuvo un final trágico cuando, el 3 de abril de 1978, se quitó la vida. El artista es recordado fundamentalmente por la creación de su compañía El Teatro de los Niños, sucedida en 1954. Sin embargo, su vínculo con el movimiento de teatros independientes —no solo en los inicios de su profesión, sino a lo largo de los años— ha sido poco revisitado. Por lo tanto, para el presente trabajo, la propuesta será abordar el desarrollo de Roberto Aulés en el marco de su paso por el teatro independiente.

**Palabras clave:** Roberto Aulés; teatro independiente; infancias; experimentación.

### *ROBERTO AULÉS AT THE INDEPENDENT THEATRE.*

### **Abstract:**

Roberto Aulés was born in Buenos Aires on July 31, 1924. He was a renowned actor, director, and playwright who devoted himself especially, but not exclusively, to children's theater. His life came to a tragic end when, on April 3, 1978, he took his own life. The artist is primarily remembered for the creation of his company El Teatro de los Niños, which began in 1954. However, his connection with the independent theater movement —not only at the beginning of his career, but throughout the years— has been little revisited. Therefore, for this work, the proposal will be to address the development of Roberto Aulés within the framework of his time in independent theater.

**Keywords:** Roberto Aulés; independent theatre; childhood; experimentation.

---

<sup>1</sup> Para citación de este artículo: Fukelman, María. (2026). Roberto Aulés en el teatro independiente. *El Peldaño–Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2025, n26, 21-31 <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1520/version/1379>  
Sección: Artículos. Recepción: 14/09/2025. Aceptación final: 21/10/2025.

## Introducción

El teatro independiente surgió en la ciudad de Buenos Aires a raíz de la fundación del Teatro del Pueblo, el 30 de noviembre de 1930, impulsada por el escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975). Si bien ya desde mediados de la década del veinte se habían llevado a cabo algunos intentos por conformar un teatro independiente, el Teatro del Pueblo fue la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo, por lo que 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 o “teatro comercial”, de gestión empresarial, de los años veinte, cuyas características no agradaban a Barletta ni a muchos de los intelectuales de la época (en general, eran obras del denominado género chico: revistas, sainetes, vodeviles).

Tal como manifesté en otras oportunidades (2022), entiendo al teatro independiente iniciático como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional a partir de, principalmente, dos características: realizar un teatro de alta calidad estética y hacerlo sin 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.

Roberto Aulés nació en Buenos Aires el 31 de julio de 1924. Fue un reconocido actor, director y dramaturgo que se dedicó especialmente al teatro para niños, aunque no de forma exclusiva. Su vida tuvo un inicio muy difícil, dado que quedó huérfano a los cinco años, y un final trágico: el 3 de abril de 1978, con problemas de subsistencia pero, sobre seguro, también víctima de una fuerte depresión, se quitó la vida arrojándose del balcón de Radio Municipal (la actual Radio de la Ciudad), desde el piso 11° del Centro Cultural San Martín. Tenía 54 años. Buena parte de la información que presentaré en este artículo la conseguí a través de la ayuda y el material de archivo que me brindaron Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda (familiares de Enrique Agilda y Roberto Pérez Castro); a ellas, mi agradecimiento.

La figura de Roberto Aulés trascendió las décadas. Sin ir más lejos, una sala llevó su nombre durante varias ediciones de la Feria del Libro Infantil y Juvenil, organizada por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires y la Fundación El Libro. El artista es recordado fundamentalmente por la creación de su compañía El Teatro de los Niños, sucedida en 1954. Sin embargo, su vínculo con el movimiento de teatros independientes —no solo en los inicios de su profesión, sino a lo largo de los años— ha sido poco revisitado. Por lo tanto, para el presente trabajo, la propuesta será abordar el desarrollo de Roberto Aulés en el marco de su paso por el teatro independiente. Para llevar a cabo este propósito, realizaré un recorrido por los diferentes grupos que, de alguna u otra manera, integró. No descarto que haya participado en algún otro más del que aún no tengo registro.

