

El concepto de "Teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral

Estudio del período 1930-1946

Autor:

Fukelman, María

Tutor:

Dubatti, Jorge

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Tesis doctoral

El concepto de “teatro independiente” en Buenos Aires,
del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del
período 1930-1944

Doctoranda: Prof. - Lic. María Fukelman

DNI: 31704054

Director de Tesis: Dr. Jorge Dubatti

Julio 2017

INDICE

I. INTRODUCCION

1. Presentación y objetivos
2. Estado de la cuestión
 - 2.1. Palabras preliminares
 - 2.2. Análisis metacrítico de la bibliografía existente
 - 2.3. Caracterización del teatro independiente
 - 2.4. Antecedentes del teatro independiente
 - 2.5. Grupos incluidos dentro del teatro independiente
 - 2.6. ¿Movimiento homogéneo o heterogéneo?
 - 2.7. Periodización del teatro independiente
3. Hipótesis
4. Justificación
5. Base teórica
6. Breve historia del teatro argentino
7. Breve contexto histórico
8. Agradecimientos

II. ANTECEDENTES EUROPEOS DEL TEATRO INDEPENDIENTE

1. Palabras preliminares
2. Teatro libre / independiente
3. Teatro de arte
4. Teatro popular
5. Breve panorama sobre las conexiones con el teatro independiente de Buenos Aires

III. ANÁLISIS MICROPOETICOS Y MACROPOETICOS SOBRE LOS GRUPOS ELEGIDOS

1. Teatro del Pueblo
 - 1.1. Génesis
 - 1.1.1. Los antecedentes del Teatro del Pueblo
 - 1.1.2. Teatro Libre
 - 1.1.3. TEA – Teatro Experimental de Arte

- 1.1.4. La Mosca Blanca
- 1.1.5. El Tábano
- 1.1.6. La conformación del Teatro del Pueblo
- 1.2. Estética
 - 1.2.1. Repertorio
 - 1.2.2. Actuación y Disciplina
 - 1.2.3. Experimentación
 - 1.2.4. Vínculo con el público
- 1.3. Eje cultural y educativo
- 1.4. Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos
- 1.5. Relaciones con el Estado y con los partidos políticos
- 1.6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes
- 2. Teatro Proletario
 - 2.1. Génesis
 - 2.2. Estética
 - 2.2.1. Repertorio
 - 2.2.2. Un estilo proletario
 - 2.3. Eje cultural y educativo
 - 2.4. Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos
 - 2.5. Relaciones con el Estado y con los partidos políticos
 - 2.6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes
- 3. Teatro Juan B. Justo
 - 3.1. Génesis
 - 3.2. Estética
 - 3.2.1. Repertorio
 - 3.2.2. Concepción sobre teatro
 - 3.2.3. Teatro comentado
 - 3.2.4. Elenco infantil
 - 3.3. Eje cultural y educativo
 - 3.3.1. Un espacio abierto a la comunidad
 - 3.3.2. Periódico Mural Íntimo
 - 3.4. Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos
 - 3.5. Relaciones con el Estado y con los partidos políticos
 - 3.6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes

4. Teatro Íntimo de La Peña

4.1.Génesis

4.2.Estética

4.2.1. Repertorio

4.2.2. Actuación

4.3.Eje cultural y educativo

4.4.Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos

4.5.Relaciones con el Estado y con los partidos políticos

4.6.Inserción dentro del movimiento de teatros independientes

5. IFT

5.1.Génesis

5.1.1. El IDRAMST

5.1.2. La creación del IFT

5.2.Estética

5.2.1. Repertorio

5.2.2. Concepción sobre teatro

5.3.Eje cultural y educativo

5.3.1. La escuela de teatro

5.3.2. El fin social

5.3.3. Un centro cultural

5.4.Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos

5.5.Relaciones con el Estado y con los partidos políticos

5.6.Inserción dentro del movimiento de teatros independientes

6. La Cortina

6.1.Génesis

6.2.Estética

6.2.1. Repertorio

6.2.2. Experimentación

6.2.3. Escenografía

6.3.Eje cultural y educativo

6.4.Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos

6.5.Relaciones con el Estado y con los partidos políticos

6.5.1. El Estado como “un mal necesario”

6.5.2. El rol de la mujer

- 6.5.3. La ambigüedad
- 6.6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes
- 7. Teatro Popular José González Castillo
 - 7.1. Génesis
 - 7.1.1. La Peña de Artistas Pacha Camac
 - 7.1.2. Los estatutos de la Peña Pacha Camac
 - 7.1.3. Los antecedentes del Teatro Popular José González Castillo
 - 7.1.4. El surgimiento del Teatro Popular José González Castillo
 - 7.2. Estética
 - 7.2.1. Repertorio
 - 7.2.2. Disciplina
 - 7.3. Eje cultural y educativo
 - 7.3.1. El curso de arte escénico y declamación
 - 7.3.2. La revista de la Peña Pacha Camac
 - 7.3.3. Un centro cultural
 - 7.4. Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos
 - 7.5. Relaciones con el Estado y con los partidos políticos
 - 7.6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes
- 8. La Máscara
 - 8.1. Génesis
 - 8.2. Estética
 - 8.2.1. Repertorio
 - 8.2.2. Concepción sobre teatro
 - 8.2.3. Escenografía
 - 8.3. Eje cultural y educativo
 - 8.3.1. La escuela de teatro
 - 8.3.2. Publicaciones
 - 8.4. Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos
 - 8.5. Relaciones con el Estado y con los partidos políticos
 - 8.6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes
- 9. Espondeo
 - 9.1. Génesis
 - 9.2. Estética
 - 9.2.1. Repertorio

- 9.2.2. Concepción sobre teatro
- 9.3. Eje cultural y educativo
- 9.4. Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos
- 9.5. Relaciones con el Estado y con los partidos políticos
- 9.6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes

IV. ANÁLISIS MACROPOÉTICO Y LA CONFORMACIÓN DE UNA POÉTICA ABSTRACTA

- 1. Palabras preliminares
- 2. Análisis macropoético
 - 1.2.1. Génesis
 - 1.2.2. Estética
 - 1.2.3. Eje cultural y educativo
 - 1.2.4. Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos
 - 1.2.5. Relaciones con el Estado y con los partidos políticos
 - 1.2.6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes
- 3. Construcción de una poética abstracta

V. COMPLEMENTO HISTÓRICO Y TERMINOLÓGICO SOBRE EL TEATRO INDEPENDIENTE

- 1. El concepto de “teatro independiente” y su relación con otros términos
 - 1.1. Palabras preliminares
 - 1.2. Modo de producción
 - 1.2.1. Modo de producción independiente
 - 1.2.1.1. Presentación
 - 1.2.1.2. Teatro independiente
 - 1.2.1.2.1. Uso teórico
 - 1.2.1.2.2. Uso de época
 - 1.2.1.3. Cuadros filodramáticos
 - 1.2.1.3.1. Uso teórico
 - 1.2.1.3.2. Uso de época
 - 1.2.2. Modo de producción empresarial
 - 1.2.3. Modo de producción oficial
 - 1.3. Tipo de práctica (profesional o aficionada)

- 1.3.1. Profesional
 - 1.3.1.1. Uso teórico
 - 1.3.1.2. Uso de época
- 1.3.2. Aficionada
 - 1.3.2.1. Uso teórico
 - 1.3.2.2. Uso de época
- 1.4. La experimentación
 - 1.4.1. Uso teórico
 - 1.4.2. Uso de época
- 1.5. La vocación
 - 1.5.1. Uso teórico
 - 1.5.2. Uso de época
- 2. Actividades colectivas en el movimiento de teatros independientes
 - 2.1. Palabras preliminares
 - 2.2. 1938 – 1ª Exposición de Teatros Independientes
 - 2.3. 1942 – 1^{er} Concurso de Teatros Independientes
 - 2.4. 1944 – Ciclo de Teatros Experimentales
 - 2.5. 1944 – Creación de la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes)
 - 2.6. 1946-1947 – 1^{er} Concurso Nacional de Teatro Vocacional
 - 2.7. 1949 – 1ª Muestra de Teatros Independientes
 - 2.8. 1950 – 2^{do} Concurso Nacional de Teatro Vocacional
 - 2.9. 1950-1951 – 2ª Muestra de Teatros Independientes
 - 2.10. 1952 – Consejo de apoyo a los teatros independientes
 - 2.11. 1953 – 3^{er} Certamen de Teatro no Profesional
 - 2.12. 1ª Convención Nacional de Teatros Independientes
 - 2.13. 1954 – 1^{er} Desfile de Teatros Independientes
 - 2.14. 1954 – 4^{ta} Muestra de Arte Dramático del Interior
 - 2.15. 4^{ta} Certamen Nacional de Teatro Vocacional y 1ª Muestra Nacional
 - 2.16. 1955 – Desfile de Teatro Independiente en su 25º aniversario
 - 2.17. 1956 – Memorial del Teatro Independiente a las Autoridades Nacionales
 - 2.18. Apostilla

VI. CONCLUSIONES

VII. BIBLIOGRAFÍA

1. Referencias bibliográficas
2. Apéndice de documentos y orientación bibliográfica
 - 2.1. Documentos (ver CD adjunto de acuerdo a la numeración)
 - 2.2. Fotografías (ver CD adjunto de acuerdo a la numeración)
 - 2.3. Programas de mano (ver CD adjunto de acuerdo a la numeración)
 - 2.4. Orientación sobre archivos y bibliotecas
 - 2.4.1. Publicaciones
 - 2.4.2. Fragmentos de publicaciones

I. INTRODUCCION

1. Presentación y objetivos

El objetivo de nuestra tesis es realizar una historia integral del teatro independiente entre la creación del Teatro del Pueblo —grupo considerado el primer teatro independiente de Buenos Aires—, fechada el 30 de noviembre de 1930, y la constitución de la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI), ocurrida a finales del año 1944. Por razones de tiempo y espacio, hemos reformulado el período presentado en nuestro proyecto original (2013), a fin de preservar un análisis detallado de los grupos escogidos y de mantener la coherencia interna de la tesis.

A lo largo de estos años de estudios de doctorado, hemos realizado un minucioso trabajo de archivo de documentos y publicaciones periódicas, que nos permitieron descubrir datos no tenidos en cuenta hasta el momento. Uno de ellos es la fundación de la FATI, cuya fecha no estaba registrada correctamente (ver: V, 2.5). En este punto, creemos fundamental el retorno a las fuentes y el estudio del material de primera mano 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. Asimismo, hemos sistematizado la bibliografía existente sobre el teatro independiente y sobre cada uno de los grupos elegidos, reuniendo información que se encontraba desperdigada.

Para estudiar la historia del teatro independiente, partimos de la base de que, sobre determinadas temáticas, la crítica especializada no ofrece coincidencias. A saber: ¿Cómo se caracteriza el teatro independiente? ¿Es posible hablar de “epígonos” de Barletta y del Teatro del Pueblo en las primeras décadas o desde los comienzos del movimiento ya coexisten y conviven diferentes concepciones? ¿Puede admitirse que 1969, con el cierre de Nuevo Teatro, marque la desaparición del “teatro independiente” o, en realidad, este continúa vigente con reformulaciones? ¿Existió o existe unidad de concepciones sobre el “teatro independiente” entre los grupos coetáneos a lo largo de su historia, o prevalece la diversidad? En razón de estas diferencias halladas en la bibliografía crítica (ver Estado de la cuestión: I, 2), creemos que, por su relevancia en la historia del teatro argentino y latinoamericano, el teatro independiente exige una investigación integral que responda a esas y otras preguntas fundamentales (ver, a continuación, objetivos generales y específicos). Nuestro propósito será, entonces,

ofrecer una primera contribución que permita establecer bases rigurosas para el estudio exhaustivo de la historia del concepto de “teatro independiente”, deteniéndonos, en esta etapa, en la complejidad de sus primeros catorce años.

Para la realización de este proyecto nos planteamos los siguientes objetivos generales:

- Estudiar el concepto de “teatro independiente” en Buenos Aires en el período 1930-1944 con la intención de contribuir a una futura historia integral del concepto de “teatro independiente” en Buenos Aires, desde su formulación en 1930 por Leónidas Barletta (en la fundación del Teatro del Pueblo), y a través de sus sucesivas reformulaciones, hasta arribar al presente teatral.
- Analizar el concepto de “teatro independiente” que se desprende de las teorizaciones y las prácticas de los diferentes grupos, formaciones, organizaciones colectivas, publicaciones del movimiento, entre 1930 y 1944.
- Repensar y resignificar la historia del teatro independiente, a partir de la consideración de grupos que no fueron estudiados en detalle por las historiografías tradicionales.
- Dar cuenta de la heterogeneidad del movimiento de teatros independientes entre 1930 y 1944.

Nos planteamos, además, los siguientes objetivos específicos, a ser desarrollados en la tesis el siguiente orden:

- En el capítulo II abordaremos los grupos y figuras (Théâtre Libre de Antoine — 1887—, Freie Bühne de Otto Brahm —1889—, Independence Theatre Society — 1891—, Théâtre de Œuvre de Alexander Lugné-Poë —1893—, Teatro Sperimentale degli Indipendenti de Anton Bragaglia —1922—, El Mirlo Blanco de Carmen y Ricardo Baroja —1926—, El Cántaro Roto de Ramón de Valle-Inclán —1926—, El Caracol de Cipriano de Rivas Cherif —1927—, entre otros) que han sido catalogados como antecedentes europeos del teatro independiente porteño. De esta manera, rastreamos sus orígenes y sus formas de trabajar, a fin de clasificarlos en tres líneas posibles según sus similitudes y diferencias. En este sentido, advertimos que los distintos grupos que surgieron en Buenos Aires fueron sirviéndose de las tres corrientes, aunque no lo hicieron todos de la misma manera.

- En el capítulo III, realizaremos una nueva caracterización histórica del comportamiento del teatro independiente en sus primeros catorce años de vida a partir de un análisis micropoético y macropoético (Dubatti, 2008a, 2012c, ver Base teórica: I, 5) de distintos grupos existentes durante el que llamamos Período fundacional (1930-1944): Teatro del Pueblo, Teatro Proletario, Agrupación Artística Juan B. Justo, Teatro Íntimo de La Peña, IFT (Teatro Popular Judío), La Cortina, Teatro Popular José González Castillo, La Máscara y Espondeo¹. A todos los grupos les haremos las mismas preguntas, con el objetivo de observar diferencias y similitudes entre ellos. Los interrogantes sobre los que trabajaremos con cada uno son: 1) génesis; 2) estética; 3) eje cultural y educativo; 4) vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos; 5) relaciones con el Estado y los partidos políticos; y 6) inserción dentro del movimiento de teatros independientes. Según el caso, se podrán desplegar más ítems dentro de cada punto. Esto dependerá de la información obtenida y de las particularidades de cada conjunto.

- En el capítulo IV, haremos un análisis macropoético a partir de las macropoéticas de los grupos seleccionados. Es decir, abordaremos una mirada de conjunto del teatro independiente, centrándonos en las diferencias y similitudes que se desprenden del capítulo anterior. A continuación, revisaremos el concepto de “teatro independiente” en relación con la heterogeneidad del movimiento y sentaremos las bases de esta práctica como poética abstracta a partir de las macropoéticas trabajadas durante toda la tesis. Para esto, se privilegiará un análisis inductivo.

- En el capítulo V, complementaremos nuestro trabajo con información y análisis que ayudan a comprender las tensiones y relaciones de colaboración en el movimiento de teatros independientes. Así, estableceremos relaciones y diferencias entre el concepto “teatro independiente” y las categorías de “teatro vocacional”, “teatro filodramático”, “teatro experimental”, “teatro profesional”, etc., que, en su uso entre 1930 y 1944, se superpusieron y se distanciaron de aquel. En la misma línea, realizaremos una historia de las organizaciones de grupos de teatro independiente y sus declaraciones colectivas:

¹ Reservamos para el futuro de nuestra investigación los que llamamos Período orgánico (1945-1969), grupos destacados en el período: La Máscara, La Cortina, Nuevo Teatro, Fray Mocho, Instituto de Arte Moderno, Teatro de la Luna, Evaristo Carriego, Gente de Teatro de Buenos Aires, La Farsa, Los Independientes, Organización Latinoamericana de Teatro, Teatro Estudio, Teatro Expresión, Las Carátulas, Tinglado Libre Teatro, La Carpa, Los pies descalzos, Siembra, Telón, El Álamo, Teatro Bonorino, Teatro del Cisne, Cartel, Casacuberta, IFT (Teatro Popular Judío); y Período de redefinición (1970-presente teatral), grupos destacados en el período: Grupo Lobo, Equipo de Teatro Payró, Grupo Octubre, Los Macocos, Grupo Teatro Libre, Organización Negra, La Banda de la Risa, Gambas al Ajillo, El Clú del Claun, Teatro Sanitario de Operaciones, La Runfla, etc.

la FATI, creada en 1944, y numerosos encuentros nacionales y regionales que hubo antes y después. Creemos que este apartado, especialmente lo emparentado con la FATI, resultará un aporte, dado que no hay material sistematizado disponible sobre la temática.

- En el capítulo VI, expondremos las conclusiones de la tesis; y estableceremos coordenadas básicas sobre el fenómeno de la irradiación del teatro independiente de Buenos Aires hacia las provincias y otros países de Latinoamérica.

- En el apartado VI, además de dar cuenta de la bibliografía utilizada, efectivizaremos uno de los propósitos de nuestro trabajo: dar cuenta de archivos poco conocidos o inéditos. Entendiendo que “la historia del teatro es la historia del teatro perdido” (Dubatti, 2014: 142), nos parece un aporte significativo identificar la información que se puede conservar sobre aquellos hechos irrecuperables. Así, ante la ausencia y/o dispersión de los documentos sobre teatro independiente, nos propusimos realizar un archivo documental sobre el teatro independiente, recopilando los elementos encontrados (programas de mano, manuscritos, actas, estatutos, fotografías, cuadernillos, publicaciones) e informando dónde pueden ser localizados. Adjuntamos un CD para vuestra consulta, y para contribuir a la socialización de los mismos.

2. Estado de la cuestión

2.1. Palabras preliminares

Para el siguiente análisis metacrítico (Todorov, 1984, ver Base teórica) hemos tomado más de treinta títulos fundamentales surgidos de diversas fuentes: publicaciones del movimiento, estudios académicos, ensayos de integrantes del teatro independiente, entre otros. El propósito de esta revisión de la bibliografía existente tiene por objetivo la constitución de una arqueología (Foucault, 1969) del concepto de “teatro independiente” a partir de los diferentes estudios críticos. Es decir, pretende observar de qué manera se constituyó el canon (Cella, 1998) del concepto de “teatro independiente”. La selección que hemos realizado incluye textos de artistas, periodistas e investigadores que analizaron el teatro independiente en líneas generales (más allá de que también hayan puntualizado en casos particulares). Algunos pensamientos se contradicen con otros pero creemos que es, precisamente, esto lo que enriquece la cuestión. En este sentido, entendemos que estos trabajos son relevantes para mostrar distintas corrientes internas sobre el movimiento de teatros independientes. De manera contraria, también

elegimos autores que retomaron lo ya dicho anteriormente, tanto por sí mismos como por quienes escribieron antes. Para seleccionar los textos, hemos hecho especial hincapié en aquellos que abordaron los años que nos competen. A cada uno de ellos le realizamos las mismas seis preguntas. La primera se vincula al análisis de la enunciación, es decir, el aspecto metacrítico: ¿desde dónde habla cada autor? La segunda tiene que ver con qué caracterización hace del teatro independiente y si usa este término o alguno de los que, contemporáneamente, estaban en tensión con él (algunos de ellos se pueden ver en el capítulo V, 1). La tercera pregunta es: ¿qué antecedentes u orígenes le atribuye al teatro independiente? La cuarta se cuestiona sobre qué grupos incluye, cada autor, en el movimiento. La quinta se pregunta si ese movimiento es considerado homogéneo o heterogéneo. El último interrogante, a su vez, se relaciona con la existencia de una periodización.

En primer lugar, presentaremos una lista cronológica de los textos elegidos. Luego, abordaremos cada eje y agruparemos las ideas que cada autor propone en relación con la temática. En los casos pertinentes, sumaremos nuestra perspectiva.

La bibliografía seleccionada es:

- 1) Morales, Ernesto (1944). *Historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Lautaro.
- 2) Ordaz, Luis (1946). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Futuro.
- 3) Porto, Bernard Marcel (1947). *Función y existencia del teatro independiente*. Avellaneda: Nueva Vida.
- 4) Castagnino, Raúl H. (1950). *Esquema de la literatura dramática argentina (1717-1949)*. Buenos Aires: Instituto de Historia del Teatro Americano.
- 5) Marial, José (1952). “Nacimiento y problemas de los teatros independientes”. *Continente*.
- 6) Marial, José (1955). *El teatro independiente*. Buenos Aires: Ediciones Alpe.
- 7) Castagnino, Raúl H. (1956). *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- 8) Ordaz, Luis (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.
- 9) Carilla, Emilio (enero – junio 1958). “El teatro independiente en la Argentina (Posibilidades y limitaciones)”. *USF* n° 37.
- 10) Ordaz, Luis (octubre 1959). “Los ‘independientes’ de antes hablan de los independientes de ahora”. *Platea*, n° 1.

- 11) Agilda, Enrique (1960). *El alma del teatro independiente*. Buenos Aires: Intercoop.
- 12) Foppa, Tito Livio (1961). *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires: Argentores – Ediciones del Carro de Tespis.
- 13) Berenguer Carisomo, Arturo (1962). “Prólogo”. En *Teatro Argentino Contemporáneo*. Madrid: Aguilar.
- 14) Adellach, Alberto (1971). “¿Qué pasó con el teatro?”. En AA.VV. *Ensayos argentinos. La historia popular*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- 15) Panno, Hugo (1971). “Los crisoles del teatro independiente”. En AA.VV. *Ensayos argentinos. La historia popular*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- 16) Ordaz, Luis (1981a). “El teatro independiente”. *Capítulo*, nº 88, Centro Editor de América Latina.
- 17) Ordaz, Luis (1981b). “El teatro independiente”. *Capítulo*, nº 94, Centro Editor de América Latina.
- 18) Ordaz, Luis (1981c). “El teatro independiente”. *Capítulo*, nº 103, Centro Editor de América Latina.
- 19) Marial, José (1984). *Teatro y país*. Buenos Aires: Agón.
- 20) Viñas, David (1989). “Teatros experimentales” en Viñas, David (dir.). *Historia social de la literatura argentina, tomo VII. Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto.
- 21) Asquini, Pedro (1990). *El teatro que hicimos*. Buenos Aires: Editorial Rescate.
- 22) Pellettieri, Osvaldo (1990a). *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna.
- 23) Pellettieri, Osvaldo (1990b). “El teatro independiente en la argentina (1930-1969): Intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional”. En AAVV. *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
- 24) Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- 25) Ordaz, Luis (1999). *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

- 26) Trastoy, Beatriz (2002). “El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina”. En Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina, tomo VI. El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé.
- 27) Risetti, Ricardo (2004). *Memorias del Teatro Independiente Argentino 1930-1970 Buenos Aires*. Buenos Aires: Corregidor.
- 28) Ordaz, Luis (2005). *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino. Tomo 2*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- 29) Dubatti, Jorge (2005). “Teatro independiente y pensamiento alternativo: traducción del otro y metáfora de sí en *África*, de Roberto Arlt”. En *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en 11 ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- 30) Pellettieri, Osvaldo (ed.) (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- 31) Dubatti, Jorge (2008b). “Teatro independiente”. En Biagini, Hugo E. y Roig, Arturo A. (dir.). *Diccionario del pensamiento alternativo*. Buenos Aires: Biblos.
- 32) Seibel, Beatriz (2010). *Historia del teatro argentino II 1930-1956: Crisis y cambios*. Buenos Aires: Corregidor.
- 33) Dubatti, Jorge (2012a). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- 34) Ogás Puga, Grisby (fall 2014). “La primera modernización teatral argentina y el surgimiento del teatro independiente”. *Latin American Theatre Review*, 48/1.
- 35) Perinelli, Roberto (2014a). “El Teatro independiente argentino: Una síntesis de su historia”. En Quiroga, Cristina (comp.). *Actas del V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado “Teatro latinoamericano y teatro del mundo”*. Entre Ríos: Leviatán.
- 36) Perinelli, Roberto (2014b). “Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables”. *Cuaderno n° 50*, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
- 37) Roca, Cora (2016). *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*. Buenos Aires: Eudeba.

2.2. Análisis metacrítico de la bibliografía existente

La perspectiva desde la que cada escritor formula su texto es indispensable para comprender por qué elige determinados temas y excluye otros. No se trata de que un punto de vista sea mejor o peor, ni de que sea más importante ser protagonista del teatro independiente que un estudioso de la materia. Pero sí es necesario conocer el lugar desde el que cada cual habla para no quedarse solo con las palabras, sino también poder ver más allá de lo que dice.

Ernesto Morales (1890-1949) fue historiador, folklorista, y escritor de poesías y relatos. Además, fundó las revistas literarias *Hebe* (1918) y *Crisol* (1920).

Manuel Luis del Yerro Ordaz, Luis Ordaz, (Barcelona, 1912-2004) fue un reconocido crítico e investigador teatral, cuya mirada es siempre tenida en cuenta por quienes trabajan el teatro independiente. Su primera vinculación con el teatro fue a través de la dramaturgia. Estrenó su primera pieza en 1932 y varias de sus obras fueron llevadas a cabo por los elencos independientes —considerados por él— más importantes, por lo que, de alguna manera, podemos pensar su mirada como “parte interesada” del movimiento. Su ideología, en línea con muchos de los artistas independientes, fue afín a la izquierda y opositora del peronismo. Bernard Marcel Porto (1906-m. desconocida) estudió Filosofía y Letras en España pero se volcó hacia el periodismo, dedicándose con ahínco a la difusión de los teatros independientes. De acuerdo con esta tarea, ocupó la presidencia de la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI), al menos, entre 1947 y 1949. Una situación similar fue la de José Marial (1913-1996), otro de los autores más citados a la hora de las referencias al teatro independiente. Marial acompañó a esta práctica desde su labor de periodista, pero también desde la investigación (fue el primero en dedicarle un libro íntegro) y la acción institucional, ya que también ocupó el cargo de presidente de la FATI. Del campo del periodismo —aunque además, fue dramaturgo—, podemos encontrar a Tito Livio Foppa (1884-1960), quien solía tener un carácter combativo, también de ideología de izquierda.

Raúl Héctor Castagnino (1914-1999), por otra parte, provenía del ambiente académico, fue Doctor en Letras, formado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y alcanzó a dirigir el Instituto de Artes del Espectáculo, dependiente de esa entidad. La misma casa de estudios fue transitada por el reconocido Doctor en Letras, Emilio Carilla (1914-1995), y por Arturo Berenguer Carisomo (1905-1998), Doctor en Filosofía y Letras (y dramaturgo) y Decano, en dos oportunidades, de la institución. El intelectual crítico —de izquierda, como muchos de los mencionados— David Viñas (1929-2011), también tuvo su lugar allí, siendo catedrático de Literatura.

Además, creó la revista *Contorno* (1953) y fue autor de novelas, cuentos, obras de teatro y guiones de películas. En la misma facultad se doctoraron, en Historia y Teoría de las Artes, los investigadores Osvaldo Pellettieri (1946-2011) —quien fue crítico del diario *Clarín* durante muchos años y fundó el Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano (GETEA) dentro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano— y Jorge Dubatti (n. 1963), actual director del IAE (que otrora tutelara Castagnino) y profesor universitario. Las docentes, y doctoras en Letras, Beatriz Trastoy y Grisby Ogás Puga, contemporáneas, también provienen del ámbito académico y recibieron sus títulos de posgrado en la misma institución.

Por otro lado, hemos seleccionado a artistas que escribieron sobre el teatro independiente. Tal fue el caso de Enrique Agilda (1902-1993), uno de sus integrantes más destacados, que dio sus primeros pasos como dramaturgo y, luego, como director, en la Agrupación Artística Juan B. Justo. Desde ese lugar protagonista, y a raíz de su propia experiencia (sobre todo en el grupo Siembra, que fundó en 1945), se expresó en su ensayo *El alma del teatro independiente. Su trayectoria emocional*, texto que, si bien vira en torno a las emociones vinculadas a la práctica y a las reflexiones filosóficas, también da algunas definiciones teóricas que vale la pena rescatar. Alberto Adellach (1933-1996), a su vez, fue un importante dramaturgo, de aguda mirada crítica, que debió exiliarse durante la última dictadura cívico-militar. Antes de eso, historizó brevemente el teatro argentino y, con ese trabajo, recibió el primer premio de ensayo del Centro Editor de América Latina. Hugo Panno fue director del Teatro Libre Evaristo Carriego y de su elenco infantil. Pedro Asquini (1918-2003), por su parte, fue un reconocido actor y director del teatro independiente, que se inició en La Máscara y, posteriormente, fundó Nuevo Teatro. Otro dramaturgo que escribió sobre teatro y, en particular, sobre la historia del teatro independiente, es Roberto Perinelli (n. 1940), quien participó del mítico Teatro Abierto en 1981 y fue director de la Escuela Municipal de Arte Dramático. Actualmente, continúa sus labores como docente e integra la Fundación Somi, responsable de la dirección del Teatro del Pueblo.

Ricardo Risetti (n. 1931), si bien es arquitecto de profesión, también formó parte del movimiento de teatros independientes. Se inició, primero, como escenógrafo, y luego dirigió varios grupos. Entre otras entidades, integró la Unión Cooperadora de Teatros Independientes (UCTI). Su libro no tiene —ni pretende tener— una rigurosidad inflexible, sino que, desde el inicio, el autor explica que las memorias de sus entrevistados “no tienen la exactitud que pide una historia” (2004: 9). Beatriz Seibel

posee, igualmente, una carrera de grado de otra área: es contadora. No obstante, su pasión por el teatro la llevó a incursionar en la dramaturgia y la dirección, y la convirtió en una reconocida investigadora “independiente” (según sus propias palabras) de historia del teatro argentino y latinoamericano, con más de veinte libros publicados. Cora Roca también encontró la investigación en su vida adulta. Actriz de profesión, se dedicó a esa tarea hasta que, hace ya más de dos décadas, comenzó con la investigación teatral, siendo premiada en varias oportunidades por sus trabajos.

2.3. Caracterización del teatro independiente²

Ernesto Morales (1944) fue uno de los primeros en escribir sobre el “movimiento” de “teatros independientes” (262). En su *Historia del teatro argentino* no da una definición del mismo, pero, a través de lo que dice que ha dejado de ser, se pueden inferir las características que le atribuye. Para Morales, el teatro independiente debe tener un “tono polémico”, que se consigue poniendo en escena “obras de autores locales” (263) nóveles, sin que importen los resultados de taquilla que estas traen. En este sentido, el autor considera que, para diferenciarse realmente del teatro “comercial” (responsable de menoscabar el teatro argentino), los teatros independientes tienen que ser talleres “de nuevos autores, de nuevos directores” y estar “abiertos a todas las audacias artísticas, y aun ideológicas” (264). Es decir, concibe la independencia como apertura a la novedad y a la experimentación.

Dos años después, Luis Ordaz (1946) incluye un apartado más extenso en su libro *El teatro en el Río de la Plata*, y lo define como “un movimiento de cultura teatral, de revalorización de nuestro teatro” (165) o, de manera más sintética, como “un movimiento de revalorización teatral” (166). El hincapié está hecho en el valor que el teatro independiente le devuelve al teatro, en la restauración de “la dignidad que entre nosotros le había sido usurpada a los espectáculos escénicos” (165). Vemos aquí un carácter ético, moral, vinculado con el teatro independiente, que tendría un rol “salvador” de restitución del orden perdido. Entendemos que con estas palabras comienza a gestarse una cuestión que se iría a repetir con los años: la definición romántica / heroica del teatro independiente. De todas maneras, corresponde aclarar que

² En este y los siguientes apartados, excluimos los textos que no manifestaron opinión o análisis sobre el eje propuesto.

no fue Ordaz el impulsor de esta corriente, sino que fue el propio Leónidas Barletta quien le atribuyó este rol épico a su teatro³, ya en 1931:

Tenemos alguna literatura, alguna pintura y escultura y hasta alguna música; pero no tenemos teatro argentino.

Lo poco de bueno que hay aquí, es material de museo, cosa del pasado que solo puede interesarnos en ese sentido y que huele a sebo de velorio.

(...) Naturalmente, este proxenetismo artístico, que se viste de lujo, apareja el proxenetismo social, en las tablas y fuera de ellas.

(...) Para ese teatro de arte que se ambiciona, hemos contribuido fundando Teatro del Pueblo. Puede ser el peldaño inicial para alcanzar lo que se desea (1931: s/p⁴).

Además, para hablar del teatro independiente, Ordaz focaliza, precisamente, en el Teatro del Pueblo, por ser “nuestro primer teatro independiente de labor orgánica”, y sostiene que, si bien este no surgió “contra una determinada forma de arte”, se propuso contrarrestar “la funesta labor que, con manifiesta impudicia, estaban llevando a cabo los mercaderes de nuestra escena” (165). Asimismo, sostuvo que el Teatro del Pueblo “procuró la formación de una cultura popular” (165) del buen teatro, llevando a escena “las tendencias y los géneros más diversos” y recurriendo “a menudo al repertorio extranjero” (165). A diferencia de Morales, Ordaz le da un lugar constitutivo del teatro independiente a la utilización de textos dramáticos foráneos. A su vez, el hecho de que Ordaz comience refiriéndose al Teatro del Pueblo y termine hablando de todo el movimiento, analizando este teatro a modo de sinécdoque, insta la teoría, también tomada por otros investigadores, de que los teatros independientes que continuaron al Teatro del Pueblo se hicieron a su imagen y semejanza. No obstante, creemos que el movimiento de teatros independientes se mostró, desde sus inicios, como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

En la publicación de Porto (1947), llama la atención que, bajo el subtítulo “Qué es el teatro independiente”, no se presenta ninguna definición específica. Al contrario, se delimita aquello que no es. Las palabras más concretas sobre el teatro independiente indican: “Lo que aspira es a una nueva valoración, a cultivar una estética depurada, a descubrir elementos nuevos y a forjar nuevos moldes, acordes con el latir de una época” (10), haciendo hincapié tanto en la renovación de la escena como en la pureza, dos conceptos ya expresados.

³ No tomamos ningún texto de Leónidas Barletta para este análisis bibliográfico porque sus escritos siempre reflexionaron sobre la práctica del Teatro del Pueblo en particular, y no sobre el teatro independiente en general.

⁴ Las citas no tienen número de página porque no figuran, porque no se ven con claridad o porque no pudimos acceder a esa parte de la publicación (muchas referencias a los periódicos de la época fueron tomadas de archivos de recortes, donde no están los autores de las notas, los medios periodísticos y/o los números de las páginas).

En 1952, José Marial publicó, en la revista *Continente*, una nota titulada “Nacimiento y problemas de los teatros independientes”. Allí también ubica, al igual que Ordaz, al Teatro del Pueblo como el molde sobre el que luego se crearon más teatros independientes. Incluso le atribuye haber sido el primero en apropiarse de ese adjetivo, utilizándolo a modo de subtítulo para señalar “la índole de la agrupación” (126). Marial entiende, por otra parte, que estos teatros son independientes, fundamentalmente, del “teatro comercial”. Además, agrega que, en el teatro independiente, eran necesarias una teoría y una conducta. Esta última se vinculaba con “luchar en conjunto y solidariamente, sin apetitos mezquinos, por un resurgimiento de la dramática en Buenos Aires” (127). Entendemos que esa hermandad en la disputa se ve comprendida dentro de la idea de “movimiento”. A la teoría la relaciona con que se...

...trataba nada más —y nada menos también— que de salvar al teatro. De darle jerarquía artística. De incorporar al escritor, de desterrar al libretista. De representar la obra con sentido teatral (...). Había que dignificar a la actriz y al actor (...) Había que educarle el gusto al público y también enseñarle (127).

Para esto, se “debió recurrir a la dramática universal con lo mejor de su repertorio y gritar a todos los ámbitos del país que los tablados independientes precisaban del aporte de los escritores argentinos. Necesariamente había que restituir al escritor el respeto ultrajado” (127). El autor entiende que en el teatro independiente se repensó todo: las formas de actuación (a los actores se les pedía que interpretaban disímiles personajes y que no imitaran a los “capocómicos”; además, se pretendían dejar de lado los tradicionales “tipos” teatrales); la preponderancia de la obra por sobre las figuras; la nueva “conducción y responsabilidad de un director” (127); el lugar de los escritores dramáticos, que debían “comunicar” con sus textos; y la reivindicación al escenógrafo, que no tenía que decorar interiores, sino llevar adelante “su oficio y arte en función misma de la obra” (128).

La expectativa de salvar al teatro vincula, otra vez, la práctica teatral independiente con una actividad heroica, como ya lo habían hecho Ordaz y Barletta. Las nuevas formas de actuación y la necesidad de enseñarle al público también son atributos que había mencionado el fundador del Teatro del Pueblo:

Teatro del Pueblo cuenta con una modesta compañía de actores en formación, y cuyas visibles fallas escénicas, son virtudes de una manera nueva de encarar el teatro, despojada del amaneramiento escénico. La pureza y la idealidad de estos actores los hace muy superiores a los conchabados del teatro oficial.

(...) No puede fracasar por falta de público, porque si el público que está envejecido y relajado por años y años de teatro innoble, no viene a nuestras funciones, nosotros no lo vamos a esperar agitando una campanilla, sino que saldremos con nuestra compañía a buscarlo, a desentumecerlo, a guiarlo en medio de su terrible miopía, para que se oriente

hacia espectáculos, más sencillos, sí, más pobres, también, pero de elevación espiritual y artística (Barletta, 1931: s/p).

Sobre la ligazón entre una pieza dramática y la comunicación de un mensaje que propone Marial, notamos que ve un lazo entre el teatro independiente y el teatro de tesis o drama moderno, que tiene la pretensión de transmitir una idea concreta al público para que luego este actúe en consecuencia. Este teatro representa la versión canónica del realismo. No obstante, no todos los grupos independientes se vieron tan seducidos como el Teatro del Pueblo por el teatro realista.

Asimismo, Marial habla del teatro independiente como un “movimiento artístico” (128). Y, si bien la caracterización expuesta más arriba es fuertemente romántica, pretende dar un marco de objetividad cuando dice: “erróneo sería creer que este movimiento teatral no conoció errores, que todo fue planeo y realización sin obstáculos, que no hubo deserciones y también desacuerdos profundos entre quienes guiaban las diversas organizaciones” (128).

Un par de años más tarde de la publicación de este artículo, Marial le dedica al teatro independiente un libro íntegro: *El teatro independiente* (1955). Allí lo llamó, indistintamente, de varias maneras: “movimiento artístico” (7; 10), “complejo artístico” (9), “teatro de rescate artístico” (11), “teatro que rompiera un estado de cosas”, “teatro popular” (12), “teatro de arte no supeditado a taquilla” (15), etc. A su vez, volvió a indicar que su misión primordial era la “lucha por la dignificación total de la escena y la elevación artística y cultural del pueblo” (189), y reflexionó sobre el significado de la “independencia” que conlleva su nombre y sobre las misiones del teatro independiente, retomando, en gran parte, lo que ya había dicho en 1952. En este libro también le dedica muchas más páginas al Teatro del Pueblo que a los demás grupos que menciona, de los que solo esboza algunos lineamientos particulares.

Al año siguiente, Raúl H. Castagnino (1956) publica su *Teoría del teatro*. Él no habla de teatro independiente, sino que utiliza los términos “vocacional” y “experimental”. Estos vocablos eran muy comunes en la época, sobre todo en los medios periodísticos —el primero de ellos comenzó a usarse en la década del 40 y no fue, como veremos en V, 1.5.2, el preferido de los artistas independientes—. Para Castagnino, los teatros vocacionales representaron una “corriente renovadora” que “despertó en nuestro medio interés por el estudio de la problemática del teatro y movió esfuerzos para lograr el mejor conocimiento de su naturaleza y función, pocos eran quienes, fuera del aspecto histórico o crítico, indagaban otras facetas del arte dramático” (7). Es decir, que el

aporte más significativo de esta práctica teatral fue, según el autor, su contribución en la reflexión sobre el teatro, en la teoría teatral (si bien Marial también había hablado de “teoría”, entendemos que no lo había hecho en este sentido). De este modo, Castagnino equipara cierta “recuperación intelectual y espiritual” del público que había sido generada por figuras y centros filosóficos en Europa después de la Primera Guerra Mundial “con el movimiento de los teatros no profesionales que se apasionan por devolver al arte dramático su significado artístico y social” (8) y que propiciaron las condiciones de posibilidad para diferentes estudios y reflexiones. Asimismo, al igual que sus predecesores, le atribuye a los teatros experimentales “una renovación completa de la escena criolla” (8).

En 1957, Ordaz saca una segunda versión de su libro⁵. Allí hay algunos cambios respecto de la primera edición, añade información y quita algunas opiniones, pero, en relación con la definición del movimiento, no brinda nuevos datos. Sí, en cambio, ofrece un agregado importante sobre cómo siguió el teatro independiente entre 1946 y 1957.

El investigador Carilla (1958) expresa que va a elegir la denominación de “independiente” por sobre otras. Además, si bien no puntualiza una definición para la práctica, la liga a “la inquietud renovadora, el mirar al arte por encima de la taquilla, el deseo de superar formas vulgares y muertas del teatro” (19), y da cuenta de los cambios producidos en materia de dramaturgia, puestas en escena, actuación y vínculos.

Ordaz va a volver sobre la temática del teatro independiente en varias ocasiones. Por ejemplo, en el n° 1 de la revista *Platea* (1959), escribe una nota titulada “Los ‘independientes’ de antes hablan de los independientes de ahora”. Llama la atención que, bajo este título, integra a todos los que lucharon contra la escena comercial, incluidos quienes lo hicieron desde el teatro profesional. Asimismo, una caracterización concreta que se da en esas páginas proviene de Orestes Caviglia, quien expresó sobre el teatro independiente: “Es el movimiento de arte, desinterés y pureza que necesitaba nuestra escena” (32). Este comentario, por parte de alguien que nunca había integrado

⁵ Cabe destacar que, para ese entonces, la Comisión de Relaciones del Teatro Independiente con el Estado ya había publicado un “Memorial del Teatro Independiente a las Autoridades Nacionales” (1956), en el que, los más de cincuenta conjuntos porteños y los casi veinte grupos del resto del país, habían definido a los teatros independientes como “instituciones organizadas y de actividad permanente, que persiguen como única finalidad la difusión popular del buen teatro a través de un repertorio de jerarquía y mediante realizaciones escénicas renovadoras, a los que no mueven fines comerciales, pudiendo sus integrantes subvenir a sus necesidades sin por ello lucrar con su labor, que no dependen de empresarios ni reconocen otra autoridad que la emanada de sus propias asambleas y estatutos” (en Risetti, 2004: 322-325).

ningún grupo independiente, da cuenta de cierta idealización que se hizo sobre el movimiento. La pureza del arte —que también la había manifestado Barletta— (relacionada con la no “contaminación” que podría darse a través del dinero) es un tópico pretendido como una utopía, pero nunca realizable.

Enrique Agilda (1960) también vincula el surgimiento del teatro independiente con la “disconformidad con la falta de principios estéticos y solidarios de quienes utilizaban el teatro como vehículo de incultura o, en el mejor de los casos, de simple entretenimiento intrascendente, o de gazmoñería rudimentaria” (54). A su vez, lo caracteriza como “un movimiento popular” (53) o un “teatro popular organizado y de acción constante” (41) que no pretendía “configurar alguna forma o algún estilo estético particular” (53). Toma como punto de partida al Teatro del Pueblo y destaca su intención de “despertar a la sociedad en peligro de postración”, asegurando que representaba “una acción social que quería tener algún significado más que la jerarquización del espectáculo teatral” (54).

Un año más tarde, la definición que hace Foppa del teatro independiente en su *Diccionario teatral del Río de la Plata* (1961) es mucho más acotada, resaltando una sola de las aristas tratadas anteriormente: los fines puramente artísticos.

Arturo Berenguer Carisomo (1962) entiende al teatro independiente como “un engranaje independiente, económico, sin estrellato, abierto a todas las tendencias, perfectamente sincronizado y admirablemente organizado” (XL) que le declaró “una guerra sin cuartel” (XLI) a los teatros comerciales.

Alberto Adellach (1971) hace hincapié, en su trabajo incluido en los *Ensayos argentinos*, en dos cuestiones para hablar del teatro independiente: la alternativa “desolada” contra la que había que pelear —refiriéndose a la mediocridad de la escena comercial—; y el repertorio elegido, que pretendía tanto asimilar nuevas voces como reencontrarse con los clásicos.

Hugo Panno (1971), en la misma publicación que Adellach, brinda mayores referencias sobre el teatro independiente. Si bien no da una definición específica, aporta características sobre la lucha que emprendió esta práctica, que comprendía la abolición del régimen empresarial; la reducción de los conceptos “primera figura”, “capocómico” y “compañía”; la investigación sobre autores no conocidos y el redescubrimiento de otros injustamente olvidados; la formación cultural de sus adeptos; y el surgimiento de nuevos directores, intérpretes y escenotécnicos. A su vez, manifestó que el teatro independiente no contaba con “ningún tipo de facilidad” y que todos sus logros se debían a “la inventiva y el esfuerzo de sus integrantes” (93). Asimismo, Panno observó

una complejidad, sobre la que volveremos a lo largo de la tesis, que puede considerarse como uno de los primeros acercamientos al resquebrajamiento de la concepción pura del teatro independiente:

...cada agrupación respondía a cierto tutelaje de clase, comprendido en lo universal, sin acento de tendencia política ni preferencia ideológica, aparentemente al margen de todo sectarismo divisionista. No obstante, podía verificarse que en su núcleo jugaban factores inherentes a la extracción, pensamiento o condición social de dirigentes e integrantes principales (94-95).