## Desarrollo

### *Teatro Juan B. Justo*<sup>2</sup>

El Teatro Juan B. Justo tuvo sus orígenes en el seno del Partido Socialista. Se inició como Agrupación Artística Popular el 10 de junio de 1927 pero, tras la muerte del médico, periodista y político argentino Juan Bautista Justo el 8 de enero de 1928, cambió su denominación. En los primeros años, la Agrupación Artística Juan B. Justo cumplió sus actuaciones en centros culturales obreros, en el salón de actos de la Casa del Pueblo, en bibliotecas o en clubes, tanto de la ciudad de Buenos Aires como del Gran Buenos Aires. A partir de 1933 lo comenzó a hacer en una vieja casona con un aljibe y espacio para estacionar carruajes que le cedió la Municipalidad porteña, sita en Venezuela 1051. Ese año también se incorporó como director del elenco teatral el reconocido comediógrafo Samuel Eichelbaum y, a partir de allí, se afianzó como un teatro independiente.

Enrique Agilda, quien había ingresado al conjunto a partir de un concurso de dramaturgia para autores noveles que se había desarrollado en 1934, creó el elenco infantil, al que Luis Ordaz consideró “el primer cuadro infantil de importancia que poseyó Buenos Aires, pues su fervor y disciplina nada tenían de común con el municipal Teatro Lavardén que, a pesar de contar con los medios, nunca realizó una labor orgánica significativa” (1957, p. 218). El elenco infantil debutó en 1938 con la adaptación de unas historietas de *Pipo y Pipa y el lobo don Tragalotodo*, de Magda Donato y Salvador Bertolozzi. Tal como recordó la sobrina nieta de Agilda, Noemí Pérez Agilda, “Enrique recorría el barrio, tocando timbres, invitando a los chicos para que vinieran a actuar. Aulés llegó así, por vecindad. ¡Cosas del destino!” (Entrevista personal, 15 de julio de 2017).

En 1939, entre los espectáculos que estrenaron los pequeños actores estuvo *El niño héroe*, la primera obra de Roberto Aulés, “en cierto modo autobiográfica” (Zayas de Lima, 2006, p. 54), quien para ese entonces tenía quince años. Es decir, que Aulés no solo dio sus primeros pasos como actor en el teatro independiente, sino también como dramaturgo. Al año siguiente, el elenco infantil llevó a escena una nueva pieza suya: *Los de la calle*. Luis Ordaz le dedicó una crítica de una carilla en la revista *Hombre de América. Fuerte y Libre*. Recojo una síntesis de sus palabras:

“Los de la calle”, feliz calificación de todos aquellos chicos que por no tener hogar son de los caminos ciudadanos, expone lo sostenido por los más dignos maestros de psicología infantil. Que el niño no es malo, sino que se consigue hacerlo malo. Que el niño es una planta delicada y que la más ligera brisa del aire rarificado puede perturbarla, desvirtuarla.

(...) Roberto Aulés posee un singular sentido o instinto del teatro, llegando a manejar los personajes con extraordinaria habilidad. Lo que más le cuesta es hacerlos hablar. Es entonces cuando por momentos traiciona a sus muñecos, haciéndolos expresarse en forma que no siempre armoniza con el tipo que intenta corporizar. Sin embargo, hay aciertos notables, y una agilidad imaginativa presente en la movida ubicación de las escenas y en algunas soluciones técnicas de innegable gracia. Como ese final en que los chicos del barrio van desfilando por el pasillo de la platea, comentando entusiasmados el espectáculo a que acaban de asistir sobre el escenario. Es una escena fresca, ingenua, lograda.

---

<sup>2</sup> Para conocer más acerca de la historia de este conjunto, ver Fukelman, 2022.

En definitiva, “Los de la calle” significa un canto de fortaleza, de fe, de alegría, de solidaridad, una consigna y un deseo, para que todos los pequeños seres puedan ir realizando lo más puro de sus ansias. Sin verse coartados y limitados por mayores, siempre egoístas, en su incompreensión del alma colmada de amor e inquietud del niño (Ordaz, 1940, p. 28).

Más adelante, Agilda se hizo cargo del elenco para adolescentes (con los niños del grupo de menores que habían ido creciendo) y del de adultos, llegando a dirigir los tres simultáneamente. De este elenco intermedio, también formó parte Roberto Aulés. Además, se encargó de otras tareas dentro del teatro. Por ejemplo, a sus dieciocho años, debía seleccionar qué textos se publicarían en el periódico mural íntimo del Teatro Juan B. Justo, que tenía el objetivo de favorecer el intercambio de conocimientos entre los colaboradores del teatro y los amigos de la agrupación. Su labor quedó registrada en la convocatoria lanzada en 1942 para participar de este diario, que iba a ser expuesto en el teatro y, más adelante, compilado en una carpeta:

Nuestro cuadro mural estará perfectamente abierto a los colaboradores del Teatro y amigos de la Casa, y los trabajos se publicarán, previa selección del Director Señor Agilda, Enrique, en acuerdo con la subdirección, encomendada en esta oportunidad a un integrante del elenco juvenil, Roberto Aulés, y otro del elenco de mayores, Roberto Pérez Castro. Como podéis presumir, esta selección no será muy exigente. No es necesario que las colaboraciones traten exclusivamente de arte. Pueden incluirse otros trabajos literarios, poesía o prosa, como ser críticas o comentarios de libros leídos, de obras teatrales, cinematográficas, de autores, conciertos musicales, apuntes escenográficos, dibujos, etc., etc., de todo aquello que pueda orientar provechosamente la cultura de nuestros lectores (Anónimo, 1942, s/p).

En abril de 1943, el Teatro Juan B. Justo fue desalojado de su local. Se adujeron razones de índoles edilicias, ya que la sede estaba comprendida dentro del nuevo plan demoleedor que exigía la proyectada avenida 9 de Julio<sup>3</sup>. Al año siguiente dejó de existir.

#### *Teatro Libre de Buenos Aires*<sup>4</sup>

El 24 de agosto de 1944, Roberto Pérez Castro, que se había iniciado como actor en el Teatro Juan B. Justo dos años antes, y que además había entablado un vínculo familiar con Enrique Agilda porque desde 1943 estaba en pareja con su sobrina Nélide, fundó el Teatro Libre de Buenos Aires. No lo hizo solo: también participaron Roberto Aulés, con quien se había conocido en la etapa anterior, y otros jóvenes colegas. Pérez Castro tenía veintinueve años y Aulés, veinte.

Para preparar su primer espectáculo, el Teatro Libre de Buenos Aires llevó a cabo una exhaustiva investigación, que incluyó la realización de inventarios sobre los libros de teatro disponibles en sus bibliotecas, su clasificación, y la posterior sistematización de ficheros de bibliografía, y de autores, directores y actores-directores “de valor positivo” (Pérez Castro, 1945, s/p). Antes, el grupo había realizado otro trabajo destinado a

---

<sup>3</sup>Sin embargo, teniendo en cuenta el informe que había expuesto el síndico Enrique M. Pearson en 1943 (dirigido al Secretario de Cultura, Moralidad y Policía Municipal Dr. Héctor A. Llambías) en relación a las actividades que llevaba a cabo el Teatro del Pueblo, es factible pensar que el desalojo del Teatro Juan B. Justo también se realizó por cuestiones ideológicas.

<sup>4</sup>Para conocer más acerca de la historia de este conjunto, ver Fukelman, 2020.

estudiar los distintos roles del teatro (autor, actor, escenógrafo, director, técnico en luz) y a entender las interrelaciones entre ellos.

El 22 de junio de 1945, luego de “diez meses de investigaciones pacientes realizadas en el silencio de las bibliotecas, de numerosas discusiones artísticas, de agotadores trabajos de toda índole” (Teatro Libre de Buenos Aires, 1946, s/p), el Teatro Libre de Buenos Aires estrenó la primera edición de *Estudio. Publicación escenificada*, cuyo programa se ordenó de la siguiente manera: 1) Presentación; 2) *Platero y yo*, estampas ilustradas de la elegía de Juan Ramón Jiménez; 3) Intermedio musical; 4) Nota sobre Teatro Libre<sup>5</sup> en Europa y en Argentina; 5) *El retablo de maese Pedro*, un momento de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra; 6) *Nacimiento de Esperanza*, poema de la colonización de José Pedroni; 7) Intermedio musical; y 8) *El señor Cuenca y su sucesor*, un capítulo de *Libro de Singüenza*, de Gabriel Miró. Roberto Aulés integró el elenco (compuesto por seis actores y cinco actrices) y también se ocupó de las “escenificaciones” (así descrito en el programa de mano, no tengo la certeza de si se refería a cuestiones escenográficas o de puesta en escena), junto a Roberto Pérez Castro.