Ya en 1981, Ordaz vuelve a trabajar sobre el teatro independiente e incorpora en sus cuadernillos —en relación con su libro— algunos apartados y nuevas citas (por ejemplo, introduce palabras de Raúl Larra, quien en 1978 había publicado su libro sobre Leónidas Barletta). No obstante, no vuelve a definir al teatro independiente.

Marial también retoma la temática. Lo hace en su libro *Teatro y país* (1984) y, desde allí, afirma:

El Teatro Independiente se crea, evoluciona y luego transforma de manera substancial el teatro argentino, con principios, prácticas y experiencias que le son propias. No es un movimiento que se agota en lo contestatario. Si desenmascara al teatro convertido en industria, es porque en el momento de su aparición y por largos años, ese sería el teatro que a diario iba a viciar la escena y falsear el gusto del espectador (111).

La definición general que brinda es interesante porque le atribuye prácticas y experiencias propias, y no reduce su lugar al de “oposición de”. Si bien no quedan clarificadas cuáles son esas prácticas y experiencias, Marial arriesga una síntesis: “... el movimiento independiente luchaba por imponer una mística basada en el humanismo pacifista (antimilitarista), popular (antiburguesa y liberal en el plano religioso)⁶” (134). Por otro lado, en sus frases, continúa vigente la oposición binaria de “mal teatro” y “buen teatro”, reafirmando la mirada pura sobre el teatro independiente.

David Viñas (1989) no habla de teatro independiente, sino de teatro experimental, al que caracteriza como una “corriente de pequeñas compañías que se organizan en torno a dos presupuestos”: 1) el teatro “comercial” es malo y “hay que ‘sanear’ la producción” (365); y 2) a través del teatro se puede educar a las masas. La utilización de comillas da cuenta de cierto distanciamiento, por parte del autor, de ese juicio sobre el teatro anterior que estaba tan difundido y aceptado por las lecturas críticas.

Pedro Asquini (1990) describe el concepto de “teatro independiente” a partir de las siguientes características:

1. Eran grupos organizados democráticamente. Es decir, tenían estatutos, autoridades elegidas por asambleas, principios, etcétera.
2. No perseguían fines de lucro.
3. Realizaban actividad continuada.

⁶ Los paréntesis están colocados así en el original pero creemos que no están puestos correctamente.

4. Ofrecían sus espectáculos al alcance de los bolsillos más humildes.
5. No dependían de empresarios. De ahí su denominación.
6. Tenían como principio fundamental el respeto por el público (...).
7. Obedecían a normas éticas.
8. Presentaban un repertorio identificado con la sociedad y su tiempo.
9. Trataban de experimentar nuevas formas para renovar la técnica teatral.
10. Promovían la revelación de nuevos valores en la dramaturgia.
11. Se proponían jerarquizar la profesión actoral.
12. Perseguían la elevación moral y la capacitación teatral y cultural de sus integrantes (12).

Durante toda la década del 90, los aportes de Osvaldo Pellettieri fueron de vital importancia para el campo de la investigación. La teoría que presentaremos a continuación fue aplicada por numerosos colegas que lo sucedieron⁷. En *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto* (1990a), Pellettieri también toma como modelo del movimiento teatral independiente al Teatro del Pueblo, definiendo a los caracteres de los nuevos grupos en forma similar a este. Sobre estos caracteres, dice que se sintetizan en las nociones de “movimiento” (que incluía la abolición del concepto de “escuela” y el activismo de sus miembros organizados en grupos) y de “antagonismo” (ya que se separan del teatro anterior, especialmente del teatro “comercial” y sus lugares comunes). Además, afirma que el teatro independiente entronizó al director de escena y al escenógrafo, y que, desde el texto espectacular, se intentaba construir un sistema nuevo a partir de la puesta en escena de autores extranjeros. Precisamente, esta es la característica principal con la que define la “primera fase del subsistema teatral”, etapa en la que incluye el período histórico que tomamos para nuestra tesis. Pellettieri sostiene que esta fase se origina en los años veinte, “propone una modernización que intenta poner en contacto con el mundo sus producciones textuales” y, de esta manera, implica “un momento de culturalización, de entrada de nuevos modelos dramáticos y teatrales” (1990a: 119). En este sentido, afirma que si bien parte de un planteo rupturista, “se concreta en una práctica teatral reformista” (1990a: 119).

En 1990, Pellettieri también publica el artículo “El teatro independiente en la Argentina (1930-1965): intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional”. A pesar de que el texto recién explicado y este son del mismo año, entendemos que el que presentamos a continuación es posterior porque aplicó un cambio que luego sostendría en todas sus publicaciones. En este nuevo trabajo, si bien mantendría casi exactamente las mismas

⁷ A modo de ejemplos, citamos los casos de: Aisemberg, Alicia (2002). “El Teatro del Pueblo y sus epígonos”; Fernández Frade, Delfina y Rodríguez, Martín (2002). “Recepción del teatro independiente”; Díaz, Silvina y Heredia, María Florencia (2006). “La nacionalización del teatro independiente. Teatro del Pueblo (1949-1960)” y Leonardi, Yanina (2010). “Disidencias y modos de réplica ideológicas: el Teatro Independiente durante la primera gestión peronista (1946-1955)”.

palabras que ya había utilizado, dejó de hablar de los “caracteres de los nuevos grupos” que tomaron “como modelo al Teatro del Pueblo” (1990a: 115), para referirse a los “caracteres de la propuesta teatral del grupo de Barletta” (1990b: 229). Con esta nueva forma de introducir el tema, podríamos pensar que Pellettieri estaba intentando desnaturalizar la asociación entre el Teatro del Pueblo y todo el movimiento de teatros independientes. Es decir, Pellettieri comenzó a dirigir su análisis hacia el Teatro del Pueblo en particular y dejó de considerar a todo el movimiento dentro de las mismas características. Sin embargo, podríamos pensar que el hecho de que haya descrito la primera etapa en base al Teatro del Pueblo y no haya incluido ninguna otra variante, genera cierto vacío en la historia integral que anuncia el subtítulo “Teatro independiente”.

A su vez, en esta publicación, Pellettieri retoma la clasificación del teatro independiente como uno de los “subsistemas teatrales” existentes y profundiza sobre la etapa de culturalización. Dice que el teatro independiente se alza contra el subsistema teatral comercial de Argentina e Hispanoamérica y que provoca una profunda modernización.

Sobre esta, aclara:

Decimos modernización y no vanguardia, porque tanto en el repertorio como en los modos de actuación del grupo iniciador y los que lo siguieron casi inmediatamente, hubo apropiación de procedimientos del simbolismo, el grotesco, el expresionismo, pero no de los artificios y la ideología de las vanguardias históricas (1990b: 229).

En *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)* (1997) Pellettieri vuelve sobre esas ideas: “Nuestra escena debía integrarse, ponerse a la altura del cambio mundial, culturizarse” (40), sostuvo en relación a la primera fase. A las características del movimiento teatral independiente las continuó analizando a través de la figura de Barletta y su Teatro del Pueblo, tal como había comenzado a hacer en la segunda publicación de 1990.

La publicación de Luis Ordaz de 1999 no presenta cambios en el período histórico que nos compete.

Ya en el nuevo siglo, Beatriz Trastoy (2002) habla de teatro independiente y vincula esta última palabra con las...

...posiciones existenciales e ideológicas, que traducen adecuadamente tanto la responsabilidad de autofinanciación y libre determinación asumida frente a las exigencias empresariales, al mercantilismo de la escena comercial y a las imposiciones de las salas oficiales, como el compromiso ético y estético con que encaraban el quehacer teatral (480).

No obstante, la autora también reivindica el término “experimental” que ofreciera otrora Viñas por “aludir de manera más abarcativa a los fundamentos epistemológicos del

movimiento que nos ocupa” (480). En este sentido, Trastoy sostiene que el teatro independiente “experimentó en tanto se pensó a sí mismo, explicitando su lógica interna y los efectos de su proyección, buscando desglosar lenguajes y códigos, atendiendo a lo producido y juzgándolo con la mayor objetividad posible en función de sus premisas” (480). De este modo, podemos asemejar su mirada con la expresada por Castagnino, quien, de forma similar, había entendido las reflexiones sobre la propia práctica como uno de los mayores aportes de este movimiento teatral.

Al mismo tiempo, Trastoy da cuenta de distintas características sobre el teatro independiente, partiendo, al igual que muchos de sus predecesores, del Teatro del Pueblo. Dice que los grupos buscaban impulsar nuevos dramaturgos, escenógrafos y directores, pero también un nuevo espectador; y que reivindicaban el teatro nacional y popular con jerarquía, el replanteo de la función de los técnicos en la escena, y la selección de textos por su contenido social y estético.

Ricardo Risetti, en *Memorias del teatro independiente argentino. 1930-1970 Buenos Aires* (2004), llama a los grupos independientes “equipos teatrales no supeditados a taquilla” (21). Empero, las definiciones que da son, explícitamente, tomadas de los textos de Marial, Ordaz y Asquini:

No quedan dudas de que el libro de José Marial *El teatro independiente* (1955), como todos los libros y los artículos del maestro Luis Ordaz, estudian y definen este gran Movimiento del Teatro Independiente, surgido en la ciudad de Buenos Aires, para esparcirse por todo el país, repúblicas vecinas y definitivamente por toda América, especialmente la hispanoparlante. Este movimiento fue como dijera alguna vez uno de sus mayores exponentes, Pedro Asquini, “El mayor movimiento cultural de su época en toda América”. Y los autores mencionados lo han expuesto en toda su magnitud, por lo que únicamente haremos un resumen que incluirá sus propias palabras (21).

En el tomo 2 del libro *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino* (2005), Ordaz retoma la idea del teatro independiente como un “movimiento de recuperación artística” (9). Y agrega: “Lo de independiente no es un rótulo, sino una calificación precisa que hay que estar mereciendo constantemente con una conducta ética y una línea artística perfectamente organizada y responsable” (10). En este sentido, advertimos que Ordaz mantuvo estable su concepción del teatro independiente como una práctica ética y organizada que “salva” la escena teatral.

Por su parte, Jorge Dubatti (2005) sostiene que el movimiento de teatro independiente “se caracterizó por su autoconciencia ideológica, por su voluntad militante de autodefinición en los diversos órdenes de su actividad” (71). El teórico habla de “un nuevo concepto de teatro en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia política y teorías estéticas propias” (71).

Esta definición tiene algunas semejanzas con la que Marial diera en 1984, pero amplía sus límites. Además, Dubatti afirma que los independientes “diseñaron una nueva política teatral” que implicó “un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales” (72). De modo que, en este plano, los enemigos del teatro independiente serían cuatro: 1) “los grandes artistas cabezas de compañía del ‘teatro de arte’ en el circuito profesional, en tanto imponen al trabajo teatral una estructura jerárquica de raíz ancestral”; 2) “los empresarios y artistas del circuito comercial, que repiten con algunas variaciones dicha estructura jerárquica pero, para mayores males, descuidan el ‘teatro de arte’ y apuestan a una escena conformista, sin calidad” que “rebaja el valor del teatro a los números de la recaudación”; 3) “la vertiente de los elencos no profesionales, vocacionales o filodramáticos, que reproducen, en escala degradada, en los márgenes del campo teatral, las formas de organización profesional y comercial”; y 4) “los funcionarios del teatro oficial/gubernamental, identificado por los independientes con el proselitismo, el *statu quo* macropolítico” (73-74). Nos parecen ordenadores fundamentales estos lineamientos, en tanto que pretenden organizar de forma clara los elementos de los que proponía diferenciarse el teatro independiente.

Al año siguiente, Osvaldo Pellettieri vuelve a trabajar el tema en *Teatro del Pueblo: una utopía concretada* (2006). No hay en este texto enunciaciones nuevas sobre el teatro independiente para trabajar, debido a que retoma las ideas ya expresadas en las publicaciones anteriores.

En 2008, Dubatti reformula levemente su definición, considerando al teatro independiente como “una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia política y teorías estéticas propias”; y resume:

...el teatro independiente propone una dinámica sustentada en la asociación grupal, la horizontalidad, la militancia progresista, el rechazo del mercantilismo, la promoción del teatro-escuela (...), la accesibilidad de la gente al teatro (ya sea por las entradas económicas para el público, por la apertura del hacer teatro a todo el mundo), la búsqueda de conexión con las tendencias internacionales y el rescate de formas del pasado teatral nacional (517).

El ítem vinculado al “teatro-escuela” se contrapone con lo que había dicho Pellettieri (1990a) sobre la abolición del concepto de “escuela”. Entendemos que esta divergencia se debe a dos factores: 1) Dubatti no está hablando solo de la formación actoral, sino que engloba en ese concepto el matiz pedagógico del teatro independiente; y 2) al usar Pellettieri al Teatro del Pueblo como molde del teatro independiente, deja de lado que

existieron otras agrupaciones que, desde sus primeros años, se preocuparon por institucionalizar el aprendizaje en el teatro.

Beatriz Seibel (2010) habla de teatro independiente pero también utiliza otros términos (expresando que la denominación de los teatros no profesionales es imprecisa), sin optar por ninguno. La propuesta novedosa que aportarían estos grupos es la “búsqueda de fines estéticos, artísticos y de experimentación, con distintas ideologías” (432).

En un análisis más reciente, Dubatti (2012) retoma la definición y los puntos tratados anteriormente, pero condensa y renueva: el teatro independiente diseñó “tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado” (82).

Grisby Ogás Puga (2014) hace un racconto bibliográfico sobre la temática y aporta sus puntos de coincidencia con cada teórico. Al igual que Pellettieri, sostiene que el movimiento de teatros independientes provocó la primera modernización —y no vanguardia— teatral argentina. También recupera a este teórico al referirse a la apropiación de modelos extranjeros que sostuvo esta práctica.

A su vez, entiende que el teatro independiente resulta “experimental en tanto genera un nuevo paradigma de producción y de recepción teatral, distintas a las convenciones del teatro profesional y comercial” (87). En este sentido, se sirve explícitamente de las reflexiones hechas por Beatriz Trastoy y, antes, por David Viñas:

Desde mi lectura, considero como uno de los rasgos más interesantes de la primera modernización teatral argentina su carácter experimental. Aunque no se trate de una experimentación vanguardista como la europea, cumplió, a su manera, una función renovadora para el teatro argentino. La experimentación se da justamente en el espíritu de la mayoría de los grupos independientes en tanto renovadores del repertorio dramático y de las formas de producción escénica al proponer un formato alternativo al teatro comercial y oficial. El rasgo experimental es reconocido por Trastoy, siguiendo la línea inaugurada por David Viñas. Este crítico es uno de los pocos en denominar a los teatros independientes como “experimentales” (83).

Roberto Perinelli (2014a) basa su análisis, principalmente, sobre las afirmaciones de dos autores que lo precedieron: Pellettieri y Asquini. De Pellettieri toma la concepción de la primera modernización del sistema teatral argentino y las referencias a la culturización, aunque considera que esta tendencia no fue excluyente, incluso para el Teatro del Pueblo, ya que advierte que el conjunto buscó promover la participación de autores nacionales. Además, Perinelli también entiende al teatro independiente como una iniciativa antagónica de la tradición escénica, considerada “bastardeada por un régimen taquillero que había recurrido al sainete pueril y al *capocómico* banal” (2014a: 34).

De Asquini, Perinelli aprehende los doce puntos planteados casi textualmente, solamente advirtiendo que, en el quinto ítem, el teatrista no se manifiesta sobre la

relación con el Estado, que algunas veces favoreció a la actividad cediéndole espacios. Además, el autor considera que los aportes que hacen al movimiento merecedor de la categoría experimental, “apreciación que muchos grupos gustaban esgrimir con beneplácito” (2014a: 46), se circunscriben al terreno de la puesta en escena (la exclusión del apuntador; la relevancia a la tarea del director; la valoración de la escenografía y el vestuario; y las nuevas concepciones en materia de luz, música, ética, intercambio de roles y horizontalidad).

En otro texto de Perinelli, del mismo año (2014b), el dramaturgo e investigador entiende que los postulados iniciales del teatro independiente, a los que considera “rígidos” (2014b: 81), fueron creados por el Teatro del Pueblo y asumían “la obligación de todos integrantes de cultivarse moral y físicamente; de aportar el trabajo como única contribución; de figurar en la plana sin ninguna distinción, compartiendo todos la misma categoría; la obligación de rechazar todo intento de profesionalización” (2014b: 81-82).

Por último, Cora Roca (2016), entiende al teatro independiente como una “escena libre, independiente de los empresarios, de divas y capocómicos, y del rendimiento de la boletería y del Estado” (15). A su vez, toma como primordiales en estos grupos a los objetivos ideológicos, artísticos y de experimentación.

Como hemos advertido a lo largo de estas páginas, no hay una única definición sobre el teatro independiente. Tampoco hay demasiadas caracterizaciones que puedan contener todas las aristas que incluyó el movimiento. Algunos teóricos se inclinan por las conceptualizaciones generales y otros describen particularidades. Al mismo tiempo, las palabras expresadas puedan, probablemente, adecuarse más cómodamente a alguno de los grupos independientes y menos a otros. En este sentido, el desafío mayor que tenemos por delante, y sobre el que volveremos hacia el final de nuestra tesis (a desarrollar en el capítulo IV, 3), es brindar definiciones que sean lo suficientemente acotadas como para que sirvan para delimitar y lo suficientemente laxas como para que puedan englobar las diferencias.

2.4. Antecedentes del teatro independiente

Para Ernesto Morales (1944) el teatro independiente tiene sus orígenes en el Teatro Libre, “que agrupó en su torno a los escritores llamados de Boedo, o sea, los partidarios del arte social” (262). A su vez, José Marial (1955) recorre la famosa polémica de

Boedo y Florida, pero sin utilizarla de referencia directa del teatro independiente. Alberto Adellach (1971), por su parte, sí sitúa en Boedo a los orígenes del teatro independiente. En 1981, Luis Ordaz también profundiza en la oposición entre Boedo y Florida, haciendo mayor hincapié en Boedo, de donde entiende que se desprenden los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires. Beatriz Trastoy (2002) adhiere a esta genealogía. Enrique Agilda (1960) fue menos ambicioso, solo expresó que el teatro independiente tuvo un origen porteño.

Luis Ordaz (1946), al igual que Morales, ubicó al Teatro Libre como el primer antecedente de los teatros independientes pero, al hablar sobre el Teatro del Pueblo, sumó a La Mosca Blanca y a El Tábano. Al año siguiente, Porto habló del Teatro Libre, de La Mosca Blanca y de otro grupo que no nombra. Además, agregó el surgimiento de un embrión de lo que sería el Teatro Juan B. Justo y al Teatro Proletario⁸. En 1952, Marial nombró al Teatro Libre, La Mosca Blanca y a El Tábano; y en 1955, incorporó a TEA⁹ a la lista. Con estas cuatro agrupaciones quedó conformado el listado prototípico de antecedentes porteños, que, con distintas ubicaciones temporales¹⁰, sería retomado por numerosos críticos: Ordaz (1957, 1981a), Trastoy (2002), Risetti (2004), Dubatti (2012) y Perinelli (2014a). No obstante, hubo otros autores que decidieron mencionar solo a algunas de estas agrupaciones. Tal fue el caso de Tito Livio Foppa (1961), que únicamente integró entre los antecedentes al Teatro Experimental de Arte. Marial, a su vez, en 1984, nombró a la Agrupación Cultural Anatole France como una más y lo mismo hizo Trastoy, en 2002 (lo que la mayoría de los críticos dicen al respecto es que La Mosca Blanca se conformó dentro de la Biblioteca Anatole France); Grisby Ogás Puga (2014) unió ambas denominaciones: Agrupación Cultural Anatole France, La Mosca Blanca. Beatriz Seibel (2010), por su parte, no incorporó a La Mosca Blanca en su resumen. Dubatti (2012) y Cora Roca (2016) también rescataron, entre los

⁸ Porto sostiene que se desprendió del Teatro Libre en 1929, pero su nacimiento es posterior.

⁹ Si bien Marial lo denomina TEA sin explicitar el significado de la sigla, el nombre completo es Teatro Experimental de Arte (muchos investigadores lo difundieron con el nombre de Teatro Experimental Argentino, al respecto se podrá ver más en el capítulo III, 1).

¹⁰ Los años en los que se conformó cada grupo varían según el autor. Teatro Libre fue ubicado en 1925 (Morales, 1944; Marial, 1952), 1926 (Larra, 1978) y 1927 (Ordaz, 1946, 1957; Porto, 1947; Trastoy, 2002; Dubatti, 2012; Ogás Puga, 2014; Roca, 2016). TEA, en 1926 (Marial, 1955; Trastoy, 2002; Ogás Puga, 2014), 1927 (Larra, 1978) y 1928 (Ordaz, 1957; Foppa, 1961; Marial, 1984; Dubatti, 2012; Roca, 2016). A La Mosca Blanca, todos los investigadores que mencionaron el año de su fundación la situaron en 1929. El Tábano, por su parte, siempre estuvo ubicado al final de la lista de antecedentes pero solo dos investigadoras le atribuyeron años concretos: 1928 (Ogás Puga, 2014) y 1929 (Roca, 2016).

antecedentes a la Agrupación Artística Juan B. Justo¹¹, como había hecho Bernard Marcel Porto. El dato es acertado, ya que si bien esta agrupación no fue uno de los eslabones de la cadena de conformación del Teatro del Pueblo (como sí lo fueron las demás mencionadas), fue condición de posibilidad para que se conformara el Teatro Juan B. Justo, bastión fundamental del movimiento.

Por otra parte, Ordaz (1946) dio cuenta de que había noticias inspiradoras sobre experiencias de Francia (entre las que nombró a Jacques Copeau y su Vieux Colombier), Italia, Alemania y Rusia que llegaban a Buenos Aires. Para certificar el dato, citó a Vicente Martínez Cuitiño, quien había presentado, en 1929, algunos casos europeos, referenciándolos en “una inquietud semejante en nuestro medio escénico” (165). Así, nombró al teatro de Bragaglia en Italia y las experiencias de El Mirlo Blanco, El Caracol y El Cántaro Roto¹² en España. Esta alusión a las palabras de Martínez Cuitiño sería retomada por Ordaz en 1957, 1981 y 1999 (y también por Dubatti, 2012). Porto (1947), además de Copeau y Bragaglia, mencionó a Antoine, Reinhardt, Piscator, George Moore, Stanislavski y Nemirovich-Danchenko, Gordon Craig, Wyspiansky, Gastón Baty, Pitoëff, Tairov, Meyerhold, Estanislao Witkiewicz y León Schiller. Asimismo, sumó el vínculo con el teatro independiente de Estados Unidos. Si bien Morales (1944) no había tomado este teatro como antecedente del desarrollado en Argentina, sí había considerado que debía funcionar como inspiración del mismo. Algunos años después, Marial (1955) mencionó a varias de estas figuras influyentes de renombre europeo (añadió a Jordansky y Appia), aunque remarcó que el teatro independiente instauró una teoría propia. Muchos de estos teatristas también fueron retomados por Carilla (1958), quien los analizó con mayor profundidad (agregó a René Chavance).

A su vez, Marial (1955) citó en su texto una publicación de Barletta de 1938 donde el director del Teatro del Pueblo sostuvo: “Los que pensamos como Romain Rolland que no hay ninguna relación entre una cantidad de dinero y una obra de arte, no tenemos interés en que la obra produzca dinero” (73). A pesar de esto —y del título del teatro independiente pionero en Buenos Aires, que remitía al libro del autor francés—, hubo

¹¹ La Agrupación Artística Juan B. Justo se comenzó a llamar así en 1928, luego de la muerte de Juan Bautista Justo. Antes, se denominó Agrupación Artística Popular (a desarrollar en el capítulo III, apartado Teatro Juan B. Justo).

¹² La publicación original de Ordaz no decía Cántaro Roto, sino Cántaro Rojo. Esa confusión no solo fue arrastrada por el autor en sus siguientes textos, sino que también fue tomada por otros investigadores (por ejemplo, Ogás Puga, 2014).

que esperar algunos años para que se incluyera a Romain Rolland como uno de los antecedentes europeos del teatro independiente. En 1959, Ordaz agregó algunos de los nombres de los teatros ya enunciados y los unió con el de su creador: Teatro Libre (Antoine), Escena Libre (Otto Brahm), Libre Escenario Popular (Bruno Willer), Teatro Independiente (Grein) y Teatro de Arte (Stanislawski). Berenguer Carisomo (1962) centró su análisis en la figura de Antón Giulio Bragaglia y su libro *El nuevo teatro argentino*, publicado en 1930. Para Hugo Panno (1971), sirvieron “de modelo los trabajos, métodos y sistemas implantados” (97) por varios de estos teatristas (Stanislawski, Tairov, Gordon Craig, Piscator, Copeau, Bragaglia). Erwin Piscator será mencionado especialmente por Pedro Asquini (1990). En 1981a, Ordaz extendió la lista, incluyendo a los franceses Lugné-Poé y su teatro L'Œuvre, y a Romain Rolland, autor del libro *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo* (1903), que llamativamente no había sido mencionado entre los antecedentes de su homónimo porteño. Cabe destacar que, para esta época, Raúl Larra ya había publicado su texto *Leónidas Barletta. El hombre de la campana* (1978), que enunció concretamente la admiración de Barletta por Rolland. Ogás Puga (2014) enlistó todas las referencias y algunas de ellas también fueron mencionadas por Perinelli (2014a).

Asimismo, fue en Romain Rolland, precisamente, que hicieron hincapié David Viñas (1989), Asquini (1990), Osvaldo Pellettieri (1990b) y Jorge Dubatti (2005, 2008, 2012). Pellettieri (1990a), además, si bien no lo explicitó como antecedente, conectó al teatro independiente de Buenos Aires con el Teatro Experimental Ulises, creado en México en 1928 por Villaurrutia, Novoa y Gorostiza. Esta fue la primera y única oportunidad en que se insinuaron antecedentes latinoamericanos de la práctica. Por otro lado, Pellettieri expresó que la dramaturgia utilizada pretendía “ser la continuación del sistema europeo” (116). En su siguiente publicación (1990b), incorporó a los modelos norteamericanos para referirse a la textualidad. En 2006, asimismo, el autor sumó un nuevo antecedente europeo, aunque concretamente refiriéndose a sus vínculos con el Teatro del Pueblo, no con el teatro independiente en general: Poets' Playhouse de Martin Browne.

Por último, Ordaz (1946) diferenció a los filodramáticos de los independientes: “A pesar de lo mucho que se confundió a este respecto, nada tenían de común los elencos que integraron el referido movimiento, con las expresiones que del arte escénico ofrecían los cuadros ‘filodramáticos’” (167-168). Lo mismo hizo Porto (1947). Pero distinto fue el análisis que realizaron Ricardo Risetti (2004), Beatriz Seibel (2010) y Cora Roca (2016).

Para nuestro análisis, tomamos varios de las figuras y los grupos europeos mencionados (fundamentalmente, con los que hallamos posibles coincidencias, a desarrollar en el capítulo II) y los ubicamos como antecedentes de todo el teatro independiente, ya que son diversos y, los hechos que pudieron inspirar a algún grupo porteño, pudieron no haber sido representativos para otros. Al Teatro Libre (1927¹³), el Teatro Experimental de Arte (1928¹⁴), La Mosca Blanca (1929) y El Tábano (1930¹⁵) los consideramos antecedentes del Teatro del Pueblo, mientras que a la Agrupación Artística Popular y su devenir en Agrupación Artística Juan B. Justo la situamos en el historial del Teatro Juan B. Justo.

2.5. Grupos incluidos dentro del teatro independiente

Sobre los grupos que integraron el movimiento de teatros independientes en Buenos Aires entre 1930 y 1944¹⁶ hay, en algunos, una fuerte coincidencia. Sin duda, ese fue el caso del Teatro del Pueblo (Morales, 1944; Ordaz, 1946, 1957, 1981a, 1999; Porto, 1947; Marial, 1952, 1955, 1984; Carilla, 1958; Agilda, 1960; Foppa, 1961; Berenguer Carisomo, 1962; Adellach, 1971; Panno, 1971; Viñas, 1989; Asquini, 1990; Pellettieri, 1990a, 1990b, 1997; Trastoy, 2002; Risetti, 2004; Dubatti, 2005, 2008, 2012; Seibel¹⁷, 2010; Ogás Puga, 2014; Perinelli, 2014a; Roca, 2016). De cerca lo siguieron el Teatro Juan B. Justo (Morales, 1944; Ordaz, 1946, 1957, 1981a, 1999; Porto, 1947; Marial, 1952, 1955, 1984; Agilda, 1960; Foppa, 1961; Berenguer Carisomo, 1962; Panno, 1971; Asquini, 1990; Trastoy, 2002; Risetti, 2004; Seibel, 2010; Dubatti, 2012; Ogás Puga, 2014; Perinelli, 2014a) y La Máscara (Morales, 1944; Ordaz, 1946, 1957, 1981a, 1999; Porto, 1947; Marial, 1952, 1955, 1984; Carilla, 1958; Agilda, 1960; Foppa, 1961; Berenguer Carisomo, 1962; Panno, 1971; Asquini, 1990; Pellettieri, 1990b, 1997; Trastoy, 2002; Risetti, 2004; Dubatti, 2005, 2008, 2012; Seibel, 2010; Ogás Puga¹⁸,

¹³ Seguimos las publicaciones de la revista *Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista*.

¹⁴ Para el año de fundación de TEA nos basamos en lo expresado en la revista *Izquierda*.

¹⁵ Para el año de fundación de El Tábano nos basamos en el estatuto (cfr. VII, 2,1).

¹⁶ En los casos en que los investigadores realizaron una periodización y una división de los grupos en distintas etapas o años, tomamos solo los que nos competen. En los que no se realiza una diferenciación concreta, incluimos todos los nombrados (aunque sean posteriores).

¹⁷ Incluimos en este apartado los teatros que, directa o indirectamente, Seibel clasificó como teatros independientes, ya que también da información de otros grupos pero sin manifestar opinión (su trabajo consiste mayormente en replicar lo que otros investigadores y medios periodísticos expresaron).

¹⁸ Ogás Puga manifiesta que La Máscara luego pasó a llamarse Teatro de Arte. No obstante, entendemos que ese fue su nombre anterior.

2014; Perinelli, 2014a; Roca, 2016). Ordaz (1946), incluso, manifestó que “únicamente tres serían los encargados de dar forma orgánica al movimiento” (169).

Además, se mencionaron otros conjuntos, con mayor o menor consenso en las opiniones: La Cortina (Morales, 1944; Ordaz, 1946, 1957, 1981a, 1999; Porto, 1947; Marial, 1952, 1955, 1984; Foppa, 1961; Berenguer Carisomo, 1962; Panno, 1971; Pellettieri, 1990a, 1990b; Risetti, 2004; Dubatti, 2005, 2008, 2012¹⁹; Seibel, 2010; Perinelli, 2014a; Roca, 2016), Tinglado Libre Teatro (Morales, 1944; Ordaz, 1946, 1957, 1981a, 1999; Porto, 1947; Marial, 1952, 1955, 1984; Foppa, 1961; Berenguer Carisomo, 1962; Adellach, 1971; Panno, 1971; Pellettieri, 1990b, 1997; Trastoy, 2002; Risetti, 2004; Dubatti, 2008, 2012; Seibel, 2010; Perinelli, 2014a; Roca, 2016), La Nave (Morales, 1944; Ordaz, 1946, 1957; Marial, 1952), Espondeo (Morales, 1944; Ordaz, 1946, 1957, 1981a, 1999; Porto, 1947; Marial, 1952; Panno, 1971; Risetti, 2004; Roca, 2016), Teatro Rodante, La Carreta (Morales, 1944), Teatro Experimental de Buenos Aires (Morales, 1944; Ordaz, 1946, 1957; Porto, 1947), Teatro Experimental de Bellas Artes (Ordaz, 1946, 1957; Porto, 1947), Teatro de Arte de Buenos Aires (Ordaz, 1946, 1957), Teatro Libre de Buenos Aires (Ordaz, 1946, 1957; Porto, 1947; Marial, 1952, 1955, 1984; Foppa, 1961; Roca, 2016), Teatro Libre Florencio Sánchez (Ordaz, 1946, 1957, 1981a, 1999; Porto, 1947; Marial, 1952, 1955, 1984; Carilla, 1958; Berenguer Carisomo, 1962; Panno, 1971; Trastoy, 2002; Risetti, 2004; Dubatti, 2008, 2012; Perinelli, 2014a; Roca, 2016), Teatro Íntimo La Peña (Ordaz, 1946, 1957, 1981a, 1999; Marial, 1955, 1984; Risetti, 2004; Dubatti, 2012; Roca, 2016), Teatro Universitario de Buenos Aires (Ordaz, 1946, 1957; Panno, 1971), Peña Pacha Camac – Teatro Popular José González Castillo²⁰ (Porto, 1947; Marial, 1952, 1955, 1984; Foppa, 1961; Ordaz, 1981a, 1999; Risetti, 2004; Seibel, 2010; Dubatti, 2012; Perinelli, 2014a; Roca, 2016), Roberto Dupuy de Lome, Agrupación Artística Victoria (Porto, 1947), La Antorcha, Studio 52, La Rueda (Marial, 1952), Obra Teatro Libre, Las Dos Carátulas (Marial, 1952; Roca, 2016), IAM (Instituto de Arte Moderno) (Marial, 1952, 1955, 1984; Carilla, 1958; Berenguer Carisomo, 1962; Perinelli, 2014a; Roca, 2016), Nuevo Teatro (Marial, 1952, 1955; Carilla, 1958; Foppa, 1961; Berenguer Carisomo, 1962; Panno, 1971; Trastoy, 2002; Dubatti, 2005, 2008; Seibel, 2010; Perinelli, 2014a; Roca, 2016), Teatro Libre Evaristo Carriego (Marial, 1952, 1955; Carilla, 1958; Foppa, 1961;

¹⁹ En esta publicación, si bien Dubatti incluye a La Cortina dentro de los teatros independientes que se desarrollaron antes de 1945, también manifiesta que no es un teatro independiente, sino un teatro experimental (a desarrollar en el capítulo III, 6).

²⁰ Algunos autores eligen uno solo de los nombres, otros colocan los dos (juntos o separados).

Berenguer Carisomo, 1962; Panno, 1971; 1981a, 1999; Pellettieri, 1997; Trastoy, 2002; Risetti, 2004; Dubatti, 2005, 2008; Perinelli, 2014a; Roca, 2016), Los Pies Descalzos (Marial, 1952; Foppa, 1961; Roca, 2016), El Duende (Marial, 1952, 1955, 1984; Trastoy, 2002), Teatro Expresión (Marial, 1955; Roca, 2016), Fray Mocho Teatro Escuela (Marial, 1955; Carilla, 1958; Foppa, 1961; Berenguer Carisomo, 1962; Trastoy, 2002; Dubatti, 2008; Seibel, 2010; Ogás Puga, 2014; Perinelli, 2014a; Roca, 2016), Teatro Estudio, OLAT (Organización Latinoamericana de Teatro) (Marial, 1955; Foppa, 1961; Berenguer Carisomo, 1962; Panno, 1971; Trastoy, 2002; Perinelli, 2014a; Roca, 2016), Teatro de los Independientes (Marial, 1955, 1984; Carilla, 1958; Foppa, 1961; Berenguer Carisomo, 1962; Panno, 1971; Trastoy, 2002; Dubatti, 2008; Perinelli, 2014a; Roca, 2016), IFT (Teatro Popular Judío) (Marial, 1955, 1984; Berenguer Carisomo, 1962; Panno, 1971; Trastoy, 2002; Dubatti, 2008, 2012; Seibel, 2010; Perinelli, 2014a; Roca, 2016), Telón Teatro Independiente (Marial, 1955; Berenguer Carisomo, 1962; Dubatti, 2008; Roca, 2016), Siembra (Agilda, 1960; Roca, 2016), Teatro Estudio Telecine (Foppa, 1961), Teatro de la Luna (Adellach, 1971; Roca, 2016), Teatro Futuro (Marial, 1984), Pequeño Teatro Libre (Trastoy, 2002), Teatro Roberto J. Payró (Risetti, 2004; Dubatti, 2008; Roca, 2016), Teatro Alemán de Cámara, Teatro Vocacional Los Seis (Seibel, 2010), Teatro Libre Argentino de Títeres, Teatro Alemán Independiente (Seibel, 2010; Roca, 2016), Teatro Facio Hebequer²¹ (Ogás Puga, 2014), Grupo Yenesí (Perinelli, 2014a), Teatro Universitario de Arquitectura (Perinelli, 2014a; Roca, 2016), Idramst (Asociación Argentina Pro Arte)²², Moderno, La Farsa, Club Amigos del Teatro, Obrero Argentino, Obrero de la Asociación Obrera Textil, Enrique de Rosas, El Gorro Escarlata, Teatro Universitario Franco-Argentino, Obrero de los Tranviarios, Artistas Teatro Libre Agrupados, Compañía Argentina de Comedia, Nuevo Teatro Bonorino de Flores, Cartel, El Álamo, Del Bolsillo, Artea, El Carro de Tespis, Grupo Juan Cristóbal, La (nueva) Máscara, Preludio, De la Diagonal, Grupo del Sur en el teatro San Telmo, Teatro Popular Independiente (Roca, 2016).

Un caso especial es el del Teatro Proletario, que mientras Luis Ordaz (1946), Tito Livio Foppa (1961), Beatriz Trastoy (2002), Ricardo Risetti (2004), Ogás Puga (2014) y Roca (2016) lo incluyen, José Marial (1955) dice que no constituía específicamente un teatro independiente “ya que su actividad estaba regida por un lineamiento político antes que por una principiología artística” (122). Esta postura es retomada por Dubatti (2012).

²¹ Grupo que consideramos antecedente de La Máscara.

²² Grupo que consideramos antecedente del IFT.

2.6. ¿Movimiento homogéneo o heterogéneo?

No todos los autores expresaron una postura sobre si el movimiento de teatros independientes era homogéneo u heterogéneo. Empero, por algunas expresiones, podemos inferir sus ideas.

Morales (1944) habló del “dinamismo” (263) que los diferentes directores artísticos le aportaron al movimiento. Ordaz (1946) se refirió al Teatro del Pueblo, al Juan B. Justo y a La Máscara y dijo: “Cada uno de ellos tuvo un sentido particular y hasta una forma de encarar el espectáculo escénico que lo definía e individualizaba. Pero en todos existía un idéntico concepto sobre el arte teatral en lo referente a la importancia que poseía para la cultura del pueblo” (166). Por otro lado, Porto (1947) advirtió diferencias internas en el movimiento, pero no las consideró de forma positiva:

Se esboza poco después una especie de unidad, más la federación proyectada, captadora de todos los esfuerzos, se encuentra ante un volumen de grupos heterogéneos, cuya influencia y acción desiguales constituyen un entorpecimiento desde el punto de vista de la elevación del conjunto, por retrotraernos a la órbita de células filodramáticas, por el estilo de aquellas que antaño fueran génesis de lo que aquilatamos en nuestros días. Ahora una nueva Federación aspira a encauzar este movimiento (19).

Marial (1952) fue el primero en hablar de “epígonos” (126) del Teatro del Pueblo, término que iba a ser utilizado por algunos teóricos que lo siguieron (Aisemberg, 2003; Pellettieri, 2006). No obstante, también afirmó que “dentro de este movimiento teatral cada organización conserva su independencia y obedece, ya sea por razones estéticas o artísticas, a concepciones direccionales que les son particulares” (134).

En 1957, Ordaz profundizó en la diversidad del movimiento, aunque solo advirtió dos corrientes diferentes (dice, igualmente, que no va a clasificar a cada grupo dentro de estas líneas):

Cada conjunto posee un concepto particular de su misión, pero podríamos sintetizar el enfoque de expresiones tan variadas, diciendo que en nuestro teatro libre pueden observarse dos líneas mayores, que equivalen a posiciones distintas, frente al acontecimiento teatral. Una descubre su sentido social del teatro, es decir, su propósito de utilizarlo (mientras lo sirve con toda lealtad) como elemento inapreciable para la cultura del pueblo y, en ocasiones, esta preocupación conduce sin demasiados titubeos a la obra con carácter político de avanzada. La otra línea pone en evidencia una inquietud fundamentalmente esteticista de la escena, que rechaza como premisa el teatro social, pero es capaz de llevar a escena, sin embargo, obras de contenido rebelde (por su prédica subversiva, o su crítica o burla a ciertas estructuras de la sociedad), siempre que provengan de los escenarios de arte de otros meridianos, hayan constituido un éxito de trascendencia en el extranjero o pertenezcan a ciertos autores de atracción de la escena moderna. Es decir, mientras una posición desecha las obras que considera negativas o gratuitas (por carecer, a su juicio, de una bien definida inquietud social, o tratarse de simple fuegos de artificio formalistas), la otra se preocupa, sobre todo, por las

producciones más novedosas, cualesquiera sean su sentido, o con valores esencialmente artísticos (295-296).

Entendemos que la extensión que hace el investigador, en 1981a, sobre la historia de Boedo y Florida —tal como advertimos en el tercer apartado del presente Estado de la cuestión— guarda relación con estos lineamientos.

Por su parte, Agilda (1960) piensa que la “polifacética expresión del teatro independiente argentino es su más clara fuerza y la afirmación de su brillante porvenir” (18). Además, advierte que “el teatro independiente es un organismo vivo con savia nueva que a diario se suma a la vieja savia —cuando esta vieja savia está renovada y presente— o desaloja a la que, por aquietada, hace imposible su amalgamación con los nuevos aportes” (20). Particularmente, sobre los teatros Juan B. Justo y La Máscara, que continuaron al Teatro del Pueblo, dijo:

Dos nuevos grupos siguieron la huella, aun reconocible, dejada por quienes acababan de pasar. Se iniciaron con características propias, pero sin poder prescindir de la influencia cercana del núcleo de avanzada, que se consideraba rector e imponía con el ejemplo —de manera severa e irresistible— algunas normas que se tornaron costumbre y dieron una configuración exterior diferenciada a la acción novedosa del que ya era un “movimiento teatral independiente” (42).

Para Berenguer Carisomo (1962) pareciera haber homogeneidad en el movimiento, ya que los grupos que sucedieron al Teatro del Pueblo se conformaron siguiendo su ejemplo y que todos compartían “la misma agitación: la búsqueda de un repertorio fuerte, clásico o moderno; la formación de actores sin vanidad; el afianzamiento de un grupo de directores jóvenes (...) llenos de ideas y llenos de inquietud” (XLI).

Adellach (1971), a su vez, hiló un poco más fino en la diferenciación y reconoció tres tendencias, vinculadas, más que nada, a la elección del repertorio:

Siguiendo al Teatro del Pueblo, algunas agrupaciones se mostraron receptivas con el autor local. Otras buscaron pertinazmente los logros del teatro europeo y norteamericano (Giraudoux, Odets, Saroyan) para solazarse en sus nuevas y poéticas situaciones. Optaban, sin saberlo, por una actitud colonial de nuevo cuño. Y también hubo teatros (como Tinglado Libre Teatro) fundados por autores, que así encontraron el modo más viable de estrenar su producción (14).

Panno (1971) dio cuenta de la diversidad interna que había entre los grupos a la hora de nombrarse:

Surgen así las más variadas subdenominaciones, que clarifican tendencias, por más que en lo hondo de su principiología todos dejan entrever una coincidencia de contenido. Se titulan: Teatro Independiente, Libre, Experimental, Teatro Escuela, Teatro Taller, de Arte, de la Juventud, y siguen las variantes; se nos ocurre que, como culminación, debió existir un Teatro Laboratorio y sublimarse todo, apropiadamente, en un *teatro templo* (92).

Sin embargo, para él: “El énfasis de tales distingos no alcanza para un planteo de diferencias netas en el contexto de la lucha; por el contrario, hay una complementación

de funciones y un intercambio de conceptos, altamente constructivo e integrador como fenómeno estético” (92). En la misma línea, sostiene: “Las escisiones que se producen determinan el nacimiento de nuevos grupos, con distinta orientación, pero siempre comprometidos con los ideales del buen teatro y al servicio de un arte trascendente” (94). En lo que sí identifica particularidades es en los repertorios elegidos.

En 1981, Ordaz simplificó las discrepancias internas del movimiento, aunque continuó reconociendo su presencia:

La escena independiente queda confirmado, es una posición y una conducta frente al teatro y, en muchos casos, una militancia espontánea, sin preconceptos, de rebeldía artístico-social. En realidad, el “movimiento” tan mentado se va estructurando y tomando sentido sin un plan previo, que no se hace necesario porque todos los que conducen e integran los conjuntos piensan, sienten y reaccionan de la misma manera. Más allá de las divergencias formales, más que de fondo, que sin duda existen (1981a: 42).