En ocasión del estreno, el conjunto declaró:

El mundo espera la pronta terminación de esta guerra y el comienzo de una etapa de pacificación, que sin duda será dificultosa. En esta etapa de la paz todos debemos colaborar para que sea justa y duradera, junto a los que con tanto entusiasmo y sacrificio están haciendo posible la victoria (Teatro Libre de Buenos Aires, 1946, s/p).

Hay que recordar que, desde el año 1939, el mundo se encontraba atravesado por la Segunda Guerra Mundial, que finalmente terminaría poco más de dos meses después de que el Teatro Libre de Buenos Aires debutara. La guerra fue, para sus integrantes, una preocupación constante.

Si bien la mayoría de la prensa ignoró el debut del teatro de Pérez Castro, una crítica publicada en el diario *Hoy* analizó la modalidad de trabajo del espectáculo y fue muy positiva, sobre todo con el cuadro dedicado a *Platero y yo*, que era llevado a cabo por Roberto Aulés:

Se trata indudablemente de una modalidad que no coincide exactamente con el concepto general de Teatro, pero ello, lejos de restarle mérito contribuye a realzar la labor realizada. No escapa al criterio del espectador más desprevenido las enormes dificultades que implica el llevar al tablado la figura del poeta de “Platero y Yo”, de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, sin desvirtuar la dulzura y la belleza que transparentan cada frase de la obra. Pero no se crea que el elogio está dedicado a la intención o el esfuerzo, pues en el arte ha de juzgarse por el resultado si se desea desterrar a los bienintencionados pero carentes de condiciones. El elogio, amplio y generoso se brinda en este caso al loable propósito de poner en contacto al público teatral con las obras maestras de la literatura mundial; sí, pero el propósito cristalizado en una labor honesta, respetuosa, dignísima, realizada con fervor y conocimiento; al logro de una auténtica expresión de belleza espiritual sin grandes recursos materiales, puesto que se ha utilizado apropiada decoración sintética. (...) En la interpretación,

---

<sup>5</sup>Dada la confesa preferencia semántica de Pérez Castro por este sintagma (en lugar del de “teatro independiente”), entiendo que aquí se estaban refiriendo al teatro independiente en general, y no al Teatro Libre de Buenos Aires en particular.

discreta en general, destacóse Roberto Aulés, por su interpretación en “Platero y yo” (Teatro Libre de Buenos Aires, 1946, s/p).

Un breve tiempo después, el 26 de octubre de 1945, el Teatro Libre de Buenos Aires estrenó su segundo número de *Estudio...*. Esta vez, el programa fue el siguiente: 1) *Canto eterno de la juventud*, de Roberto Pérez Castro; 2) Intermedio musical; 3) *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca; 4) *El teatro independiente* (ensayo teatralizado al que Zayas de Lima le atribuye la autoría de Aulés); 5) *Si*, de Rudyard Kipling; y 6) *La isla desierta*, de Roberto Arlt. El reparto, bajo la dirección de Pérez Castro, estuvo compuesto por Pedro Luciarte, Carmen Luciarte, Margarita Jané, Constantino Sotelino, Juan Carlos Wall, Roberto Pérez Castro, Roberto Aulés, Tomás Gonda y Pedro Casais.

Este espectáculo, al igual que el anterior, tuvo un solo comentario en los medios. En este caso fue José Marial quien le dedicó unas palabras en *Orientación*. Si bien su análisis tuvo altibajos (cuestionó la eficacia y la teatralidad del ensayo sobre teatro independiente, y consideró que a la pieza de Pérez Castro le faltó consistencia escénica), el balance también dio positivo:

Esta agrupación con sus modestos recursos, sabe lo que quiere, cuáles son sus deberes y de dónde proviene el material artístico para su trabajo. Tiene conducta, decisión, empeño y un esclarecido afán de estudio.

(...) Bien interpretadas las poesías de García Lorca y Rudyard Kipling, por los actores Roberto Aulés y Roberto Pérez Castro, respectivamente.