Marial, a su vez, agrega en su publicación de 1984 un comentario que permite pensar en la diversidad interna del movimiento:

La señera labor del Teatro del Pueblo inficionó durante sus primeros años a numerosos grupos integrados por escritores, periodistas, empleados, obreros y estudiantes que se movilizaron bajo distintas concepciones en torno a un teatro de sentido popular. Y así proliferaron agrupaciones teatrales independientes con direcciones, cuerpos directivos y matices que no fueron naturalmente coincidentes, pero lo eran sus objetivos, ética y estructura (114).

Asquini (1990), asimismo, piensa que las condiciones que había enunciado sobre la conformación de los grupos independientes no eran “limitativas”, ya que cada “grupo tenía las suyas propias además de particulares ideologías, las que determinaban su accionar” (12).

Al análisis que hace Pellettieri (1990a) ya lo hemos considerado en el segundo apartado de este Estado de la cuestión. Entendemos que, en su primer texto, el autor tomó al movimiento como una masa homogénea, ya que presentó los caracteres de los nuevos grupos como continuadores del “modelo” del Teatro del Pueblo. No obstante —como advertimos algunas páginas atrás—, en las publicaciones subsiguientes (1990b, 1997, 2006), la primera oración de ese párrafo fue modificada y se comenzó a describir exclusivamente al grupo de Barletta. Como dijimos, esta modificación podría dar cuenta de cierto reconocimiento de la heterogeneidad del movimiento de teatros independientes, aunque esta nueva idea no quedaría ejecutada completamente al seguir utilizando el subtítulo “Teatro independiente” para hablar de solo un grupo. En 2006, a su vez, se hizo más clara la referencia exclusiva al Teatro del Pueblo para dar cuenta de toda la primera etapa, ya que se tituló “La recepción del Teatro del Pueblo (1930-1949)” (81) para ese momento y “La recepción del teatro independiente (1949-1959)” (111)

para el posterior. Además, allí vuelve sobre la terminología “epígonos del Teatro del Pueblo” (149) que había propuesto Marial.

Trastoy (2002), por su parte, habla del “Teatro del Pueblo, y de las numerosas organizaciones similares creadas poco después”, a las que les reconoce “matices y estrategias diferentes”, por más de que todas buscaran “nuevos paradigmas” (478).

Risetti (2004), asimismo, solo advierte una variante entre los elencos independientes: los que tenían sala y los que no.

Dubatti (2005) fue el primero en considerar abiertamente la diversidad de las agrupaciones que conformaron el movimiento:

...cada una de ellas con rasgos diferenciales, especialmente en el armado de sus repertorios, en la elección de autores y obras, en materia de concepciones de puesta en escena y formación de actores. No se ha insistido hasta hoy lo suficiente en la importancia de marcar esa diversidad dentro de la unidad del movimiento (74).

En 2008, Dubatti volvió sobre la idea de que si bien el Teatro del Pueblo fue el grupo inicial y sus planteos constituyeron el punto de partida, los procesos de desarrollo del teatro independiente se fueron diversificando. Y lo mismo sucedió en 2012: “No se ha escrito hasta hoy una historia completa del teatro independiente que ponga el acento en la diversidad interna del ‘movimiento’, que si bien posee coordenadas en común es en realidad mucho menos homogéneo de lo que se supone” (Dubatti: 85).

En Seibel (2010) parece tener mayor relevancia la idea de un movimiento homogéneo de acuerdo al Teatro del Pueblo como modelo a seguir:

En grupos como Nuevo Teatro y Fray Mocho, fundados en 1950 y 1951, a pesar de sus diferentes estéticas y técnicas actorales, subsisten la finalidad educativa del teatro, la militancia y la producción incesante de puestas, coincidiendo con las ideas de partida del Teatro del Pueblo (432).

Un enfoque parecido se puede advertir en Ogás Puga (2014), quien, en relación a esta temática, solo expresó que a partir de la creación del Teatro del Pueblo surgieron numerosas agrupaciones que perseguirían objetivos similares.

Perinelli (2014a) también advirtió que el Teatro del Pueblo fue el “modelo”, pero reconoció las diferencias internas: “...debemos decir que el Teatro Independiente no mantuvo todo el tiempo esa actitud de rechazo hacia la dramaturgia anterior, y que algunos conjuntos desconocieron el repudio de Barletta para rebuscar en el pasado en busca de perlas y diamantes” (40). Además, advirtió que “cada conjunto abordaba el compromiso escénico desde distintas poéticas” (53).

En este sentido, es interesante observar que las diferencias más aceptadas por los autores son las relacionadas con el repertorio. Sin embargo, no son las únicas. Dar cuenta de ellas no significa excluir a algún grupo del movimiento de teatros

independientes ni negar las concepciones que tenían en común, sino que apunta a complejizar su desarrollo y a enriquecer el análisis. Tomar al movimiento de teatros independientes como una aglomeración uniforme en la que siempre se tomaron las mismas decisiones no permite descubrir las particularidades de cada individuo poético. Como hemos recorrido, la mayoría de los investigadores y artistas que abordaron el tema reconocieron estas diferencias pero no las trabajaron en profundidad. Eso es lo que intentaremos hacer en nuestra tesis.

2.7. Periodización del teatro independiente

En 1944, Morales no realiza una periodización pero, al decir que los teatros independientes parecían estar aminorando el tono polémico que les había dado carácter y vida, se puede entender que estaba dando por finalizada una etapa. Dos años después, Ordaz (1946) juzga que el movimiento de teatros independientes, que se había iniciado en 1930 con la constitución del Teatro del Pueblo, constituía una “parábola cerrada” (193) y una “hermosa obra cumplida” (194). Si bien no expresa exactamente cuándo se terminó, como la conclusión del libro está fechada en diciembre de 1945, tomamos ese año como el límite propuesto. Porto (1947) ve cierto desmembramiento pero su mirada no es tan negativa:

El momento porque atraviesa el teatro libre, invita a la reflexión. Son pocos los conjuntos que mantienen su baluarte prontos a la lucha y conservan su estructura sólida al paso del tiempo, que es su mayor enemigo.

Por falta de amparo ha venido desintegrándose y perdiendo el ascendiente que conquistara en duro batallar. Para sobreponerse a esta adversidad, que no es congénita por suerte, tendrá que cerrar filas y, retomar la senda y afincarse (26).

Castagnino (1950), por su parte, no habla puntualmente de teatro independiente, pero nos interesa tomar sus palabras porque advierte a Carlos Gorostiza como una “esperanza” en medio de la “debacle” (116) que se veía en la escena teatral argentina. Este es un dato importante porque muchos investigadores que lo sucedieron irían a clasificar el estreno de la primera obra emblema de Gorostiza, *El puente*, en 1949, como el inicio de una segunda etapa del movimiento.

En la segunda edición de su texto, Ordaz (1957) recuerda lo que había escrito algunos años antes y se retracta. Es decir, reconoce la decadencia de la que había dado cuenta a fines de 1945 a partir del desalojo de sus salas del Teatro del Pueblo, el Teatro Juan B. Justo y La Máscara, pero entiende que eso dio lugar no a la finalización del movimiento de teatros independientes, sino al cierre de una etapa y a la posterior apertura de otra. La segunda etapa tiene fecha de inicio en 1947 —a partir del estreno de *Peer Gynt* de

Henrik Ibsen que realizó *La Máscara*—, llegaría hasta la fecha de publicación y estaría dando cuenta del movimiento en su apogeo.

Agilda (1960) menciona diferentes ciclos pero no especifica cuál es cuál. No obstante, se pueden inferir a través de su relato. En primer lugar, manifiesta que el año 1943, luego de los desalojos ya mencionados, se dio “un momento de prueba para el teatro independiente” (59). Posteriormente, relata su experiencia en Siembra, cuya fundación data de 1945, y la advierte como un renacer de las cenizas. Finalmente, señala que en la actualidad de su escritura, se estaban viviendo horas difíciles, de estancamiento para el movimiento. No obstante, no anuncia su final, sino que se muestra confiado en el porvenir: “Creemos que el teatro independiente tiene una hermosa tarea que cumplir, para la cual estará capacitado si logra liberarse de tradicionales costumbres y superar limitaciones que le impiden vislumbrar su proyección humana y social” (134).

Adellach (1971), a su vez, retoma la figura de Gorostiza que había destacado Castagnino y expresa que, en 1949, a partir del estreno de *El puente*, se “reencuentra” la escena nacional y “la cosa empezaba de vuelta” (17). Es decir, ubica en 1949 el comienzo de la segunda etapa y también advierte que esa obra fue un “producto escénico de nuestra realidad” (17) y marcó el camino para otros espectáculos que lo siguieron. Asimismo, Adellach sostiene que el teatro independiente tiene vigencia hasta finales de la década del 50.

Panno (1971), por su parte, ve que “al promediar la década de los años 1950/60, el teatro libre y experimental ha cumplido una etapa trascendental y puede afirmarse que se halla en la cúspide” (100). Como contrapartida de esta afirmación, sostiene que en 1955 la labor comienza a resentirse “en mérito al éxodo de una cantidad de valiosos elementos [hacia el teatro profesional] y a las dificultades, cada vez mayores, puestas en el camino de la empresa artística” (101). Así, da cuenta de que “el Ciclo se ha cerrado” y “una nueva proyección toma cuerpo” (101). Panno indica estos cambios pero no se refiere a la finalización del movimiento:

De esta manera, el Teatro Independiente abandona su carácter un tanto romántico de la primera época y buena parte de su etapa intermedia, sin negar que puede continuar representando (tal como se propuso al nacer) un instrumento de evolución, estudio, disciplina y conducta humana. El cambio consiste en que todo un aparato —pacientemente armado— está listo para agregarse al proceso de transformación, impuesto por las necesidades de la misma comunidad que justificó su razón de ser; hecho revelador de su significado histórico-cultural” (101-102).

Por otro lado, tampoco puntualiza los años de las etapas primera e intermedia que menciona, solo advierte que se terminaron.

Ya en 1981a y 1981b, Ordaz puntualiza “el primer corte grave en el desarrollo del movimiento de teatros independientes y, con él, el cierre virtual de la primera etapa” (1981a: 42), en el año 1943. Para él, este período inicial, que nace a fines de 1930 y se pone en marcha en marzo de 1931 con la presentación del Teatro del Pueblo, “se cumple con pasión, con entrega total, con espíritu desinteresado y romántico” (42). Sobre el período venidero, sostiene que abarca desde 1944 hasta 1960, aunque aclara que el verdadero comienzo sería después, en 1949, con la puesta en escena de la obra de Gorostiza (modificando lo que había dicho en 1957 sobre el estreno de la pieza de Ibsen). Esta etapa sería de revitalización del movimiento. La tercera abarcaría la década del 60 y en ella se desdibujarían algunos de los lineamientos fundadores.

Marial (1984) retoma la importancia del estreno de *El puente* para la conformación de una nueva etapa en el teatro independiente:

...subió a escena el 5 de mayo de 1949. Ese día marcó para toda la escena independiente del país una nueva etapa. Era una obra escrita con aguda observación social, con idiosincrasias reconocibles donde tenían vigencia y ajustes nuestras propias voces. Una pieza de estirpe argentina que abrió las puertas al público de Buenos Aires. Un público “químicamente puro” que no pertenecía al círculo de amigos, parientes, novias y otras aproximaciones, agotó durante meses las entradas en Maipú 28 (...). Dicho con nuestras propias voces. (...) *El Puente* señala la culminación de una experiencia cumplida con rigor en beneficio de nuestra mejor dramática. Su puesta en escena influyó en el público, en actores, directores y autores. Con esta obra se irían desterrando las piezas de formación libresca o literatosa (118).

Además, sostiene que en 1970 se cierra el ciclo.

Para Asquini (1990), el nacimiento del teatro independiente data de 1931 y su desaparición, de 1966, fecha en la “que muere sepultado por la prepotencia televisiva de tres canales aparecidos en poco más de un año” (11).

Pellettieri (1990a), en un principio, no hace una periodización concreta del teatro independiente sino que divide al teatro latinoamericano originado en el sistema teatral culto en tres fases: década del veinte-1949, 1949-1960, 1960-actualidad. La primera fase representaría “una entrada al mundo”, y la segunda, el “redescubrimiento de la peculiaridad latinoamericana en ese mundo” (118). Esto último se daría, coincidiendo con las miradas antes expresadas, a partir del estreno de *El puente*. Ya en su texto siguiente, Pellettieri (1990b) dividió específicamente al teatro independiente en tres fases temporales: 1930-1945²³ (caracterizada siguiendo los lineamientos del Teatro del Pueblo, como ya hemos explicado); 1949-1959; 1960-1967. Con la puesta en escena de la obra de Gorostiza se abría la puerta a los espectáculos que incluyeron sus discursos

²³ Llama la atención que esta etapa termine en 1945 y la siguiente recién empiece en 1949.

en textualidades argentinas. En 1997, a su vez, la periodización se redefine: cataloga al teatro independiente como un microsistema teatral dentro del subsistema teatral moderno (1930-1985²⁴), incluido dentro del sistema teatral. El microsistema estaría dividido en tres etapas: culturización (1930-1949), que dura cuatro años más que la enunciada anteriormente; nacionalización (1949-1960), donde el modelo de análisis es el grupo La Máscara; y reflexiva modernización (1960-1969).

En 1999, Ordaz retoma la clasificación que ya había expresado.

Trastoy (2002), tal como ya habían hecho Castagnino (lateralmente), Adellach, Ordaz (1981), Marial (1984) y Pellettieri, ubica en el estreno de *El puente* (1949), en La Máscara, “el inicio del segundo momento de esta historia de cambios y renovación de los independientes, en el que se profundiza el estudio de la poética realista, tanto en lo que concierne al aspecto dramático como a las diferentes instancias del hecho escénico” (485). Por otro lado, va a expresar algo novedoso sobre la continuidad del movimiento. Hasta entonces, todos los que se habían manifestado sobre la finalización del teatro independiente, lo habían ubicado en las décadas del 50 y del 60. No obstante, la investigadora sostiene:

El proyecto estético y social del movimiento independiente no desapareció con la disolución de los últimos grupos a fines de los años sesenta; por el contrario, encontró en los distintos ciclos de Teatro Abierto (1981, 1982, 1983 y 1985) su más genuina realización. Al filo del nuevo siglo, atravesada por el rictus posmoderno, la escena argentina tiende a disolver las fronteras entre el *off*, el *underground*, el teatro oficial y el comercial. (...) En este contexto en el que el término *independiente* pasó a designar, casi como patético emblema de los nuevos tiempos, a los empresarios teatrales y a los dueños de las salas, los principios orientadores de la escena independiente —la verdadera, la que marcó rumbos en la historia de nuestro teatro— aún perduran en un importante sector de realizadores y de espectadores, nostálgicos de un arte cuajado de compromiso social y de auténtico sentido político (492).

Es decir que, para Trastoy, el teatro independiente tiene continuidad, aunque con cambios, en el teatro contemporáneo. Risetti (2004) no toma la misma decisión, sino que engloba al teatro independiente en cuatro décadas: 1930-1970. En 2005, Dubatti se va a referir a la misma franja y la va a denominar “etapa canónica”.

Pellettieri (2006) va a retomar, con la ligera variante de pasar de 1960 a 1959 el último año de la segunda etapa, los tres momentos del teatro independiente ya planteados: culturización (1930-1949), nacionalización (1949-1959), y reflexiva modernización (1960-1969).

En 2008, Dubatti considera que entre 1930 y, aproximadamente, 1970 el teatro independiente tuvo un desarrollo orgánico “pero proyectó un fuerte legado en el teatro

²⁴ Por la descripción posterior nos parece que pudo haber sido un error que dure hasta 1985.

argentino de las décadas siguientes, hasta hoy” (517). En este sentido, sigue la línea expresada por Trastoy sobre la continuidad —con cambios— del teatro independiente: “Si bien La Ley Nacional de Teatro N° 24.800 (que implementa la creación del Instituto Nacional de Teatro) y muchos grupos actuales preservan el nombre ‘teatro independiente’, lo hacen para designar concepciones diversas a las del período histórico 1930-1970” (517).

Seibel (2010) no marca una periodización concreta pero dice que, después de los 50, “aparece cierta preocupación mayor por los autores nacionales y las búsquedas escénicas, con el teatro circular o el teatro corporal” (432). Además, manifiesta que, en los 60:

...ya los actores, directores, autores y escenógrafos del teatro independiente circulan sin prejuicios por el teatro profesional y el oficial, por el cine y la televisión. Y prácticamente desaparecen los grupos de larga continuidad y los fines educativos y militantes, salvo excepciones, quedando las salas y directores con elencos variables, porque los actores transitan por diferentes modalidades. Esto se ha calificado como fin del teatro independiente, y las nuevas denominaciones serían teatro “alternativo”, “off”, de “grupos”, de “pequeñas salas”, etc. (432-433).

Un par de años más tarde, Dubatti (2012) retomó la periodización, y si bien la que realizó excedió al teatro independiente (porque dividió en etapas a la escena teatral en general), también presentó un ordenamiento en períodos sobre esta práctica: 1930-1945: la gran invención; 1946-1959: crecimiento; 1960-1973: (integrando los aportes de Ordaz, 1999 y Tirri, 1973) cambios internos, que lo redefinen en tres direcciones principales (1- mayor apertura hacia el campo teatral profesional, oficial y comercial; 2- intensificación de la búsqueda macropolítica de transformación de la sociedad; 3- profundización del devenir “micropolítico” independiente); 1973-1983: resistencia y radicalización del devenir micropolítico; 1983-2012: auge de lo “micro” y “época de oro”. En este sentido, observamos que el investigador mantiene su postura sobre la persistencia y la transformación del teatro independiente.

Ogás Puga (2014), por su parte, vuelve sobre las tres fases propuestas por Pellettieri.

Perinelli (2014a) también adhiere a Pellettieri respecto del inicio de la segunda etapa del teatro independiente a partir del 4 de mayo de 1949, con el estreno de *El puente*. Sobre el comienzo de esta práctica expone que dependiendo “a qué suceso se tome como punto de creación del Teatro del Pueblo” (29) se debe partir de 1930 o de 1931. Además, cita el punto final propuesto por Asquini, 1966, y afirma esta fecha no se debería tanto al avance de la televisión como al retiro del teatrista de Nuevo Teatro, por lo que se trataría “de un tema personal que él quiso hacer general, porque el movimiento

sobrevivió aunque, claro, con otras características, adecuadas a los tiempos que llegaron” (54). Es decir que Perinelli también da cuenta, al igual que Trastoy y Dubatti, de la continuidad —con cambios— del teatro independiente. Sobre el teatro independiente contemporáneo, el autor retoma las palabras de Leonardo Gologoff, quien escribió el primer borrador del documento que ARTEI, una de las entidades que agrupa a los teatros independientes porteños, tomó para dar cuenta de su identidad.

En su siguiente texto, Perinelli (2014b) entiende que “no se puede dar una fecha que marque con exactitud la extinción del movimiento independiente en los términos que había imaginado Barletta”, pero que se “trató de un lento proceso de desgaste” (83). El dramaturgo e investigador recorre el disciplinamiento de la sociedad que se impuso durante la dictadura de Juan Carlos Onganía, “cuando las circunstancias indicaban que había de tomar decisiones: mutar o seguir sosteniendo principios que ya sonaban impropios para la época”, y la represión instaurada por la última dictadura cívico-militar, durante la cual los teatristas “ya habían adoptado el cambio (se habían profesionalizado), y entonces podían prescindir de su denominación de independiente para ser reemplazada por la de alternativo, término que usaré en adelante” (83). En este sentido, Perinelli —en línea con lo que había manifestado Seibel— elige cambiar de denominación para referirse al nuevo teatro independiente, y agrega: “Hay quienes le dan otra denominación: teatro de arte, *under*, *off*, etc. Todas son válidas, sinónimos de alternativo” (89).

Roca (2016) también reconoce la vigencia actual del teatro independiente. La investigadora dice que, para la década del 60, aquel teatro de ideales artísticos e ideológicos independiente de la boletería cumplía un ciclo, llevando a transformar la actividad. Así, sostiene que, durante los primeros años de dictadura, la mayoría de los teatros independientes se replegó pero que, luego, los teatristas que provenían de allí se sumaron a la lucha de Teatro Abierto, y que, con la democracia, la actividad de estos teatros se fortaleció.

Nuestra línea de pensamiento propone determinar una periodización interna del teatro independiente en tres grandes momentos: 1) etapa fundacional: de 1930 a 1944, es decir, de la creación del Teatro del Pueblo a la institucionalización del movimiento a través del surgimiento de la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes); 2) etapa orgánica: de 1945 a 1969, año de cierre de Nuevo Teatro; y 3) etapa de redefinición: de 1970 al presente. Aunque no vayamos a desarrollarlo en este trabajo, nos plegamos a los autores que dan cuenta de la continuidad del teatro independiente en

la actualidad. Oponerse a su existencia sería negar al sector de la sociedad civil que construye artísticamente por fuera de la intervención estatal y de la idiosincrasia del mercado. No obstante, es indudable que ha habido numerosos cambios a lo largo de los años. La etapa orgánica del movimiento y las modificaciones en su devenir quedan pendientes para una futura investigación.

3. Hipótesis

Hechas ya las consideraciones pertinentes en las páginas anteriores, explicitamos que la hipótesis principal desde la que partimos para realizar nuestra tesis es que hubo heterogeneidad entre los grupos que integraron el movimiento de teatros independientes. Es decir, no todos se conformaron y funcionaron de la misma manera. Y si bien se fue condensando —paradójicamente— el teatro independiente en una sola figura, la de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo (cfr. parte del Estado de la cuestión ya explicado: I, 2), este fue un movimiento grupal, de cariz colectivo y diverso. Sostenemos esto en base a diferentes cuestiones. En principio, el modo en que cada conjunto se autodenominó no fue igual. La terminología utilizada fue variada (ver V, 1). Además, los repertorios elegidos, los vínculos que cada uno pudo entablar con el Estado, las relaciones con el teatro profesional, sus concepciones sobre la actuación, sus posiciones ante la formación de los actores, entre otras temáticas, también fueron diferentes. A su vez, no todos los grupos participaron de los mismos encuentros o actividades aglutinantes del movimiento (el concepto de “movimiento” se desarrollará en el apartado Base teórica: I, 5).

Para corroborar nuestra hipótesis sobre la heterogeneidad del movimiento, analizaremos nueve conjuntos independientes que tuvieron lugar durante los primeros catorce años de historia y resaltaremos sus particularidades y diferencias. Asimismo, como reverso de esta hipótesis de heterogeneidad, observaremos qué tienen en común los grupos seleccionados.

Por otro lado, partimos de la necesidad de estudiar teatros independientes de los que se sabía muy poco, así como de armar archivos de materiales y fuentes dispersos y/o no consultados anteriormente.

4. Justificación

Hemos elegido el recorte temporal 1930-1944, que tiene como punto de partida la fundación del Teatro del Pueblo en 1930 y, como punto de llegada, la conformación de la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI), en 1944. Entendemos que la institucionalización del movimiento representó una bisagra para los teatros independientes y conllevó al cierre de su primera etapa de existencia. Al respecto, nos diferenciamos de algunos teóricos que nos precedieron (cfr. el apartado Periodización ya explicitado en I, 2.7).

El corpus elegido está compuesto por nueve grupos de teatro independiente que existieron, al menos durante tres años, en dicho período. La selección pretendió ser una síntesis nivelada entre conjuntos relevantes, que ostentaron una mayor trayectoria y trascendencia en el campo teatral argentino, y conjuntos poco o nada trabajados por la historiografía, que podían dotar de originalidad la labor. Los grupos de teatro independiente escogidos son:

Teatro del Pueblo, 1930.

Teatro Proletario, 1932.

Teatro Juan B. Justo, 1933.

Teatro Íntimo de Buenos Aires, 1935.

IFT, 1937.

La Cortina, 1937.

Teatro Popular José González Castillo, 1937.

La Máscara, 1939.

Espondeo, 1941.

Si bien varios de estos grupos trascienden el límite propuesto —es decir, continúan sus labores luego de 1944—, pretendemos centrarnos más detalladamente en lo acontecido hasta la fecha señalada. Empero, en los casos en los que la actividad haya seguido, no omitiremos un pequeño recorrido por los años venideros.

Con el propósito de trabajar estos objetos de estudio, nos serviremos de los siguientes materiales: bibliografía teórica y metodológica para el análisis teatral y la historia del teatro; bibliografía académica y ensayística preexistente acerca del teatro independiente; archivo de documentos sobre los grupos, asociaciones y legislación del teatro independiente (actas, revistas, testimonios, libretos, manifiestos, hemerografía, etc.).

5. Base teórica

Nuestra perspectiva teórico-metodológica se centra en el Teatro Comparado (TC) (Dubatti, 2008a, 2012c), disciplina de la Teatrológica que estudia los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad —por relación y contraste con otros fenómenos territoriales— y supraterritorialmente. Llamamos “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. El TC surge de una apropiación de la metodología y la teoría de la Literatura Comparada (Guillén, 1985), cuyo objetivo fundamental fue conectar las literaturas nacionales y/o superarlas, en tanto que se llegó a la conclusión de que había algunos aspectos de la literatura que no podían ser pensados nacionalmente. Esta perspectiva permitió la triple articulación intranacional, internacional y supranacional. Asimismo, utilizamos la Poética Comparada, que es un área del TC y una zona de la Poética, que afirma que las poéticas teatrales deben ser comprendidas en su dimensión territorial-supraterritorial y de historicidad. Es decir, la Poética Comparada estudia las relaciones entre poéticas. En este sentido, realizaremos en nuestra tesis un análisis inductivo. Es decir, partiremos del análisis de las micropoéticas hacia las macropoéticas, y desde estas hacia la conformación de una poética abstracta. La micropoética es la poética de un ente poético en particular. Es cualquier objeto poético que se estudia en su singularidad. En los apartados donde abordaremos los diferentes grupos (cap. III), consideraremos algunos individuos micropoéticos de cada grupo (texto dramático, documento, declaración, etc.) para llegar a su visión macropoética. La macropoética o poética de conjuntos poéticos resulta de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados. Implica trabajar sobre individuos teatrales concretos, por lo tanto requiere el conocimiento previo de las micropoéticas. El análisis macropoético estará presente tanto en las páginas donde estudiemos cada grupo de teatro independiente en particular, como en las que observemos los vínculos entre los grupos (ver cap. IV, 2). Asimismo, en el trayecto inductivo que tomaremos, las macropoéticas marcan un paso más hacia la abstracción de modelos lógicos, siendo el camino indispensable para la elaboración de poéticas abstractas. La poética abstracta del teatro independiente a la que arribaremos (ver cap. IV, 3) es un modelo abstracto, lógico-poético, histórico, que excede las realizaciones textuales concretas y se desentiende de estas.

A su vez, nuestro método teórico-metodológico será interdisciplinario, por lo que, además de servirnos del Teatro Comparado como eje principal, recurriremos a la

Sociología del Teatro (De Marinis, 1997). Para Marco De Marinis el teatro no es un reflejo directo del modo social, sino una conceptualización o lectura particular sobre ciertos aspectos existentes en un determinado conjunto social. En este sentido, el autor cita a Duvignaud y afirma que la “tasa” de teatralidad colectiva de las sociedades crece en los momentos de crisis y de transición (de una época a otra, de una estructura socioeconómica a otra, de un sistema político a otro). Esto lo podemos relacionar con la concreción del teatro independiente que, aunque se venía gestando desde hacía algunos años, se efectivizó en noviembre de 1930, año en el que se instauró en la Argentina el golpe de Estado que dio inicio a la llamada comúnmente Década Infame (ver más adelante Breve contexto histórico: I, 7). De la misma manera, no se puede tomar como casual que la fundación de la FATI en 1944, nuestra fecha de corte para la presente tesis, haya coincidido con un momento de reorganización del Estado en el que se conformaron y/o afianzaron muchos gremios (ver cap. V, 2.5). Asimismo, De Marinis, siguiendo a Gurvitch, se ocupa de la sociología de los actores y de las compañías, estudio que se pregunta por el grado de cohesión de las diferentes compañías, su organización, las relaciones entre sus miembros, la integración de las compañías en la profesión, las relaciones del grupo con otros grupos, entre otras cuestiones. Algunos de estos interrogantes los intentamos desmenuzar en el bloque III de nuestra tesis (especialmente en los apartados 1. Génesis, 4. Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos, y 6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes). Por otro lado, dentro de este apartado teórico nos parece necesario destacar que, cuando hablamos de análisis metacrítico (cfr. I, 2.2 en el Estado de la cuestión), nos referimos a los fundamentos que expresa Tzvetan Todorov (1984), quien entiende la “crítica de la crítica” como dialógica, en tanto que contempla aquellos parámetros (históricos, ideológicos, etc.) desde los cuales cada autor piensa pero, al mismo tiempo, toma a la búsqueda de la verdad como principio regulador.

Aprehendemos el concepto de “arqueología” trabajado por Foucault (1969), debido a que estudia los discursos apuntando a las condiciones de posibilidad que hacen que en determinado momento surjan esos enunciados y no otros. Esta perspectiva rechaza la idea de una historia global que busque un único significado y que atraviese todos los fenómenos y momentos, porque entiende que las cosas no existen en sí mismas sino que su existencia depende de las relaciones que las hayan constituido históricamente.

Asimismo, tomamos la mirada sobre el “canon” que propone Susana Cella (1998), en tanto que cuestiona que la composición del mismo esté fijada exclusivamente por la

relevancia, y advierte las condiciones y coyunturas históricas, los sistemas de valoración, y las formas de regulación que funcionan como orientadores de lecturas, escrituras, gustos y concepciones.

Cuando hablamos de “historia”, a su vez, nos referimos a lo que Edward Carr (1984, sobre conferencias dictadas en 1961) llama un proceso continuo de interacción entre el historiador y los hechos, un diálogo sin fin entre la sociedad de hoy y la del pasado. En este sentido, tomamos la perspectiva del historiador británico para señalar que la historia no es unívoca ni “pura” y que depende del lugar desde el que cada estudioso la construye. Esto no significa, desde ya, que la precisión en los datos sea opcional (Carr afirma que es un “deber”), pero sí alude a que la elección de los hechos a estudiar depende de cada historiador, su contexto y su punto de vista. Cada uno elige qué escribir y qué omitir.

Por tales motivos es que nos permitimos deconstruir o repensar las grandes afirmaciones sobre el teatro independiente y pretendemos abordar aquellos grupos que no fueron tenidos en cuenta con profundidad por las versiones trascendidas.

Asimismo, para la utilización del término “movimiento”, entendemos que el uso que, tradicionalmente se le ha dado a esta palabra en el campo teatral independiente proviene más del ámbito de la política que del arte, ya que en esta definición, la multiplicidad y la heterogeneidad son partes constitutivas. De manera que nos parece pertinente la definición que brinda Gianfranco Pasquino de “movimiento político” en el *Diccionario de Política* de su autoría (junto a Norberto Bobbio y Nicola Matteucci):

Los “m. políticos” enfrentan el problema de la formación de identidades colectivas, aunque exista una ideología de fondo (liberal, socialista, católica) que simplifica esta tarea; con el transcurso del tiempo se encuentra con el problema del mantenimiento y de la renovación de estas identidades colectivas (...).

De modo semejante a los movimientos colectivos, los “m. políticos” expresan a través de su formación y de su afirmación las tensiones y las contradicciones presentes en la vida política. (...) La multiplicidad de los m. políticos atestigua al propio tiempo la vivacidad y vitalidad de un sistema político, la existencia de contradicciones y la búsqueda de soluciones (2002: 1014).

6. Breve historia del teatro argentino

Según Luis Ordaz, el teatro nacional se afianza, adquiere su base orgánica a partir del trabajo de los hermanos Podestá. Los Podestá, artistas de circo, uruguayos, ya se encontraban haciendo su camino en Buenos Aires cuando, en 1884, otro par de hermanos, los Carlo, convocó a José J. Podestá —quien encarnaba al payaso Pepino 88

en el circo Humberto 1°— para ofrecerle ser el protagonista de *Juan Moreira*. Esta obra inició la etapa del “drama gaucho” (Ordaz, 1957: 44) y es considerada el puntapié inicial del teatro argentino.

Entre 1900 y 1910 se desarrolló en el teatro nacional la llamada —por Luis Ordaz y otros historiadores que lo continuaron— “época de oro”, en la que Florencio Sánchez ocupó el lugar primordial. A esta década, le seguirían dos con producciones teatrales de un supuesto menor nivel, signado por el auge del género chico y el consecuente crecimiento del teatro producido por empresarios. Empero, Jorge Dubatti sostiene que “hay que abandonar definitivamente esta interpretación. El período 1910-1930 fue tan rico que los conceptos historiográficos de una ‘época de oro’ anterior y de una degradación por ‘mercantilización’ deben ser desterrados” (Dubatti, 2012a: 17).

En los veinte años que precedieron al teatro independiente se solían oponer dos términos: el teatro “comercial” y el teatro de arte. Dentro del primer grupo, la figura de los “capocómicos” sobresalía. Para ellos, se creaba una dramaturgia considerada “pobre”, que repetía fórmulas estereotipadas. No obstante, el mapa teatral porteño no se reducía a esa oposición, sino que era “extenso y complejo” (Dubatti, 2012a: 24). Además del teatro promovido por los empresarios y del suscitado por las compañías de profesionales que intentaban un teatro de arte, convivían distintas formas de producción teatral: entre otras, los elencos filodramáticos (sobre este término volveremos en el capítulo V, 1.2.1.3), los cuadros anarquistas y, desde la mitad de los años veinte, el incipiente teatro oficial.

Dentro del teatro oficial, el Teatro Colón fue el primero en pasar a manos estatales —ya existía, desde 1913, el Teatro Infantil Municipal Labardén, pero tenía un carácter específico de dedicación a los niños—. Así, en 1925, dejó de ser propiedad de empresarios y devino en teatro municipal. Seguidamente, se crearon sus cuerpos estables de orquesta, coro y ballet. El Teatro Cervantes, a su vez, fue construido por el matrimonio de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en 1921, y fue recibido por el Estado nacional en 1926, luego de que se subastara públicamente, lo adquiriera el Banco Nación y pasara a estar bajo la jurisdicción del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. En 1933 se comenzó a llamar Teatro Nacional de Comedia, pero en 1947 recuperó su nombre original, siendo denominado Teatro Nacional Cervantes hasta la fecha.

La mayor riqueza del teatro acaecido entre 1910 y 1930 fue generada por el incremento de las compañías de teatro nacionales, que llegaron a superar a las extranjeras. Ya en

1917, el teatro porteño se había “convertido en un magnífico ‘negocio’, debido a la caudalosa respuesta del público” (Dubatti, 2012a: 27). El crecimiento vino aparejado del apogeo del género chico, un sistema de producción teatral caracterizado por las formas breves —también llamado “teatro por horas” o “por secciones”— que se asentó en Madrid a fines de 1870 y que fue traído a la Argentina diez años después. Dentro del género chico se destacó el sainete criollo, en el que los autores argentinos incorporaron algunos de los procedimientos de las poéticas vigentes (como circo criollo, melodrama social y romanticismo tardío, gauchesca, nativismo, y comedia de costumbres). Para Carolina González Velasco, las obras funcionaban como guías para habitar la ciudad de Buenos Aires, “en la medida en que la mostraban, explicaban, discutían y recreaban desde distintos ángulos” (2012: 229). El crecimiento del teatro durante esos años —en la década del veinte, se vendían, en promedio, ocho millones de entradas anuales— también se advirtió por la proliferación de las salas, muchas ubicadas en la calle Corrientes (aún no era avenida) o en cuadras aledañas.

Paralelamente, en la década del 20, muchos de los intelectuales de Buenos Aires se dividieron en dos grupos: Boedo y Florida. El primero abogó por un arte social, que invitara a accionar a los obreros. El segundo pretendió renovar la literatura con fines estéticos. Los de Florida expresaban su mirada a través del periódico *Martín Fierro*; y los de Boedo lo hacían desde las revistas *Los Pensadores* y *Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista*. En este contexto, si bien los de Florida buscaron “la revolución para el arte” y los de Boedo se inclinaron por “el arte para la revolución”, ambos bandos celebraban la emancipación de la clase obrera. Para ellos fue muy relevante la Revolución de Octubre (1917), que abrió el camino para la creación de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), en 1922.

Los motivos de la iniciación del teatro independiente fueron varios, no hubo una única razón, sino que resultó de una combinación de factores. Uno de los más importantes fue el objetivo de distanciarse de la escena del teatro profesional (en la que abundaban revistas, sainetes y vaudevilles), cuyas características no agradaban al escritor y periodista Leónidas Barletta ni a muchos de los escritores de la época (cfr. Carambat, 1924; Morfino, 1925; Eneas, 1926; Barletta, 1927; Yunque, 1927; entre otras). Además, según José Marial, para que se dieran estos primeros pasos, medió “el ascenso social de la pequeña burguesía y algunos sectores del proletariado que extendían como corolario de sus intereses materiales, sus intereses culturales y artísticos haciendo factible la concreción de un teatro que rompiera un estado de cosas” (1955: 12). Otra situación

social influyente para la conformación de los primeros grupos de teatro independiente fue el crecimiento del movimiento anarquista en el país²⁵. A su vez, los artistas y escritores que luego darían forma al movimiento tenían cierto conocimiento sobre las novedades de la vanguardia artística que estaban sucediendo en Europa. Ese también fue un motor para transformar el teatro de Buenos Aires.

Tradicionalmente, se ha dicho que el teatro independiente es heredero del grupo de Boedo, dado que Leónidas Barletta integraba este conjunto (había sido secretario de redacción de *Claridad*). Sin embargo, hay elementos del grupo de Florida, que también se pueden considerar contribuidores al desarrollo de esta práctica teatral. Además, ambos conjuntos tenían puntos en común. A pesar de que la visión más habitual sobre la polémica de Boedo y Florida indica que *Claridad* “se oponía al *européismo* de los *martinferristas*” (Wainschenker, 2013: 42), no sucedía esto en relación al teatro. En este ítem, aunque se criticaran mutuamente, ambos grupos miraban y admiraban lo que sucedía en el Viejo Continente. Al respecto, podemos tomar las palabras de Beatriz Sarlo, quien sostiene que “la cuestión del cosmopolitismo debe leerse siempre como posiciones variables en un campo en disputa: cosmopolita es siempre el otro. Y, en el caso de las vanguardias del veinte, cosmopolitas son aquellos que traducen otros libros distintos a los que traducen ellos” (1983: 158)²⁶.

Las palabras expresadas en las publicaciones de la época sobre la necesidad de renovar el teatro dan cuenta de que las ideas estaban siendo pensadas y elaboradas mucho tiempo antes de que pudieran ser llevadas a cabo. Los cambios no se produjeron de un día para el otro ni fueron producto del trabajo de una sola persona, sino que comenzaron a vislumbrarse paulatinamente. Los primeros grupos que se conformaron pretendieron, aunque sin demasiado éxito, llevar a la práctica estas teorías.

²⁵ Desde finales de siglo XIX y principios del XX, cuando se incorpora y empieza a ser difundido el anarquismo en Argentina, muchos anarquistas utilizaron el teatro como herramienta de transformación de la sociedad y, dentro de grupos filodramáticos, realizaron obras con temática política directa. Varios de estos luchadores sociales se sumaron luego al campo teatral independiente. Según Carlos Fos, las experiencias escénicas anarcosindicalistas y socialistas tuvieron continuidad artística en el seno del teatro independiente con aquellos actores que, surgidos en cuadros filodramáticos, “quisieron profundizar esta experiencia creativa sin abandonar sus principios ideológicos” (2010b: 48). No obstante, algunos no acordaron con pasar de tener un vínculo lineal con la política, a abordar lo político desde una forma menos explícita (cfr. testimonio de Armando Ricci en Fos, inédito).

²⁶ Leónidas Barletta, muchos años después de la polémica, volvió sobre ella y afirmó que en el Teatro del Pueblo confluyeron Boedo y Florida: “Hacia 1930, la creación del primer teatro independiente, el Teatro del Pueblo, fundado por Barletta, mezcla a todos y borra los últimos vestigios de la disputa Boedo-Florida” (1967: 63). Esta teoría del teatro independiente como un mar en donde decantaron ambos ríos, también fue defendida por Luis Ordaz (1992).

7. Breve contexto histórico

Teniendo en cuenta que, como manifiesta Dubatti, habría una “relación de necesidad entre la poética y el polisistema histórico, es decir la interrelación de la poética con los múltiples planos de régimen de experiencia en el mundo” (2009: 8), resulta preciso comprender cómo era la sociedad que contextualizaba los años que tomamos para desarrollar nuestra tesis: 1930-1944.

En 1930, el año en que Leónidas Barletta fundó su teatro, hacía poco más de una década que había finalizado la Primera Guerra Mundial (1914-1919) y el fascismo estaba creciendo en el mundo. La Revolución Rusa y el posterior surgimiento de la Unión Soviética —que, con la ideología marxista de Lenin, fue la primera nación del mundo cuyo gobierno fue penetrado por el proletariado— fueron de vital importancia para los intelectuales de izquierda argentinos. Por su parte, Estados Unidos, que había tenido un rápido desarrollo económico post guerra, se vio perturbado por la Gran Depresión de 1929. El golpe financiero de la bolsa de valores de Wall Street impactó sobre el sistema capitalista internacional y la grave crisis económica que sobrevino afectó tanto a los países centrales como a las economías periféricas, que demandaban productos manufacturados, y exportaban materias primas y alimentos. Durante los primeros años de la década del 30, la sociedad argentina sufrió las consecuencias del reordenamiento de las relaciones económicas internacionales, dado que entró en crisis el tradicional modelo agrario exportador.

Asimismo, entre 1916 y 1930, gobernaron nuestro país Hipólito Yrigoyen (1916-1922; 1928-1930) y Marcelo Torcuato de Alvear (1922-1928), dos exponentes de la Unión Cívica Radical, pero de distintas facciones. En dicho período —sobre todo en la primera presidencia de Yrigoyen— se impulsaron importantes cambios tendientes a la ampliación de la participación ciudadana, la democratización de la sociedad, la nacionalización del petróleo y la difusión de la enseñanza universitaria. Empero, también hubo conflictos sociales, derivados de las graves condiciones de pobreza en la que vivían muchos trabajadores²⁷.

²⁷ A partir de 1850, Argentina comenzó a ocupar un importante rol como productor de bienes de exportación, lo que trajo aparejado el artículo nº 25 de la Constitución Nacional de 1853, que fomentaba la inmigración europea para ser utilizada como mano de obra en el proyecto agroexportador. Así, grandes flujos inmigratorios provenientes, principalmente, de Italia y España llegaron a la Argentina y se calcula que, hacia 1914, la población extranjera ascendía al 42,7 %. Sin embargo, lo que comenzó como una esperanza no se desarrolló así en todos los casos; y si bien, un numeroso grupo logró un buen pasar, otro gran sector vio truncarse sus expectativas a partir de las

El 6 de septiembre de 1930, los generales José Félix Uriburu y Agustín P. Justo encabezaron un golpe militar que dio inicio a la denominada Década Infame²⁸. El golpe de Estado —apoyado por grupos políticos conservadores, élites oligarcas y medios de comunicación— derrocó al gobierno a Yrigoyen, inaugurando un período en el que volvió el fraude electoral y la exclusión política de las mayorías.

Leónidas Barletta recordó, treinta años más tarde, esas épocas de definición política:

En 1930, es el reflejo cada vez más intenso (sic), de la Revolución de Octubre, la que impulsa a un grupo de intelectuales a combatir la dictadura de Uriburu y tratar de desbaratar la intromisión de los militares en la vida cívica del país. La mayoría de los de Florida se agrupan en AIAPE [se refiere a la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, de tendencia antifascista]. En Boedo, en el teatro del mismo nombre, en una concentración que apoya la fórmula Lisandro de la Torre – Repetto, hablan José Santos Gollan, de Florida y Leónidas Barletta, de Boedo (1967: 52).

La Década Infame tuvo cuatro gobiernos, del mismo color político. Al de Uriburu – Enrique Santamarina le siguieron, a través de elecciones nacionales (pero fraudulentas), los mandatos de Agustín Pedro Justo – Julio Argentino Pascual Roca (1932-1938), Roberto Marcelino Ortiz – Ramón Castillo (1938-1942), y Ramón Castillo (1942-1943). En los primeros comicios, celebrados el 8 de noviembre de 1931, el radicalismo estaba cuasi proscrito: tenía prohibido presentar candidatos que hubieran ejercido cualquier cargo en las presidencias de Yrigoyen, lo que le vedaba las candidaturas conocidas. Finalmente, el Comité Nacional del Radicalismo anunció la abstención electoral. En ese contexto, Lisandro de la Torre y Nicolás Repetto (por la Alianza Demócrata Socialista) se oponían a la fórmula de Justo – Roca, y eran apoyados por el Teatro del Pueblo y la Agrupación Artística Juan B. Justo, entre otros. El programa de la Alianza contemplaba las aspiraciones de las clases media y obrera en una época de crisis mundial y de creciente desocupación.

Durante los más de diez años que duró este período, los enfrentamientos, las divisiones y las tensiones pasaron a ser corrientes en el manejo de la política argentina. La intervención del Estado en la economía fue limitada, lo que acrecentaba la profunda crisis. Se usaron fondos públicos para intereses privados y se dejaron de lado a las clases populares. Un ejemplo de la corrupción y la entrega de la soberanía por parte de estos gobernantes fue el Pacto Roca-Runciman, un acuerdo de comercio internacional firmado en 1933 entre el Estado argentino y el de Gran Bretaña, que planteaba

pocas posibilidades concretas de obtener tierras (todas en manos de los terratenientes). En consecuencia, una gran cantidad de extranjeros terminó instalándose en Buenos Aires y habitando en “conventillos”. La contra cara de “hacer *l’América*” se hacía notar, y la decepción y la desigualdad empujaron a muchos inmigrantes a lugares marginales dentro de la sociedad.