“La isla desierta” del malogrado Roberto Arlt, merece todo nuestro estímulo. Bien la elección, buena la interpretación y suplidos con honestidad y capacidad, los casi insalvables obstáculos que significa montar una obra de esta naturaleza en un tablado reducido como el que dispone esta agrupación. Entre los actores hay elementos de valía. De todos se puede esperar mucho si continúan firmes en el rumbo que se han dado. Muy bien (...) Roberto Aulés (Teatro Libre de Buenos Aires, 1946, s/p).

En febrero de 1946, llegaron las *Guerrillas de la liberación (voces del pueblo)*, obra que contenía canciones y textos críticos del fascismo (el epílogo de la película *El gran dictador*, de Charles Chaplin) y a favor de la libertad (*Dios que creaste libre al hombre...*, palabras de Franklin D. Roosevelt) dedicados a distintos pueblos del mundo (a España, *Llamo a la juventud* y *Vientos del pueblo*, poemas de Miguel Hernández; a Rusia, *Nuevo canto de amor a Stalingrado*, poema de Pablo Neruda; a Francia, *El ejército de maquis*, *Yo soy el futuro* y *La Marsellesa*; y a Argentina, *Canto eterno a la juventud*, de Roberto Pérez Castro, y *Canto civil a los contemporáneos de la libertad*, de Ernesto Castany). Los intérpretes fueron Roberto Aulés, Pedro Luciarte, Juan Carlos Wall, Carmen Luciarte, Margarita Jané, Constantino Sotelino y Pedro Casais. La dirección estuvo a cargo de Roberto Pérez Castro.

Esta pieza tenía un alto contenido político, en tanto que —evocando disputas internacionales— predicaba la búsqueda de libertad y el rechazo a los tiranos, y exhortaba al pueblo a sumarse a la lucha. Entre el 2 y el 22 de febrero, se realizaron numerosas representaciones, llegando a hacer hasta tres por día, tanto en lugares cerrados como abiertos de la ciudad de Buenos Aires y fuera de ella. Se visitaron espacios culturales y sindicatos, y se hicieron funciones para estudiantes. El contexto de acción era la campaña para las elecciones presidenciales del 24 de febrero de 1946, en las que, mal que le haya pesado al Teatro Libre, Juan Domingo Perón fue elegido Presidente de la Nación. Como es sabido, muchos grupos de teatro independiente tenían tendencias izquierdistas y fueron acérrimos enemigos del peronismo. Es importante

señalar que en aquella época todavía estaba muy latente el recuerdo de la Guerra Civil española (1936-1939) y que a Perón se lo relacionaba con Francisco Franco.

El estreno de *Guerrillas...*, a diferencia de sus predecesores, según dejó constancia el propio grupo, “mereció el elogio de toda la prensa libre de la Capital, incluyendo los diarios de las colectividades extranjeras” (Teatro Libre de Buenos Aires, 1946, s/p). El diario *La Prensa* sostuvo:

La levantada intención encontró la expresión más concreta en el hermoso espectáculo, de calidad excepcional, de jerarquía, de verdadero valor artístico en su contenido. (...) Los jóvenes actores, dijeron las vibrantes páginas con breves y muy acertadas escenificaciones, en un acto de claro sentido cívico, de fervor de libertad y democracia, de resistencia y repudio a toda dictadura, pero sin tocar en ningún momento la nota política (Teatro Libre de Buenos Aires, 1946, s/p).

En las páginas de *Tribuna*, un crítico que firmaba Jerineldos dijo:

En un alarde poco común, estos muchachos, casi unos niños, se han enfrentado cara a cara al rosismo y sin abandonar un instante la elevada posición en que el ejercicio de su arte los ha colocado, son autores de la protesta viril más enérgica y valiosa de cuantas ha motivado la situación actual. A duras penas cuentan en su haber un año de puja y ya hicieron teatro del más peligroso, teatro de ese que va a ser carne y sustancia de la vida misma de sus actores, y no teatro de calco ni de componenda (1946, pp. 10-11).

Como se desprende de estas palabras, era evidente que los jóvenes integrantes del Teatro Libre de Buenos Aires se estaban oponiendo, desde el escenario, a Perón, al que el autor del texto periodístico iguala —en una comparación bastante utilizada— a Juan Manuel de Rosas. Por este motivo, llama notoriamente la atención la frase “sin tocar en ningún momento la nota política” que, tal como citamos anteriormente, expresó el diario *La Prensa*. Tal vez hubiera sido más pertinente que dijera “nota partidaria”.

En 1947, el grupo preparó un homenaje a la España republicana denominado *¿Y España?* El tema había sido elegido ante la permanencia de Francisco Franco en el poder una vez terminada la Segunda Guerra Mundial y el título es homónimo al de un poema de Rafael Alberti, que aludía, precisamente, a que había llegado la paz para todos los países menos para España. Al mismo tiempo, presumiblemente por presiones de la embajada, el Teatro Libre de Buenos Aires fue clausurado, con la excusa de tener problemáticas en los baños, y tuvo que cerrar sus puertas.

### *Teatro Libre Florencio Sánchez*

El Teatro Libre Florencio Sánchez fue fundado el 19 de noviembre de 1940 por el actor y director Pedro Zanetta y un grupo de jóvenes. Al tiempo, comenzó a funcionar en una casona antigua, con patio cubierto, del barrio porteño de Boedo, sita en Loria (actual Sánchez de Loria) 1194. En un ejemplar de la revista *Aquí Boedo* que recuperó su historia, se manifestó: “Dentro del panorama de los teatros independientes en nuestro país, el Teatro Libre Florencio Sánchez es uno de los que mayor prestigio ha logrado

conquistar” (1953, s/p)<sup>6</sup>. Según la misma publicación, Zanetta eligió el nombre para el grupo a raíz del monumento a Florencio Sánchez, realizado en bronce por el escultor Agustín Riganeli, a pedido de la Sociedad Argentina de Autores, que estaba emplazado en Deán Funes y Chiclana, a pocas cuadras de la que sería su sede. El Teatro Libre Florencio Sánchez debutó con *M’hijo el doctor*, de Florencio Sánchez, en el teatro Boedo, el 17 de marzo de 1941, bajo la dirección de Zanetta.

El repertorio de este grupo, en sus casi cuarenta años de recorrido, fue extenso y variado. Si bien desconozco, hasta el momento, cómo llegó Roberto Aulés a este grupo y hasta cuándo lo integró, sí puedo afirmar que en 1954 dirigió allí *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca. Zayas de Lima lo definiría más tarde como “(a)mante y profundo conocedor de la literatura española” (2006, p. 54). En ese espectáculo, además, él mismo actuó, junto con Marita Battaglia, Natalio Hoxman y Adelma Lago. Ese año el teatro tuvo que cerrar forzosamente por un tiempo, luego reabrió y siguió funcionando hasta marzo de 1974, cuando se impidió al elenco su actuación, a pesar de tener contrato de alquiler y ser empresa registrada ante la Dirección de Espectáculos Municipales. En 1975, los integrantes tuvieron que desalojar la vieja casona que los cobijaba y el edificio, abandonado e intrusado, fue consumido por el fuego el 7 de julio de 1977. Este hecho “terminó para siempre con los sueños de quienes aún en esos años perseveraban en el deseo de reiniciar la actividad” (Sin datos de firma, de fecha y de páginas)<sup>7</sup>. La última actividad del Teatro Libre Florencio Sánchez que encontré registrada fue en 1978, en el Teatro Armando Discépolo, con la representación de *Tiempo de Villoldo*, bajo la dirección de Rubén Pesce y Marita Battaglia.

#### *Instituto de Arte Moderno*<sup>8</sup>

El Instituto de Arte Moderno (IAM) fue un espacio fundado en 1950, por Marcelo De Ridder, Antonieta de Moroni y Hernán Lavalle Cobo, que fusionó artes plásticas y teatro. Marcelo De Ridder era el gestor, el director de la institución y el coordinador de la sección de artes plásticas; y la dirección teatral estuvo a cargo de María Antonieta de Moroni, Hernán Lavalle Cobo y Marcelo Lavalle.

En 1964, el IAM presentó una obra de teatro para niños, *El monigote de la pared*, de Roberto Aulés, que había sido estrenada en 1955, basada en un cuento de Conrado Nalé Roxlo que trata sobre Pedrito, un niño que dibuja un monigote en la pared y hace que este cobre vida, convirtiéndose en su compañero. La reseña de Rómulo Berruti, en la revista *Teatro XX*, no fue buena. Si bien el crítico reconoció el poder conmovedor de la historia a su autor original, Nalé Roxlo, criticó negativamente la puesta en escena en varios aspectos. Entre las muchas objeciones, mencionó:

---

<sup>6</sup>Accedí a este material no a través del ejemplar original de la revista, sino por una transcripción realizada por la Junta de Estudios Históricos del barrio de Boedo, de manera que no figuran los datos completos.