²⁸ Este nombre se lo dio el periodista nacionalista José Luis Torres.

condiciones degradantes para el interés nacional. Este pacto fue denunciado por el senador Lisandro de la Torre, a quien intentaron asesinar el 23 de julio de 1935 —dos días después de que su investigación sobre el comercio de la carne se hiciera pública—, en el Congreso de la Nación²⁹.

La Década Infame terminó el 4 de junio de 1943, cuando un gobierno militar heterogéneo, llamado también Revolución del 43, derrocó a Castillo. Este hecho fue “la única experiencia de una intervención militar contra un gobierno conservador” (Fos, 2014: 58). Se sucedieron en el mando, ocupando el título de Presidente, los generales Arturo Rawson (que estuvo al frente del país durante 3 días), Pedro Pablo Ramírez y Edelmiro Farrell. Entre los militares que actuaban en el seno del gobierno se encontraba el coronel Juan Domingo Perón, quien inicialmente no ocupaba ningún cargo de gobierno pero, desde noviembre de 1943, comenzó a incidir en la política laboral como jefe del Departamento de Trabajo.

Para la misma época, la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires (cuyo intendente era designado por el Presidente de la Nación), echó al Teatro del Pueblo del edificio que le había cedido en Av. Corrientes 1530, y creó el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Alberto Adellach manifiesta que, así como el movimiento de teatros independientes no había sido una contrariedad para los gobiernos del 30, “sí molestaba para el gobierno revolucionario del 4 de junio” (1971: 15). Y sobre este agrega:

...en un principio estaba inficionado de siniestros personajes: ultramontanos, antisemitas, nazis y fascistas (los enemigos, universalmente hablando, del liberal e izquierdófilo movimiento teatral independiente). Luego de allí surgiría un régimen popular.

(...) El divorcio entre aquellos teatros populares y el régimen popular que se avecinaba quedó manifestado desde los primeros días, y jamás existió un solo intento de reconciliación (al menos por parte de los núcleos teatrales). Las agrupaciones independientes firmarían manifiestos y verían clausuradas sus salas. Como los viejos dirigentes de izquierda, aquellos hombres de teatro parecían decir: estamos con el pueblo, pero no de esta manera. Un eclecticismo que para el pueblo no tenía ningún significado.

Lo concreto es que la oligarquía le dio un teatro a Barletta y Perón se lo sacó (Adellach, 1971: 15-16).

En ese teatro al que alude Adellach en su condensación (no necesariamente era Perón el encargado de tomar estas decisiones y su nombre tampoco figura en el documento que deroga la ordenanza) se organizó un ciclo para conjuntos independientes (denominados allí “experimentales”, 1944). Además, en noviembre de 1943, la intendencia había promulgado el decreto 2162 para eximir del pago de la patente por espectáculos

²⁹ El senador Enzo Bordabehere se interpuso defendiendo a De la Torre y fue asesinado. Este hecho, entre otros, llevó a Lisandro de la Torre a quitarse la vida en el año 1939.

públicos a los teatros independientes que cumplieran con los requisitos solicitados (cfr. Seibel, 2010: 230).

Como Director del Departamento de Trabajo, Perón inició una reforma profunda en materia de derechos laborales, convenios colectivos de trabajo y de previsión social, que lo llevó a fortalecerse políticamente, a elevar la jerarquía de su Departamento al rango de Secretaría Ministerial y a acumular los cargos de Ministro de Guerra y Vicepresidente. Bajo su gestión —que se profundizaría aún más cuando fuera electo presidente, en febrero de 1946— se lograron significativas conquistas (la negociación de los convenios colectivos de trabajo entre sindicatos y empleadores, las indemnizaciones por despido, la sanción del Estatuto del Periodista, la creación del Hospital Policlínico para trabajadores ferroviarios, la edificación de Escuelas Técnicas orientadas a obreros, la promulgación del Estatuto del Peón de Campo, la aprobación del régimen de jubilaciones para empleados de comercio, entre otras), permitiendo que los trabajadores conquistaran derechos como nunca antes había pasado. Al mismo tiempo, estas reformas laborales, el aumento del poder de los sindicatos y su propia consolidación política, generaron un fuerte movimiento en oposición suya.

Para la década del 40, la estructura económico-social del país había cambiado profundamente desde la Gran Depresión de 1929. La economía argentina, basada casi exclusivamente en la exportación de carnes y granos, había entrado en crisis. Ante la falta de importaciones de insumos y productos manufacturados —como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945)—, comenzó una paulatina industrialización, llevada a cabo, durante los últimos años de la Década Infame, más por necesidad que por decisión política. A partir de la Revolución del 43, en cambio, el componente nacionalista del ejército (entre ellos, Perón) buscó darle impulso a esa coyuntura internacional y promovió, desde el Estado, la industrialización para la sustitución de importaciones. Este proceso fue acompañado de un importante flujo migratorio interno desde las zonas rurales del interior hacia la periferia de las grandes ciudades (fundamentalmente Buenos Aires, Rosario y Córdoba). Este crecimiento vertiginoso de la clase obrera, ocupada por las nuevas industrias y con mayor presencia de mujeres, es el que constituirá la base del movimiento peronista.

Luego del hito histórico del 17 de octubre de 1945 —en el que la clase trabajadora demostró su lealtad a Perón—, el gobierno militar debió convocar a elecciones. El Partido Laborista, la Unión Cívica Radical Junta Renovadora y el Partido Independiente apoyaron la candidatura de Perón. Enfrente estaba la Unión Democrática (compuesta

por la UCR, el Partido Socialista, el Partido Demócrata Progresista y el Partido Comunista), favorita para las elecciones del 24 de febrero de 1946. No obstante, contra todos los pronósticos, Perón obtuvo el 55% de los votos (1527231 electores).

El peronismo —que gobernó, en esa primera etapa, hasta el golpe de Estado de 1955— se caracterizó por la promoción de los derechos sociales y laborales. Además, se destacaron otras medidas, como la conquista de los derechos políticos de las mujeres, la sanción de una nueva Constitución que amplió los derechos de la ciudadanía, las funciones del Estado como regulador de la economía (ferrocarriles, siderurgia, energía, banca, comercio exterior, etc.), la promoción de los derechos de la niñez, el impulso a la industrialización de país, la gratuidad de la educación pública universitaria, la promoción del turismo social y la estimulación del mercado interno. Como contrapartida, hubo cierta persecución política a opositores.

Como ya hemos advertido, para muchos teatros independientes —de corte comunista o socialista— el peronismo se convirtió en un enemigo. Y si bien varios grupos direccionaban su trabajo a la clase obrera, el público más fuerte del movimiento estaba representado, según Kive Staiff, por una “clase media que veía en el teatro independiente una forma de silenciosa oposición a Perón” (en Pellettieri, 2006: 150). A su vez, el peronismo entabló sus propias jerarquías teatrales, buscando “entramarse como nunca antes en las estructuras del campo teatral” (Dubatti, 2012a: 102).

8. Agradecimientos

Fueron muchas las personas e instituciones que colaboraron en el desarrollo de mi tesis y a las que me gustaría agradecer.

En primer lugar, al CONICET, por brindarme la posibilidad de hacer este doctorado de manera digna y satisfactoria. En diciembre de 2012, cuando obtuve la beca doctoral, hacía cinco años que se había creado el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva, y la cantidad de becarixs y científicxs radicados en el país, había crecido exponencialmente. A ese Estado presente, que creyó en mí y que aumentó las oportunidades para las áreas humanas y sociales, le debo mi investigación. Es un orgullo formar parte del CONICET, como lo es ser egresada de la Universidad de Buenos Aires, institución en donde nos enseñaron, entre otras cosas, a defender la ciencia argentina y la educación pública.

En segundo lugar, quiero agradecer a mi maestro y director de tesis, el Dr. Jorge Dubatti, por su generosidad para guiarme en el camino, y por su enorme confianza en mí (incluso más grande que la que tengo yo).

Esta tesis, por otra parte, no hubiera sido posible sin la información recolectada en bibliotecas y archivos, cuyos trabajadorxs (o integrantes de la dirección) se mostraron siempre dispuestos a colaborar. Nuestro más profundo agradecimiento a Alicia y Carlos, de la Junta de Estudios Históricos del barrio de Boedo; a Daniela Schick, del Teatro IFT; a Laura Mogliani, del Fondo Jacobo de Diego; a Cristián Martínez, del Centro Documental de Información y Archivo Legislativo de la Legislatura de la ciudad de Buenos Aires; al gran Carlos Fos, del Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires; a María, del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET); a Alicia, Elsa y Norberto, de la Biblioteca Obrera “Juan B. Justo”; a Érica, del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”; a la querida Diana Melamet, de nuestro Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino”; y al personal del Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, de la Biblioteca Nacional de la República Argentina, del Centro de Documentación e Investigación de la Culturas de Izquierdas (CEDINCI) y de la Biblioteca Utopía del Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini” (¡y perdón si me olvido de alguien!).

También fue fundamental la ayuda de algunos familiares de los protagonistas, quienes, con todo afecto, me brindaron historias y documentación. Eternas gracias a Nélica Agilda (sobrina de Enrique Agilda, esposa de Roberto Pérez Castro y colaboradora del Teatro Juan B. Justo), Noemí Pérez Agilda (sobrina nieta de Agilda e hija de Pérez Castro), Leandro Agilda (sobrino biznieto de Agilda), Luciana Laski (nieta de Sofía Laski), Daniel Laski (hijo de Sofía Laski), Roberto Antier (hijo de Violeta Antier) y Rosana G. Passano (nieta de Ricardo Passano).

Agradezco también a lxs colegas que me acompañaron en estos años, que leyeron con atención algunos de los avances de la tesis, que me pasaron material y que me dieron ánimos para continuar. Fueron muchxs y la lista sería eterna, pero no quiero dejar de nombrar a María Eugenia Berenc, Rocío Villar, Bettina Girotti, Jimena Trombetta, Paula Ansaldo, Belén Landini, Magalí Devés, Cristina Mateu, Martín Wolf, Natacha Koss, Dayra Restrepo y Pablo Ruíz. Y, por supuesto, al equipo completo de investigadores e investigadoras del Área de Investigaciones en Ciencias del Arte del Centro Cultural de la Cooperación y del Instituto de Artes del Espectáculo.

A los amigxs y compañerxs, gracias por ser y estar. Y gracias a mi gran familia, especialmente a mi mamá, mi papá y mi hermana, por su paciencia y amor incondicional.

A Roberto y Abu, en donde estén.

II. LOS ANTECEDENTES EUROPEOS DEL TEATRO INDEPENDIENTE

1. Palabras preliminares

Muchos de los postulados que se llevaron a cabo en los primeros catorce años del movimiento de teatros independientes, se habían estado ejecutando desde hacía bastante tiempo en algunas ciudades europeas. El primero que se va a hacer eco de estas novedades es Leónidas Barletta, el fundador del Teatro del Pueblo, espacio considerado por la crítica especializada como el primer teatro independiente de Buenos Aires. Barletta podía conocer lo que estaba sucediendo en Europa a partir de varias publicaciones de la época, como *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista, Anuario Teatral* o *Martín Fierro*, donde se difundían artículos sobre el teatro de vanguardia europeo (cfr. Piantanida, 1995 —1925—; Anónimo, 1927a; Anónimo, 1927d; entre otras). Distintos teóricos y protagonistas de los comienzos del teatro independiente en Buenos Aires dieron cuenta de la llegada de estas noticias (cfr. Octavio Palazzolo en Marial, 1955: 48; Marial, 1955: 15; Ordaz, 1957: 199) y las vincularon con la nueva práctica teatral que estaba surgiendo aquí (cfr. Vicente Martínez Cuitiño en Ordaz, 1957: 202; Ordaz, 1992: s/p). Barletta, a su vez, era un ferviente admirador de Romain Rolland, quien en 1903 publicó su libro *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*. Este texto, que tuvo una segunda edición en 1913, se tradujo al castellano tres años antes de la fundación del Teatro del Pueblo, aunque también podemos suponer que su director ya lo había leído en el idioma original (cfr. Larra, 1978). El hecho de que su teatro se llame igual que el libro da la pauta de que Barletta había leído el material y suscribía a él. Sin embargo, la teoría propuesta por Rolland no fue aprehendida de manera lineal por el teatrista argentino. Tomando como marco la teoría que propone el Teatro Comparado (Dubatti, 2012c), entendemos que la relación interterritorial entre ambos continentes se constituye en un vínculo genético y diacrónico a través de las diferentes publicaciones. En este sentido, sostenemos que Barletta se sirvió de distintas vertientes para sentar las bases del teatro independiente en Buenos Aires, práctica que trajo aparejadas sus propias particularidades y modalidades. A su vez, advertimos que, en ocasiones, otros creadores que continuaron la tarea del fundador del Teatro del Pueblo, tomaron elementos que no habían sido tomados por él, reflejando que el movimiento de teatros independientes no se desarrolló homogéneamente.

Los grupos y figuras mencionados por la crítica como antecedentes europeos del teatro independiente porteño son:

André Antoine, creador del Théâtre-Libre (Teatro Libre), fundado en París, en 1887.

Otto Brahm, creador y supervisor de Die Freie Bühne (La Escena Libre), fundado en Berlín en 1889 por 10 escritores y críticos.

Jacob T. Grein, creador de The Independent Theatre Society (La Sociedad de Teatro Independiente), fundada en Londres en 1891.

Lugné-Poé, quien se hizo cargo en 1893 de la dirección del Théâtre d'Art (Teatro de Arte), fundado en 1891 en París por Paul Fort. Durante su mandato, el teatro pasó a llamarse L'Œuvre (La Obra).

Edward Gordon Craig, quien comenzó a trabajar como actor pero desde 1897 se inclinó al arte escenográfico.

Konstantín Stanislavski y Vladimir Nemirovich-Danchenko, fundadores del Teatro de Arte de Moscú en 1898.

Romain Rolland, quien publicó en París su libro *Teatro del Pueblo* en el año 1903.

Jacques Copeau, fundador en 1913 de su teatro Vieux-Colombier (El Viejo Palomar).

Aleksandr Yákovlevich Tairov, fundador y director artístico del Kámerny Teatr (Teatro de Cámara de Tairov), fundado en 1914.

Max Reinhardt, primer director de Die Volksbühne (El Teatro del Pueblo), en Berlín, entre 1915 y 1918.

Erwin Piscator, creador, junto a Hans José Rehfisch, del Teatro Proletario en Berlín en 1920; y unos años más tarde, director de Die Volksbühne.

Anton Giulio Bragaglia, creador del Teatro Sperimentale degli Indipendenti (Teatro Experimental de los Independientes) en 1922.

El Mirlo Blanco, teatro de cámara creado, en 1926, en el domicilio de Ricardo Baroja y su esposa, Carmen Monné, en Madrid.

La Compañía del Cántaro Roto, de Ramón Valle-Inclán y Cipriano de Rivas Cherif, fundado en Madrid en 1926.

El Caracol, de Cipriano de Rivas Cherif, fundado en 1927.

No todos los grupos y nombres propios que figuran en la lista son iguales ni se conectan entre ellos de la misma manera. A modo de síntesis, entendemos que los conceptos “madre” entablados por ellos, y que luego fueron retomados en el teatro independiente

porteño, son “teatro libre / independiente”, “teatro de arte” y “teatro popular”. Estos elementos son los que podrían conformar la macropoética (cfr. Base teórica, I, 5) de los antecedentes europeos del teatro independiente.

Expondremos a continuación estas tres corrientes y luego esbozaremos los trazos generales de conexión con los grupos de teatro independiente de Buenos Aires.

2. Teatro libre / independiente

El puntapié inicial del teatro independiente se dio en París, con la fundación del Théâtre-Libre (Teatro Libre), en 1887. Luego se fue propagando dentro del territorio y también a países vecinos. En pocos años, ya eran tres las capitales de Europa que contaban con su teatro libre: en 1889, nació en Berlín, Die Freie Bühne (La Escena Libre); y en 1891, The Independent Theatre Society (La Sociedad de Teatro Independiente), en Londres.

El concepto de “teatro libre” o “teatro independiente” que surgió en Europa y que, más adelante, Barletta y otros escritores propusieron para la escena porteña, tiene que ver con un nuevo modo de pararse en el campo teatral y con una postura política tomada por los artistas. Estas nuevas prácticas se distanciaban del teatro que producía el Estado y del realizado por empresarios para entretener. A diferencia de estas modalidades, el “teatro libre”³⁰ instalaba que tenía *algo para decir* y que quería hacerlo con la mayor verdad posible. En este sentido, rechazaban la figura de los cómicos y ciertos recursos actorales, como el estilo interpretativo, la afectación, la declamación y la exageración. Promovían la moderación de los actores en escena. Además, se oponían a los decorados prototípicos (en general, “cartón pintado”) que se utilizaban. La práctica teatral era tomada con seriedad, y no como un juego de aficionados.

El Théâtre-Libre (Teatro Libre), de André Antoine, surgió como un laboratorio experimental para los iniciados, y como un teatro de provocación, ya que se enfrentaba al teatro oficial de la Comedia Francesa y a los escenarios “comerciales” del Boulevard. Estableció un modelo de teatro realista y se especializó en dramas de tesis. Presentó un gran número de obras inéditas o escritas por dramaturgos jóvenes, e introdujo en Francia obras de autores extranjeros.

³⁰ Preferimos el sintagma “teatro independiente”, tal como expresamos en V, 1.2.1.2.1.

Die Freie Bühne (La Escena Libre) fue fundada por una decena de escritores y críticos, y supervisada por el director y guionista Otto Brahm. Su propósito fue poner en escena nuevas obras naturalistas. Si bien la Freie Bühne fue un éxito que duró solo tres temporadas —en gran parte porque, para ese entonces, el teatro “comercial” de Berlín también estaba abocado al nuevo movimiento teatral del naturalismo—, inspiró la creación de otros teatros y grupos de aficionados de todo Berlín, Munich y Viena.

The Independent Theatre Society (La Sociedad de Teatro Independiente) existió en Londres entre 1891 y 1897. Fue fundada por el crítico de teatro holandés Jacob Grein con la intención de representar obras de teatro con valor estético en lugar de comercial. La Sociedad de Teatro Independiente se inspiró en sus precursores continentales. Al igual que otros teatros del estilo, la afiliación era por suscripción, es decir, que las actuaciones no eran “públicas”. De esta manera evitaron la censura en más de una oportunidad. En 1892, Grein se acercó al entonces joven escritor irlandés George Bernard Shaw para pedirle una obra de teatro. Shaw estrenó *Casa de viudas* en la Sociedad de Teatro Independiente y tres años más tarde escribió:

La Sociedad de Teatro Independiente es una institución excelente, simplemente porque es independiente. Los que la menosprecian preguntan de qué es independiente.... Es, por supuesto, independiente del éxito comercial.... Si el señor Grein no hubiese puesto a los críticos dramáticos de Londres frente a *Espectros* y *El pato salvaje*, con un pequeño pero curioso e influyente cuerpo de entusiastas detrás de ellos, seríamos mucho menos avanzados de lo que hoy somos³¹ (1895: 126).

Con una postura política todavía más enfatizada, Erwin Piscator creó, junto a Hans José Rehfisch, el Teatro Proletario en Berlín. Entre 1922 y 1923, la agrupación produjo obras de Máximo Gorki, Romain Rolland y León Tolstoi. Luego, entre 1924 y 1927, Piscator fue director del Die Volksbühne y allí realizó obras con contenido social y político, con el objetivo de difundir y clarificar las ideas políticas izquierdistas. Piscator defendió el teatro didáctico que enseñaba y explicaba a sus espectadores. Su intención siempre fue la de colocar al teatro al servicio de la sociedad (cfr. Piscator, 1979).

Si bien todos estos grupos tuvieron un cariz distinto, se pueden considerar dentro de la misma genealogía por su actitud de recortarse del contexto y promover un arte con contenido social.

3. Teatro de arte

³¹ La traducción es nuestra.

La segunda línea de los teatros de vanguardia europeos que luego se retomó en Buenos Aires tiene que ver con la pretensión de realizar un “teatro de arte” o “arte bello”. La mayoría de estos exponentes sostuvo el propósito de experimentar, aunque no todos se autodenominaron “vanguardia”.

En 1891, cuatro años más tarde de la creación del Teatro Libre, también en París, Paul Fort creó el Théâtre d'Art, enfrentándose a la estética que había propuesto Antoine y “demostrando que un teatro poético podría oponerse, en París, tanto al teatro de entretenimiento como al teatro realista” (Lalou, 1962: 15-16).

Lugné-Poe, que había debutado como actor en el teatro de Antoine, en 1891 se unió al Théâtre d'Art. A partir de 1893, se hizo cargo del teatro, le cambió el nombre a L'Œuvre (La Obra) y declaró que la verdadera razón de ser de este espacio era “constituir, junto al teatro contemporáneo de tesis sociológicas o morales, de centro verosímil y fijo, un teatro semimágico que anime el poema, un teatro de la fantasía y el sueño” (Lalou, 1962: 16). Allí, el 10 de diciembre de 1896, se estrenó *Ubú Rey*, de Alfred Jarry, pieza considerada como el puntapié inicial de la vanguardia histórica en el teatro.

En Rusia, por otra parte, se creó el Teatro de Arte de Moscú, en 1898. Sus fundadores fueron Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko y Konstantín Stanislavski, quienes quisieron crear un teatro dedicado a los altos estándares de actuación y producción. Ellos buscaron, además, que los espectáculos fueran populares, con precios accesibles. Su intención era que el teatro también fuese una herramienta de educación. Años después, Stanislavski definió los presupuestos teóricos que había tenido la compañía:

Nuestro programa era revolucionario; nos rebelamos contra el antiguo estilo interpretativo, la afectación y el falso patetismo, contra la declamación y la exageración bohemia, contra el erróneo convencionalismo en la puesta en escena y en los decorados, contra el *star-system*, que arruina el conjunto, y la mediocridad del repertorio (en Paul, 2013: 3).

Nemiróvich-Dánchenko y Stanislavski pretendían suprimir la preponderancia del primer actor y de la primera actriz por sobre el resto de la compañía, intentando un criterio que atribuyera a la representación el interés del conjunto.

Enmarcamos a este teatro dentro de la corriente que propone un arte bello por las cuestiones recientemente mencionadas y por el título de su espacio. No obstante,

entendemos que la división no es tan clara y que también tiene muchas conexiones con el teatro político que comenzara el Teatro Libre³².

Uno de los discípulos de Stanislavski (y de su alumno Vsévolod Meyerhold) fue el ruso Aleksandr Yákovlevich Tairov. Él fundó el Teatro de Cámara de Tairov en 1914 pero, a diferencia de sus predecesores, se distanció completamente del naturalismo e intentó un teatro “puramente artístico” en el que predominaran las fuerzas de la interpretación, la escenografía y la dirección.

Asimismo, en 1911, se instaló en Italia, renegando de su profesión de actor en Inglaterra, Gordon Craig, quien comenzó una campaña en pos del renacimiento de la relación entre el teatro y las artes plásticas. Así, instituyó una Escuela Teatral en la Arena Goldoni, edificio desahogado de un viejo teatro al aire libre y publicó una esplendorosa revista en lengua inglesa, con dibujos y grabados, titulada *The Mask* (La Máscara). Para De Rivas Cherif:

Propugnó, desde luego, la reivindicación del estilo teatral en sus símbolos esenciales, abominó del realismo y de la imitación aparente de la vida cotidiana, vinculó a la gracia típica de las máscaras tradicionales de la *commedia dell'arte* y a la improvisación del diálogo sobre pautas o argumentos ajustados al ritmo de un movimiento traducido en signos fijos por la pantomima clásica, la renovación del gusto moderno de la escena, decadente en la grisalla, la lentitud y el aburrimiento del teatro sin fantasía poética. Llegó a proclamar la ventaja de la marioneta sobre el intérprete vivo, con ideas propias y sin capacidad suficiente de abstracción. Su influencia difusa fue muy grande; pero no constituyó verdadera escuela ni, sobre todo, fundó un teatro ni compañía alguna. Influyó, más bien, en la decoración teatral (2013: 37).

En 1913, el francés Jacques Copeau abrió su teatro Vieux-Colombier (El Viejo Palomar). Su inicio fue la consecuencia natural de los ataques que Copeau lanzaba, en sus crónicas de la revista de la NRF (*Nouvelle Revue Française*), contra quienes consideraba especuladores de la escena teatral. Al respecto, Copeau expresó en 1920: “Teníamos amor por el teatro. Lo veíamos abandonado a las especulaciones de los explotadores, y deseábamos que fuera devuelto al quehacer de los creadores” (citado en Lalou, 1962: 60). José María Monner Sanz (1958) ubica a Copeau en la línea del Théâtre d'Art y de, entre otros, Piscator, Stanislavski y Nemiróvich-Dantchenko; aunque avanzando en su propio camino.

El teatro Vieux-Colombier realizó otro gran aporte al teatro francés: organizó una escuela de arte dramático para enseñar a los actores y proyectó la escenografía en función de las particularidades de cada obra. Según De Rivas Cherif, “Copeau es quien

³² En una reciente entrevista pública, en el marco de las Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente organizadas por nuestro Instituto de Artes del Espectáculo, la investigadora Cora Roca sostuvo que, a partir de la Revolución Rusa en 1917, el Teatro de Arte de Moscú comenzó a ser subsidiado (22 de septiembre de 2016, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini).

mejor ha realizado, corrigiéndolas a la medida francesa, las teorías de Gordon Craig” (2013: 37).

Contemporáneamente a Copeau, surgía en Alemania la figura de Max Reinhardt.

Reinhardt, por caminos más espectaculares, con más tramoya y maquinaria, con más elementos materiales, cumple en el mundo teatral germánico el designio de los nuevos artistas del teatro. Su época, netamente definida en los años de una guerra a la otra (1914-1936), es la del predominio del director de escena, no ya sobre el actor, sobre el propio autor dramático (De Rivas Cherif, 2013: 37).

Ya en 1922, Anton Bragaglia fundó en Italia el Teatro Sperimentale degli Indipendenti (Teatro Experimental de los Independientes), y un breve tiempo después llegaron las primeras experiencias españolas. En 1926, nació El Mirlo Blanco, teatro de cámara creado en el domicilio de Carmen Monné y Ricardo Baroja, en Madrid. Desde 1923 se reunían las noches de los sábados en la casa del matrimonio un grupo de escritores, entre los que se encontraban De Rivas Cherif, Manuel Azaña, Valle-Inclán, los hermanos de Ricardo, Pío y Carmen Baroja, entre otros. En una de las tertulias sabatinas se decidió crear un teatro para representar obras de los propios asistentes que no llegaban a los teatros profesionales madrileños. Se le dio el nombre de El Mirlo Blanco en atención a su rareza dentro de la escena española y como un guiño irónico a *El pájaro azul* de Maeterlinck y a otras aves del imaginario simbolista.

Ramón María del Valle-Inclán y Cipriano de Rivas Cherif, habitués de la casa de los Baroja, crearon, a fines de 1926, la Compañía del Cántaro Roto. En 1927, De Rivas Cherif fundó otro conjunto: El Caracol, anagrama de Compañía Anónima Renovadora (del) Arte Cómica Organizada Librementemente. Esta compañía realizó giras por Buenos Aires y Montevideo. Enrique de Rivas advierte, entre los predecesores del teatro de De Rivas Cherif, a Stanislavski y Nemirovich-Danchenko.

Tanto Bragaglia en Italia como De Rivas Cherif en España se pueden ubicar en la genealogía del Teatro de Arte – La Obra, ya que no acordaban con el naturalismo. No obstante, De Rivas Cherif tampoco tenía una visión meramente estética del arte (cfr. De Rivas Cherif, 2013: 34).

El Teatro Experimental de los Independientes, El Mirlo Blanco, la Compañía del Cántaro Roto y El Caracol eran exponentes del teatro experimental de vanguardia. Empero, recibían apoyo económico del Estado (cfr. Vicente Martínez Cuitiño en Ordaz, 1957: 202).

4. Teatro popular

Los propulsores de este concepto ubicaron al pueblo como su destinatario central y todas sus decisiones viraron en torno a la construcción de un teatro que fuera accesible para todos. Ofrecieron las entradas a un costo bajo e igualitario para todo el público. También advirtieron la necesidad de que el escenario fuera grande (para que pudieran entrar las masas en él) y de que en la sala se viera bien desde todos lados.

El principal representante del teatro popular fue Romain Rolland, quien presentó su teoría en el libro *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*. No obstante, el autor ubica al Volkstheater (Teatro del Pueblo) de Viena, que estrenó, en 1889, *La mancha en el honor*, de Anzengruber, como el primer teatro popular del mundo. En esta misma línea suma al Schiller Theater, que abrió sus puertas en Berlín en 1894, dirigido por M. Loewenfeld. Este espacio —que no tuvo subvención del Estado— contó con 6000 abonados al año de su apertura, y su compañía estuvo compuesta por una treintena de artistas, que interpretaban un repertorio tanto clásico como moderno. A partir de la prosperidad de esta situación, se abrieron en Berlín otros dos teatros Schiller. Dentro de Francia, Rolland considera fundador del Teatro del Pueblo a Mauricio Pottecher, quien el 22 de septiembre de 1892, en el centenario de la fundación de la República, representó —con gran éxito— *El médico a pesar suyo*, de Molière, en los Vosgos y, tres años más tarde, inauguró el Teatro del Pueblo en Bussang. La obra que dio inicio al Teatro del Pueblo francés fue *El Diablo mercader de gotas*, de Pottecher (cfr. Rolland, 1953: dedicatoria y 138-139).

Romain Rolland promueve en su texto el objetivo de realizar un arte nuevo, destinado al pueblo (lejos de los intereses particulares y de los partidismos políticos), y afirma la utilidad del teatro para transformar al público. Dentro de las condiciones morales³³ que Rolland consideró que debía tener un teatro popular, se encontraba la necesidad de que el teatro funcionara como un entretenimiento, que sirviera para brindar “reposo físico y moral al trabajador” (1953: 82) y que no lo aburriera. Pero no se puede considerar con esto que el autor francés estuviera proponiendo un divertimento vacío para el teatro popular, ya que dentro de sus propósitos estaba el de mantener cierto equilibrio. Rolland también advirtió que los poetas debían tratar de que sus obras irradiaran alegría: “Es ser un poco despiadado pretender que, después de su vida triste, se le divierta todavía con el espectáculo de lo triste” (1953: 83). En esta misma línea está la segunda condición

³³ Rolland define moral como “una higiene del espíritu y del corazón” (1953: 84).

propuesta por el teórico francés, que ubica al teatro como fuente de energía y que contempla que este tiene que llevar al público a la acción, y no al estancamiento.

La tercera condición fue: “El teatro debe ser una luz para la inteligencia. (...) El pensamiento del obrero se halla ordinariamente en reposo mientras su cuerpo trabaja: es útil que lo ejercite” (Rolland, 1953: 83). Más allá de los cuestionamientos que, desde la actualidad, se pueden hacer sobre esta idea disociadora entre el cuerpo y la mente, Rolland sostenía que un teatro que quisiera ser popular debía promover alegría, fuerza e inteligencia. Estos requisitos tenían que ser cumplimentados en su justa medida:

El teatro popular deberá evitar dos excesos opuestos, que le son inherentes: la pedagogía moral, que de la obra viva extrae frías lecciones, lo que es a la vez antiestético y torpe (...), y el diletantismo indiferente que a toda costa quiere imponerse y divertir al pueblo (...) Ni buscar la moral ni buscar el placer. Sí, la salud (Rolland, 1953: 84).

Por lo tanto, Rolland no promovía un teatro predicador —adjetivo que le valía a las lecturas populares del pasado (cfr. 1953: 43)—, aunque sí, le daba al artista un lugar de enseñante.

En relación a un repertorio propicio para ser utilizado en el Teatro del Pueblo, Romain Rolland brindó algunas recomendaciones para los autores que desearan escribir obras. Estas debían tener emociones variadas, ser realistas verosímiles, brindar una moralidad simple y tener probidad comercial (cfr. Rolland, 1953: 94).

A su vez, Rolland tuvo una mirada particular sobre la realización de los clásicos en el Teatro del Pueblo. Se manifestó en contra de las palabras grandilocuentes, argumentando que el teatro popular no debía presentar nada que el pueblo no comprendiera y que “a menos de mutilarla, no se puede usar la tragedia del siglo XVIII más que para la lectura, y no para ser representada” (Rolland, 1953: 31). Si bien dijo detestar el hecho de que se tratase a los integrantes del público como si fueran niños (en consonancia con el desdén que expresó hacia el teatro predicador) y admitió que las figuras más grandes del arte dramático (Sófocles, William Shakespeare, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Friedrich Schiller) habían sido populares, Rolland consideró que era mejor evitar estos autores en el Teatro del Pueblo. En especial sobre Shakespeare, opinó:

Todo nos separa de Shakespeare (...). ¿Sería, pues, necesario desvestir a Shakespeare de la gracia preciosa y salvaje de su estilo? Tarea sacrílega, peligrosa y penosa para quienes lo aman. Y ello tampoco sería suficiente para salvaguardar la integridad de lo que aún quedase. Habríase de cortar, roer, limar en los caracteres y en la acción para ponerlos a tono con el gusto del público popular. (...) Sin duda, el pueblo se halla más cerca que el público actual con ciertas partes de la obra de Shakespeare, de sus instintos y sus actos tumultuosos; pero bien lejos todavía de su profundo pensamiento y sus miles de

repliegues. Es miserable querer ajustar un gran hombre a la medida de la multitud (Rolland, 1953: 38).

En vínculo con lo que mencionamos al principio de este apartado —la identificación de tres líneas en el teatro europeo: teatro independiente / libre, teatro de arte y teatro popular—, podemos advertir un recorrido en tres direcciones distintas sobre la elección de los textos. Estas son: la cercanía con la realidad, la cercanía con la belleza, y la cercanía con el pueblo. En el primer grupo encontramos piezas de tesis que se proponen dejar un mensaje, asociadas al realismo canónico (drama moderno) y al naturalismo. En el segundo grupo hay piezas poéticas, de carácter abstracto, relacionadas con el simbolismo. Y en el tercero, el que estamos exponiendo, no hay un movimiento específico elegido, sino que lo que se pone en juego es si la pieza representada hará que el público se sienta próximo a ella o no, es decir, se evitan los clásicos por su lejanía temporal, y se recomiendan obras que hagan reír y llorar al espectador, que le hagan bien, que lo “sanen”. No obstante, corresponde aclarar que estas direcciones no son rígidas, ya que si bien existieron tendencias dentro de los grupos, muchos fueron alternando su repertorio y llevando a escenas tanto obras clásicas, como modernas o de jóvenes dramaturgos.

Asimismo, Romain Rolland observó la necesidad de que el teatro popular fuese accesible para todos, y de que su primera cualidad fuera la de constituirse como un espacio de confluencia de las clases sociales. También sostuvo que el escenario debería ser lo suficientemente grande como para que entren en él las masas, que sería ideal la supresión de la maquinaria (para simplificar el espectáculo), y que, preferentemente, se tenía que ver bien desde todos los ángulos.

Por otro lado, Rolland colocó al Estado del lado del “pasado” (cfr. 1953: 16) y manifestó que la relación de los Teatros del Pueblo con este debía ser “independiente”. En este sentido, tomando algunos conceptos de Eugenio Morel y su *Proyecto de teatros populares* (1900), y expresó:

Estos teatros formarían asociaciones entre sí en las que todo sería puesto en común: actores, vestuario y decoraciones, bajo la vigilancia de un comité central y de su delegado, el director general. El Estado solo intervendría para ayudar a reunir los abonos, controlarlos a fin de que se cumplan los principios enunciados por los fundadores del teatro. No se le solicitaría subvención, ni garantía alguna. Los Teatros del Pueblo serían independientes, bajo la égida del Estado (Rolland, 1953: 81).

Rolland también sostuvo que el Teatro del Pueblo no era un juego de aficionados.

5. Breve panorama sobre las conexiones con el teatro independiente de Buenos Aires

En estas primeras palabras hemos sistematizado en tres líneas las distintas corrientes europeas que pueden considerarse antecedentes del teatro independiente porteño. Aunque los grupos que integran cada eje son diversos, y también hay elementos que se pueden encontrar en más de una línea —es decir, las divisiones no son estáticas, sino que se interrelacionan—, creemos que la clasificación en tres vertientes ayuda a identificar las cuestiones que aprehendieron los grupos de Buenos Aires para conformar sus propios teatros libres, de arte y populares.

De la primera línea, el grupo de Barletta tomó la idea de diferenciarse del Estado y de los empresarios comerciales. Este pensamiento, por otra parte, se convirtió en una de las matrices del movimiento de teatros independientes. No obstante, como iremos viendo durante el desarrollo del trabajo, cada grupo se vinculó de distinta manera con el Estado y el teatro profesional, e incluso el Teatro del Pueblo entabló relaciones. A su vez, heredera de Antoine y de sus seguidores, también es la realización de un teatro de tesis realista con el propósito de incidir en la transformación de la sociedad. Otros conjuntos, como por ejemplo el Teatro Proletario (homónimo del teatro creado por Piscator), tomaron, asimismo, estas características.

Por otro lado, Barletta extrajo del segundo eje ciertos postulados que utilizó, más que nada, en un nivel discursivo. Es decir, instaló desde sus estatutos la pretensión de realizar un buen teatro pero, aunque podría considerarse que logró llevarlo a cabo con la escenificación de grandes clásicos de la escena universal, sus puestas continuaron la lógica realista y no abordaron el nivel abstracto, tendiente a la poesía y el simbolismo, que ejerció la línea del Teatro de Arte. Otros grupos de teatro independiente, como La Cortina o el Teatro Espondeo pudieron acercarse más a este estilo de teatro. La Cortina también entabló un vínculo cercano, como otrora hiciera Craig, entre el teatro y las artes plásticas. El aporte del teatro Vieux-Colombier de organizar una escuela de arte dramático tampoco fue tomado por Barletta, pero sí por el IFT, La Máscara y otros conjuntos que lo continuaron. Lo que sí absorbió el Teatro del Pueblo, fue el carácter protagónico del director de escena que rodeó a Reinhardt.

De la tercera línea, el Teatro del Pueblo porteño aprehendió el nombre de su teatro y la intención de colocar al pueblo en el centro de la cuestión. Empero, la visión de Rolland de contemplar al teatro como un entretenimiento o alivio para el público no fue tomada por Barletta. Sí, en cambio, fue seguida por otros grupos, como el Teatro Popular José González Castillo (surgido como grupo de teatro de la Peña Pacha Camac). Este conjunto también eligió el camino de adaptar los clásicos para que sean más

comprensibles —como había propuesto Rolland—, a diferencia de Barletta, quien optaba por representarlos de manera original.

Gracias a los aportes de estos pensadores y hacedores de teatro de Europa —y de los pasos que se dieron en Argentina—, Barletta se nutrió de material para dar el puntapié inicial para el gran movimiento que fue el teatro independiente en sus primeros años. A su vez, los elementos que fue tomando, más otros nuevos, se entremezclaron para conformar una práctica con características propias, que resultó novedosa en Buenos Aires, y que luego se fue expandiendo dentro de la ciudad, por las distintas provincias del país y por algunas zonas de Latinoamérica. Asimismo, otros grupos que lo continuaron, se sirvieron del recorrido hecho por su teatro, pero también combinaron otros elementos de los antecedentes, contribuyendo a conformar el enraizado complejo y rico en su diversidad que es el teatro independiente argentino.

III. ANÁLISIS MICROPOETICOS Y MACROPOETICOS SOBRE LOS GRUPOS ELEGIDOS

1. Teatro del Pueblo

1.1. Génesis

1.1.1. Los antecedentes del Teatro del Pueblo

Antes de adentrarnos en los antecedentes de esta agrupación, corresponde aclarar que el Teatro del Pueblo, por ser considerado el pionero dentro del movimiento de teatros independientes, es uno de los conjuntos más estudiados por la historiografía argentina. Osvaldo Pellettieri y su equipo le han dedicado un volumen íntegro (*Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*, 2006), y otros investigadores, como Raúl Larra (*Leónidas Barletta, el hombre de la campana*, 1978), Luis Ordaz (“Leónidas Barletta: hombre de teatro”, 1992), Carlos Fos (“Leónidas Barletta: el actor en el mundo del Hombre de la Campana”, 2009), Lorena Verzero (“Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica”, 2010, trabajo que luego devino en el capítulo “Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda tradicional” de su *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*, 2013) y Karina Wainschenker (“Leónidas Barletta: el periodista más allá del Teatro y del Pueblo”, 2013) lo han abordado al estudiar la figura de Leónidas Barletta, su creador. El mismo Barletta expresó su pensamiento a través de las distintas publicaciones periódicas (*Metrópolis* 1931-1932; *Conducta* 1938-1943) y otros materiales (*Viejo y nuevo teatro*, 1960; *Boedo y Florida. Una versión distinta*, 1967). A la vez, la descripción sobre el Teatro del Pueblo se destacó en los primeros volúmenes que abordaron la temática del teatro independiente (Ordaz, 1946, 1957; Marial, 1955). A todos estos textos —y más— enviamos para obtener mayores detalles sobre el accionar del Teatro del Pueblo.

En este capítulo no pretendemos realizar una descripción lineal y cronológica de las actividades y obras llevadas a cabo por el grupo —a muchas de las cuales, no obstante, aludiremos, indefectiblemente, con el devenir de la escritura—, sino más bien ofrecer un análisis exhaustivo sobre las particularidades del conjunto. Es decir, en consonancia con nuestra hipótesis general respecto de la heterogeneidad del movimiento de teatros independientes —aún dentro de sus primeros catorce años de historia—, nos proponemos abordar las características que formaron y definieron al Teatro del Pueblo,

que lo distinguieron y que lo mantuvieron durante cuarenta y cinco años en la escena teatral porteña.

La metodología de trabajo que llevaremos a cabo, en este y en los demás capítulos sobre los grupos seleccionados, será la de recorrer los distintos ejes propuestos. En el caso del Teatro del Pueblo, en los casos en que sea posible, partiremos del análisis de los fragmentos de su estatuto que consideramos más relevantes (en base a los artículos que se conocen). Estas citas nos servirán como pretextos para poder referirnos a las distintas cuestiones que queremos estudiar. De este modo, observaremos cómo este teatro se constituyó a sí mismo desde el discurso y cómo se vinculó esta teoría con la práctica concreta.

Si bien ya desde mediados de la década del 20 se habían llevado a cabo algunos intentos por conformar un teatro independiente, el Teatro del Pueblo fue el primero que alcanzó continuidad en el tiempo. Esto le fue, incluso, reconocido contemporáneamente: “Démosle a esta tentativa el puesto de honor que le corresponde, ya que de todas las que entre nosotros se hicieron es la única subsistente” (Pulpeiro, 1933: 11). De esta manera, la crítica especializada coincidió en considerarlo como el “primer teatro independiente de Buenos Aires”. Esta frase, además, fue colocada como subtítulo del nombre del teatro “después de algunos años de labor” (Marial, 1955: 17) en los programas de mano y en las entradas, dando cuenta de la pretensión de originalidad que el grupo de Leónidas Barletta se autoconcedió. Su fundador, no obstante, había integrado varios de los intentos anteriores.

Tanto Luis Ordaz como José Marial, cuando se refieren a los antecedentes del Teatro del Pueblo, hablan de Teatro Libre (1927), TEA —Teatro Experimental de Arte³⁴— (1928), La Mosca Blanca (1929) y El Tábano (1930). Sin embargo, hay dos agrupaciones más que surgieron en esos años haciéndose eco de la intención de transformar el teatro de Buenos Aires que no fueron consideradas por la crítica como antecedentes del teatro independiente en general, ni del Teatro del Pueblo en particular. Estas fueron las compañías Renovación (1926) y Martín Pescador³⁵. Si bien creemos

³⁴ Hubo una confusión respecto a este nombre. José Marial (1955) lo denominó ambiguamente TEA. Luis Ordaz (1957; no se había referido a este grupo en su primera edición, de 1946) lo llamó Teatro Experimental Argentino. Raúl Larra (1978); Patricia Verónica Fischer y Grisby Ogás Puga (2006); y Jorge Dubatti (2012a) también. Años más tarde, Ordaz (1981) lo nombró correctamente como Teatro Experimental de Arte, y lo mismo hicieron Beatriz Seibel (2002), Andrés Monteagudo (2012) y Magalí Deves (2016).

³⁵ En mayo de 1925, Sandro Piantanida había manifestado en el periódico *Martín Fierro* la necesidad de la conformación de un teatro de arte. El 3 de septiembre de 1926, se anunció en ese medio la

que estas dos experiencias no se conectaron con el camino que luego llevaría al Teatro del Pueblo (Teatro Libre, TEA, La Mosca Blanca y El Tábano), entendemos que su desarrollo sí se puede vincular con cierto espíritu general del teatro independiente. Es

“Fundación del Teatro de Arte” y se lo asoció al “teatro libre”. En esa nota se da cuenta del accionar de la Compañía Renovación, y aunque se reconoce que su trabajo data de largos años (el grupo había tenido una etapa anterior como Grupo Estudiantil Renovación (1920 -1925), es la primera vez que se la menciona en este periódico: “La obra que la Compañía Renovación ha venido realizando desde hace varios años, obra meritoria dentro de un medio estéril, ha clarificado su campo de acción con el proyecto desinteresado que realizará en lo que resta de 1926 y en 1927. La Dirección Artística de la Compañía, asesorada por el erudito dominicano, hombre de pensamiento libre, D. Pedro Henríquez Ureña, quiere vincular a los intelectuales, escritores y artistas argentinos en una obra común de emancipación del teatro. Quiere el teatro libre, lejos del mercenario, ambiciona con devolver su hondo y verdadero cauce emocional, desprovisto del lagrimeo y de la dramaticidad afectada (...). Los planes ideados por la Compañía comienzan en *Santa Juana* de Bernard Shaw, obra que ya está en ensayo, cuyos decorados proyectó Adolfo Travascio y que se dará dentro de poco, en los primeros días de septiembre, en La Plata y en Buenos Aires. (...) Como se ve, la intención de fundar un teatro de vanguardia cobra forma” (Anónimo, 1995: 245). Una de las cuestiones importantes que se desprenden de este apartado tiene que ver con el deseo de un teatro emancipado, libre. Aún no se menciona el sintagma “teatro independiente” pero sí se deja ver la necesidad de un teatro separado del negocio de los empresarios teatrales. Además se habla de dar lugar a los nuevos autores argentinos, hecho que sería otro baluarte del teatro independiente. Y aunque no se retoma explícitamente el artículo de Piantanida, esta nota parece estar advirtiendo que las propuestas enunciadas por él un tiempo antes, están encaminadas. Tal como se adelantó, se realiza la obra mencionada y, en el n° 35, del 5 de noviembre de 1926, se publica “*Santa Juana*, de Shaw, en La Plata”. La situación no fue la esperada: “Se ha llevado a cabo en La Plata la anunciada representación de *Santa Juana*, por el Teatro de Arte Renovación. No podríamos juzgar con palabras definitivas la actuación de ninguno de los actores sin incurrir en injusticia. El escenario improvisado, casi, la pésima acústica de la sala, y otros inconvenientes que en último momento se sumaron a los inevitables de toda buena iniciativa, propendieron a deslucir los méritos de la representación. (...) Pero, deteniéndonos un momento a pensar en la altura de la obra representada, y en las dificultades que, a pesar de su aparente simplicidad, comporta, no podemos menos que elogiar el esfuerzo y la sostenida audacia del grupo Renovación, sobrellevados con honradez y voluntad. Pero antes que ese mérito es digno de aplaudir con entero entusiasmo el espectáculo de salud y pureza que nos procura esta manifestación de altos propósitos, en un ambiente de corrupción teatral, junto a un público profundamente intoxicado de suburbio y nacionalismo” (Anónimo, 1995: 269). A pesar de las muchas virtudes del emprendimiento, el desarrollo de la obra no alcanzó las expectativas: no hubo en escena alta calidad artística, hecho fundamental para los representantes del grupo Florida. La experiencia del conjunto platense fue la última alusión a un teatro libre que se dio en *Martín Fierro*. A pesar de que “Renovación involucró en su praxis —previamente al Teatro del Pueblo de Barletta— la gratuidad o bajo costo de las funciones para favorecer el acceso al teatro” y que su programa “puso de manifiesto la conciencia del evento teatral como institución didáctica” (Di Sarli, 2013: 64), este conjunto no figura, para los grandes teóricos sobre el teatro independiente, como uno de sus antecedentes. No obstante, destacamos que, en 1933, luego de que ya se hubiera conformado el teatro de Barletta, el conjunto platense cambió de nombre a Teatro del Pueblo, reafirmandose dentro de la misma tradición (para más información, sugerimos ver Di Sarli, 2013). La compañía Martín Pescador, fundada, precisamente, por Sandro Piantanida, es la otra experiencia que —tal como advertimos— no fue tomada como antecedente del teatro independiente. La explicación de Marial es que no había tal relación: “De distinto carácter [de Teatro Libre], pero con intención de realizar teatro de arte, Sandro Piantanida que hacía unos años había llegado de Milán y fue integrante en nuestro medio del grupo martinfierrista, crea la compañía dramática Martín Pescador y actúa sobre la base de un repertorio de obras breves en la sala de la Wagneriana. Citamos este intento de Piantanida, como hecho aislado, sin vinculación directa a la gestación del teatro independiente que después hemos de ver surgir, pero que documenta sobre cierta necesidad, sobre cierto deseo, de realizar y ver realizar teatro en Buenos Aires, con miras levantadas y ajenas a compromisos de taquilla” (1955: 31).

decir, conociendo la diversidad del movimiento de teatros independientes, también se puede considerar que sus precedentes no hayan sido homogéneos.

1.1.2. Teatro Libre

En el n° 133 de la revista *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista*, del 30 de abril de 1927, se transcribió la declaración de inicio del Teatro Libre (homónimo de la compañía de Antoine en París). Estaba presentada de la siguiente manera: “Publicamos a continuación las bases que acaba de lanzar un grupo cuyos propósitos consisten en organizar aquí un teatro independiente. Debido a que nosotros llevamos una buena parte de esta iniciativa, omitimos todo comentario” (Barletta, et. al., 1927: s/p). La declaración —firmada por Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Guillermo Facio Hebequer, Octavio Palazzolo, Augusto Gandolfi Herrero, Abraham Vigo, Álvaro Yunque, H. Ugazio— expresaba:

Hasta el presente, el teatro nacional ha vivido casi ajeno a todo propósito de arte y renovación. Los movimientos innovadores que dieron impulso vivificaron al teatro europeo y que ha tenido, en países como Rusia, su más alta expresión, apenas si ha motivado entre nosotros el interés del comentario periodístico, inconsistente y fugaz, y una que otra manifestación aislada nacida al calor de una finalidad artística y de servil imitación. (...) El teatro nacional no existe, porque vivió y vive regido por un fin comercial, ajeno a toda manifestación de arte y a todo ideal.

Frente a ese estado de indiferencia por cuanto signifique ideas fundamentalmente renovadoras; en presencia de la perversión y relajamiento que caracteriza a nuestro teatro, cuya obra, huérfana de toda intención artística, contribuye a desorientar y envenenar el gusto del público, se impone la creación de un teatro independiente, que desarrolle su acción libre de toda traba, y desvinculado en absoluto de lo que constituye hoy el teatro oficial. Por consiguiente, los que suscriben esta declaración dan por constituida la agrupación Teatro Libre, cuyos fines inmediatos serán:

Utilizar el concurso de un grupo de escritores, pintores e intérpretes que aspiren a la formación de un nuevo teatro, y a quienes les preocupen más los intereses artísticos que los inmediatos;

Celebrar periódicamente representaciones teatrales, o temporadas estables cuando lo permitan sus recursos, con obras, intérpretes y material escénico de los que se adhieran a los fines del Teatro Libre, incluyendo las obras extranjeras que caractericen un movimiento renovador;

Proceder de inmediato a una agitación previa, utilizando la tribuna pública para divulgar los principios y propósitos de Teatro Libre;

Declarar órgano oficial de la institución a la revista CLARIDAD (1927: s/p).

En esta declaración se recogen todos los elementos que se habían estado expresando en la revista en relación al teatro: la crítica al teatro oficial (es decir, al que llamamos profesional) por comportarse como un negocio y por no tener nivel artístico; la mirada hacia las vanguardias europeas; y la necesidad de constituir un nuevo teatro (habla de “teatro independiente”, sobre este uso volveremos en el cap. V, 1.2.1.2). También se decide hacer de *Claridad* el órgano difusor oficial del Teatro Libre.

Como órgano difusor, *Claridad* retomó a Teatro Libre en algunas oportunidades más (cfr. el mismo n° 133, Anónimo, 1927c; n° 134, Anónimo, 1927d; y n° 136, Anónimo, 1927e). A su vez, en la publicación 138, se informa sobre una conferencia dada por Palazzolo con motivo de la fundación del grupo, y se refiere el fragmento en el que habla de los antecedentes europeos y de los propósitos que motivaron la conformación del conjunto:

Más adelante, especificando los propósitos que determinaron la fundación del grupo de Teatro Libre, pasó revista a las diversas tentativas de teatro de vanguardia que se realizaron en Europa. Refirióse a la tendencia naturalista de Antoine, luego al simbolismo de François Coppée, a los trabajos realizados por la Maisson de l'Oeuvre de París que dirige Lugne Poé en pro de las nuevas tendencias estéticas en el teatro. La creación del teatro Vieux Colombier de París, llamado poco después a ser el teatro representativo de la nueva generación de autores franceses. Citó también las tentativas de Gordon Craig, actualmente el más conspicuo director de escena de Inglaterra.

Hizo Palazzolo mención de estos antecedentes para explicar y demostrar luego la diferencia fundamental que existe entre esos grupos y Teatro Libre.

La fundación de esos diversos teatros de vanguardia tenía un único propósito: tratar de establecer la supremacía de una determinada escuela dramática en relación con las otras. Era pues, solo espíritu de controversia literaria. En esa forma se establecieron diversas salas de espectáculo que cerraban sus puertas a los autores que no pertenecieran a su tendencia poseyeran o no valores. En tanto Teatro Libre ha de ser una institución con fines completamente distintos a los de esas tentativas europeas. Teatro Libre no se funda para hacer prevalecer una determinada tendencia dramática. Por lo contrario, todas las escuelas tendrán cabida en él, sean cuales fueren sus modalidades y solo se combatirá contra una escuela: la mercantilista. Solo un requisito regirá la aceptación de las obras: que estas tengan valores (Anónimo, 1927f: s/p).

Este primer grupo de teatro independiente se presenta como amplio y sin restricciones. Esta característica sería luego muy importante en el movimiento de teatros independientes. Jorge Dubatti sostiene que en los años 20 comenzó a haber un rechazo del “teatro comercial” y una defensa del “teatro de arte” representada por tres líneas diferentes. Estas fueron: 1) “la de los ‘profesionales’, que persiguen, a la par, alta calidad artística y rentabilidad del trabajo teatral”; 2) “la de los ‘experimentales’ que buscan una ‘vanguardia artística’ sincronizada con Europa, sin pensar en los resultados de taquilla, a pura pérdida e investigación por el arte y un público minoritario”; y 3):

...la de los “experimentales” de izquierda o filoizquierdistas, a los que mueve el deseo de una “vanguardia política”, también al margen del lucro, pero cuyo teatro busca producir transformaciones en la sociedad y propicia las ideas de progreso y revolución, un teatro que optimiza sus posibilidades pedagógicas para favorecer el advenimiento de la revolución y una sociedad sin clases y para ilustrar al “proletariado” nacional (Dubatti, 2012a: 69).

Tanto la segunda como la tercera línea estarían integradas por conjuntos pertenecientes al teatro independiente. El autor sostiene: “Cabría para los ‘experimentales’ una polarización interna semejante a la de ‘vanguardia artística’ y ‘vanguardia política’” (Dubatti, 2012a: 73). Dentro del segundo grupo, el de la vanguardia política, coloca a

los antecedentes del teatro independiente —Teatro Libre, TEA, La Mosca Blanca y El Tábano—, al Teatro del Pueblo, a la Agrupación Artística Juan B. Justo y al Teatro Proletario. A pesar de las diferencias entre ambas corrientes —que también se pueden vincular con los elementos que cada grupo tomó de las experiencias europeas—, todos los grupos integraron el movimiento de teatro independiente. Por lo tanto, tal como anticipó Palazzolo, una característica propia del teatro independiente en Buenos Aires será la heterogeneidad y la aceptación de distintas corrientes dentro del mismo movimiento.

Otro párrafo interesante que se reproduce en *Claridad* de la conferencia de Palazzolo es el siguiente:

Para llevar a buen fin nuestros propósitos —dice Palazzolo— debemos prescindir de todo lo que actualmente está establecido en el teatro oficial. Comenzaremos por la creación de una escuela de arte escénico donde puedan hacer sus primeros pasos aquellas personas que sientan vocación por el teatro (Anónimo, 1927f: s/p).

Esta propuesta, que no llegó a conformarse, no hizo mella en el Teatro del Pueblo, aunque sí en otros grupos del movimiento.

En el siguiente número de *Claridad*, el 25 de julio de 1927, se alude por última vez a Teatro Libre. Allí se mencionan más palabras de Octavio Palazzolo, esta vez extraídas de un reportaje en la revista *Comœdia*:

A nosotros, más que la obrita “bien escrita”, nos interesará la obra que se proponga crear, renovar, hallar nuevas formas de expresión. Al teatro vacuo, superficial y declamatorio, preferiremos el teatro que sugiera.

Arte de representación, queremos hacer del espectáculo una unidad perfecta entre la obra, el intérprete y la escenografía. Con ello pretendemos apartarnos en absoluto de lo habitual y rutinario. Y sin clasificarnos en tal o cual escuela, queremos lograr todos los matices, utilizar todos los elementos propicios a nuestro fin, creando nuestra propia experiencia. Embanderarse en esta o aquella tendencia implicaría cristalizarse, limitar el esfuerzo, paralizar la acción en un límite preestablecido.

Aspiramos, pues, a crear el teatro de arte, donde el teatro que se cultiva no es artístico; queremos realizar un movimiento de avanzada, donde todo se caracteriza por el retroceso.

En este sentido pretendemos provocar, indiscutiblemente, un movimiento de vanguardia (Anónimo, 1927g: s/p).

Teatro Libre no prosperó en el ambiente artístico, a pesar de que, según Roberto Arlt, tenía recursos económicos³⁶ (cfr. Larra, 1978: 74). En *Claridad* no se publica nada más sobre el grupo. Sin embargo, el clima de época para la conformación de un teatro independiente ya estaba generado. Al respecto, podemos tomar las palabras de Álvaro Yunque sobre el Teatro Libre:

Si fracasamos, no tardará alguien, cualquiera, no importa quién o quiénes, en realizar otra intentona. En Buenos Aires existe una cultura media que hace posible la subsistencia de

³⁶ Aunque, en la revista *Claridad* (n° 136), se había solicitado ayuda a los lectores a través de la venta de bonos.

un teatro que está por sobre la angurria del empresario, la vanidad de la actriz, la ignorancia del actor y la chatura del público burgués (Ordaz, 1957: 190). Si bien José Marial afirma que el conjunto se desintegró luego de llevar a las tablas la pieza *En nombre de Cristo* de Elías Castelnuovo (cfr. Marial, 1955: 30), tanto Luis Ordaz como Beatriz Seibel, sostienen que este estreno corrió por cuenta de su sucesor, el grupo TEA.

1.1.3. TEA – Teatro Experimental de Arte

Como desprendimiento del Teatro Libre, del que se había alejado Palazzolo, surgió TEA —Teatro Experimental de Arte³⁷—, creado en 1928. Este conjunto teatral tenía la particularidad de contar con elementos del teatro profesional: estaba “integrado por la compañía de Ángela Pagano” (Ordaz, 1957: 170), bajo la dirección artística de Abraham Vigo, Elías Castelnuovo y Guillermo Facio Hebequer. Como secretario figuraba Leónidas Barletta. Beatriz Seibel recuerda que en el n° 40 de la revista *Comœdia*, de agosto de 1928, “Angelina Pagano resuelve apoyar la agrupación de tendencias artísticas renovadoras denominada Teatro Experimental de Arte, T.E.A., poniendo en escena las producciones ‘de estos animosos escritores’” (2002: 698). El órgano oficial de difusión de este grupo fue la revista *Izquierda. Tribuna de los escritores libres*.

TEA ofreció *En nombre de Cristo*, la tragedia en tres actos de Castelnuovo, con vestuario e iluminación de Facio Hebequer, escenografía de Vigo y Angelina Pagano en el rol protagónico de Catalina. Fue la primera obra que se hizo sin apuntador. A su vez, el conjunto anunció los estrenos de *Odio* de Leónidas Barletta y de *La barrera* de Abel Rodríguez, pero no llegaron a escena por el fracaso económico de la primera obra.

Es interesante destacar que, siguiendo la tónica de que no todo lo trascendido sobre Boedo y Florida fue exactamente lo que sucedió, Magalí Devés (2016) sostiene que, desde quienes fueron integrantes de Boedo, también se hicieron aportes revolucionarios en el plano estético (cuadros, escenografías). Puntualmente, la autora analiza el desarrollo de TEA y lo considera experimental en sus formas (aunque no en sus textos).

1.1.4. La Mosca Blanca

³⁷ Ordaz dice que se eligió el nombre de Teatro Experimental Argentino porque la sigla acentuaba la significación revolucionaria. Además, porque algunos integrantes querían evitar la conexión con Antoine que se generaba con la denominación Teatro Libre. Si bien entendemos que el nombre correcto fue Teatro Experimental de Arte, la explicación dada también funcionaría.

En 1929, surgió La Mosca Blanca, en la Biblioteca Anatole France, donde concurrían León Klimovsky, César Tiempo, Aurelio Ferretti, Samuel Eichelbaum y León Miras, entre otros. El nombre surgió de “lo excepcional de sus propósitos” (Ordaz, 1981: 28). El carácter excepcional o raro se había contemplado a la hora de titular en Madrid a El Mirlo Blanco por lo que, teniendo en cuenta que también se repite el color del ser vivo, podríamos considerar cierta inspiración en el grupo español.

Contando con un núcleo reducido de actores —entre ellos, Pascual Naccarati (que provenía de la escena profesional) y Hugo D’Evieri—, Eichelbaum inició los ensayos de algunas obras, aunque no se llegó a concretar ningún espectáculo.

1.1.5. El Tábano

A partir de La Mosca Blanca, se originó un nuevo conjunto que llevó por nombre El Tábano (nombre puesto en alusión a uno de los enemigos de la clase trabajadora, Natalio Botana, dueño del diario *Crítica*³⁸). Sus primeros dos objetivos fueron: “a) Creación de un laboratorio de teatro de arte; b) Enseñanza de arte escénico, literatura y cultura teatral” (Fondo Heinrich-Sanguinetti), acentuando su carácter experimental y sus fines de extensión a la comunidad.

Esta nueva agrupación, a la que se incorporó Joaquín Pérez Fernández, realizó lecturas ilustradas —entre ellas, *El hombre y sus fantasmas*, de Lenormand— y representó *Los bastidores del alma*, de Evreinov.

En *Claridad* se le dedicó unas líneas al surgimiento de este grupo, en el n° 207, del 24 de mayo de 1930:

Un grupo de jóvenes amantes del buen teatro ha constituido un laboratorio de arte en el cual, según los propósitos de sus fundadores, se realizará la representación de las mejores piezas de teatro que sea factible poner a escena. Demás está decir que una iniciativa de esta índole merece toda nuestra simpatía, ya que bregará, sin intereses materiales, por la elevación del teatro, dando a los autores las mayores libertades en cuanto a las concepciones que del teatro pueden tener.

El Tábano, como toda institución libre y bien inspirada, carece de mayores medios para su desenvolvimiento, por lo cual solicita la cooperación de todos los artistas con el propósito de proseguir el camino que se ha trazado.

Ellos mismos dicen:

El Tábano carece de medios materiales y fatalmente los necesita para realizar su obra. ¿Manera de arbitrarlos? Conquistando socios. Pero para esto se necesita hacer propaganda y usted sabe lo cara que ella es. Y —por ahora— centavito que nos ingresa tenemos que destinarlo para los vestuarios, escenografías, etc., y para formar un fondo a objeto de alquilar un local más decente que el que tenemos.

³⁸ Ordaz (1981) dice que el nombre hace referencia a la aseveración socrática popularizada por este diario.

Si le exponemos todo esto es para conmoverlo como hombre y —una vez logrado esto— atacar a fondo su fibra de artista y decirle que —si usted simpatiza con El Tábano— nos haga, cuando pueda, un lugarcito en su página para publicar una especie de manifiesto solicitando la colaboración desinteresada y activa de todos aquellos que sientan el teatro como expresión y necesidad espiritual. El Tábano necesita socios. Autores inéditos que le lleven sus obras, inspiradas, se sobreentiende, en el más estricto y elevado concepto artístico. Hombres y mujeres que se sientan con capacidad de intérpretes. Dibujantes y pintores para las escenografías. Músicos para las obras musicadas o simplemente para ofrecer conciertos en El Tábano. Artistas de todas las artes necesitamos los esperamos en Avenida de Mayo 713, todos los días de 21 a 23 horas (Anónimo, 1930: s/p).

A continuación, se expuso una larga lista de obras que El Tábano planeaba representar.

Algunas ediciones más adelante, en el n° 215 de septiembre de 1930, se anunció su segunda función pública de *Los bastidores del alma* de Evreinov, con dirección de Rodolfo Bronstein y *mise en scene* del dibujante Eliseo, y se indicó que quienes estuvieran interesados en asistir podrían hacerlo inscribiéndose como socios de la institución con una cuota mensual de dos pesos.

Leónidas Barletta frecuentaba El Tábano. Y con varios de los actores y escritores que integraron este intento —y los anteriores—, fundó el Teatro del Pueblo.

1.1.6. La conformación del Teatro del Pueblo

El Teatro del Pueblo se empezó a gestar en el estudio del pintor Guillermo Facio Hebequer (quien luego dibujaría el logotipo), pero su creación “de palabra” se concretó en los lujosos salones de la Wagneriana, el 30 de noviembre de 1930. Cuatro meses más tarde, el 31 de marzo de 1931, Leónidas Barletta, Pascual Naccarati, Hugo D’Evieri, Joaquín Pérez Fernández, José Veneziani y Amelia Díaz de Korn³⁹ firmaron el acta fundacional oficial del grupo, denominándolo “Teatro del Pueblo. Agrupación al servicio del arte”. Es destacable que, con esta aclaración, el conjunto se estaba intentando separar, al menos discursivamente, de aquello que se había abogado en el grupo de Boedo, es decir, la idea de que el arte debía estar al servicio de la revolución. Este sería, un tiempo más adelante, uno de los focos de conflicto con ciertos integrantes, que los impulsaría a irse y a fundar el Teatro Proletario.

Este grupo se constituyó como entidad civil por tiempo indeterminado y se dio un Estatuto y dos Reglamentos, uno para la actividad dentro del teatro y otro para afuera. Estos documentos no se pueden observar completos, pero algunas partes están reproducidas en distintas publicaciones. En relación a su organización interna, el Teatro

³⁹ Pronto se sumaron al Teatro del Pueblo José Pétriz, Juan Eresky, Tomás Migliacci, Mecha Martínez, Josefa Goldar, Anita Grin y Álvaro Sol, entre otros intérpretes y colaboradores.

del Pueblo se regía por una asamblea anual, que nombraba a quienes iban a ocupar los cargos de Director General, Secretario, Delegados y Comisiones.

José Marial ubica el 14 de febrero de 1931 como la primera presentación del Teatro del Pueblo ante el público, en un cine de Villa Devoto. Dicha función contó con el siguiente programa: *La conferencia* de Mark Twain, *El cafetín* (canciones), *Comedieta burguesa* de Álvaro Yunque, y *La madre ciega* y *El pobre hogar* de Juan Carlos Mauri, que luego fue repetido en dos salas más de cines de barrio. En *Metrópolis. De los que escriben para decir algo* —revista que se constituyó como “órgano oficial del Teatro del Pueblo”⁴⁰ (Marial, 1955: 62) desde los estatutos fundacionales—, el anuncio del debut (que contempló únicamente a las obras de Yunque y Mauri llevadas a escena en Villa Devoto y Villa Luro) se realizó en el número 4, de agosto de 1931⁴¹.

Si bien desde los primeros números de esta revista se menciona la sede de Av. Corrientes 465 como espacio del Teatro del Pueblo, Marial sostiene que esta fue obtenida recién en 1932, después de que el elenco hubiera actuado durante algunos meses en la Wagneriana (ubica el debut en dicha sala en octubre de 1931). No obstante, esta primera casa para el Teatro del Pueblo (Av. Corrientes 465) —en la que solo entraban 120 personas y había sido una lechería— fue cedida por la Municipalidad el 17 de abril de 1931 y la resolución se publicó en el Boletín Municipal cuatro días después. En 1935, el grupo se mudó a otra sala —con, al menos, el triple de capacidad— que también le cedió la Municipalidad, sita en Carlos Pellegrini 340. Luego de estar dos años allí, el conjunto sufrió su primer desalojo y fue trasladado durante un breve tiempo a un subsuelo en Av. Corrientes 1741. Ese mismo año, 1937, el Teatro del Pueblo se mudó a la cuarta sala que le cede la Municipalidad, ubicada en Av. Corrientes 1530. De este espacio, el elenco se fue por la fuerza, en 1943. A partir de marzo de 1944 se instaló en una sala sita en la Diagonal Norte, Roque Sáenz Peña 943, un sótano con

⁴⁰ Este hecho también es deudor de la década anterior, ya que tanto el Teatro Libre como TEA declararon órganos difusores. Además, es factible pensar que, como periodista, Barletta considerara importante contar con una herramienta que sirviera para bajar una línea directa con un mensaje claro (más allá de lo que se pudiera realizar desde la escena), habilitando cierta redundancia pedagógica que pronto desarrollaremos.

⁴¹ Raúl Larra (1978) también sostiene que la temporada oficial del Teatro del Pueblo comenzó en febrero, pero la ubica en la Wagneriana (Florida 936), con *Comedieta burguesa* y *Títeres de pies ligeros*, de Martínez Estrada. Sin embargo, el estreno de esta última obra recién se refleja en *Metrópolis* en Octubre de 1931.

capacidad para 200 personas, donde continuó hasta 1975⁴², año en el que falleció su director, líder y figura suprema, Leónidas Barletta.

1.2. Estética

1.2.1. Repertorio

Uno de los artículos más ricos para analizar del estatuto del Teatro del Pueblo es el artículo 2º, donde se expresan sus objetivos: “Experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia al que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo” (Larra, 1978: 81). De allí se desprenden distintos elementos sobre la concepción estética del teatro que tenía el grupo, que se perciben a través del repertorio elegido, de la forma de actuar propuesta, del vínculo con el público y de la búsqueda de experimentación. En este apartado, abordaremos, de manera general, la temática de su repertorio. Considerando que Lorena Verzero (2006)⁴³ confeccionó cuidadosamente un listado sobre las salas, las obras y el equipo artístico que participó de cada experiencia, no nos explayaremos en esta área, sino que hacia allí remitimos para más información. Una de las primeras cuestiones que observamos es la pretensión de realizar un “buen teatro”, concepto relacionado al “teatro de arte” y a la riqueza estética. Podemos vincular esta declaración con la segunda línea de los antecedentes europeos analizados en el capítulo II. Este buen teatro, a su vez, se conseguiría a partir de un nuevo repertorio y de una nueva forma de actuación.

El repertorio preferido sería el escrito por autores nacionales. Más allá de que, como vimos, los intelectuales de la época tenían su mirada posada en los cambios que estaban acaeciendo en Europa, el propósito de promover a los dramaturgos argentinos fue una meta desde los inicios del Teatro del Pueblo. Este rescate de los artistas nacionales también se puede rastrear en algunos postulados de la década anterior (cfr. Semi-Fusa, “La temporada lírica del Teatro Cristóforo Colombo” en *Martín Fierro*, n° 29-30, 8 de junio de 1926).

⁴² En los años 50, cuando ya regía la Ley de Propiedad Horizontal, Barletta compra esta sala. Tras su muerte, lo heredan Josefa Goldar y Celia y Rosa Eresky, quienes muchos años después le venden el teatro al Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

⁴³ Sobre este trabajo nos permitimos hacer algunas pocas observaciones. Entre ellas, Verzero indica que Teatro del Pueblo realiza sus espectáculos de 1943 en la sala de Diagonal Norte; sin embargo, el elenco es expulsado del edificio de Corrientes 1530 recién a fines de ese año.

Dentro de los autores nacionales que tuvieron lugar en el Teatro del Pueblo, Roberto Arlt fue la figura referencial. El dramaturgo acompañó de cerca sus pasos iniciales y encarnó en sus obras “el proyecto de modernización escénica y generación de conciencia social que caracterizó a la escena independiente de Buenos Aires” (Dubatti, 2012b: s/p). A pesar de su brillantez, Barletta le recomendaba —al igual que a otros autores— cortes y cambios en sus obras. Tal fue el caso de, por ejemplo, *La isla desierta*, estrenada el 30 de diciembre de 1937⁴⁴. Esta fue la cuarta obra de Arlt llevada a escena por el grupo de Barletta. Un año antes, el autor había tenido su primer y único estreno en el circuito del “teatro profesional de arte”, pero la experiencia no había sido satisfactoria.

En *La isla desierta* se ponen en evidencia las desigualdades que genera el sistema capitalista, mostrando la desazón de las clases bajas y medias, que no participan de la riqueza que ayudan a construir y que son absorbidas por un trabajo tirano. Así, en la pieza se da la “irrupción de los ‘no contados’, de aquellos que siendo todavía parte del sistema no son tomados en cuenta por él, son en este sentido un sobrante que, si bien es necesario para el funcionamiento del sistema, no usufructúan de sus ventajas” (Proaño Gómez, 2007: 10-11), y se ponen de manifiesto las condiciones opresivas en las que vive el ser humano que debe vender su fuerza de trabajo a cambio de un salario.

En la obra se deja ver una posibilidad de transformación: el sueño colectivo. Aparece una racionalidad y una lógica distinta que no sigue la instrumentalización del cuerpo y la vida en función de la acumulación del capital. El carácter político se hace presente en ese “encuentro entre dos lógicas —que a la vez responden a dos racionalidades diferentes—, la del orden instituido y la de un nuevo orden con la propuesta de una nueva lógica con fines y valores radicalmente opuestos a la lógica del sistema” (Proaño Gómez, 2007: 11). En la antigua y prevaleciente lógica, los trabajadores no tienen libertad de elección, no pueden tener proyectos, no se sienten parte de un grupo, cada uno está solo con su accionar; en la nueva lógica propuesta no hay superiores que indiquen lo que se debe hacer y lo que no, hombres y mujeres se rigen por sus ganas y gustos, su vida no se agota en función de la rutina del trabajo, y están juntos, en

⁴⁴ Entendemos que esta es la fecha correcta de estreno de la obra (cfr. Ogás Puga, 2014). Sin embargo, hubo distintas versiones. Al respecto, Gabriel Fernández Chapo sostiene: “No hay consenso entre los investigadores respecto de la fecha de estreno de *La isla desierta* en el Teatro del Pueblo. Según Sylvia Saítta, subió a escena el 30 de septiembre de 1937. Raúl H. Castagnino afirma que fue el 30 de diciembre de 1937. Por su parte, Lorena Verzero, en su cronología de ‘Actividades y estrenos’ del Teatro del Pueblo, menciona por primera vez a *La isla desierta* el 1° de marzo de 1938” (2010: 82).

comunidad. En este sentido, *La isla desierta* se configura como un espacio de resistencia a la política normalizadora. No obstante, el soñado nuevo orden tiene un brusco despertar, marcado por la entrada del jefe y el director, que impiden la posibilidad de romper las estructuras establecidas. La salida, entonces, se vuelve imposible y la escena no ofrece ninguna alternativa.

Aunque la obra de Arlt —que enuncia una tesis y denota, de manera similar a la primera línea de la vanguardia europea, una postura política que está del lado del oprimido, del lado de los trabajadores— sea de un cariz pesimista, él no lo era: “su posición era resuelta y leal a lo más valioso del hombre; creía en él y en su tremenda fuerza transformadora” (Ordaz, 1946: 190). Con reminiscencias de los *Cuentos de la oficina* (1925), de Roberto Mariani, uno de los grandes protagonistas del grupo Boedo, *La isla desierta* —como otras obras del Teatro del Pueblo— introduce la temática obrera, la representación de un submundo y la marginalidad, y quiere incitar a la acción de sus espectadores. Tanto la pedagogía que el grupo pretende realizar desde el arte, como la creencia de que este tiene una utilidad social, son herederas de las ramas más radicales de la tradición teatral europea y de la tradición literaria porteña.

Los autores nacionales⁴⁵ no fueron los únicos tenidos en cuenta en el Teatro del Pueblo. Al contrario, Barletta tenía la férrea convicción de que los grandes clásicos del teatro universal tenían que llegar al pueblo. A ocho años del nacimiento del grupo, su director sostuvo en *Conducta*:

...resucitamos para el pueblo la gracia de Molière, de Cervantes; la grandeza de Shakespeare; el dramatismo de Lope, la tragedia de Sófocles, que se decían irrepresentables, que no se habían representado nunca aquí. Por primera vez en Buenos Aires, auditorios compactos rieron y lloraron tocados por la obra de arte (...).

¿No se ha dicho insistentemente que ese era teatro de museo, para círculos especializados, para entendidos, para minorías? Otros pretendían que los clásicos se representasen adaptados, extrayendo de ellos lo que permitiera el lucimiento del intérprete, como si el teatro fuese una cuestión de habilidad acrobática (en Marial, 1955: 76-77).

En este párrafo también se vislumbra la idea de hacer un teatro bello y popular, un teatro integral, para todos. Esta reflexión se vincula nuevamente con las vanguardias que pregonaban la alta calidad artística, pero también con la teoría propuesta por Romain Rolland. Empero, el teórico francés no estaba a favor de representar a los grandes clásicos. Esta línea fue seguida por otros representantes del teatro independiente —por ejemplo, José González Castillo, quien formó el grupo de teatro de la Peña Pacha

⁴⁵ Ezequiel Martínez Estrada, Nicolás Olivari, Eduardo González Lanuza, Álvaro Yunque, Raúl Larra, Roberto Mariani, Pablo Palant, Bernardo González Arrili, Octavio Rivas Rooney, Juan Pedro Calou, Horacio Rega Molina fueron algunos de los dramaturgos argentinos que se llevaron a escena.

Camac, que luego devendría en el Teatro Popular José González Castillo— pero no por Barletta, quien se dio el gusto de estrenar —a muchos de ellos, incluso, por primera vez en Buenos Aires— dramaturgos europeos y norteamericanos, clásicos y modernos.

Luis Ordaz asegura que fue precisamente en el repertorio donde el Teatro del Pueblo se destacó y llegó a ser “un baluarte del buen teatro”, a diferencia del aspecto interpretativo, donde “mostró altibajos constantes hasta llegar a una manifiesta decadencia” (1946: 176).

1.2.2. Actuación y Disciplina

El “buen teatro” propuesto en el segundo artículo de los estatutos no solo se tenía que hacer a través de un repertorio adecuado. También era necesaria una nueva postura frente a la actuación.

En línea con la estética realista que promulgó el grupo Boedo y también se vio en el Teatro del Pueblo, desde los órganos difusores del grupo y otros medios (cfr. *Hora*, 1940 en Fos, 2009) se realizó una fuerte crítica a los tradicionales “tipos” del teatro y a la figura del actor cabeza de compañía. También, al igual que en otras publicaciones de la época reciente (“Algo más sobre el teatro”, en *Claridad*, n° 131, marzo de 1927b), se proponía una distancia respecto de la declamación. En el Teatro del Pueblo se intentaban actuaciones menos exageradas y más verosímiles, hablando “como argentinos” (Marial, 1955: 75). A su vez, se pretendía que los actores pudieran abordar distintos géneros. Esto se contraponía con el cómico del teatro profesional, que solo trabajaba uno. Los actores del Teatro del Pueblo tenían, según Fischer y Ogás Puga, “una técnica imitativa” (2006: 197).

Además, se distanció a otros sujetos vinculados a la escena comercial, como el apuntador, el peluquero y el maquillador; y se dejaron de usar las candilejas de luz blanca y el “decorado realista”. El Teatro del Pueblo se oponía a los cartones o telas que colgaban de fondo con dibujos alusivos a la escena, prefiriendo una escenografía — también realista— que fuera funcional, sintética y arquitectónica. Sin embargo, Barletta no comulgó con el naturalismo, no quería seres vivos ni comidas en sus escenarios, tampoco maquillajes que reprodujeran los rasgos naturalmente, más bien quería que los interpretaran: “Dio normas precisas para diferenciar el naturalismo del realismo y el realismo de lo convencional” (Larra, 1978: 93). Aun así, sus puestas en escena se realizaron en el marco de un realismo “que hoy podemos considerar ingenuo” (Pellettieri, 2006: 71).

A su vez, se propagó —y se instaló— la supresión del saludo final al auditorio mientras aplaudía. Esto también fue acompañado por la omisión de los nombres de los actores unidos a los de los personajes en los programas de mano, lo que dificultaba la identificación individual de cada uno. Estos detalles y la forma de organización plana, en la que los distintos integrantes del teatro intercambiaban papeles grandes con secundarios, y cumplían diferentes roles para mantener el espacio (limpiar, acomodar, vender entradas, etc.), hacían suponer que el Teatro del Pueblo se construía en una aparente horizontalidad de los elementos, con un vínculo democrático y un intenso trabajo en equipo. Sin embargo, podemos observar una complejidad del grupo en esta incongruencia: la figura de Leónidas Barletta era muy fuerte y era él quien tomaba la mayoría de las decisiones, quedando los actores supeditados a su palabra. Al respecto, Beatriz Trastoy reflexiona:

Esta anulación de individualidades y jerarquías tuvo, sin embargo, su sesgo paradójico, especialmente en lo referente al Teatro del Pueblo. Personalista y dogmático en extremo, Barletta instrumentalizó una estricta disciplina que controló con mano férrea a lo largo de cuarenta y cinco años (2002: 487).

En línea con estas palabras, se puede leer el séptimo ítem de su “Decálogo del cómico que se respeta”, que indicaba que el actor “Estudiará con lealtad el texto, respetará al autor y se someterá al director, que es el autor del espectáculo, con ejemplar disciplina” (Barletta, 1961: 137). Esta determinación, por otra parte, también se expresa en el reglamento de la institución, cuyo artículo 2 manifiesta: “La voluntad de todos se delega en el Director, a quien se le ratifica confianza periódicamente, de manera que en la presente reglamentación, cuando se dice Dirección se entiende por la voluntad de todos” (Larra, 1978: 83).

Leónidas Barletta justificó su postura totalizadora: “aprendí que la Dirección no puede ser compartida. Es un acto de creación privativo del individuo. Entonces fundé el Teatro del Pueblo y con la anuencia y la comprensión de todos mis compañeros fui todo lo absoluto que requiere el oficio” (en Larra, 1978: 90). Pero Marial (1955) sostuvo que con este tipo de direcciones absorbentes y absolutistas —no comunes a todos los grupos, por cierto, ya que en otros conjuntos las direcciones iban cambiando— las escisiones resultaron frecuentes. Carlos Fos no duda: “La férrea conducción del Teatro del Pueblo por parte de Barletta, y la poca capacidad de debate sobre los principios fundantes que aquel había establecido, fueron algunos de los motivos de la primera diáspora que sufre el elenco en 1943” (2009: 313). Empero, ya en 1939, el actor Hugo D’Eviéri había justificado su alejamiento del elenco con este motivo.

Barletta también le atribuyó, en el mismo decálogo, otras características morales al actor del teatro independiente, tales como ser puntual, educado, no llevar al teatro los problemas personales, no abandonar la función acordada, ser modesto, sincero, y responsable como un maestro “porque el teatro es la gran escuela del mundo al servicio de la Humanidad” (1961, 137).

1.2.3. Experimentación

Volviendo al artículo segundo, la primera palabra que se expresa allí es el verbo “experimentar”. Más allá de las diferentes connotaciones que se desprenden de ese término —y en la que ya hemos ubicado, en el presente trabajo, al Teatro del Pueblo dentro de la línea de “los ‘experimentales’ de izquierda o filoizquierdistas, a los que mueve el deseo de una ‘vanguardia política’” (Dubatti, 2012a: 69)—, se puede advertir, a partir de la utilización de esa palabra, la necesidad de innovar, de proponer cosas nuevas, nunca probadas, que decía tener el grupo de Barletta.

En este sentido, el Teatro del Pueblo, aún con el carácter totalizador y sabio que se atribuía su director, fue el primero que propuso la discusión en el teatro. Hasta ese momento, aunque el público estuviera considerado uno de los ejes centrales en la práctica teatral (sin el cual sería imposible desarrollar esta tarea), su participación se limitaba a “recibir” las sensaciones o pensamientos que la actuación del elenco le pudiera generar. Sin embargo, en 1936, finalizada una función de *Noche de reyes* de William Shakespeare (estrenada por primera vez en Buenos Aires, un par de años antes⁴⁶), debutó en el Teatro del Pueblo el “teatro polémico”. El teatro polémico consistía en entablar una conversación / discusión, sobre el espectáculo que se acababa de ofrecer, entre el público, Leónidas Barletta y (si fuera posible) el autor de la pieza. Allí los espectadores tenían la posibilidad de manifestar sus opiniones y hacerles preguntas a los protagonistas.

Además de la contribución realizada desde el teatro polémico, otro acierto innovador de Barletta se vinculó con la recuperación del vestíbulo del teatro para los entreactos: allí “se ven cuadros y se leen libros, y así la impresión alcanzada por la representación se

⁴⁶ Se estrenó el 20 de mayo de 1934. Si bien en *La Vanguardia* (cfr. Anónimo, 1934c: 7), se dice que la obra se realizó en Charcas 1155, consideramos que este fue un error y que la numeración exacta era 1125, en el Teatro Coliseo. A los pocos días, el elenco viajó a Montevideo, Uruguay —también representando por primera vez la pieza en ese país—, por invitación de Millington Drake, presidente del Consejo Cultural Británico. Allí realizó dos funciones en el Estudio Auditorio, con muy buenas críticas.

conserva. Hubo un tiempo en que el teatro fue el recinto de todas las artes. Barletta vuelve a renovar esa tradición” (Erskine en Marial, 1955: 92).

Más allá de estos ejemplos, el Teatro del Pueblo tenía una estética realista convencional. Es decir, para este grupo, la experimentación fue más una declaración de principios — también conectado con las vanguardias europeas, en las que se destacaba, por ejemplo, el Teatro Sperimentale degli Indipendenti de Anton Bragaglia— que un hecho consumado.

1.2.4. Vínculo con el público

En el artículo que tomamos como disparador para este apartado —y en otras declaraciones públicas, como la expresada en la página anterior—, Leónidas Barletta se atribuye la capacidad de purificar a los espectadores. Esta acción lo enmarca como un “artista ilustrado”. Jorge Dubatti utiliza este concepto para denominar al “creador teatral que considera que su trabajo lo acerca al conocimiento de la verdad, lo hace puro en su ética y le permite saber más que el espectador, al que debe mostrarle el camino correcto” (2012a: 83). Esta postura también se había vislumbrado años ha, porque tanto *boedistas* como *martinfierristas* consideraban que tenían que guiar a sus lectores (cfr. García Cedro, 2013: 54 y 374; Gilman, 1989: 54).

A su vez, cuando se habla de “devolverle este arte al pueblo” observamos una nueva conexión con la tercera línea de los antecedentes europeos, ya que considerar al pueblo en el centro de la escena es el gran principio de Romain Rolland. En este sentido, Barletta concebía al teatro como un bien que debía difundirse y procurarse su público. Es decir, no solo recibía espectadores en su teatro sino que también los intentaba atraer en espacios no convencionales. Durante la estadía en la sede de Av. Corrientes 465 se inauguró el “Carro de Thespis”, un vehículo (carro-escenario), pintado por el escenógrafo español Fontanals, en el que el elenco recorría distintas zonas ofreciendo sus funciones y, muchas veces, también conferencias. A lo largo de sus años de trabajo, el conjunto visitó —además de plazas, cafés, clubes y escuelas de la ciudad de Buenos Aires— la ciudad uruguaya de Montevideo, numerosas provincias argentinas, y muchos pueblos de la Provincia de Buenos Aires. El propio Barletta sintetizó sobre su teatro: “Su movimiento abarcó todo el país (llegó a tener 51 filiales) e influyó en los países vecinos como Uruguay y Chile” (1967: 76).

No obstante, aunque el Teatro del Pueblo ofreciera precios económicos y funciones gratuitas en búsqueda de ese espectador popular al que le dedicaba su arte, no le resultó

sencillo “llegar con tal iniciativa a las capas populares, ya que al igual que la izquierda histórica a la que pertenecía, quedó divorciado de ellas al no poder responder con acierto a los nuevos desafíos del cambiante panorama social argentino” (Fos, 2009: 314). En este sentido, el Teatro del Pueblo tuvo un público de clases medias. Esta dicotomía es otra complejidad que presenta el grupo: si bien se autodenomina Teatro del Pueblo, y ubica a los espectadores —tal como hiciera Rolland— en el centro de su acción, se manifestó en contra de los llamados géneros populares, como el sainete, la revista, el vodevil, el tango y los demás “géneros chicos”. Es decir, aunque trabajara para ellas, despreciaba el gusto de las mayorías. Sin embargo, no hace dueño al pueblo de sus propias elecciones, le quita responsabilidad (¿lo subestima?), y se atribuye el lugar de quien va a sacarlo de la situación indefensa en la que está. Al respecto, Patricia Fischer y Grisby Ogás Puga afirman: “Barletta sostenía que debían ir a buscar al público, un público ‘niño’ al que no se le había brindado la posibilidad de la experiencia artística, sino que se lo había embrutecido por la ‘mediocridad del teatro corriente’” (2006: 198).