<sup>7</sup>Extraje esta cita de un recorte periodístico conservado por la Junta de Estudios Históricos del barrio de Boedo, lamentablemente no pude acceder a la publicación completa.

<sup>8</sup>Para conocer más acerca de la historia de este conjunto, ver Fukelman, 2024.

Aulés supo resolver el trasplante escénico del asunto, pero se regodeó en una cantidad de situaciones accesorias, que no contribuyen a realzar la sugestión del tema y que más bien entorpecen su captación por parte del niño. En general, —y esto es atribuible a la dirección de Lavalle— el espectáculo carece de una espontaneidad fresca y auténtica que logre mantenerse a lo largo de toda la obra. Se han utilizado algunos aspectos prefabricados para atraer el interés del público infantil —quizá una inevitable concesión al exceso de oficio— y para trasuntar una simpatía que debiera fluir con mayor naturalidad (Berruti, 1964, p. 11).

A su vez, en 1965, una obra de Roberto Aulés volvió a ser estrenada en el IAM, aunque en esta oportunidad lo hizo su propia compañía, El Teatro de los Niños<sup>9</sup>, creada en 1954, “pionera del teatro infantil en nuestro país” (Zayas de Lima, 2006, p. 54). El espectáculo se llamó *Melchor, Gaspar y Baltasar* y, según expresó la revista *Teatro XX*, fue probablemente “la experiencia más audaz que ha intentado hasta ahora”, dado que la pieza había despertado “una ola de controversias en el apacible ámbito del último festival de Necochea” (Anónimo, 1965, p. 12). En esta nota de actualidad que no lleva firma, se citan las palabras del propio Aulés, quien se mostraba molesto porque el Consejo Nacional del Menor le había informado, luego de que un inspector viera una función representada en el Parque Rivadavia, que tenía que suspender las funciones hasta que la Comisión de Lectura respectiva aprobara la obra. Sobre eso, Aulés dijo:

Se habló de una ofensa a la religión católica, lo que no tiene sentido. Se cuestionó el lenguaje, se lo trató de chabacano sin admitir que lo que yo pretendo es conseguir un idioma nuestro en el teatro para niños. Hoy día no se puede hablar a los chicos con esa increíble literatura de libro de cuentos mal traducidos (en Anónimo, 1965, p. 12).

En el mismo texto, Aulés mencionó que su compañía se había alejado de los grandes escenarios porque no estaba de acuerdo con el sistema de vales que se solía repartir en la puerta de las escuelas: “...me parece una compulsión horrible: se pone vale y después resulta que es simplemente una entrada paga poco más barata o bien se regala una entrada a sabiendas de que el niño no irá solo y el acompañante tendrá que pagar” (en Anónimo, 1965, p. 13). Este podría ser uno de los motivos por los que en ese momento elegía hacer funciones en el Instituto de Arte Moderno, que contaba con una sala para pocos espectadores. Otro podría vincularse con la conexión que Aulés encontraba entre el teatro para niños y la experimentación, una de las características que, desde sus inicios, se le había atribuido al teatro independiente:

“En el espectáculo para niños el libro es importante, pero el verdadero creador es el director que debe tener una idea bien clara de lo que está haciendo y para quién lo está haciendo...”. Esta idea del teatro para niños resulta para él imposible de definir con palabras, en definitiva sería algo así como “...la verdadera, la única forma de teatro experimental... el más absoluto juego infantil...”. Para esto no cree que sean necesarias técnicas interpretativas particulares sino actores “...dúctiles y sinceros que no tomen el espectáculo para niños como un simple pretexto para ejercitar su plástica...” (Anónimo, 1965, p. 13).

---

<sup>9</sup>El Teatro de los Niños fue una compañía de actores profesionales que presentó durante largos años (por lo menos, más de una década) obras propias y de otros autores, especialmente adaptaciones de poetas como José González Carbalho, Conrado Nalé Roxlo, Federico García Lorca y María Elena Walsh.

### Palabras finales

A lo largo de este trabajo, me propuse hacer un recorrido por la figura del actor, dramaturgo y director Roberto Aulés en relación con el teatro independiente. Si bien es probable que haya habido más vínculos que aún no recabé, es interesante destacar que, a lo largo de su corta vida, pero de su larga trayectoria (ya que empezó siendo un niño), pasó, al menos, por cuatro conjuntos: el Teatro Juan B. Justo, el Teatro Libre de Buenos Aires, el Teatro Florencio Sánchez y el Instituto de Arte Moderno. Además, en ese marco, Aulés inició su trabajo con las infancias, situación que se profundizaría a lo largo de su carrera, y conoció la posibilidad de experimentación que brindaba la independencia.

Para cerrar, tomo prestada una reflexión que me hizo Noemí Pérez Agilda, quien lo conoció siendo muy niña. Ella me contó que Aulés, de adulto, se mudó al mítico pasaje Seaver, una callecita de apenas cien metros que cortaba la manzana formada por la Avenida del Libertador y las calles Carlos Pellegrini, Cerrito y Posadas, que era adoquinada, tenía faroles franceses y terminaba en una escalera que le daba cierto aspecto de París a ese sector del barrio de Retiro. Y recordó que en 1978, cuando Aulés se quitó la vida, en plena dictadura cívico-militar, uno de los motivos por los que estaba muy deprimido era porque se quedaba sin su casa, ya que iban a demoler este pasaje para ampliar la Av. 9 de Julio, hecho que terminó sucediendo en 1979. De alguna manera, tal como me sugirió Pérez Agilda, esta alteración del paisaje y de la funcionalidad de la ciudad de Buenos Aires estuvo ligada a él durante toda su vida, ya que, como manifesté más arriba, esa fue la razón por la que se desalojó en 1943 al Teatro Juan B. Justo, el teatro independiente donde Aulés se conformó como intérprete, como autor y, en palabras de Ordaz, “como ser humano receptivo y sensible” (1981, p. 36).

### Referencias:

Anónimo (11 de julio de 1942). Interior. Periódico Mural Íntimo de la Agrupación Juan B. Justo. Archivo Nélica Agilda y Noemí Pérez Agilda.

Anónimo (1965). Agresivamente. *Teatro XX*, año 2, n° 14, pp. 12-13.

Berruti, R. (1964). Diablos y monigotes. *Teatro XX*, año 1, n° 2, p. 11.

Fukelman, M. (2020). Aportes para el estudio del Teatro Libre de Buenos Aires (1944-1947). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XLII, pp. 145-177. Disponible en <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2730/3506>.

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

Fukelman, M. (2024). Apuntes para el estudio del Instituto de Arte Moderno (IAM). AA.VV. 3° JOAE-IHAAA: *Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano: FDA-UNLP: poéticas escénicas al (des)borde de la confusión*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano,

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, pp. 60-63. Disponible en <https://drive.google.com/file/d/18tlS6lRaFs-GZ4jkzpdwhdyrTKJOfs3D/view>.

Jerineldos (1946). Digno de trascender: “Guerrillas de la liberación”. *Tribuna*, pp. 10-11.

Ordaz, L. (1940). “Los de la calle” De Roberto Aulés. *Hombre de América. Fuerte y Libre*, n° 7, p. 28.

Ordaz, L. (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Ediciones Leviatán.

Ordaz, L. (1981). El teatro independiente. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, vol. 88, pp. 25-48.

Pearson, E. (1943). Derogación de la Ordenanza 8612, que concedió el usufructo de la propiedad Corrientes 1530, para el Teatro del Pueblo. *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, vol. 7022, n°. XX, pp. 2420-2423.

Pérez Castro, R. (22 de junio de 1945). Palabras leídas en la noche del 1er Estreno. Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda.

Sin firma (1953). “De Pedro Zanetta a Rubén Pesce. Teatro Libre Florencio Sánchez”. *Aquí Boedo*, n° 1 y 2. Sin página.

Sin firma (sin fecha). “Homenaje al Teatro Florencio Sánchez”. Sin medio. Sin página.

Teatro Libre de Buenos Aires (1946). *Teatro Libre de Buenos Aires. Esencia y función, I*. Ediciones del Teatro Libre de Buenos Aires.

Zayas de Lima, P. (2006). A. *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)*. A-K. Instituto Nacional del Teatro, pp. 15-55.