Asimismo, fue en el edificio de la Av. Corrientes 1530, en pleno auge del Teatro del Pueblo, cuando se comenzó a pensar en otro tipo de público: los niños reales. Si bien ya se hacían funciones para chicos y adolescentes de distintos colegios, estas no estaban planeadas estrictamente para el público infantil, sino que transpolaban obras que el Teatro del Pueblo ya había llevado a escena para su público habitual, como *La escuela de los maridos* de Molière y *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. El acercamiento inicial con el teatro para niños —género al que no todos los grupos de teatro independiente se armaron— se dio a través de la palabra. En 1938, Juan José Daltoé dio una conferencia sobre “Teatro para niños”, y en 1940, se realizó el primer espectáculo para el público menudo: *El retablo de las maravillas* de Cervantes. Al año siguiente, Carlos Guiría expuso sobre “El verdadero teatro para niños”. En 1943 surgió La Rama Verde, un grupo compuesto por jóvenes aprendices. Si bien contaban con la supervisión general de Leónidas Barletta, tenían su propia dirección y cierta autonomía. Comenzaron con la obra *Las aventuras de Robinson* de Pablo Mochmann. La Rama Verde también presentó *Las Bodas de Chivico* y *Pancha*, un antiguo sainete anónimo. Luego, Javier Villafañe visitó el Teatro del Pueblo con sus *Títeres del grillo* y *la luciérnaga*.

Si bien la experiencia más enriquecedora del Teatro del Pueblo con el teatro para niños se empezaría a dar a partir de 1946, con la compañía Los títeres de Rosita, dirigida por

Rosa Eresky, esta disposición comenzó a vislumbrarse, como vimos, casi diez años antes. Luego, Eresky dejaría expresado su pensamiento sobre los muñecos en “El títere en la educación y sanidad del niño” (1952). Para Bettina Girotti,

El interés de Eresky y Barletta por el público infantil y por el títere es inseparable de la concepción del niño como un sujeto activo producto de las propuestas escolanovistas que se extendieron en el país durante los años ‘30. Este amplio y variado movimiento reivindicaba el protagonismo del niño y de la autonomía infantil en los procesos educativos (2016: 40).

Es interesante esta concepción del rol activo de los niños, considerando que, como expresamos unas líneas atrás, a los propios adultos se los tomaba como sujetos pasivos que eran llevados “engañados” a ver tal o cual espectáculo y que tenían que ser educados por los artistas.

1.3.Eje cultural y educativo

Cuando ocupó el edificio de Av. Corrientes 1530 —inaugurado por el conjunto el 24 de septiembre de 1937 con *La escuela de los maridos*⁴⁷ de Molière—, el Teatro del Pueblo pudo desplegarse como un centro cultural integral: abarcaba teatro, danza, pintura, fotografía y conferencias (de las que participaron Victoria Ocampo, Ramón Gómez de la Serna y Samuel Eichelbaum, entre otros); ofrecía distintos cursos (literatura, historia, filosofía, impostación, acústica, música, arte escénico y folklore); y publicaba la revista *Conducta*. También en ese espacio —que era un auténtico teatro (antes había sido llamado Teatro Nuevo y Teatro Corrientes) y tenía capacidad para 1250 espectadores— se realizó, en diciembre de 1938, el primer desfile de teatros independientes, del que participaron la Agrupación Artística Juan B. Justo, el Teatro Íntimo, el Teatro Popular José González Castillo y el Teatro del Pueblo. A su vez, distintas personalidades del mundo visitaron este teatro. De modo que muchos de los artistas masivos que antes habían sido criticados, fueron “fotografiados para demostrar cuán importante eran las representaciones del teatro independiente” (Fischer y Ogás Puga, 2006: 200).

Por otro lado, aunque en el Teatro del Pueblo se hubieran dictado cursos de distintas disciplinas (entre ellos, arte escénico), Osvaldo Pellettieri manifestó que Leónidas Barletta “no creía en la formación de actores” (2006: 71), sino que decía que “cualquiera, (...) podía actuar” (en Ciurans, 2004: 90). A su vez, tampoco ejercía una

⁴⁷ Fue la primera vez que esta obra —como la mayoría de las otras piezas clásicas que Barletta estrenó— se representó en Buenos Aires. La vieron doscientos mil espectadores en dos temporadas.

correcta dirección artística (cfr. Heredia y Díaz en Pellettieri, 2006), de modo que si el Teatro del Pueblo...

...dio artistas con méritos innegables, como Josefa Goldar, Hugo D'Evieri y Pascual Naccaratti, entre otros, fue porque en ellos la inquietud y experiencia sirvieron de capacitación, mientras que para otros compañeros de conjunto —a los que también reconocemos inquietud y entusiasmo—, esa misma travesía solo sirvió para que expresaran la triste y repetida nulidad de su noble esfuerzo (Ordaz, 1946: 184).

Aunque la idea de conformar una escuela de arte dramático ya estaba rondando en aquellos años desde las primeras declaraciones del Teatro Libre, Barletta no le dio ninguna importancia a ese tema (aunque sí consideraba fundamental que los actores incorporaran teoría). Trastoy sintetiza:

Para Barletta, los cursos sobre Shakespeare, literatura, historia argentina y universal, introducción a la filosofía, impostación, acústica, música, arte escénico y folclore, todos ellos dictados en el seno de la agrupación, completaban la formación que requería un actor. Estaba convencido de que el elenco bajo su dirección no necesitaba sumergirse en complejas sinuosidades teóricas ni formarse en escuelas de interpretación —sobre todo ajenas al ámbito del Teatro del Pueblo— ya que, en su opinión, ser artista era cuestión de pura voluntad y de trabajo cotidiano sobre el escenario (2002: 487).

Sin embargo —como veremos más adelante—, otros grupos retomaron la cuestión e hicieron de la formación de actores uno de los grandes ejes del movimiento de teatros independientes.

1.4. Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos

El Teatro del Pueblo mantuvo, desde sus inicios, un fuerte rechazo hacia el teatro profesional, donde los actores cobraban un sueldo por trabajar. Asimismo, consideraba que cuanto más económicas fueran las entradas, menos restringido sería el acceso al arte. Esto lo expresó en el tercero de sus artículos estatutarios: “Con el objeto de hacer accesible este arte a todas las clases sociales, las representaciones serán (...) gratuitas o a bajo precio, siendo el normal y corriente de veinte centavos y en ningún caso podrá exceder de un peso” (Larra, 1978: 82).

Aquí vemos una vez más cómo el Teatro del Pueblo se propuso ubicar al público obrero, al de clase baja, en el centro de sus acciones, tal como había propuesto Romain Rolland. A su vez, lo que se desprende de este postulado es que los estatutos no contemplaban la práctica teatral como recurso para ganar dinero. Es decir, recibiendo esa módica suma por las entradas a las funciones, se hacía indispensable que los actores trabajaran de otra cosa para subsistir. Esto no era un padecimiento para Barletta, quien consideraba que la gloria individual y el provecho material “eran un impedimento para

cumplir con la meta de contribuir a crear la vida espiritual que todo pueblo culto necesita” (Fos, 2009: 313). De hecho, él, en paralelo con sus actividades literarias y teatrales, fue boxeador y despachante de aduana en el puerto.

Esta característica fue, durante un tiempo, considerada como verdad irrefutable del teatro independiente. Empero, con el correr de los años, muchas figuras, incluso del Teatro del Pueblo, se opusieron a esta concepción romántica o heroica del arte y pretendieron una paga por la labor realizada. Así, los actores se comenzaron a concebir a sí mismos como trabajadores. Este tema implosionó en el Teatro del Pueblo el 28 de diciembre de 1942, un año después de la realización de la película *Los afíncaos* (1941) —calificada como “sobresaliente” por Luis Ordaz (1981a: 32) y prohibida por el gobierno de Castillo—, cuando se produjo una gran escisión en el elenco y veintidós integrantes⁴⁸ se fueron (algunos se dirigieron hacia el grupo La Máscara). Un elemento que promovió las discusiones fue, precisamente, el desacuerdo de un grupo de actores con la medida que impedía fijar un sueldo para el personal. Ellos, y muchos actores del movimiento de teatros independientes, querían vivir de la actuación. Sobre esto:

Don Leónidas señalaba que tomar una medida en este sentido, equivalía a un proceso de comercialización del teatro, que involucraría una pérdida de identidad y una asimilación al resto de las expresiones dramáticas que pululaban por Buenos Aires, y contra las que el Teatro del Pueblo alzó su voz (Fos, 2009: 313).

La aberración hacia la “comercialización” del teatro y, en consecuencia, hacia el teatro profesional también se vislumbró en los estatutos del Teatro del Pueblo, puntualmente, en su artículo quinto:

Considerando que el teatro comercial y negándose a la representación de las obras de aquellos envileciendo en la mayoría de los casos, la mentalidad y el sentimiento del pueblo, al margen de todo ideal, el Teatro del Pueblo reducirá a lo estrictamente indispensable sus relaciones con las organizaciones teatrales, comerciales y gremiales, prohibiéndose el ingreso de los actores y auxiliares del teatro comercial y negándose la representación de las obras de aquellos autores que solo vieron en el teatro una provechosa industria (Larra, 1978: 81).

Se presenta en este artículo el binarismo teatral que acompañó los primeros años de teatro independiente: un actor no podía trabajar al mismo tiempo en el teatro profesional y en el independiente; y se negaba la inclusión de obras que —por más de que tuvieran calidad artística— hubieran tenido lugar en el mercado. Si bien, algunos meses antes de lanzar su teatro, Barletta no se había mostrado tan reticente a los artistas del teatro profesional, ya que había recibido el apoyo de Angelina Pagano para la conformación de TEA, luego intensificó esta ruptura hasta el punto de defenestrar cruelmente a artistas

⁴⁸ Algunos de ellos fueron Joaquín Pérez Fernández, José Veneziani, Emilio Lommi, José Pétriz, Pascual Naccarati y Juan Eresky. Según Ordaz, eran “los mejores intérpretes del elenco” (1946: 175).

de este circuito, como fue el caso de, por ejemplo, Alberto Vacarezza. Contra él entabló una peculiar lucha desde su revista *Metrópolis*. Empero, recordamos que su versión de la obra *Noche de reyes*, de William Shakespeare, se realizó en un escenario “comercial”: el Coliseo (cfr. De Diego, 1970).

La problemática con el teatro profesional no amedrentaba a todos los grupos de teatro independiente. Sin ir más lejos, el Teatro Íntimo de La Peña fue fundado por Milagros De la Vega y Carlos Perelli, dos actores en actividad de este circuito.

A pesar de no acordar con que un elenco independiente pudiera vivir de la actuación, Leónidas Barletta habría aceptado algunas donaciones de dinero de parte de personalidades de la cultura. Tal sería el caso de Victoria Ocampo, fundadora de la revista *Sur* —publicación que, ideológicamente, debiera encontrarse en las antípodas del Teatro del Pueblo, por ser considerada popularmente como una producción hecha para la oligarquía⁴⁹—, quien, según María Teresa Gramuglio, “habría colaborado en el financiamiento del Teatro del Pueblo” (Fischer y Ogás Puga, 2006: 162). Esto, sin embargo, no era admitido por el grupo. Así, en programa de mano de la 1ª Exposición de Teatros Independientes, de 1938, se afirmó:

A los siete años de su fundación, en una ininterrumpida línea ascendente de progreso, ha logrado mensualmente 50000 espectadores para sus espectáculos de arte y este gran interés público ha determinado a la Comuna a darle en concesión el teatro que ocupa; pues el Teatro del Pueblo se prohíbe expresamente recibir subvenciones en dinero y se costea exclusivamente con su trabajo, sin donaciones, sin ayudas, proyectando, de acuerdo a la idea inicial, el arte en función social, el arte para elevar la sensibilidad y la cultura del pueblo (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano “Luis Ordaz”).

1.5.Relaciones con el Estado y con los partidos políticos

El cuarto artículo de los estatutos del Teatro del Pueblo es muy importante, dado que allí se expresa el concepto “independiente” —que ya se venía utilizando en la revista *Claridad* desde 1927, y que se conecta con la primera línea de los antecedentes europeos— y se deja en claro que la independencia del grupo es en relación al Estado y a los empresarios: “El Teatro del Pueblo es independiente y no podrá aceptar subvenciones en dinero efectivo ni ninguna clase de vínculo o negocio con el Estado,

⁴⁹ Alberto Adellach tomó al par Barletta-Ocampo como “una nueva polarización de la cultura” (1971: 13) y María Elena Sagasetta consideró “sorprendente” el acercamiento que se produjo entre la revista *Conducta* y “el grupo y la revista que son emblema de la alta cultura moderna: *Sur*” (1990: 35). Sin embargo, destacamos que Beatriz Trastoy afirmó que *Conducta* “establecía con la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, una respetuosa relación en la que prevalecían más las coincidencias que los disensos” (2002: 492).

empresas comerciales o personas que traben su libre desarrollo o acción” (Larra, 1978: 81).

A pesar de estas palabras, que representaron el alma máter del concepto de “teatro independiente”, la afirmación no se llevó, tan estrictamente, de la teoría a la práctica. Estamos ante una gran complejidad del grupo, ya que si bien ha trascendido, a través de los años, cierta imagen “pura” del Teatro del Pueblo como el ejemplo de independencia dentro del movimiento de teatros independientes, este conjunto pionero aceptó las cuatro salas que el Estado le cedió. Se podría argumentar que la cesión de inmuebles no significó dinero en efectivo, pero esa mirada no sería representativa de la realidad. El Teatro del Pueblo, para funcionar como tal, tenía que disponer de un espacio y, de no haberlo recibido a través de la Municipalidad, debería haber pagado por él. Es decir, queda claro que la asistencia que el Estado le brindó al Teatro del Pueblo también puede ser leída en términos económicos.

Las cuatro salas que la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires le cedió al Teatro del Pueblo son la de Av. Corrientes 465 (1931), la de Carlos Pellegrini 340 (1935), la de Av. Corrientes 1741 (1937) y la de Av. Corrientes 1530 (1937). Esta última fue la más importante.

El edificio de Av. Corrientes 1530 fue otorgado, en 1937, en concesión al Teatro del Pueblo, por veinticinco años, para fines artísticos y culturales, mediante la Ordenanza 8612⁵⁰, durante la intendencia de Mariano de Vedia y Mitre⁵¹. Según Alberto Adellach, “el intendente pudo hacerlo porque ese movimiento teatral *no molestaba*⁵²” (1971: 15), depreciando el carácter contestatario del teatro independiente, en general, y del conjunto de Barletta, en particular. No obstante, la concesión fue derogada mucho tiempo antes de que se cumpliera el plazo determinado.

La Sociedad General de Autores (Argentores) se manifestó en contra de esta ordenanza. En el acta de la Asamblea General Extraordinaria —realizada el 28 de octubre de 1937 y publicada en el Boletín Oficial n° 16 de la Asociación, editado en noviembre del mismo año—, se transcribió la carta que los autores redactaron para el Intendente de la ciudad de Buenos Aires. Allí, los 56 firmantes (entre los que se encontraban José

⁵⁰ Ese mismo año, la Municipalidad también le otorgó a Pascual Carcavallo (el empresario comercial que trabajaba junto a Alberto Vacarezza, ambos enemigos públicos de Barletta), por igual período de tiempo, el terreno en el que se construyó el Teatro Presidente Alvear. En 1951, las autoridades comunales lo expropiaron y lo rebautizaron Enrique Santos Discépolo.

⁵¹ El Intendente porteño declaró luego: “Lo mejor de mi administración fue el Teatro del Pueblo” (Larra, 1978: 101).

⁵² En bastardilla en el original.

Antonio Saldías, Samuel Eichelbaum, Vicente Martínez Cuitiño y Enrique García Velloso) le solicitaron revisión y reforma de la reciente promulgación, considerando que el Teatro del Pueblo, compuesto por “aficionados”, era “una institución, muy respetable si se quiere pero facultada muy prematuramente para ejercer el dominio exclusivo de los espectáculos que allí se organicen” (AA.VV., 1937: 17). A su vez, los autores advirtieron la falta de algunos géneros populares (como la zarzuela lírica, el sainete, la comedia y el drama popular), sosteniendo que su inclusión dentro del repertorio del teatro sería posible porque “las funciones según la ordenanza no obligan al ‘Teatro del Pueblo’ a ocupar diariamente el escenario” (AA.VV., 1937: 18).

El de Argentores no fue el único cuestionamiento; el lugar preferencial del Teatro del Pueblo fue advertido. Porto se refirió al conjunto como el poseedor de “una posición de privilegio con apoyo oficial” (1947: 17). Guibourg fue incluso más incisivo:

Ya que ha de investigarse, convendría que se tratase de indagar el hondo secreto que hizo que la comuna gastara cerca o más de un millón de pesos en la adquisición de una sala teatral destinada de antemano a ese establecimiento. La incredulidad pública es hoy por hoy enorme en cuanto a la inocente buena fe de muchos actos administrativos transcurridos y el venticello que nadie puede atajar arrastra rumores y más rumores. Un millón de pesos es mucho dinero para dotar a un núcleo que se contentaba modestamente con un galpón céntrico en el que no pagase alquiler. No faltan suspicaces que pretenden ver un negociado entre muchos, en el cual la sociedad de aficionados teatrales favorecida no habría sido más que un pretexto. Para disipar habladurías habría que empezar a saber con toda exactitud cuánto costó a la comuna el ex teatro Nuevo, por el que se votó una partida inicial de cuatrocientos mil pesos. Habría que averiguar qué razones privaron en tal desmedido socorro a un cuadro filodramático (Guibourg, s/f: s/p).

El 20 de diciembre de 1943, el documento “Derogación de la Ordenanza 8612, que concedió el usufructo de la propiedad Corrientes 1530, para el Teatro del Pueblo. Creación del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires” puso fin a la estadía del Teatro del Pueblo en el edificio que hoy ocupa el Teatro General San Martín. Este escrito fue dado a conocer en el N° 7022 del Boletín Municipal, la publicación oficial de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, y consta de dos partes: la primera es un informe redactado por el síndico Enrique M. Pearson, dirigido al Secretario de Cultura, Moralidad y Policía Municipal Dr. Héctor A. Llambías, con fecha del 13 de diciembre de 1943; y la segunda, fechada el 17 de diciembre de 1943, es la resolución tomada por Basilio B. Pertiné (intendente) y Héctor A. Llambías, y su posterior decreto. El informe de Enrique Pearson pretende brindar un análisis exhaustivo sobre el trayecto recorrido por el Teatro del Pueblo desde la disposición de la Ordenanza 8612 de 1937. Su propósito es aportar los elementos necesarios para justificar el postrero dictamen del Secretario de Cultura, Moralidad y Policía Municipal que dispondrá la derogación de la

ordenanza y la creación del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Teniendo en cuenta que el gobierno de facto que presidía Pedro Pablo Ramírez (continuando a Arturo Rawson) había derrocado al presidente Ramón Castillo y tomado el poder a través de un golpe de Estado —por otra parte, única experiencia de una intervención militar contra un gobierno conservador—, es sorpresiva la cantidad de explicaciones que se brindaron para argumentar la decisión, pretendiendo hacerse de un marco de legalidad del que podría carecer.

Si bien Pearson manifestó que no existían irregularidades en lo referido al régimen administrativo, criticó cuestiones vinculadas al proceder artístico. Entre otras cosas, señaló el anonimato de los actores, la “inmoralidad” de algunas de las obras representadas (como *La Mandrágora*, por la cual el Teatro del Pueblo ya había sido intervenido por la Municipalidad), la falta de formación de los intérpretes, y el incumplimiento con el compromiso de realizar obras de teatro gratuitas para escolares y estudiantes. En este punto cabe destacar que el Teatro del Pueblo cumplió con creces esta disposición. La actriz Rosa Eresky, que también oficiaba de secretaria de la institución, conservó en una carpeta —que hoy se puede encontrar en el archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro— los comprobantes gráficos de las “Funciones culturales gratuitas para estudiantes”. Allí se pueden encontrar fotos, cartas de pedidos y notas de agradecimientos de las escuelas por los espectáculos vistos. En la carpeta, con letra manuscrita, Eresky anotó: “La ordenanza comenzó a cumplirse en la temporada de 1938, ya que el teatro se inauguró en setiembre 24 de 1937; es decir, a fines de la temporada escolar. La obligación de dar dos funciones mensuales durante los meses de actuación, fue cumplida con exceso” (Instituto Nacional de Estudios de Teatro). En 1938, se dieron 46 funciones gratuitas para estudiantes. En 1939 fueron 19; en 1940, 42; en 1941, 32; en 1942, 54; y en 1943, sexto año de la concesión, se contabilizaron 64 comprobantes de funciones gratuitas para estudiantes.

Aunque la pretensión de objetividad en el documento que derogaba la ordenanza haya sido evidente, no puede dejarse de lado que el gran problema, como afirma Carlos Fos en su artículo “La llegada del Estado al viejo Teatro Nuevo”, era la postura “extremista” —es decir, comunista— de Leónidas Barletta: “Pearson guarda para el final de su trabajo las reales cuestiones que motivan su decisión: razones de tinte ideológico” (2010: s/p).

El notario municipal culminó advirtiendo que la estadía del Teatro del Pueblo en el edificio de Av. Corrientes 1530 no aportó lo suficiente al arte como para que este grupo

continuara teniendo el beneficio especial de la concesión. A continuación, y a raíz de las conclusiones brindadas por Pearson, el intendente Pertiné y el Secretario de Cultura, Moralidad y Policía Municipal Llambías resolvieron derogar la Ordenanza 8612, y decretaron la creación del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, presentando a su futuro director (Fausto de Tezanos Pinto) y disponiendo las características de este espacio cultural. En relación a esto, se comunicó que, dentro de él, iba a haber espacio para los teatros independientes. Esta novedad —sumada al hecho de que se mencionara que el Teatro del Pueblo no tenía ninguna particularidad, en relación con los demás teatros, como para que haya obtenido semejante deferencia por parte de la Municipalidad— estaba brindando un mensaje al resto de los elencos, con cierta pretensión de dividir las fuerzas internas del movimiento. Los representantes del Estado no quisieron plantear una ruptura con el movimiento de teatros independientes⁵³, sino que se encargaron de puntualizar en el caso del Teatro del Pueblo y su director Leónidas Barletta. Al ver la cantidad de elencos que participaron del Ciclo de Teatros Experimentales en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, pareciera que la fisura propuesta por Pearson tuvo sus efectos. Sin embargo, el Teatro del Pueblo no fue la única víctima de las decisiones de la Municipalidad. Ese mismo año también se desalojó, de salas que les habían sido cedidas, a los elencos del Teatro Juan B. Justo y La Máscara. Sobre esta decisión, Ordaz dijo, algunos años después:

El golpe atestado por las autoridades a los tres conjuntos, al retirarles repentinamente los locales de que disponían para realizar sus espectáculos, fue tremendo y, estamos seguros, perfectamente calculado. La actitud correspondía a un plan de vastos alcances políticos que procuraba el estrangulamiento de las actividades artístico-culturales más importantes del país, al mismo tiempo que regimentaba y planificaba desde los textos escolares hasta las libertades ciudadanas. ¿Cómo iba a escapar de ese plan —que destruía lo que no podía controlar— el movimiento de los teatros libres, originado en una inquietud demasiado peligrosa?⁵⁴ (1957: 288).

El día pautado por la Municipalidad para tomar posesión del teatro, Barletta mantuvo las puertas cerradas y no permitió el ingreso. Los funcionarios, entonces, forzaron las entradas y tiraron a la calle los distintos objetos y materiales del Teatro del Pueblo. Larra contabilizó los daños en un millón de pesos de la época. Por este hecho, Barletta

⁵³ De hecho, habían promulgado el decreto 2162 del 16 de noviembre de 1943, que estaba destinado a los teatros independientes, y que “tiende a facilitar la actuación y desenvolvimiento económico de esas entidades y significa a la vez un estímulo para una actividad que alcanza ya verdadera importancia por el número de conjuntos existentes y por la eficiente acción cultural que vienen desarrollando” (Seibel, 2010: 230).

⁵⁴ Aquí el autor parece estar integrando, bajo el mismo signo político, al golpe de Estado de 1943 y al gobierno de Juan Domingo Perón, comenzado en 1946 y elegido democráticamente.

recibió, en julio de 1956, una indemnización en concepto de daños y perjuicios por ciento noventa mil pesos.

Si bien la relación con el Estado no terminó en esta etapa de la mejor manera, el hecho de que esta hubiese existido marca una diferencia con otros grupos de teatro independiente (cfr. Villa, 2015: 166).

Hay, por otra parte, otro fragmento de los estatutos del Teatro del Pueblo, que refirió sobre las conexiones con la política. Jorge Dubatti sostiene que el grupo dejará en claro una y otra vez que los acuerdos relativos a la sesión de las salas “nunca determinaron ningún tipo de obligación política, moral o estética con los gobiernos de turno” (2012a: 80). El investigador advierte al artículo noveno como la supuesta redención al respecto: “Siendo su misión, puramente artística como excitante espiritual. El Teatro del Pueblo es ajeno a toda tendencia política, religiosa o filosófica” (Larra, 1978: 81).

No obstante, hay aquí otro significativo punto de tensión: el Teatro del Pueblo no fue ajeno a toda tendencia política. En un principio pudo parecer que sí, ya que Barletta sostuvo que el motivo de su renuncia a la revista *Claridad* fue que esta se había transformando en una publicación al servicio del Partido Socialista (cfr. Barletta, 1967: 52)⁵⁵. Además, al poco tiempo de conformar su teatro, este fue considerado falto de ideología por algunos compañeros, produciéndose una escisión y la posterior conformación del Teatro Proletario. Sin embargo, otra vez en la práctica los postulados no se cumplieron rigurosamente. En la revista *Metrópolis*, en contra de lo establecido en el artículo noveno, se hizo campaña explícita por la fórmula presidencial de Lisandro de la Torre y Nicolás Repetto (por la Alianza Demócrata Socialista). De esta manera, en la contratapa del número sexto, de octubre de 1931, se expresó:

Si después de trabajar diez años por la cultura del país, nuestra palabra tiene algún valor, decimos al pueblo: no puede oponerse a la reacción otra fuerza política que la de la alianza demócrata-socialista. Votad por De la Torre – Repetto. Contribución de *Metrópolis*, a la solución del problema político (Anónimo, 1931e: s/p).

Desde *Metrópolis*, además, se criticó a los artistas no comprometidos socialmente. De hecho, en la tapa del primer número, como carta de presentación de la revista, se había afirmado: “Mientras el país sufre una de sus grandes crisis políticas, sociales y morales, ‘los artistas’ realizan la ‘fiesta de las artes’. Después quieren estos ‘artistas’ que el pueblo no los desprecie” (Anónimo, 1931a: s/p)⁵⁶. Más tarde, desde *Conducta*, se

⁵⁵ Otra versión indica que Barletta se fue porque los integrantes de *Claridad* negaron ante otro medio que él fuera su jefe de redacción (cfr. García Cedro, 2013: 314-315).

⁵⁶ No solo al gobierno dictatorial de Uriburu se opuso el director del Teatro del Pueblo. El radical conservador Alvear fue uno de sus blancos preferidos. En *Metrópolis*, se le dedicaron críticas y burlas.

hicieron declaraciones similares. El Teatro del Pueblo, a su vez, participó de actos propulsados por el Partido Socialista, como el Festival en Favor de las Víctimas del Hitlerismo, que se realizó el 18 de septiembre de 1933 en el Teatro Marconi. Allí se presentó con *300 millones*, de Roberto Arlt; y con *Guerra*, de Dantas. En el evento, que estaba organizado por la Confederación Juvenil Socialista, hizo uso de la palabra el diputado socialista Rómulo Bogliolo.

Asimismo, Leónidas Barletta, que efectivamente simpatizaba con el PC, fue “acusado” de ser comunista en reiteradas oportunidades⁵⁷.

Por otro lado, luego de haber recibido la indemnización por la violenta expulsión del edificio de Av. Corrientes 1530, Barletta elaboró y difundió una lista negra con los actores y músicos —entre los que se encontraba su viejo compañero Pascual Naccaratti— que habían actuado en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires con el “nazi” Fausto de Tezanos Pinto. Con esta acción, Barletta, lejos de mantenerse separado de la política, estaba “reproduciendo los procedimientos contra los que reiteradamente se había levantado” (Heredia y Díaz en Pellettieri, 2006: 223).

En este sentido, advertimos que, aunque Barletta haya pretendido mostrar al Teatro del Pueblo como opositor a todo el sistema político, no pudo dejar de vincularse y vincularlo con la macropolítica, sentando su propia posición partidaria o haciendo campañas explícitas, ya sea a favor de una fórmula presidencial, o en contra de colegas.

1.6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes

El Teatro del Pueblo, por ser considerado el primer teatro independiente de Buenos Aires, estuvo completamente inserto en el movimiento de teatros independientes. De hecho, era tomado como punto de referencia por los otros grupos a la hora analizar diversas cuestiones. Por ejemplo, el IFT, como veremos en el capítulo correspondiente, se comparaba frecuentemente con el grupo de Barletta. A la vez, al ser el primer conjunto que recibió locaciones por parte del Estado, otras agrupaciones también usaron su modelo para exigir el mismo trato.

Empero, si bien el Teatro del Pueblo fue tomado como un paradigma, esto no significa que el resto de los grupos que integraron el movimiento de teatros independientes se

Yrigoyen, los intelectuales que lo apoyaban, y los ex compañeros de *Claridad*, vinculados al Partido Socialista, también fueron atacados.

⁵⁷ Para un mayor detalle de este tema, ver: Fukelman, María. “La persecución a Leónidas Barletta por comunista: el cierre del Teatro del Pueblo”. Inédito.

hayan comportado siempre igual que él. Efectivamente, ya hemos mencionado el caso del Ciclo de Teatros Experimentales organizados por el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, durante 1944, donde participaron varios elencos independientes y el Teatro del Pueblo fue excluido. Como sostenemos desde la introducción, y retomaremos hacia el final de la presente tesis, el movimiento de teatros independientes fue diverso, heterogéneo y complejo.

2. Teatro Proletario

2.1. Génesis

El Teatro Proletario es uno de los casos más polémicos que tomamos para nuestra tesis, debido a que algunos críticos manifestaron que no podía considerarse un teatro independiente. Esta fue la opinión de José Marial, quien la sostuvo porque “su actividad estaba regida por un lineamiento político antes que por una principiología artística” (1955: 122). Sus palabras fueron retomadas por Jorge Dubatti (2012). Empero, otros teóricos, como Luis Ordaz (1946), Tito Livio Foppa (1961), Beatriz Trastoy (2002), Ricardo Risetti (2004), Grisby Ogás Puga (2014) y Cora Roca (2016) sí lo incluyeron dentro del movimiento de teatros independientes. A lo largo del trabajo, enunciaremos los elementos por los que coincidimos con este último grupo de autores. Sin embargo, nos adelantamos en afirmar que el Teatro Proletario no fue el único conjunto que privilegió los lineamientos políticos, por lo que no consideramos que ese pueda ser un motivo de exclusión del amplio movimiento de teatros independientes.

El material con el que contamos para trabajar es acotado. Los únicos artículos estrictamente dedicados a este teatro son “Teatro Proletario: arte y revolución a comienzos de los años treinta” de Sylvia Saítta (2002) y “Teatro Proletario: un sueño inconcluso” de Magalí Devés (es uno de los capítulos de su tesis doctoral sobre Guillermo Facio Hebequer, 2016a). A estos, le sumamos otras publicaciones, más generales sobre el teatro independiente o sobre la década del 30. Hay que tener en cuenta que la duración del conjunto es la más corta de todas las que abordamos.

El Teatro Proletario surge, en mayo de 1932, como un desprendimiento del Teatro del Pueblo. Por lo tanto, muchos de sus integrantes también habían formado parte de las experiencias que consideramos antecedentes del grupo de Leónidas Barletta, como el Teatro Libre o el Teatro Experimental de Arte. Con este último, Magalí Devés advierte un lazo más directo:

...podría trazarse un puente, o mejor dicho, notarse cierta confluencia entre la experiencia de TEA y el Teatro Proletario, ya que, más allá de los cambios estéticos que seguramente se realizaron para el contexto específico del último emprendimiento, ambos proyectos se vinculaban en su elección temática y quizás también en la selección de una obra dramática que fue destacada por la técnica que había aplicado el dramaturgo ruso [se refiere a Andreiev], muy novedosa en tanto suprimía de la escena al personaje principal, un viejo postulado reivindicado por TEA. A juzgar por esta obra elegida, *Rey Hambre*, pero también por la estructura organizativa de la compañía de TEA y del Teatro Proletario, basada en un trabajo colectivo en donde el individuo constituía una

pieza necesaria para el funcionamiento de la totalidad, podría sostenerse que para el grupo de Facio Hebequer, Vigo y Castelnuovo, la experiencia del Teatro del Pueblo representó un “regresión” a formatos más tradicionales en algunas cuestiones, como la dirección en manos de una sola persona y la dispersión de una temática que debía tomar como protagonista a la clase trabajadora, portadora de la liberación social. Esas divergencias con el Teatro del Pueblo podrían manifestar una cierta incomodidad que explicaría, en parte, la temprana salida de dicho grupo de la agrupación dirigida por Barletta (2016a: 225).

Es decir, Barletta, Guillermo Facio Hebequer, Abraham Vigo y el uruguayo Elías Castelnuovo, entre otros, comenzaron juntos en Teatro Libre y en TEA pero, cuando se establecieron dentro del Teatro del Pueblo, tuvieron discrepancias estéticas y políticas, lo que generó la escisión. Uno de los desacuerdos clave tuvo que ver con las diferentes posiciones tomadas ante la categoría de “arte proletario”. Si bien todos los escritores y artistas mencionados habían integrado el grupo Boedo, que abogaba por un arte revolucionario que incidiera en la praxis de los trabajadores, el fundador del Teatro del Pueblo se había comenzado a distanciar, al menos discursivamente, de esta determinación.

Así, Devés contextualiza el surgimiento del Teatro Proletario en el intercambio epistolar que había habido entre Barletta y Carlos Moog —militante orgánico del Partido Comunista—, unos meses antes del nacimiento del grupo. La polémica había comenzado con declaraciones de Barletta en *Metrópolis* que condenaban el término “arte proletario” y a quienes se arrogaban su ejecución:

(...) debe hacerse arte proletario, arte de izquierda, arte de ideas sociales? No. El arte no puede estar atado a nada, ni a nadie, sin dejar de ser arte.

(...) Hacer arte sectario, arte de ideas sociales o como quiera llamársele, es tan pernicioso como hacer arte burgués.

(...) El artista, como miembro de la colectividad, puede ser conservador o comunista; pero como artista está fuera de la lucha de clases, por su jerarquía espiritual.

(...) Los comunistas, los socialistas, etc. aspiran a catequizar el arte, para sus planes futuros, sin percatarse de que los frailes, los moralistas, los guerreros y la burguesía se les han adelantado con mucho y con grande fracaso (1932: s/p).

Estas palabras, a su vez, fueron respondidas por Moog en la revista *Actualidad*, publicación que se había comenzado a editar recientemente y que estaba dirigida por Elías Castelnuovo. Devés sintetiza los ejes de su contestación:

En primer lugar, sostuvo que era imposible permanecer en una posición neutral frente a la coyuntura actual: o se estaba con la burguesía o se estaba con el proletariado, pues dentro de la lucha de clases debía contemplarse el enfrentamiento entre dos sistemas diferentes de conceptos sociales y morales (...). En este sentido, la batalla entre la burguesía y el proletariado no sólo era ideológica, sino también estética.

En segundo lugar, partiendo de la teoría marxista, Moog cuestionaba algunos pasajes del escrito de Barletta con el objetivo de interpelar a los “artistas comprometidos” a que se sumaran a la causa revolucionaria. Ello se traducía en un imperativo: los escritores y los artistas debían tomar la pluma y el pincel como herramientas de propaganda, hacer un arte claro y directo, es decir, un “arte proletario” que “refleje” la lucha de clases, en

concomitancia con la estrategia de “clase contra clase” impulsada por la I.C. y en oposición al arte académico, individualista y en decadencia representativo de la burguesía (2016a: 208-209).

Breve tiempo después de estos intercambios, se conformó el Teatro Proletario. Como fuimos explicando, el grupo disidente había abandonado al Teatro del Pueblo por “carecer de ‘ideología’” (Larra, 1978: 86). En este sentido, consideraba que su “posicionamiento político respecto de la situación impuesta por el golpe no aparecía contundente” (Mateu, 2015: 12). Al respecto, sostiene Saítta:

La dispersión de los intelectuales da cuenta de un campo cultural de izquierda que se ha fragmentado: por motivos ideológicos o personales, escritores y artistas de izquierda dejan de participar de las mismas empresas culturales que los vinculaban en los años veinte (2002: 13).

El nuevo conjunto tenía entre sus figuras más destacadas a Ricardo Passano, Guillermo Facio Hebequer, Elías Castelnuovo y Abraham Vigo. La revista *Actualidad* —que hacía una abierta defensa de la Unión Soviética y de la lucha contra el fascismo, a la vez que criticaba la cultura burguesa— auspició la propuesta del Teatro Proletario, cuyo propósito era incentivar, desde el teatro, la lucha de clases para contribuir a la revolución socialista. A su vez, la creación del Teatro Proletario se hizo a colación del surgimiento de la Unión de Escritores Proletarios (UEP), también sucedida en 1932, bajo la dirección de Elías Castelnuovo. La UEP había expresado en *Actualidad*, en mayo de 1932, que, de acuerdo con entidades similares que funcionaban en el mundo, sus objetivos eran “sostener el principio de la lucha de clases, combatir el imperialismo y defender la construcción del socialismo que se está llevando a cabo en la Unión Soviética” (Anónimo, 1932b: 46).

Con la idea de realizar un trabajo en correspondencia con la UEP, el Teatro Proletario se presentó en el n° 4 de *Actualidad*:

CAMARADA:

Acaba de fundarse en Buenos Aires un “TEATRO PROLETARIO”. ERA NECESARIO. URGENTE.

Todo el teatro burgués, arma del régimen capitalista, responde a la decrepita y absurda fórmula de “El Arte por el Arte”, y a exigencias de boletería, defendiendo así los intereses de la clase dominante.

Y para neutralizar la influencia de ese medio narcotizante de la burguesía, aparece “TEATRO PROLETARIO” que será la antítesis del teatro burgués.

Por eso la obra social y cultural que hará “TEATRO PROLETARIO será ARTE PROLETARIO”.

El proletariado, que posee una misión histórica determinada, tiene sus problemas propios y sus orientaciones originales.

“TEATRO PROLETARIO” será quien refleje fielmente todo esto.

“TEATRO PROLETARIO” se suma a las armas de quien disponen ya las masas obreras, para luchar por su liberación.

“TEATRO PROLETARIO” se dirige a todos los sectores del proletariado manual e intelectual, invitándolos a colocarse a su lado, para así formar un amplio frente con el cual iniciar de inmediato una formidable ofensiva contra el teatro burgués.

Por todo lo expuesto en el presente manifiesto, “TEATRO PROLETARIO” solicita del proletariado del país que le preste su solidaridad moral y su apoyo material, amplios y desinteresados.

Ante todo Sindicato, Federación y Organización Obrera y ante todo hogar proletario se presenta como un deber de clase identificarse con la causa de la cultural del: “TEATRO PROLETARIO” (Anónimo, 1932c: 45-46).

En estas palabras vemos, en principio, cierta continuidad en la discusión que se había entablado desde el grupo Boedo contra “el arte por el arte”, en el sentido de que el arte tenía que estar involucrado en la realidad social, no podía ser un ente desconectado de su contexto. Por otro lado, advertimos que la disputa no se emprende únicamente contra quienes creían en el arte “puro” o separado de la sociedad, sino que también era contra quienes tomaban el arte como una herramienta para ganar dinero. En este punto se presenta la misma dicotomía irreconciliable con los empresarios teatrales que, dos años antes, había advertido el Teatro del Pueblo. Asimismo, hay una declaración estética dentro de la intención de reflejar fielmente los problemas del proletariado: el realismo sería la poética elegida para sus obras. Por último, el Teatro Proletario pretendía generar cierta identificación con toda la comunidad obrera. Esto no era solo para sumar más compañeros de lucha, sino también para poder obtener, a través de sus aportes, los recursos necesarios para el correcto funcionamiento.

Devés vincula este manifiesto con ciertos escritos publicados, antes, por Facio Hebequer, quien sostenía que, frente a un capitalismo en crisis, “los artistas debían comprometerse en acelerar la caída del sistema capitalista y el advenimiento de una nueva etapa histórica, basada en la sociedad socialista” (2016a: 215). Además, la autora advierte intencionalidad en el uso de la palabra “proletariado”, por sobre la de “pueblo”, “categoría más laxa (...) generalmente identificada con el eclecticismo adjudicado a los anarquistas” (Devés, 2016a: 215-216). Esta sería una nueva distancia que el conjunto estableció respecto de Barletta y su Teatro del Pueblo.

El nombre de la agrupación tiene un vínculo directo con el teatro homónimo que fundaron Erwin Piscator y Hans José Rehfisch, en Berlín, en 1920. Ese Teatro Proletario, como ya hemos explicado (cfr. cap. II), produjo obras de alto contenido político. Luego, Piscator continuó esta línea como director de Die Volksbühne. Su objetivo siempre fue difundir las ideas políticas izquierdistas y poner al teatro al servicio de la sociedad:

El problema del artista luego de 1914 consiste en que no tiene ya el derecho de ser un artista si su individualismo adquiere prioridad sobre el interés general, dado que la

acción humana, la actitud, el comportamiento llevan consigo una exigencia moral al igual que el talento por sí mismo. La política se convierte en una exigencia moral (Piscator, 1979: 46).

En este sentido, podemos unir el trabajo del Teatro Proletario porteño con la primera corriente de los antecedentes europeos.

Devés explica sobre las influencias del grupo:

Como señaló Sylvia Saïtta, el propósito central del nuevo grupo era el de crear un “arte proletario” de acuerdo a los principios de Bogdanov, quien postulaba que desde un punto de vista proletario, el artista debía convertirse en su “portavoz estético”. Los tiempos del arte experimental parecían haber quedado atrás (...).

La otra gran influencia de este grupo fue el Teatro Político del dramaturgo comunista alemán Erwin Piscator, quien fue el primero en tomar el modelo del Proletkult de Bogdanov, en el Berlín de los años veinte, para fundar el Teatro Proletario. Sin embargo, como ha señalado Saïtta, posteriormente, Piscator, adoptó otras concepciones teatrales que, sobre la base de las experiencias previas de Meyerhold, postulaban una estética marxista abierta a los problemas escénicos, en la que el arte no podía justificarse únicamente por su ideología. En palabras del dramaturgo alemán: “El mal arte es mal trabajo y, por consiguiente, puesto al servicio de la revolución, se convierte en traición y contrarrevolución” (2016a: 212-213).

A pesar de estas reflexiones —que parecieran estar distanciando al Teatro Proletario porteño de Piscator, porque este no avalaría un “mal arte”—, entendemos que —más allá de lo que efectivamente puede haber resultado en la escena— el Teatro Proletario tampoco quiso descuidar el carácter estético. No en vano, una variante del nombre que trascendió fue la de Teatro de Arte Proletario. Si bien cuando el grupo se presentó en *Actualidad* lo hizo como Teatro Proletario, deducimos que en los programas de mano debe haber extendido esta otra designación, ya que fueron varias las publicaciones contemporáneas (*La Vanguardia*, *Contra*) que lo registraron de esta forma. De alguna manera, el hecho de que en su nombre “completo” figurara el sintagma “teatro de arte” manifiesta cierta intención de enraizarse dentro de una tradición que buscara realizar un teatro proletario, sí, pero también de alta calidad estética. Asimismo, que haya trascendido, mayormente, la denominación acotada de Teatro Proletario parece estar advirtiendo que los resultados estéticos no fueron tan satisfactorios y que fue la impronta “proletaria” la que se impuso por sobre la de la eficacia artística.

Las definiciones políticas del conjunto no fueron gratuitas. Su accionar despertó numerosas críticas y “provoca la reacción del oficialismo” (Foppa, 1971: 917). En este sentido, el Teatro Proletario fue el teatro independiente que más problemas tuvo en el menor tiempo de existencia.

2.2.Estética

2.2.1. Repertorio

El Teatro Proletario solía actuar de forma itinerante en plazas, sindicatos y bibliotecas. También alquiló un local en Bartolomé Mitre 1281, un salón de actos en Belgrano 1732, y usó, en reiteradas oportunidades, el Teatro Marconi, ubicado en Rivadavia al 2300.

Los comentarios sobre su calidad estética fueron, en su mayoría, regulares. Según Ordaz, los coros que organizaba la agrupación —creados y dirigidos por el maestro Rodolfo Kubik— tenían mayor nivel que sus obras de teatro, que caían “con frecuencia en errores y exageraciones” (1946: 182). Para Raúl Larra —parte interesada, ya que integró el conjunto en cierto momento—, la “gente del teatro Proletario era magnífica, bien intencionada, rebelde”, pero a pesar “del talento de varios de sus integrantes, entre ellos su director Ricardo Passano —que luego actuaría en *La Máscara*— adolecían de fallas artísticas que surgían de la estética sustentada” (1978: 87). Passano había estudiado, entre 1913 y 1917, en la Escuela Experimental de Arte Dramático de Montevideo. Luego, vino a Buenos Aires e integró la compañía profesional de Arte Realista, dirigida por Enrique Gustavino. Con Defilippis Novoa formó el grupo Renovación (que hizo, por primera vez en la escena profesional, una huelga contra empresarios) y, posteriormente, actuó junto a Blanca Podestá, Angelina Pagano, Enrique Orellano y Enrique de Rosas. Fue una persona sin concesiones, muy querido por sus dirigidos, pero también muy estricto en su rol.

Entre los intérpretes del Teatro Proletario, estaban Yola Grete, Tomás Migliacci, Ricardo Trigo, Rafael Zamudio, Paulina y Sara Marcus, Victoria Papier, Ribas, Paz, Todesca, San Clemente y Allegreto. Además, integraban el conjunto conocidos escritores, como Elías Castelnuovo, y otros nuevos, como Alfredo Varela, el mencionado Raúl Larra, Sara Papier y Emilio Novas. Los artistas plásticos que se estaban iniciando eran Sigfredo Pastor y José Saracco, y entre los de trayectoria estaban Abraham Vigo y Guillermo Facio Hebequer. Este último no solo se dedicaba a su especialidad, sino que también hacía las veces de director o de alguna otra función que fuera necesaria: “Cuando falta el director artístico, en Teatro Proletario, él hace de director y cuando falta un personaje, él lo suplanta. Suplanta al cargador, si el cargador no viene y al boleterero, si el boleterero no se presenta. Ningún cargo lo asusta, ninguna tarea lo rebaja” (Yunque, 1935: 8). Las palabras de Álvaro Yunque se publicaron a modo de despedida, en *Actualidad*, luego del fallecimiento del multifacético creador. Como sostiene Devés:

Más allá del engrandecimiento que guardan estas líneas escritas al poco tiempo de su muerte, no sería improbable imaginar una participación activa del artista si también es considerada su intervención como integrante del coro dirigido por el checoslovaco Rodolfo Kubik (2016a: 218).

Para *Actualidad*, Facio Hebequer encarnaba el modelo de artista proletario que postulaba la revista.

Todas las obras que eligió el grupo para representar tuvieron un fuerte contenido político, ya que estaban destinadas a favorecer la lucha de clases. En julio de 1932 se anunció que, a mediados de ese mismo mes, comenzarían las actividades del Teatro Proletario con un gran acto. Si bien no hay un registro que dé cuenta si este se llevó a cabo en la fecha prevista, Sikos sostiene, en octubre de 1932, que *Madre Tierra*, de Alejandro Berruti, fue la obra representada “en la inauguración” (1932: 47). Este espectáculo se volvió a llevar a escena de manera esporádica.

A pesar de que esta pieza había sido elegida por el elenco, no los terminó de conformar. De hecho, en agosto de 1933, desde la propia revista *Actualidad*, se hizo una pequeña autocrítica: “Después de la representación de *Madre Tierra*, la obra de Berruti, que desde el punto de vista ideológico posee una infinidad de defectos y desviaciones, individualistas y pequeñobuguesas, los elementos que forman el Teatro Proletario, han resuelto superarse” (Anónimo, 1933a: 37).

Esta superación tenía que llegar de la mano de su segunda obra, el drama de ideas *Hinkemann* del alemán Ernest Toller, cuyo estreno había sido anunciado, por *La Vanguardia*, para el 1° de marzo de 1933. Dicho periódico decía que la función iba a ser al aire libre, en el Parque Chacabuco, y que parte del elenco estaba compuesto por Marta Carrara, Eliseo Archipreste, Orestes Malin y Gregorio Steimberg. Los decorados estaban a cargo de Wanicof. También en *La Vanguardia*, pero un año después, se dijo que a partir de ese espectáculo comenzó una “actividad más intensa y una vida más próspera”, debido a:

...la incorporación a Teatro Proletario, de un grupo de artistas que pertenecían a las filas de la “Sociedad de Escritores Revolucionarios”. Ellos traen una orientación social franca y ponen al servicio de la obra común la experiencia adquirida en sus respectivas actividades artísticas (Anónimo, 1934a: 3).

Hinkemann, que llevó tres meses de ensayo, también fue ofrecida en el Teatro Marconi. Luego de su estreno allí, se dijo: “El Teatro Proletario ha dejado buena impresión. Su primera presentación, en el Teatro Marconi, nos hace esperar con confianza la segunda” (Anónimo, 1933d: 54). En dicha sala, se representó más de diez veces. También se realizó en algunos pueblos de la Provincia de Buenos Aires.

La edición en español del texto era de 1931 y la versión del espectáculo fue realizada por Elías Castelnuovo, con autorización de su autor. Las escenografías estuvieron a cargo de Facio Hebequer.

Jorge Dubatti recogió una crítica de Enzo Aloisi, publicada en la revista *Comædia* en septiembre de 1933, en la que se celebraba la puesta, aunque se dejaban entrever algunos desniveles:

La interpretación y montaje de la obra de Ernst Toller por parte de la agrupación Teatro de Arte Proletario es un esfuerzo digno de ser señalado por lo que significa como conquista efectiva para nuestra cultura teatral (...). No voy a referirme a la tragedia, un tanto desigual, del vigoroso autor alemán, que, con sus indiscutibles méritos y sus innegables defectos, pasa a segundo término ante el hecho auspicioso de haber sido realizada por un núcleo de aficionados nuestros (...). La dirección escénica, que evidencia un esfuerzo digno del mayor encomio, acabará seguramente por valorizar las condiciones individuales y atenuar los defectos, lo que permitirá dar al conjunto mayor equilibrio y ajuste (1994: 29).

A su vez, en *Claridad*, Raúl Goldstein consideró su estreno como “un éxito rotundo en la parte moral” (1934: 22).

Luego de varias representaciones, se iniciaron los ensayos de *Los hombres grises* de Flavin. Durante este período se produjeron algunas diferencias internas que dieron por resultado la formación de dos cuadros teatrales. Uno de ellos continuó los ensayos de la pieza de Flavin, que se llevó finalmente a escena a fines de 1933, en varias funciones realizadas en el Marconi. Unos días antes, su estreno generaba altas expectativas:

Y prevemos que *Los hombres grises*, fuerte drama que se desarrolla en una prisión burguesa, entre hombres que representan lo más característico de las lacras y podredumbres de la actual sociedad, habrá de despertar un entusiasmo y una comprensión tan grandes, o tal vez mayores, que *Hinkemann*. Se trata, en esta nueva obra, de un problema de vital interés para todos los trabajadores, hoy más que nunca expuestos a ser sepultados en los inmundos cuadros y calabozos con que la justicia burguesa de clase defiende los intereses de quienes depende (Valdez, 1933: 10).

El otro cuadro siguió representando la obra de Toller y, mientras tanto, comenzó a preparar una pieza social de Elías Castelnuovo. El 28 de octubre de 1933, este conjunto participó y se encargó de la programación de un festival que se realizó en Boulogne con motivo del aniversario de la Biblioteca José Ingenieros. Allí presentó un cuadro de la obra de Castelnuovo, *La marcha del hambre*, y debutó el coro de la agrupación. También hubo dos conferencias: “Ingenieros y el arte”, a cargo de Silvio L. Serra, y “El arte y las clases”, por Guillermo Facio Hebequer.

Sobre su pieza *La marcha del hambre*, Castelnuovo le había escrito a su colega Cayetano Córdova Iturburu:

Yo me esfuerzo en estos momentos por ponerme a tono con mi época. Por interpretar artísticamente la transformación a que se haya condenado la sociedad capitalista. No sé hasta dónde conseguiré en el papel, aunque lo conciba claramente con la inteligencia.

Acabo de escribir un drama para Teatro Proletario que se titula: *La Marcha del Hambre*. Esta pretende ser mi primera contribución al arte proletario (citado en Devés, 2016a: 219-220).

Mientras se ensayaba *La marcha del hambre*, se esperaban obras prometidas por Roberto Arlt y Sixto Pondal Ríos. No obstante, no hay registros sobre el estreno de estas piezas.

De Castelnuovo, el autor emblema del Teatro Proletario se realizaron varios cuadros, entre ellos *El puerto*, segundo episodio del drama *Vidas proletarias*, cuyo estreno se realizó el 25 de noviembre de 1933. Según el programa de mano, la agrupación se proponía divulgar la cultura artística entre las masas trabajadoras. Beatriz Seibel (2010) narra que allí se informaba sobre los personajes que habría en escena pero no se daban los nombres de los actores, figurando solamente el del dramaturgo. Además de la pieza de Castelnuovo, en esa fecha se llevó a escena *Paso de ronda* de Francheville, y *La fiebre amarilla*, parodia satírica basada en *La epidemia* de Mirabeau. Este último trabajo reunió nuevamente a todos los componentes, representando un trabajo colectivo. Además, la particularidad de esta pieza fue que se la puso en escena sin director, es decir, que los mismos actores se dirigían. Este hecho muestra otra decisión opuesta respecto del Teatro del Pueblo, en el que la figura de su director, Leónidas Barletta, marcaba una presencia influyente y cuasi omnipresente.

Luego, el conjunto comenzó a ensayar *Rey Hambre* de Andreiev, y un espectáculo que se denominaría *Noche de farsas* y que estaría compuesto por tres de ellas: la ya citada de Mirabeau, *Las 77 conferencias de la paz* de Castelnuovo, y una tercera en la que “trabaja actualmente un escritor que reserva su nombre” (Anónimo, 1934a: 3). Con el objetivo de llevar a escena la pieza de Andreiev, se realizó un “Festival artístico a beneficio del montaje del drama *Rey Hambre*” el 7 de abril de 1934, en el local de Belgrano 1732, cuya apertura estuvo a cargo de la escritora Sara Papier. Para esta ocasión, diversos artistas, entre ellos Quinquela Martín, Riganelli, Collivadino, Spilimbergo, Vigo y Passano, entre otros, donaron trabajos para ser expuestos y vendidos. También Guerchunoff, Aníbal Ponce, Castelnuovo, Yunque, Arlt, Petit de Murat, Graiver, González Tuñón, Ferrari Amores, César Tiempo y otros escritores propinaron libros firmados para que sean ofrecidos a la concurrencia. Rodolfo Aráoz Alfaro, Buxter Keaton, Roberto Arlt y Pondal Ríos ofrecieron conferencias, y León Klimosky disertó sobre “la Música de los negros”, con actuaciones de “la jazz Buddington”. A su vez, Juan de Dios Filiberti, ejecutó varias canciones porteñas, que fueron cantadas por Grete (animadora y cancionista de radio); “la pequeña libélula”

bailó algunas danzas clásicas acompañada al piano por Estrellita Musical; y los coros de la agrupación dieron a conocer nuevas canciones, entre ellas una adaptada al primer cuadro de *Rey Hambre*. En esta línea, unos meses después del festival, cuando todavía se continuaba ensayando la obra, la agrupación convocó el concurso de los aficionados al canto y a la música para ampliar su masa coral y “completar el espectáculo, con música y canto, y darle a este drama toda la magnitud que él tiene” (Anónimo, 1934e: s/p)

Para Ordaz (1946), el espectáculo realizado “con mayor justeza” (182) fue, precisamente, la puesta en escena del prólogo y las primeras escenas de *Rey Hambre* (estreno absoluto en Buenos Aires) de Andreiev. Sobre esta obra, Devés destaca la conservación de algunos bocetos escenográficos que había realizado Vigo en 1928, cuando estaba en TEA. Además, retoma el análisis de la pieza que hace M. Linás Vilanova, quien “sostenía que la originalidad de esta radicaba en haber llevado a la escena del teatro moderno a las multitudes anónimas convertidas en protagonistas” (Devés, 2016a: 222). En *Rey Hambre* la temática revolucionaria es explícita: los explotados y excluidos deciden decretar la pena de muerte para la burguesía.

Con esta pieza, Ordaz (1957) registra la aparición final de este conjunto, a principios de 1935 en un festival organizado para ayudar a los obreros españoles (en dicha ocasión, Fanny Yest tuvo a su cargo la puesta en escena). No obstante, en *La Vanguardia*, la pieza final que se anuncia del Teatro Proletario es *Prometeo*, de Elías Castelnuovo, en febrero de 1935, cuya representación integraba una velada en la que también se ofrecían otras obras y se daba una breve charla sobre arte proletario. En el anuncio se destacaba: “Se rematarán entre el público cuadros y libros de conocidos intelectuales. La entrada es libre” (Anónimo, 1935a: 5).

A su vez, otras obras que Saítta (2002) enuncia dentro del repertorio del Teatro Proletario fueron *El secreto* de Ramón J. Sender y *Noticias de Sexta Edición* de Castelnuovo.

2.2.2. Un estilo proletario

Las obras mencionadas en el apartado anterior eran elegidas por un motivo: respondían al prototipo de arte proletario que este conjunto pretendía hacer. Esta intención estaba muy arraigada en el Teatro Proletario y, desde sus inicios, sus integrantes compartieron la inquietud sobre cómo llegar a desarrollar un arte proletario en plenitud:

¿Cómo es o debe ser un teatro de semejante índole? ¿Qué género de actividades debe desarrollar? ¿Qué clase de obras conviene que represente? ¿Tenemos en el repertorio de nuestra literatura escénica obras que encajen ideológicamente dentro de un plan formal dialéctico materialista? ¿Existe algún autor en la Argentina, o en idioma castellano, cuya producción consulte las aspiraciones de las masas desde el punto de vista de las masas mismas? (Anónimo, 1933g: 37).

Para llegar a realizar una dramaturgia proletaria, se incentivaba a los escritores de la UEP a escribir textos dramáticos. Además, se organizaron concursos para autores noveles. Uno de ellos, llevado a cabo en junio de 1934, si bien dejaba el género y el tema a elección, requería que los escritos estuvieran ajustados a los principios del arte proletario. En este sentido, y en vínculo con la línea política del Partido Comunista, también era importante que se incorporaran trabajadores al elenco, “en tanto para la agrupación era cardinal su carácter clasista” (Devés, 2016a: 217). El arte proletario debía estar hecho por proletarios.

No obstante, la realización de este estilo particular no se le hizo fácil al Teatro de Arte Proletario. Si bien fue Elías Castelnuovo quien más desarrolló obras que se ajustaran a los postulados del Teatro Proletario, denunciando la falta de conciencia social y el individualismo burgués, “aún no se contaba en Argentina con una obra dramática que respondiera a la línea política promulgada” (Devés, 2016a: 218). De modo que el estilo proletario fue, incluso, bastante cuestionado. Así lo manifiesta Raúl Larra, quien sostuvo que, más allá de las buenas intenciones, el proyecto del grupo no era atinado: “Un arte proletario, tal como lo entendían sus abnegados y heroicos integrantes no servía eficazmente en modo alguno a la causa revolucionaria. Estaba más en lo cierto L.B. [Leónidas Barletta] con su programa de teatro popular que aquellos admirables animadores” (1978: 87).

Asimismo, la forma de organización y la elección de las obras tenían dinámicas particulares. Estas debían realizar un camino específico que incluyera el acuerdo de todos los integrantes para ser llevadas a escena:

La agrupación Teatro Proletario se rige por las decisiones de la asamblea. Esta nombra un cuerpo técnico constituido por los elementos indispensables de la representación teatral: director de escena, asesor literario, “regisseur”, escenógrafo, que junto con el maquinista, el electricista, un delegado del cuadro y el administrador, constituyen la comisión administrativa. El proceso que siguen las obras es también interesante. Elegida la obra el director escénico fija el plazo para su preparación. Transcurrido este se presenta ante el cuerpo técnico y, en caso de ser aprobada, se lleva ante la asamblea, que resuelve en definitiva si ha de ofrecerse al público (Anónimo, 1934a: 3).

Por otro lado, para reafirmar su carácter obrero y colectivo, el Teatro Proletario no incluía, en sus programas de mano, los nombres particulares de cada actor y actriz:

Teatro de Arte Proletario cree en su deber, declarar lo siguiente: que, como su título lo indica, se propone divulgar la cultura artística entre las masas trabajadoras, poniéndose

a su servicio. Que, aunque no aparece el nombre de nadie en su programa, no es una entidad anónima que rehúya a la responsabilidad de sus actos. Que, por el contrario, es una agrupación normalmente constituida sobre la base de una igualdad completa (que aspira a realizar una labor de conjunto, en la cual predomine el nombre colectivo de la institución y no el nombre particular de todos aquellos que la integran. Dado que tan importante es el electricista como el director escénico, cada uno en su respectiva especialidad, en la realización del espectáculo, se ha eliminado deliberadamente la mención individual, a fin de desterrar toda jerarquía en el convencimiento de que la unidad de la obra, interesa por encima de la unidad de sus componentes (Anónimo, 1933e: 3).

Esta decisión, similar a la que había tomado el Teatro del Pueblo —allí se veían los nombres pero no se los asociaba a los personajes—, dificultaba la individualización de las tareas que desempeñaba cada miembro del grupo.

2.3.Eje cultural y educativo

Si bien no contamos con demasiado material para analizar este apartado, sabemos que el aspecto educativo fue trabajado únicamente —y en profundidad— por el Teatro Proletario desde la elección de su repertorio y la realización de su teatro. Es decir, el escenario fue su arma principal para educar al público, a partir de una poética realista y de carácter didáctica, y también lo fue para formar a los propios actores. Así se expresó en su publicación de cabecera:

...el Teatro Proletario llamó a través de *Actualidad* a todos los que quisieran participar del nuevo proyecto. Se necesitaban colaboradores de ambos sexos, sin importar la falta de experiencia, puesto que se contaba con directores competentes encargados de transmitir los conocimientos (Devés, 2016a: 217).

Pero fuera de estas enseñanzas propias del quehacer teatral y de los coros de la agrupación, que eran coordinados por Kubik, no hubo talleres ni mayor apertura a la comunidad en relación a la educación.

Este hecho puede tener su raíz en la falta de un local propio para el Teatro Proletario, lo que dificultaba la organización. Además, hay que contemplar la escasa duración del conjunto, notablemente más acotada que la de los otros grupos seleccionados.

2.4.Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos

El teatro profesional era, por definición, algo a lo que el Teatro Proletario se tenía que oponer, ya que representaba la idiosincrasia del mercado en su más estricta forma. Lo que importaba allí era el negocio, por encima de los fines estéticos y sin siquiera contemplar los fines pedagógicos. Y si bien Ricardo Passano, uno de sus principales

animadores, provenía de este ambiente, quedaba claro que se había ido de allí; es decir, él que no trabajaba en el teatro profesional y en el teatro independiente a la vez, sino que había elegido renunciar a uno por sobre el otro. Así se expresó desde la revista *Actualidad*, al referirse a él como “el buen actor, que conocimos durante su actuación en compañías nacionales, teatro burgués que abandonó para no volver” (Anónimo, 1933a: 37).

Si bien Leónidas Barletta también tenía un profundo encono con los teatristas profesionales, Cristina Mateu entiende que otro elemento que distanciaba al Teatro Proletario del Teatro del Pueblo fue el vínculo de este último con cierto sector de intelectuales liberales que le brindaban apoyo financiero, haciendo referencia, principalmente, a la figura de Victoria Ocampo. Además, el conjunto dirigido por Passano no solo cuestionaba las relaciones entre integrantes del campo artístico y el grupo de Barletta, sino que también se oponía al “hecho de recibir los beneficios del estado burgués, a través de las concesiones municipales” (Mateu, 2015: 14). En este sentido, entendemos que, aunque tanto los integrantes que se quedaron en el Teatro del Pueblo como los que se fueron al Teatro Proletario pretendían educar a la clase obrera, no tenían las mismas estrategias políticas ni de subsistencia para llevar su plan a buen término.

Para su sostenimiento, el Teatro Proletario quería contar con el apoyo de obreros y simpatizantes. Esta colaboración también se pedía desde las páginas de las publicaciones de la época: “Ayude al Teatro Proletario” (Anónimo, 1933f: 13) se puede leer en el cuarto número de *Contra*. El precio de las entradas solía ser muy popular y hasta gratuito. No obstante, para algunos espectáculos se cobró más. Tal fue el caso de *Hinkemann*, donde el público pagaba un peso la entrada, “suma elevada si se tiene en cuenta la clase de público a quien se destinan estas funciones” (Goldstein, 1934: 22). Además, hay que considerar que, para la misma época, el Teatro del Pueblo cobraba 20 centavos su acceso.

Asimismo, por estar alineados con el Partido Comunista, se esperaba que el Teatro Proletario hubiera sustentado su financiación con aportes de dicha institución. Empero, las contribuciones parecieron no haber sido suficientes. De esta manera, cuando Magalí Devés da cuenta de las problemáticas a las que se tuvo que enfrentar el conjunto y las que lo llevaron, probablemente, a su final, expresa:

No han quedado registros sobre la concreción de estos proyectos [se refiere a obras] ni tampoco la de otras actividades llevadas a cabo por la agrupación, que parece no haber

logrado un desempeño sistemático, tal vez por las dificultades que suponía sostener dicha empresa que no sólo se enfrentaba con el teatro comercial y con el Teatro del Pueblo, que seguía vigente, sino también con la emergencia del cine, aunque también podría sospecharse una escasa atención financiera por parte del PCA (2016a: 221).

2.5.Relaciones con el Estado y con los partidos políticos

Desde el nombre seleccionado, se puede ver que el Teatro Proletario tiene un fuerte carácter político. Ese elemento fue destacado por las columnas teatrales de periódicos afines, como fue el caso de *La Vanguardia*: “En noviembre de 1932 se constituyó una agrupación cuyo título es todo un programa” (Anónimo, 1933c: 4).

Si bien el conjunto dirigido por Passano estaba identificado ideológicamente con el Partido Comunista y estaba “más a la izquierda que Barletta” (Seibel, 2010: 69), el Teatro del Pueblo también tenía afinidad con el PCA. Incluso, como sostiene Mateu: “El Teatro Proletario tuvo una corta existencia mientras que el Teatro del Pueblo, se convirtió en un emblema de la influencia comunista en la cultura, más aún cuando frente al ascenso del peronismo, el posicionamiento de Barletta fue claramente opositor” (2015: 16). Es decir, aunque ambos espacios eran comunistas, sus desacuerdos se correspondían con ciertas disputas que había en el seno del campo cultural del PCA, reflejo de las diferencias políticas internas que existían en el partido.

No obstante, es interesante destacar la reflexión de Devés sobre el posicionamiento partidario del conjunto proletario:

...más allá de la indudable cercanía a la órbita comunista, la experiencia del Teatro del Proletario no puede interpretarse como un mero reflejo de la política partidaria del PCA ni mucho menos un emprendimiento oficial de dicho partido, sino como una experiencia de compañeros de ruta del PCA y algunos militantes, como Moog, que tienen por objetivo atraer al proletariado e incentivar la lucha de clases a través de una expresión cultural en post de la revolución socialista (2016a: 211).

En este sentido, entendemos que el Teatro Proletario tomaba sus propias decisiones estéticas a la hora de montar un espectáculo, y no que respondía a órdenes estrictas del partido.

Sin embargo, también hay que remarcar que sus objetivos eran políticos y que a estos los quería cumplir a través de sus obras y actividades. En esta línea, tomamos las palabras de Ordaz, quien sostuvo:

Más que por la calidad artística de sus espectáculos, el Teatro Proletario era notable por el fervor con que los utilizaba para la obra político-social en que se hallaba empeñado. Se trataba de una especie de fuerza de choque, de resuelta militancia proletaria, que tenía el escenario por preciosa arma de combate (1946: 181-182).

Precisamente, fue por su pretendida impronta revolucionaria y su vínculo con el Partido Comunista que la policía solía obstaculizar sus funciones, amedrentando a todos sus integrantes. Un caso concreto se dio en una de las funciones de *Hinkemann*, en el Marconi, cuando “en la puerta del teatro se hallaba el camión celular amenazando llevarse a todo el elenco” (Ordaz, 1957: 222) y se tuvo que suspender la representación. Posteriormente, al término de una función en el Coliseo Podestá, de La Plata, el cuadro completo fue llevado a una comisaría de esa ciudad. Lo mismo ocurrió varias veces con el Coro Polifónico que dirigía Kubik, por haber cantado *La Internacional*. El grupo se fue convirtiendo en “una bandera rebelde de innegable atracción y resonancia” (Ordaz, 1957: 223), por lo que la persecución policial se volvió constante, dificultando su labor cada día más, hasta que esta terminó por completo. Además del hostigamiento policial, la falta de salas y las dificultades para funcionar en esas condiciones represivas influyeron en su final.

Por su parte, Larra consideró que lo que llevó al Teatro Proletario a su final fue más un error estratégico propio, para posicionarse, que los cruces con la policía: “Un arte proletario no se correspondía con la época ni con el país. En momentos en que en el mundo avanzaba el fascismo, afirmar lo proletario como sinónimo de Revolución era aislarse de otros preciosos aliados para detener aquella amenaza” (1978: 87). De acuerdo con esto, Saítta contextualizó:

La consolidación del stalinismo en la Unión Soviética, el estallido de la guerra civil española y el cambio de estrategia de la Tercera Internacional, que desde 1935 pasa a impulsar la formación de Frentes Populares, marcan un corte decisivo en la franja izquierdista del campo cultural argentino (2002: 16).

2.6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes

Como mencionamos en el comienzo de este capítulo, el Teatro Proletario quedó eximido, para algunos investigadores, de ser considerado un teatro independiente. A su vez, el conjunto tampoco se llamó a sí mismo de esta manera. Empero, entendemos que la inserción dentro del movimiento de teatros independientes se dio por varias razones.

En primer lugar, el hecho de que el conjunto se encontrara en constante diálogo con el Teatro del Pueblo, aunque más no sea para señalar sus errores y atribuirse mejores características, lo acercó a la forma teatral que el grupo pionero ejecutaba. Además, no solamente había distinciones entre ambos conjuntos, sino que también tenían muchas

cosas en común. Guibourg, después de que se le entregara, en 1937, la concesión del edificio de Av. Corrientes 1530 al elenco dirigido por Barletta, reflexionó:

Había un Teatro Proletario que fue perseguido con encarnizamiento y disuelto por la policía porteña. Sus propósitos e ideales denunciados no divergían de los que prometió sustentar al iniciarse el Teatro del Pueblo. La reacción que aniquiló al primero, fue particularmente generosa con este último. No será, pues, en balde que han quedado dudas por desvanecer (Guibourg, s/f: s/p).

Además, el Teatro Proletario, así como se distanció del grupo conducido por Barletta, se ubicó en la misma línea que otros teatros independientes. Un ejemplo se puede ver en *Actualidad*, en donde se retomaron las diferencias con el Teatro del Pueblo pero se acercaron posiciones con el entonces IDRAMST, lo que luego sería el IFT:

La agrupación Teatro Proletario, a nuestro juicio, es la primera iniciativa que se ha propuesto llevar a cabo, aquí, las consignas elementales de un teatro obrero. También el Teatro Social Judío, que debutó con gran éxito en el Coliseo, merece un capítulo aparte. Fuera de estos dos organismos que surgieron como una necesidad del momento histórico por el cual atravesamos y gracias a la iniciativa de las masas, no existe, luego más teatro que el teatro burgués o pequeño burgués y pseudo proletario como lo es el Teatro del Pueblo (Anónimo, 1933g: 38).

Por su parte, en *La Vanguardia* se publicó una nota que abordaba los teatros independientes (bajo el subtítulo explícito de “teatro independiente”) y se ubicó al Teatro Proletario como “una tercera agrupación” (Pulpeiro, 1934: 4) después del Teatro del Pueblo y de la Agrupación Artística Juan B. Justo. Allí, José Manuel Pulpeiro fue muy claro al incluirlo dentro de la práctica teatral que irrumpía con fuerza en la época, y a la que él le atribuyó un significativo carácter contestatario:

...se acentuó en el transcurso del año una corriente interesante, y doblemente grata para nosotros, por desarrollarse en casi su totalidad en nuestro medio. Nos referimos al auge que ha tomado el teatro independiente, recogido exclusivamente por artistas proletarios, cuando círculos e instituciones aristocráticos han fracasado ante las dificultades que llevan aparejadas tentativas tan generosas (1934: 4).

Otra razón para ubicar al Teatro Proletario dentro del movimiento de teatros independientes la brinda Marial, quien aunque no lo identificaba como tal, le reconocía “haberse estructurado con el concurso de escritores, periodistas, artistas, intelectuales e intérpretes no rentados” (1955: 122).

Finalmente, Devés se explaya con mayores puntos de contacto. Así, cuando la autora se pregunta qué se entiende por “teatro proletario” en el Buenos Aires de la entreguerras menciona varias cuestiones que también son representativas del teatro independiente:

...el análisis de las distintas empresas de teatro independiente — tanto desde el punto de vista de los autores faro, como de los escasos registros de la escenografía y la iluminación—, pero también de los artículos sobre el teatro y la literatura rusa que publicaban las revistas de la izquierda local, permite pensar, en primer lugar, en una concepción del teatro basado en temas emancipatorios en un sentido amplio, es decir, no acotados a protagonistas estrictamente “proletarios”. En segundo lugar, un arte de aspiración colectiva frente al arte individualista y burgués, que incluía como rasgos

modernos aspectos vinculados al maquinismo y la industrialización del mundo proletario. En tercer lugar, una intención abarcadora de incluir en dichas experiencias a un público “nuevo”, las masas trabajadoras, y de allí la dimensión educativa y moralizante de la gran mayoría de las obras. Y, por último, un rasgo marcadamente local: la ubicación de estas experiencias teatrales como parte fundamental de la renovación de la escena porteña, dominada por un teatro comercial, decadente y embrutecedor de las masas (Devés, 2016a: 225-226).

Por todas estas razones, sumadas a las que se fueron diseminando a lo largo del trabajo, ubicamos al Teatro Proletario como un engranaje más del movimiento de teatros independientes, considerando su especificidad política o militante como otra herramienta para mostrar su diversidad interna. Asimismo, creemos que ver solamente las declaraciones políticas explícitas del Teatro Proletario y no hacer foco en los propósitos, también políticos, que evidenciaron otros grupos, sería un análisis ingenuo. Es decir, si dejáramos de lado a este conjunto por su cercanía con un partido político, también podríamos desechar al Teatro del Pueblo —por ser afín al Partido Comunista, como dijimos—, o deberíamos descartar al Teatro Juan B. Justo (fundado en el seno del Partido Socialista y denominado con el nombre de uno de sus representantes más importantes), que, sin embargo, es considerado uno de los grupos independientes más importantes de la primera época. Sin ir más lejos, el Teatro Juan B. Justo también había sido acusado de “zurdo”, junto al Teatro Proletario, en algunos medios periodísticos:

A los zurdos les ha dado ahora la chifladura por organizar concursos para autores más o menos nóveles. Son los zurdos de ambos pies, es decir un Teatro Proletario y otra agrupación denominada con el nombre de cierto político que explotó en provecho personal la tontería marxista, al lado de las cuales la del pintoresco Barletta resume simpatía y arte por los cuatro costados. Aquellas dos se autotitulan al servicio de la clase trabajadora y cobran por localidades el mismo precio que cualquier teatro para burgueses. Pero eso no tiene importancia. Ellos sirven espiritualmente al obrero, sin duda por sospechar que no de sólo pan vive el hombre. Ambos concursos, en sí no tendrían nada de particular, a no ser por las regocijantes reglamentaciones que los rigen. Así, mientras una deja el género y tema a elección pero ajustados a los principios del arte proletario, la otra exige temas sociales expuestos sin tendencia. En ambos casos, la libertad retaceada, libertad puramente proletaria, equivalente a no haberla. Género y tema a elección, pero ajustado etc. Que entiendan ellos la gollería. Exposición social sin tendencias. O sea, la tontería teatralizada, el sensacionalismo —piedra angular del zurdismo literario y anexos— sin definiciones y ni siquiera el aporte de una probable solución. Escribir por escribir, fotográficamente, anécdotamente. Y, además, los jurados. Casi todos ellos sin gimnasia escénica, algunos intelectualmente insolventes, y el conjunto, sobra decirlo, de harto probado ideario izquierdista, lo que asegura una imparcialidad conmovedora. ¿Qué puede esperar el teatro de estos literatines? Dicen que ambos certámenes pueden ser declarados desiertos. ¿No podría declararse desiertas las cabezas de los organizadores? Eso, si no carecen hasta de continente... (Anónimo, 1934d: s/p).

El movimiento de teatros independientes fue, desde sus décadas iniciales, un enraizado complejo y heterogéneo. La cercanía con la ideología de izquierda fue notable para muchos de los grupos. Además, hubo, en mayor y menor medida, vínculos con los

partidos políticos y con el Estado, aunque, en muchos casos, se intentó solaparlos. Pero por el carácter contestatario de la práctica, por los modos de producción que acuñó el Teatro Proletario, y por sus configuraciones de “amigos/enemigos”, es que consideramos que, aunque este conjunto haya dado sobradas muestras de promover un teatro militante, también merece estar incluido dentro del amplio y diverso movimiento de teatros independientes.

3. Teatro Juan B. Justo

3.1. Génesis

El Teatro Juan B. Justo ha sido considerado por la crítica como uno de los grupos fundamentales del teatro independiente. Como ejemplo de esto, tomamos las palabras de Luis Ordaz, quien sostuvo que los teatros que integraron adecuadamente el movimiento de teatros independientes “se redujeron a tres” (1946: 166): el Teatro del Pueblo, el Juan B. Justo y La Máscara. No obstante, los especialistas en la materia han difundido y analizado en mayor profundidad solo a uno de esta tríada, el Teatro del Pueblo, asumiendo, quizás, que los otros dos grupos tenían comportamientos similares al dirigido por Leónidas Barletta (no hemos encontrado artículos dedicados exclusivamente al Teatro Juan B. Justo). En línea con nuestra hipótesis general que entiende al movimiento de teatros independientes como un entramado heterogéneo y complejo, nos adentraremos en las particularidades de este teatro. A modo de adelanto, sintetizamos dos de sus características más específicas: la estrecha relación con un partido político, y la exitosa realización de un elenco infantil y, luego, otro juvenil.

El Teatro Juan B. Justo tiene sus orígenes en el seno del Partido Socialista. José Marial, en su libro *El teatro independiente*, dice que se constituye como Agrupación Artística Juan B. Justo el 10 de junio de 1927, “siendo en sus días iniciales una organización coral vinculada —como su nombre lo indica— al Partido Socialista” (1955: 106). A su vez, sostiene sobre el conjunto:

Tiene al principio una orientación doctrinaria política que poco a poco va cediendo para transformarse en una entidad con verdadera autonomía y constituir un teatro independiente que ha de funcionar de acuerdo a un programa estrictamente artístico y cultural sin dependencias partidarias o de cualquier otra índole. Sus comienzos teatrales y su nombre definitivo de Teatro Juan B. Justo se conocen a partir del año 1935 (Marial 1955: 106).

Luis Ordaz, por su parte, retoma esto en la segunda edición de *El teatro en el Río de la Plata*, y advierte que el Teatro Juan B. Justo “durante cierto tiempo se denominó Agrupación Artística Juan B. Justo y ofreció algunos espectáculos en forma aislada” (1957: 216).

Sin embargo, consultando fuentes de la época —fundamentalmente, el periódico *La Vanguardia*, órgano oficial del Partido Socialista en la Argentina—, se presentan algunas diferencias con lo trascendido históricamente. En primer lugar, la fecha de

surgimiento podría ser el 10 de junio de 1927 pero también el 11 o el 12 de junio, ya que la noticia se publicó el día 13.

En segundo lugar, el nombre original del grupo coral no fue Agrupación Artística Juan B. Justo, sino Agrupación Artística Popular, cuyos fines eran “cultivar el arte, en especial el canto coral, y difundirlo entre la masa popular” (Anónimo, 1927: s/p). Es algo llamativo que esta versión no se hubiera cuestionado, dado que el médico, periodista y político argentino Juan Bautista Justo falleció recién el 8 de enero de 1928, y no son usuales homenajes así en vida. De hecho, fue, precisamente, el 9 de enero de 1928 que la entidad cambió de denominación:

En la reunión extraordinaria celebrada ayer por la C.A. de la Agrupación Artística Popular se acordó por unanimidad, en homenaje a su socio fundador doctor Juan B. Justo, recientemente fallecido, cambiar el nombre de la institución por el del maestro del socialismo (Anónimo, 1928a: s/p).

En tercer lugar, como veremos a medida que avancemos en el presente trabajo, los comienzos teatrales de esta agrupación se remontaron a varios años antes que 1935.

Además, el nombre “Agrupación Artística Juan B. Justo” nunca se dejó de usar. Tampoco encontramos un momento concreto —mediante declaración de principios o algo similar— en el que el elenco pasara a llamarse Teatro Juan B. Justo. Por lo tanto, lo que entendemos que sucedió fue que la denominación “Teatro Juan B. Justo” se comenzó a utilizar para referirse exclusivamente al conjunto teatral, aunque este haya estado siempre contenido dentro de la Agrupación Artística Juan B. Justo, que era mucho más grande que el grupo de teatro. En este sentido, usaremos ambas denominaciones en el presente trabajo, ya que nos parece que son coexistentes.

Entre sus fundadores figuran Andrés Beltrame, Juan B. Depasquale, Pedro Rodríguez, Juan Loffi, Mercedes López, Bernardo y Gabriel Stern, Victoriano Candal, Amadeo Di Fonzo, Amelia Fourier, Adela de Peralta y Antonio Cartañá. En 1930, ingresaron a la agrupación Antonio Abarca, Benigno Valle y Héctor Maranessi. Según Marial, estos últimos “fueron factores decisivos para que la Agrupación diera un paso firme y con el ejemplo que para toda la escena significó la presencia del Teatro del Pueblo, cambiaran la visión escénica y se constituyera en un nuevo teatro independiente” (1955: 108).

La Agrupación Artística Popular —cuya fundación había sido alentada por el mismo Juan B. Justo— brindaba clases gratuitas de canto a las personas “de ambos sexos” (se hacía mucho hincapié en esa aclaración, denotando preocupación por la inclusión de mujeres, que no era tan frecuente en aquel entonces) que quisieran acercarse, y solía ensayar y actuar en espacios pertenecientes al Partido Socialista. En un principio, el

coro se nucleó en dos conjuntos y, entre ambos, se podían contar más de 50 voces. En octubre de 1927 se eligió su Comisión Directiva⁵⁸, distribuyéndose los cargos de la siguiente forma: secretario general, Adolfo Stern; secretaria de actas, Teresa Chubarovsky; tesorero, Pedro Rodríguez; vocales, Mercedes López, Gabriela Stern, Victoriano Candal y Ramón Buscarons, todos declarados afiliados y simpatizantes del PS. La agrupación colaboraba, explícitamente, con la propaganda electoral. Por ejemplo, en marzo de 1928, ya como Agrupación Artística Juan B. Justo, el coro se presentó en el Teatro Coliseo en el acto de proclamación de los candidatos socialistas. También recorría la ciudad cantando para contribuir a la campaña, y sus ensayos se suspendían cuando había elecciones para que sus integrantes pudieran colaborar en los centros socialistas durante los comicios.

El 9 de abril de 1928, cuatro meses después de que naciera la Agrupación Artística Juan B. Justo, se anunciaron en *La Vanguardia* dos cosas importantes: 1) que, para celebrar dignamente el día de los trabajadores, la Agrupación Artística Juan B. Justo, el Coro del Pueblo y la Agrupación Artística Socialista —inspiradas en un ideal común— habían resuelto fusionarse bajo el nombre de Agrupación Artística Juan B. Justo, “rindiendo homenaje al Maestro del Socialismo, que siempre alentó las instituciones culturales” (Anónimo, 1928b: s/p); y 2) que se abría la inscripción para la formación de un cuadro artístico para la representación de piezas teatrales. Amadeo Di Fonzo quedaba a cargo del tema para informar a quienes se acercaran.

A partir de allí, la Agrupación Artística Juan B. Justo se diversificó: ya no era solo un coro, sino que también comenzó a construir un elenco teatral. El 26 de abril se citó a quienes estuvieran inscriptos en la sección teatral para el día siguiente, en el Centro Socialista de la sección 14^a (Cangallo 1020), a fin de dar lectura a las obras *No matarás*, de Vicente Martínez Cuitiño y *En familia*, de Florencio Sánchez⁵⁹, y de distribuir los papeles para comenzar los ensayos. Se expresó que Di Fonzo quedaba a cargo de la dirección.

⁵⁸ La Comisión Directiva se fue modificando en sucesivas oportunidades. Algunas de sus formaciones fueron: 1) secretario general, A. del Villar; secretario, A. Cartañá; secretario de actas, A. Aliseni; tesorero, H. R. Maranessi; administrador, Antonio Abarca; vocales, A. Herminda y E. Barthelemy (3 de septiembre de 1933); 2) secretario general, Antonio Abarca; secretario de actas, Alejandro Alcente; tesorero, Julio C. González; vocales, Jesús Menéndez, Raúl Maranessi, Juan Calabrese y Amabrio del Villar (10 de febrero de 1934); y 3) secretario general, Antonio Abarca; prosecretario, Ángel Irago; secretario de actas, Jesús Menéndez (h.); tesorero, Héctor Raúl Maranessi; vocales, Juan Calabrese, Antonio Cartañá y Amabrio del Villar (14 de julio de 1934).

⁵⁹ Con esta obra no se continuó trabajando en ese momento, pero se la retomó después.

El 8 de mayo de 1928, se explicitaron las secciones que componían la agrupación: 1) masa coral, 2) sección teatral, 3) formación de una orquesta (todavía en construcción), y 4) comisión administrativa. Diez días después, se convocó a los integrantes de la sección dramática para repartir los roles de la segunda obra seleccionada: *La conquista*, de César Iglesias Paz. La vinculación con el Partido Socialista era explícita:

Los ensayos de esta sección que se realizan bajo la dirección del compañero Amadeo Di Fonzo, van desarrollándose en forma auspiciosa haciendo entrever que pronto será presentado al Partido un conjunto teatral, formado por aficionados, que producirá su mejor impresión (Anónimo, 1928c: 4).

En este sentido, el grupo era denominado como “cuadro filodramático”.

Las convocatorias siempre eran abiertas y, como hemos dicho, fomentaban especialmente la participación de las mujeres.

Las siguientes obras fueron leídas durante los primeros años: *La hora del balcón* de F. Martens; *En familia* de Florencio Sánchez; *Pacífico torbellino* y *La mala sed*; *Registro civil* de N. Trejo; *La espina* de Carlos Mauricio Pacheco; *Las víboras*; *La huelga* de Carlos Roxlo; *Basta de suegros*; *Los Colombini* de Vicente Martínez Cuitiño; *Los mirasoles* y *Noche de luna* de Sánchez Gardel; *Las d'enfrente* de F. Mertens; *El hábito no hace al monje* de Comorera; *Entre doctores*; *Las dos joyas de la casa*; *La conquista*; *El anuelo* y *El festín de los lobos* de R. Cayol; *El honor* de H. Sudermann; *Ha pasado una mujer* de Aquino. De estas, se ensayaron *Registro civil*, *La espina*, *En familia*, *Basta de suegros*, *Los mirasoles*, *Entre doctores*, *Los Colombini*, *La conquista* y *El festín de los lobos*; además, se hizo lo propio con *Don Pedro Caruso*, *Personas buscadas*, *Madre eterna* de Ignacio Iglesias, *La barra provinciana* y *Los dos sordos*.

La primera presentación pública de la Agrupación Artística Juan B. Justo fue el 29 de agosto de 1928, en un festival organizado en el Centro Socialista de la 16ª (Villa Urquiza), con *Registro civil*. El 3 de octubre el elenco actuó en otro festival, esta vez en la Casa del Pueblo (Rivadavia 2150), llevando a escena *No matarás* y *Registro civil*. El mismo programa se repitió el 4 de noviembre. El 19 de diciembre, en la Casa del Pueblo, ofrecieron *La hora del balcón*, *Basta de suegros* y *La espina*. La Casa del Pueblo también fue el lugar elegido durante el año 1929. Allí, el grupo montó: *Los Colombini* (fue el 29 de mayo y con dicha función se sumó Juan B. Garone a la dirección del cuadro), *Los mirasoles* (29 de junio; el 6 de julio fue representada en un centro socialista de Quilmes), *Madre eterna* (1 de agosto), *En familia* (7 de noviembre), y *Los dos sordos* y *La barra provinciana* (7 de diciembre).

La Agrupación Artística Juan B. Justo fue creciendo. En 1929 ya había una agrupación homónima funcionando en Bahía Blanca. El 5 de febrero de ese año se publicó una reseña de la agrupación, en *La Vanguardia*, titulada “Agrupación Artística Juan B. Justo. Interesante labor que realiza”. Allí se hizo un recorrido por sus bases fundacionales, y se ofrecieron algunos datos sobre sus estatutos. En ellos:

...se establece el objetivo de la Agrupación, que consiste en “renovar el arte en todas sus formas y en especial el canto coral” y “organizar y participar en actos públicos de gremios y partidos obreros para [elevar] el gusto artístico del pueblo”.

“Para ser socio, sin distinción de sexos, se requiere tener 16 años de edad y abonar cincuenta centavos mensuales”.

“Pueden ser alumnos⁶⁰ los que estén de acuerdo con los fines de la agrupación, no estando obligados a asociarse ni abonar cuota alguna”.

Entre las atribuciones de la comisión administrativa hay una que destaca: “Fijar la cantidad de que dispondrá el tesorero, depositándose el resto en la cooperativa El Hogar Obrero”. La agrupación tiene voz y voto en las asambleas de esta cooperativa, y es también consumidora de sus productos.

“En caso de disolución, los fondos pasarán íntegramente a la sociedad anónima La Vanguardia”. Está en el ánimo de todos que no llegará jamás el momento de que La Vanguardia se “enriquezca” con los despojos de la Agrupación.

Todos los artículos de los estatutos⁶¹ se ajustan a las prácticas socialistas, así como también el sistema de cotizaciones, basado en la utilización de estampillas especiales (Anónimo, 1929: 6, 9).

Es interesante que los objetivos de “renovar el arte” y la intención de “elevar el gusto artístico del pueblo” son propósitos similares a los que, casi dos años después, va a enunciar el Teatro del Pueblo. A su vez, con algunos matices, eran expresiones que también se habían visto en las declaraciones del Teatro Libre (1927), aunque este último grupo había hecho especial hincapié en la separación del teatro profesional, tema no tratado —hasta el momento— por la Agrupación Artística Juan B. Justo.

A su vez, en la misma nota se brindaron datos sobre los inicios y los avances de la sección teatral:

Bien orientadas las actividades corales, la comisión dirigió sus miras hacia el arte escénico.

El compañero Amadeo Di Fonzo trataba de formar, el año próximo pasado, la Agrupación Artística Socialista⁶², destinada a tal fin; con el objeto de no disociar las fuerzas y trabajar unidos, dada la afinidad de los propósitos, se entrevistó a dicho compañero, lográndose que se hiciera cargo de la dirección de nuestra nueva sección teatral. Esta sección ha intervenido en varios festivales, poniendo en escena obras de diversa índole, con el éxito más halagador, si se tiene en cuenta que salvo dos o tres elementos, los demás hacían en el teatro sus primeros pasos.

⁶⁰ Así se llamaba a los integrantes del elenco.

⁶¹ El 8 de septiembre de 1933 se convocó a una asamblea extraordinaria para modificar los estatutos en sus artículos 4°, 5° y 6°, y en su título 7°, del artículo 35°. En junio de 1934, se informó sobre la reforma de los artículos 35° y 47°.

⁶² En *La Vanguardia* se registró la fundación de una Agrupación Teatral Socialista el día 6 de octubre de 1926, puede que se estuvieran refiriendo a esta.

(...) La sección teatral, no obstante su reciente creación, cuenta con numerosos intérpretes de ambos sexos y ha puesto en escena obras de diversos caracteres, entre las cuales mencionaremos: *En familia*, del inmortal Florencio Sánchez; *Mo matarás*, de Martínez Cuitiño; *Registro civil*, de Trejo; *La espina*, *Basta de suegros*, *La hora del balcón*, etc., que sirvieron de preparación a los nóveles actores para mejorar en este nuevo año las interpretaciones y el repertorio (Anónimo, 1929: 9).

En los primeros años, la Agrupación Artística Popular 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 —donde había espacio para estacionar carruajes— que le cedió la Municipalidad, sita en Venezuela 1051.

Si bien no hay una declaración de principios de la institución que corrobore la fecha exacta en la que la Agrupación Artística Juan B. Justo pasó a ser concebido como un teatro independiente, podemos identificar una serie de hitos que denotan el crecimiento del elenco teatral y que fueron condición de posibilidad para el pasaje. Uno de ellos se dio el 31 de julio de 1929, cuando se publicó el primer aviso publicitario en *La Vanguardia* donde se promocionó la representación de *Madre eterna* para el día siguiente. Destacamos este hecho porque es el primer indicio de cierta independencia o relevancia que iría adquiriendo el conjunto teatral. Hasta ese momento, sus novedades solo se publicaban en la sección “Fiestas y actos culturales”, dentro de las noticias del Partido Socialista. De modo que este aviso propagandístico no solo se publicó para brindarle a la agrupación mayor visibilidad, sino también para otorgarle algo de autonomía respecto del partido político. Asimismo, el hecho de que se le haya atribuido un formato publicitario da cuenta de cierto crecimiento actoral o estético del conjunto.

Otro evento significativo para el desarrollo de la Agrupación Artística Juan B. Justo, y especialmente de su elenco teatral, fue la instalación en una sede social propia. Si bien Marial había expresado que este conjunto tenía “a partir de 1936” (1955: 108) un espacio propio, fue el 5 de enero de 1933 que se comunicó, a través del tradicional órgano de difusión, que la Municipalidad le había cedido a la institución el local de Venezuela 1051. En el mismo apartado se les pidió ayuda a los socios para hacer reparaciones:

La institución del epígrafe nos comunica que próximamente trasladará su sede central a la casa Venezuela 1051, propiedad que le ha sido cedida por la municipalidad, para que pueda seguir realizando desde ella la obra de difusión artística-popular en que esté empeñada. La citada propiedad, que es muy amplia y cuenta con numerosas dependencias, ha de ser ideal para que la agrupación que nos ocupe desarrolle su meritoria labor.

Para poder habitarla de inmediato se requieren efectuar algunas reparaciones de importancia, y no contando la institución con los recursos suficientes, ha resuelto hacer

un llamado a los compañeros que estén en condiciones de colaborar con la misma cediéndole materiales de construcción, como ser: arena, portland, cal, baldosas, ladrillos, etc., y materiales para la instalación eléctrica (Anónimo, 1933b: s/p).

Además, se aclaró que “la Agrupación ya ha hecho un esfuerzo, emitiendo un empréstito de mil bonos de \$1 cada uno, que ha comenzado a colocar entre sus asociados, con el objeto de adquirir muebles y un piano” (Anónimo, 1933b: s/p). Es decir, que la entidad había tomado un préstamo de dinero que luego sería pagado por sus socios, demostrando cierta confianza de la institución en los mismos.

Para el 13 de febrero de 1933, la Agrupación Artística Juan B. Justo ya estaba instalada en la nueva sede. Luego de algunos arreglos, el 27 de marzo, se retomaron las tareas ensayando *Alfilerazos* de J. Benavente. El 3 de abril se comenzó a ensayar *Cobardías*, y el 17 del mismo mes, *El grillete* de J. G. Castillo. Asimismo, la inauguración estaba planeada para el 6 de mayo, con la realización de una gran fiesta, y en la primera quincena de mayo se preveían inaugurar los cursos.

El nuevo director del elenco teatral era el reconocido comediógrafo Samuel Eichelbaum (quien antes había intervenido en la dirección de La Mosca Blanca). Entendemos que la incorporación de esta figura fue el paso definitivo hacia la ubicación del grupo dentro del movimiento de teatros independientes. El espectáculo seleccionado para el debut fue *El huésped queda*, cuyo estreno absoluto en Buenos Aires se hizo el 17 de junio de 1933. Ese día —si bien también se publicaron novedades de la agrupación en “Fiestas y actos culturales”— por primera vez apareció la noticia de una obra teatral del elenco en la sección “Teatro – Cine – Música”, continuando el recorrido de crecimiento del conjunto. Los intérpretes del espectáculo fueron Fanny Speisky, Olga de Simone, José Ridaura y Carlos J. Nicolino. En la velada, sumó su participación el coro de la agrupación. A los pocos días, también en la sección “Teatro – Cine – Música” de *La Vanguardia*, Jaime Plaza —quien firmaba sus notas como J.— dio cuenta del estreno:

En esta exposición tienen tanto valor las palabras como los silencios. Y por ello y por ausencia de acción, *El huésped queda* es una obra de interpretación muy difícil. Los aficionados que componen el cuadro de la Agrupación han dado, con todo, una impresión muy fiel de la pieza de Bernard.

(...) la versión ofrecida tiene el tono requerido por la obra y si hubo algunos defectos es propio atribuirlos a la inexperiencia o al mismo compromiso de la labor. (...) La obra está puesta con mucha corrección y cuidado de los detalles, dentro de las limitaciones del tablado. El público demostró su satisfacción por el espectáculo y aplaudió calurosamente a todos los intérpretes de esta jornada verdaderamente promisoría (1933: 5).

Un tiempo después, las salas de la nueva sede comenzaron a quedar chicas para el elenco. Por esto, decidieron preparar uno de los patios de la casona colonial para inaugurarlos como teatro a comienzos de 1937. La inauguración fue prevista para el 14

de enero. En una nota en *El Mundo* se anticipó: “Dicho teatro al aire libre contará con un escenario de diez metros de boca y ocho de profundidad y permitirá la concurrencia de hasta 400 personas cómodamente ubicadas” (Anónimo, 1936h: s/p). En el amplio patio había un aljibe y muchos gatos que merodeaban el lugar. Allí se levantó un escenario al fondo y se colocaron hileras de bancos de madera para los espectadores. “Las funciones se ofrecen a cielo abierto, pero se dispone de un toldo que sirve cuando el tiempo se muestra poco propicio, sobre todo para precaver al público del frío y la lluvia” (1981: 35-37), recuerda Ordaz.

Desde sus más tempranos actos, la Agrupación Artística Juan B. Justo recorrió diferentes barrios de la ciudad de Buenos Aires, generalmente actuando en festivales organizados por centros socialistas. También asistió a algunas zonas de la Provincia de Buenos Aires, como por ejemplo Bernal, adonde concurrió el 19 de octubre de 1929 para presentarse en un festival. A finales de 1933, el elenco actuó en el Paseo Colón (entre Alsina y Moreno), en una Feria de Muestras de Buenos Aires, y en una Verbena Proletaria, preparada por la Unión Obreros Municipales en su campo de deportes. A su vez, los integrantes del elenco también participaron de visitas culturales. Una de ellas se concretó en julio de 1934, yendo al Teatro Colón.

3.2. Estética

3.2.1. Repertorio

El primer director del Teatro Juan B. Justo fue Amadeo Di Fonzo, quien, según José Marial, dispuso de un cuadro escénico que seguía la orientación doctrinaria de la institución (actuando en forma paralela a las actividades corales), y cumplió su labor “sin llegar en su planteamiento artístico ni dramático a constituir todavía un teatro independiente” (1955: 107). La primera pieza de su repertorio fue *El registro civil* de Nemesio Trejo. A Di Fonzo, lo continuaron en la dirección escénica José Vidal, y, más tarde, el director italiano radicado en aquellos días en nuestro país, José Minichelli. Luego, la institución modificó el rumbo y decidió encargar al mencionado dramaturgo socialista Samuel Eichelbaum la dirección de la escena. La primera pieza que dirigió fue la de Jean Jacques Bernard, *El huésped queda*, con traducción de Barthelemy, conocida años después como *El fuego mal avivado*. Esta obra se repuso en 1936 y, para las nuevas representaciones, se presentó una película, preparada especialmente, a manera de prólogo.

Ordaz da cuenta de que, cuando se retiró Eichelbaum, el cuadro empezó a ensayar *Los tejedores* de Hauptmann, con el propósito de ofrecerlo en una gran sala céntrica para los festejos del 1° de mayo de 1934, pero dice no saber si este proyecto llegó a cumplirse. El 17 de junio se realizó un acto por el 7° aniversario de la institución con *Toque fierro le digo* de Luigi Pirandello, y varios números de danza y música. La entrada era libre. El 29 de julio se llevó a escena *La voz humana* de Jean Cocteau, también con entrada gratuita. Para fines de 1934, más precisamente el 15 de diciembre, se estrenó *Amor* de Junichiro Tanizaki en la sala de La Fraternidad (calle Victoria 1928) para colaborar en una recolección de fondos que había organizado el Partido Socialista a beneficio de los obreros españoles. Las entradas para el espectáculo, que salían \$1 cada una, se vendían tanto en la sede de Venezuela como en la tesorería del Comité Ejecutivo del partido. El estreno generaba expectativas:

Se trata de una pieza en tres actos de una de las más importantes figuras literarias del Japón contemporáneo, que enfoca con un concepto teatral modernísimo el problema de tres psicologías amorosas de opuestos matices. La seriedad de la institución organizadora, la atención con que la obra ha sido ensayada, la confección de escenografía especial, la adaptación sincronizada de música auténticamente japonesa para el segundo acto de la obra, hacen esperar de esta representación una verdadera nota de excepción en el ambiente teatral (Anónimo, 1934g: 5).

La traducción española pertenecía a Antonio Ferratgés y el elenco estaba integrado por Esperanza Pardo, Alberto Febrés, Alberto Benedetti, Alberto Barcelona, Esteban Fabano, Emma Borlenghi, José Ridaura, Isela Godoy y Esperanza Pardo. Para el entreacto, se planeó que el periodista japonés Tei Okimura pronunciara unas breves palabras sobre el autor y su obra *Amor*. En *La Vanguardia* se sintetizó:

Y es en atención a sus relevantes cualidades que la Agrupación Artística “Juan B. Justo” la ha elegido para este acto que lo realizará a total beneficio del proletariado español, contribuyendo así a dos causas nobles y justas: revelar un autor desconocido entre nosotros y cooperar a la suscripción que actualmente se realiza en ayuda de los trabajadores españoles (Anónimo, 1934h: s/p).

Ya en 1935, y con la dirección escénica a cargo de Edmundo Barthelemy —quien escribía la columna “Por los teatros” en la revista *Claridad*— se ofreció *El clamor* de Enrique Agilda, estrenada el 8 de junio. Esta obra había sido premiada en un concurso de obras teatrales⁶³ para autores noveles organizado por el grupo, cuyos ganadores se habían anunciado el 7 de octubre de 1934. Para la categoría de obras con más de tres actos resultó ganadora *Cristóbal*, de Juan Notar; *El clamor* fue elegida como mejor obra

⁶³ Si bien Ordaz (1957) dice que este fue el primer concurso organizado por la institución, el 21 de mayo de 1929 la agrupación había convocado a un concurso de comedias, comprometiéndose a representar las obras aceptadas (no obstante, no hemos encontrado resultados de esta actividad).

de un acto; y el premio para las de dos actos quedó desierto. Esta pieza sirvió para acercar a Agilda —quien había participado, desde en 1922, en distintos cuadros filodramáticos— a la Agrupación Artística Juan B. Justo. Allí estrenó otras obras breves, como *Rumbos* (1936, segunda obra del autor ganadora del concurso de autores nóveles que organizó la agrupación, con decorados realizados por la agrupación sobre bocetos de Antonio Testa) y *Hombres* (1939, con esta también ganó un concurso), pero realizó su mayor labor al frente del elenco infantil que organizó en la agrupación y que presentó en 1938.

La crítica de Jaime Plaza después del estreno de *El clamor* no fue muy positiva:

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

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

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

El decorado de Antonio Testa muy bien realizado (J, 1935a: 3).

Con esta obra quedó inaugurada la temporada de 1935. Luego de un par de semanas, el 13 de julio, *El clamor* se llevó a escena en el Teatro Cervantes (que, en ese entonces, se llamaba Teatro Nacional de Comedia), junto a canciones del coro. Las entradas salían \$0,50 pero se repartieron gratis en distintos centros socialistas de la ciudad.

En el mes de octubre, comenzaron las representaciones de *La jaula* de Lucien Descaves⁶⁴. Plaza también realizó una crítica de este espectáculo:

Aún conserva la vieja obra del batallador escritor francés interés y emoción y pese a que el teatro en general y el teatro revolucionario en particular han tomado otros senderos, este drama de un hogar de la clase media roto por la falta de trabajo de sus componentes tiene una actualidad permanente. Así como levanta el espíritu de rebelión la pareja joven, en contraste con la claudicación de los ancianos.

No hay duda que el diálogo contiene observaciones justas de la realidad y es fruto de un escritor de talento. Pero por su misma profundidad de concepto, por falta de teatralidad la pieza de Descaves no nos parece apropiada para grandes masas de espectadores.

⁶⁴ En la primera edición del libro de Ordaz (1946), el autor expresó que Arturo Cerretani fue el director de *Amor* y de *La jaula*, pero no repitió el dato en la segunda versión ampliada y revisada (1957). Marial, por su parte, dice que a estas dos obras las dirigió Barthelemy.

Los aficionados de la Agrupación —salvo tal o cual detalle de caracterización— cumplieron una labor digna de todo aplauso, como lo es la postura escénica, muy apropiada, teniendo en cuenta las dificultades del minúsculo escenario (J., 1935b: s/p). Esta obra se representó algunas pocas veces en la sede de Venezuela (con entrada gratuita) y luego pasó a formar parte de un repertorio especial para ser trabajado al aire libre en los barrios populares de la ciudad. La última representación de *La jaula* en un “local cerrado” se hizo el 2 de noviembre, fue una función exclusiva para los componentes de juventudes y agrupaciones femeninas del partido. Esta pieza se reestrenó en marzo del año siguiente, inaugurando la temporada de 1936.

Dirigidas por Barthelemy, se estrenaron *Mañana de bodas*, escena de *Anatol*, de Arthur Schnitzler⁶⁵; *La voz humana*, de Jean Cocteau; *La cruz de los caminos*, de Justino Zavala Muñiz; *Donde está marcada la cruz*, de O’Neill (su preparación se anunció en octubre de 1936); *Panuco 137*, del mexicano Mauricio Magdaleno; *El estanque*, de Herrera (que tuvo a Agilda como uno de los actores); *Cándida*, de George Bernard Shaw; entre otras. De esta última obra —en la que también trabajó Agilda—, la reconocida actriz Lydia Lamaison —quien ingresó de jovencita al elenco— recuerda:

Esos grupos independientes eran especiales porque les encantaba que se acercara gente con ganas de actuar. No pensábamos en la fama, sólo en el teatro, y hacíamos todo, desde barrer el salón hasta armar el decorado. Tuve la suerte de que un día me preguntaran si me animaba a hacer una obra. ¡Claro, cómo no! A esa edad una se anima a todo. Y debuté con *Cándida*, de Bernard Shaw, un lujo. Y fijate que yo era muy jovencita y ya tuve que hacer de persona mayor, porque *Cándida* tenía bastante más de treinta. El estreno fue en una casona con un gran patio, todo muy precario, pero para mí era el Colón. Mi mamá y mi hermana fueron a verme, estaban chochos, fue una linda experiencia (en Dillon, 2007: s/p).

Como vemos, muchas de las obras representadas eran dramas de tesis o tenían temáticas vinculadas a aspectos sociales. *Panuco 137*, estrenada en 1937, es un ejemplo de esto, ya que incluye el tópico del capitalismo internacional interesado en el petróleo mexicano.

Marial, por su parte, incluye dentro de la dirección de Barthelemy a las obras *Rumbo a Cardiff*, de O’Neill⁶⁶; *El peregrino*, de Charles Vildrac; *El huésped queda* (con distinto planteo direccional al ya realizado en años anteriores); *El hijo del alma*, también de Jean Jacques Bernard (donde actuó Agilda); y *Rumbos*, de Agilda, estrenada el 3 de septiembre de 1936 con gran éxito.

Para Marial, todavía corría el año 1937 cuando entró como director de escena Rafael Di Yorio, pasando Edmundo Barthelemy a ocupar la dirección general de la institución.

⁶⁵ Este episodio y el de *Compras de Navidad* (ambos de *Anatol*) se habían empezado a ensayar en julio de 1933, cuando estaba Eichelbaum.

⁶⁶ Esta obra también se había empezado a ensayar en julio de 1933, cuando estaba Eichelbaum.

Bajo las directivas de Di Yorio se estrenaron *El juego del amor y de la muerte*, de Romain Rolland; *Macho y hembra*, de James Barrie (en ambas actuó Agilda); *Un día de octubre*, de Georg Kaiser; *La comedia del hombre honrado*, de León Mirilas; y *Hombres*, pieza con la que Agilda obtuvo nuevamente un primer premio en un certamen realizado para escritores que solo hubieran estrenado en teatros independientes y en el que se presentaron cien autores. El segundo premio de este concurso fue para *Jan es antisemita*, de Palant, y el tercero fue para *Intiyaco*, de Pedro Bruno y Elías Díaz Molano. El jurado estaba integrado por Ramón Gómez Masía, Jaime Plaza, Enrique Anderson Imbert, Carlos A. Giuria y Alfredo de la Guardia. Luis Ordaz, por otro lado, ubica la llegada de Di Yorio en 1938, e incluye dentro del repertorio estrenado a su cargo la obra *Limonas de Sicilia*, de Pirandello.

A fines de 1938, por iniciativa del Teatro Juan B. Justo, se realizó en el Teatro del Pueblo la 1ª Exposición de Teatros Independientes con la participación de las cuatro entidades que se reconocían independientes en esos días y que tenían mayor trayectoria: Teatro Juan B. Justo, Teatro Íntimo de la Peña, Teatro Popular José González Castillo y Teatro del Pueblo. Entre los delegados de cada uno de estos teatros se eligió la Comisión Organizadora, que quedó constituida por Edmundo Barthelemy con carácter de presidente; Luis Arocena, secretario; Saulo Benavente, prosecretario; Francisco Quesada, tesorero; y Enrique Abal, Juan Campos, Pascual Naccarati y Antonio Cartañá, vocales. Barthelemy y Cartañá eran los representantes del Teatro Juan B. Justo, y la secretaría de la organización funcionó en su local. En la exposición, que tuvo un éxito rotundo, el elenco estrenó *La comedia del hombre honrado*, una farsa de León Mirilas, dirigida por Rafael Di Yorio.

Para ese entonces, el Teatro Juan B. Justo ya se había presentado “con muy buena fortuna” (Anónimo, 1938b: 24) en el Teatro Smart, con *Los despachos de Napoleón* y con *Así mintió él al esposo de ella*, de Bernard Shaw.

En 1939, Octavio Palazzolo dirigió *Jan es antisemita*, el drama de Pablo Palant que había sido premiado en el concurso de la agrupación. Sobre esta obra, se publicó una crítica en la revista *Conducta*:

Jan es antisemita, es una pieza escuetamente anecdótica: contrariamente a la anterior [se refiere a la obra de Palant, *Diez horas de vida*, estrenada en el Teatro del Pueblo un año antes] en determinado momento se sirve de lo poético, pero esta faz no tiene raigambre; aquí es accesorio. Un judío puede ser como tu (traidor, desleal y pusilánime) o como yo (íntegro, fuerte y bondadoso). Esta frase, sin los paréntesis desde luego, que dice uno de los personajes de la obra, es sin duda alguna el propósito exclusivo de la pieza. Fundamentar esta posición imparcial con respecto al judío colocándolo en el justo

término de lo humano, desechando así cualquier clasificación racial, que merezca el amparo o el ataque, es, desde todo punto de vista, plausible y elevado; pero fácil es advertir que la preponderancia de este propósito ocupa el desarrollo de la obra, y se nos ofrece un poco fría en su lenguaje total, quizá por ser precisamente la antítesis de la anterior donde lo poético era fundamental y no circunstancial, como en este caso.

Ubicado en este aspecto integral, debemos anotar como gran acierto, su diálogo conciso y expresivo.

En cuanto al Teatro Juan B. Justo, debemos declarar sinceramente, que lo encontramos en la verdadera posición de los teatros independientes al auspiciar tan entusiasmadamente a los nuevos autores argentinos (Nacaratti, 1939c: s/p).

Ese mismo año, Carlos Perelli —“actor fervoroso de la escena profesional y propulsor de nobles iniciativas” (Marial, 1955: 113)— puso en escena *El grillo*, de Rodolfo González Pacheco; y *Nuestra Natacha*, de Alejandro Casona. Ya en 1940, Francisco Madrid tomó la dirección del elenco y ofreció, entre otras obras, una versión de *La paz*, de Aristófanes; *Libertad*, un drama de Santiago Rusiñol; y *Solnnes, el constructor*, de Ibsen. Aurelio Ferretti (quien a fines de 1942 se incorporaría al Tinglado Libre Teatro y sería una destacada figura de la escena nacional) se inició, luego de un breve pasaje por otras tareas, como su asistente de dirección.

A continuación, Enrique Agilda, a cuyo cargo se encontraba el elenco infantil de la agrupación, quedó como director de los dos elencos. En 1941 la Agrupación Artística Juan B. Justo interpretó *Ana Christie*, de Eugenio O'Neill; *El hígado y los riñones*, de Álvaro Yunque; *Fracaso*, de Luis Ordaz; y *El carnaval de los niños*, de Saint George de Bouhélier. Al año siguiente, llevaron a escena varias obras. Una de ellas fue *Don Quijote libertado*, de Anatolio Lunatcharsky (pieza en la que se incorporó en calidad de actor Roberto Pérez Castro), cuya crítica fue realizada por Pablo Palant y publicada en *Conducta*:

La obra elegida para debut es de gran importancia por su contenido social y político, al mismo tiempo que por la nobleza general de sus conceptos y la postura verdaderamente filosófica del autor, uno de los más finos y cultivados espíritus rusos, y cuya acción al frente de distintos cargos de importancia en la educación y en las artes, después de la revolución de octubre, lo señalan como artista y pensador de importancia indudable.

(...) Enrique Agilda puso la obra con ponderable sentido escénico y con renovadas inquietudes en cuanto a decoración y luces. La primera, de buen gusto y acertada (...). En cuanto a la interpretación, destacamos dos trabajos: el de Don Quijote, a cargo de Atilio Palafox, magníficamente compuesto (...). Este joven ha progresado mucho desde el primer trabajo que le viéramos hacer en *Anna Christie* (...). Josefina Tinoco estuvo muy bien en un papel intenso y de difícil juego escénico (...). En síntesis: un nuevo paso adelante de este teatro independiente (1942: s/p).

También en 1942, se realizaron *Una bailarina ha muerto*, de Le Bargy; *La inundación*, de González Pacheco; y una serie de “teatro comentado” (similar al teatro polémico que había instaurado el Teatro del Pueblo). Dentro de esta, se presentaron *Un buen negocio*, de Florencio Sánchez; *Una deuda de dolor*, de César Iglesias Paz; *El amor muerto*, de

Pablo Palant; y *He visto a Dios*, de Defilippis Novoa. Esta última pieza era un “sainete agrotescado”, estilo tradicional en el “teatro comercial” desde mitad de la década del 20, del que otros teatros independientes —como era el caso del Teatro del Pueblo— pretendían distanciarse. Para agosto de 1942, el elenco se encontraba preparando *A contramano*, de Rodolfo González Pacheco, para montarla dentro del ciclo de teatro comentado; y *Patria nueva*.

El único estreno de 1943 fue *El café*, de Carlos Goldoni, también dirigido por Agilda. Para Ordaz, la conducción del cuadro de mayores le resultó una tarea mucho más difícil que la del elenco infantil, “pues era otra la capacidad y conocimiento que se requerían, y no siempre salió airoso” (1946: 180).

Luego, la Agrupación Artística Juan B. Justo fue desalojada de su local. A partir de entonces, el elenco efectuó algunas representaciones esporádicas por clubes y bibliotecas, pero ya era evidente su desorganización. En La Peña del Café Tortoni, hizo un ciclo de conferencias sobre la obra y la vida de Roberto J. Payró. Posteriormente, realizó dos funciones de *Sobre las ruinas*, del mismo autor, dirigidas por Agilda, en un salón céntrico alquilado especialmente para tales representaciones. Con esta obra⁶⁷ terminó en forma definitiva la existencia del Teatro Juan B. Justo y sus integrantes se dispersaron en rumbos diversos, engrosando muchos de ellos los nuevos teatros independientes que se iban creando.

3.2.2. Concepción sobre teatro

La Agrupación Artística Juan B. Justo tenía, desde sus inicios, el propósito de educar a su público, tal como también lo había manifestado el Teatro del Pueblo. En este sentido, en el programa de mano de la 1ª Exposición de Teatros Independientes, expresó:

El Teatro —junto con otros medios de expresión de ideas, captación de virtudes y anhelos populares— comparte la responsabilidad de orientar e influir en las decisiones de la gran masa de población, superando a diario su sensibilidad y dignificando, paulatinamente, sus emociones, conceptos y conducta.

Para que el Teatro —arte que tiene en sí todas las virtudes esenciales para ser popular— beneficie moral y espiritualmente al pueblo es preciso que se base exclusivamente en un concepto artístico; suprimiendo de sí toda otra especulación, sea esta de orden financiero o de simple figuración personal en primer plano.

(...) El Teatro no sigue al pueblo.

El Teatro —el buen teatro— es calidad que se infiltra, paulatinamente, en el alma colectiva.

⁶⁷ Hay algunas obras que se mencionan en la revista *Conducta* como parte del repertorio de la Agrupación Artística Juan B. Justo que no hemos nombrado antes, ya que desconocemos el momento en que se hicieron: *El Conquistador*, de Jesualdo; *El pan nuestro*, de Ernesto Herrera; y *En el principio*, de Bernard Shaw.

(...) El Teatro Juan B. Justo percibe la responsabilidad que le incumbe en la labor que se ha impuesto, y se compromete a seguir trabajando modesta y tenazmente por el mejoramiento de su calidad artística (Archivo Luis Ordaz del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano “Luis Ordaz”).

En estas palabras, el conjunto también expresa su distanciamiento del teatro profesional, en tanto que —aunque no lo nombre—, se opone a la especulación financiera vinculada al teatro y a la exaltación de figuras particulares. Asimismo, cuando afirma que, para que el teatro beneficie al pueblo, este tiene que estar basado exclusivamente en conceptos artísticos está, de alguna manera, desconociendo o borroneando los procesos de colaboración con la macropolítica que el grupo había sabido construir. Es decir, si la Agrupación Artística Juan B. Justo se presentaba en eventos de campaña del Partido Socialista, sus propósitos no eran exclusivamente artísticos (más allá de que estos efectivamente existieran). Precisamente, entendemos que, por la capacidad que le atribuían al teatro de “infiltrarse” en los espectadores, es que también lo utilizaban como una herramienta muy poderosa para acumular políticamente y, desde allí, modificar la realidad.

Un poco más amplia es la declaración que se hizo en el reglamento interno redactado durante la dirección de Agilda. Allí, si bien se mantuvo como propósito la “exclusividad artística” o “pureza” (concepto que ya había utilizado Barletta en el Teatro del Pueblo) del Teatro Juan B. Justo cuando se habló de “Difundir el buen teatro, sin distinción de credos, épocas o nacionalidades, para entregarlo puro y vigorizado al pueblo, de donde emana y al cual pertenece” (Archivo Nélica Agilda y Noemí Pérez Agilda); también se presentó como objetivo “Crear una conciencia artística-social, de profunda raigambre humana, entre sus componentes” (Archivo Nélica Agilda y Noemí Pérez Agilda). Aquí, aunque la creación de una conciencia “artística-social” estaba destinada a los integrantes del elenco, no deja de vislumbrarse el poder que le atribuían al teatro para incidir en las personas.

Algunos de los actores y actrices que integraron el elenco del Teatro Juan B. Justo fueron Rita Miranda, Roberto Pérez Castro, Alberto Barcelona, Josefina Ríos (entonces Josefina Tinoco), Lidia Lamaison, Cora Franchi, Ema Borlengui, Emilia Pardo, María Imaz, Mercedes Franchi, Eleonor Godet, Ernesto Rubens González (a veces llamado Ernesto Agilda, por ser hermano de Enrique por parte de madre), José Patocco, Atilio Palafox, Gerardo Seoane, Ramón Martínez, Victoriano Candal, Manuel Alhama, Erasmo Bravo, Pedro Casais, Alberto J. Domínguez, Rodolfo Drennen, Pedro Flavia,

Nélida Agilda⁶⁸, José Artés, Juan Conrengia, Vito Damiano, Pedro Disanto, Rodolfo Fernández, Mario Macri, Hilario Martínez, Diamantina Nieto, Everardo Nieto, Juan Nieto, Novelda Nieto, Aurora Pérez, Servando Tinoco, Juan Roberto Germán, Carlos García, César Hernando, Francisco Lavia, Francisco Pujol, Evaristo Vega, José Ridaura y Juan F. Bertolino. El marco escénico del conjunto fue, según Marial (1955), acertado, gracias los jóvenes escenógrafos que colaboraron en las distintas épocas. Entre ellos se destacó la labor realizada por Antonio Testa, Francisco Rojo Anglada y Oscar Barberis, quienes “señalaron su presencia con escenografías que ya indicaban una dimensión hasta entonces harto bastardeada por decoradores al uso, metidos a escenógrafos” (Marial, 1955: 116). El coro de la institución —iniciación básica de este teatro— fue sucesivamente dirigido por Felipe Boero, Pedro Bellof y Miguel Guerberof.

En tareas interiores de la escena, merecen recordarse a Benigno Valle —que reemplazó a Barthelemy en la dirección general de la institución— y que se desempeñó como electricista; Argentino Fernández, transpunte; Jorge Chinetti, apuntador; Enrique Peyragude, utilero; Juan Cultraro, maquinista; y Antonio Abarca, quien, llevando la secretaría general de la institución, cumplió meritoria e importante tarea. En este punto advertimos que el Teatro Juan B. Justo recurría, a diferencia del Teatro del Pueblo, al rol del apuntador.

Asimismo, desde sus inicios hasta 1943, una decena de directores pasaron por el Teatro Juan B. Justo: Amadeo Di Fonzo, José Vidal, José Minichelli, Samuel Eichelbaum, Edmundo Barthelemy, Rafael Di Yorio, Octavio Palazzolo, Carlos Perelli, Francisco Madrid y Enrique Agilda. Esto marca otra notable diferencia respecto del accionar del Teatro del Pueblo, en donde la dirección de Leónidas Barletta fue consecutiva e inalterable. Según Luis Ordaz, los cambios constantes que se producían en el conjunto “tuvieron mucha culpa de las fallas y desarmonías que se observaban a menudo en sus espectáculos” (1957: 218). Empero, cabe destacar que cuando Enrique Agilda ocupaba la dirección del conjunto, se le pretendió dar mayor importancia a este rol. En 1943, se publicó un reglamento interno y allí se hizo hincapié tanto en los vínculos interpersonales y en el respeto por el compromiso asumido, como en la importancia de la figura del director para interceder en las relaciones de los integrantes entre sí y con la agrupación: “No actuar por cuenta propia en festivales, radio, etc., ni invocar el nombre del Teatro sin autorización del Director; (...) No hacer observaciones de orden técnico a

⁶⁸ Si bien es mencionada por la revista *Conducta*, según su propio testimonio, ella colaboraba en la agrupación en la parte de prensa pero no actuaba.

los demás compañeros. Toda sugerencia debe ser dirigida al Director” (Archivo Nélica Agilda y Noemí Pérez Agilda).

3.2.3. Teatro comentado

Otra cuestión en la que el Teatro del Pueblo y la Agrupación Artística Juan B. Justo se parecieron —pero en las que también tuvieron diferencias— fue en el teatro comentado. Esta práctica fue inaugurada por el Teatro del Pueblo como “teatro polémico” y, posteriormente, se sumaron La Máscara y la Agrupación Artística Juan B. Justo. Con este último conjunto, “la polémica teatral tiene un ritmo distinto al de estos dos teatros” (Marial, 1955: 210):

En oportunidades —y con el objeto de circunscribir la discusión exclusivamente a la obra representada— se designa con antelación a los oradores que han de establecer, por así decirlo, los puntos en debate, pudiendo el público participar de las discusiones, una vez que los oradores designados hayan dado por terminadas sus intervenciones. La modalidad difiere, y es muy posible que también difieran los resultados después de esta experiencia (Marial, 1955: 211).

Sobre esta distinción, Marial dice que no le parece mejor el sistema que emplea el Teatro Juan B. Justo, dado que allí el orador “que ya ha estudiado al aspecto que va a desarrollar, con su intervención ya sabida por el público, deriva luego a un cierto frío, una cierta distancia entre el orador designado y el público medio. La compulsa popular termina siendo más dificultosa y menos directa” (1955: 213).

3.2.4. Elenco infantil

Una de las particularidades que tuvo el Teatro Juan B. Justo fue la conformación de un elenco infantil. Enrique Agilda, uno de los representantes del teatro independiente que más trabajó para los niños, estuvo al frente de esta actividad desde 1938⁶⁹ y, luego, se hizo cargo del elenco para adolescentes y del de adultos, llegando a dirigir los tres simultáneamente⁷⁰. Luis Ordaz considera que la tarea de mayor perfección y mérito del Teatro Juan B. Justo, fue la formación del elenco infantil. Sobre este afirma:

Es indudable que se trató del primer cuadro infantil de importancia que poseyó Buenos Aires, pues su fervor y disciplina nada tenían de común con el municipal Teatro

⁶⁹ No está claro si el año de inicio fue 1936 o 1938, ya que Luis Ordaz y José Marial afirman ambas fechas en distintos fragmentos de sus publicaciones (cfr. Ordaz, 1957: 218; 1981: 36; y Marial, 1955: 114, 169). No obstante, nos inclinamos por la última opción.

⁷⁰ Aunque Ordaz da a entender esto (cfr. Ordaz, 1957: 219) y Marial lo afirma (cfr. Marial, 1955: 114), algunos años más tarde, Ordaz va a volver sobre el tema, sosteniendo que Agilda “proyecta formar un elenco de adolescentes (con los niños del grupo de menores que han ido creciendo), pero no tiene tiempo” (Ordaz, 1981: 36). Sin embargo, por diversas fuentes, entendemos que el elenco juvenil existió, independientemente de que haya durado poco o mucho.

Lavardén que, a pesar de contar con los medios, nunca realizó una labor orgánica significativa (Ordaz, 1957: 218).

Asimismo, desde antes de la formación del elenco, la Agrupación Artística Juan B. Justo ya venía ofreciendo un lugar al público menudo. Así, por ejemplo, en enero de 1934, había organizado una fiesta infantil, donde se pasaron películas cómicas, se representaron números artísticos, participaron los Recreos Infantiles y se rifaron juguetes.

Marial catalogó al elenco infantil como “uno de los más disciplinados conjuntos y mejor orientados en nuestro panorama de teatro para niños” (1955: 114). Siguiendo la cronología que propone Ordaz, debutó en 1938 con la adaptación de unas historietas de *Pipo y Pipa y el lobo don Tragalotodo*, de Magda Donato y Salvador Bertolozzi. Ese mismo año también se estrenaron *La niña y el ogro*, de Celestino López Arias; *El alma del reloj*, de Fryda Schultz de Mantovani; y *El pequeño Sarmiento*, de Rafael Di Yorio. En 1939, los pequeños actores llevaron a escena *Somos hermanos*, una comedia ejemplar de Álvaro Yunque; *La venganza*, un cuento de Santiago Bossero adaptado por Agilda; *Médico a palos*, de Molière⁷¹; *El juguetero generoso*, una pieza breve de J. J. Daltoé; y *El niño héroe*, la primera obra de Roberto Aulés, quien en ese entonces, tenía catorce años y era uno de los niños actores del elenco⁷². Al año siguiente representaron *El barbero de Sevilla*, de Beaumarchais⁷³; *Un gran corazón*, de Dolores G. de Pellegrini, y *Los de la calle*, nueva obra de Aulés. Ya en 1942, se llevaron a cabo *La mojigata*, de Moratín⁷⁴; y *Hermanos*, de Montiel Ballesteros. En 1942, *Conducta* publicó el siguiente párrafo alusivo:

El elenco de adolescentes, que ha cumplido ya cinco temporadas, ha representado: *La mojigata* (...); *Médico a palos* (...), y tiene en su repertorio: *El cartero del Rey*, pieza en dos actos de Rabindranath Tagore; *Las aventuras de Tom Swayer*, teatralización del cuento de Mark Twain (Anónimo, 1942c: s/p).

Si bien estas palabras le atribuyen algunas obras al elenco de adolescentes que coinciden con las que, luego, identificará Marial, entendemos que la nota se refiere al elenco infantil, ya que expresa que el conjunto tiene cinco temporadas y eso no se corresponde con el grupo juvenil. De concretarse su conformación (entendemos que sí), esta fue posible después de algunos años de trabajo de los pequeños.

Luis Ordaz reflexiona sobre el trabajo de Agilda al frente de los dos elencos:

⁷¹ Para Marial, esta pieza fue interpretada por el elenco juvenil.

⁷² Enrique Agilda solía recorrer la vecindad, tocando timbres, para invitar a niños y niñas a que se sumaran al elenco infantil. Así llegó Aulés (entre otros) al Teatro Juan B. Justo.

⁷³ Ídem.

⁷⁴ Ídem.

La obra realizada en este aspecto fue, sin duda, la de mayor belleza y trascendencia que se llevara a cabo entre nosotros por conjuntos de esa categoría. Mientras se iban formando nuevos intérpretes infantiles, los primeros mostraban la experiencia acumulada que los hacía artistas seguros y desenvueltos. Enrique Agilda fue, en ese sentido, el maestro que supo ir modelando una nueva expresión dentro de nuestro teatro infantil, rutinario y mediocre. De juguetones muchachitos de la calle obtuvo, merced a su dedicación y entusiasmo, un núcleo cordial de pequeños intérpretes (1957: 219).

La vocación de Agilda por el público infantil no se detuvo, de hecho, con el posterior grupo de teatro independiente que integró, Siembra, fundado en 1945, realizó funciones en hogares y distintos espacios destinados a los niños. A su vez, en su libro titulado *El alma del teatro independiente. Su trayectoria emocional*, el artista tiene muy presente a los chicos y cuenta varias experiencias con ellos. Allí, rememoró su paso por esta parte del Teatro Juan B. Justo:

Recordamos a uno de los integrantes del teatro que dirigimos —uno tomado al azar, entre mil—, que pertenecía a una familia de cinco miembros, de recursos muy precarios. Cuando ingresó al teatro infantil, a la edad de doce años, carecía de los modales y la conversación adecuados, y hasta de las mínimas condiciones para una empresa artística. Trabajó empeñosamente durante varios años, cumpliendo todas las tareas, y su mayor premio —y el nuestro— fue encarnar un día al “Padre” en *La mojigata*, de Moratín, con mucha corrección, en una versión del elenco juvenil, derivado del ya mencionado elenco infantil, cuando nuestro “héroe” tenía apenas dieciséis años de edad (1960: 49-50).

En 1964, siguió manifestando su preocupación por el universo del teatro infantil en una carta dirigida al correo de lectores de la revista *Teatro XX*, donde sostuvo que hacer teatro para niños debía ser un acto de amor y responsabilidad:

...Quienes empequeñecen al niño dándole lo que consideran apto para su medida, son sastres pero no artistas. Tienen la cinta métrica, pero se miden a sí mismos y dan al niño el sayo que ellos debieran soportar. (...) La siembra en los niños ha de ser de la mejor calidad. La armonía del espectáculo debe ser plena, desde la intención. Los intérpretes seleccionados con extremo rigor. Una obra de arte no les hará daño, aunque no la comprendan. Un espectáculo subalterno sí, aunque lo comprendan. El bien que se puede hacer es mucho. El daño, enorme e irreparable. Hay que pensar en el niño y en el teatro. Padecerlos y quererlos. No jugar con ellos. Ni herirlos. Nadie tiene derecho a eso (Agilda, 1964: 10).

Algunos de los actores y actrices que integraron el elenco de adolescentes del Teatro Juan B. Justo fueron Enriqueta Agilda, Irma Agra, Roberto Aulés, Betty Catz, León Catz, Roberto Collazo, Miguel Disanto, Raúl Franchi, Fernando Ingrata, Elena Longhi, Pedro Luciarte, Carmen Luciarte, Elena Martín, Noemí Nieto y Esther Pérez. El infantil contaba con veinte niños de entre 6 y 12 años.

3.3.Eje cultural y educativo

3.3.1. Un espacio abierto a la comunidad

La Agrupación Artística Juan B. Justo es, desde sus inicios, un espacio abierto e inclusivo. A través de *La Vanguardia* se difundía que las inscripciones para participar del elenco teatral eran gratuitas. Propuestas similares se transmitieron desde otros soportes, como por ejemplo, la edición de *El clamor*, de Enrique Agilda, donde en la contratapa se plasmaba la invitación a la comunidad para participar: “Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’ / Venezuela 1051 Buenos Aires / Teatro Coro Canto / Una Institución que contribuye a elevar el nivel artístico del pueblo / Asíciense” (en Agilda, s/f: s/p).

Además del coro que le dio origen, y del elenco teatral, la institución generó una orquesta y una sección de arte nativo (integrada por coristas, guitarreros y bailarines). Esta última comenzó sus actividades entre octubre y noviembre de 1933. Al mismo tiempo, se anunció la creación de una escuela de canto.

Luis Ordaz afirmó que todos los directores que pasaron por la institución estuvieron alejados del propósito de formar una escuela de intérpretes, por lo que:

...solo se supo aprovechar los elementos que poseían condiciones y se iban haciendo por sí mismos durante el trayecto concretado entre ensayos y espectáculos. Como en el Teatro del Pueblo, no había tiempo para la capacitación que necesita el intérprete antes de llegar al público, y se tomaba todo tal cual estaba, limando, simplemente las aristas más visibles y cortantes (1981: 184).

No obstante, hay que destacar que, desde finales de 1933, funcionaron cursos de arte escénico organizados por la agrupación:

Con el propósito de dar base a la cultura teatral de los alumnos que forman parte de su conjunto escénico, se ha dado comienzo en esa institución a un curso de arte escénico.

Entendiendo la C.D. que es indispensable a la formación integral de los actores una serie de conocimientos generales sobre la materia de su vocación, ha resuelto la iniciación de estos cursos que habrán de permitir a los aficionados la obtención de una versación sobre la amplia serie de conocimientos que la misma significa.

Si bien los mencionados cursos se dictan especialmente para los alumnos de la Agrupación, los mismos son públicos y podrán ser seguidos por cualquier persona, aun ajena a la institución que los patrocina, que tenga interés en ello. Los mismos son completamente gratuitos.

Son dictados en el local social de la Agrupación Artística “Juan B. Justo”, Venezuela 1051, todos los sábados de 17.30 a 18.30 horas, a partir de hoy (Anónimo, 1933h: s/p).

Para julio de 1934, se daban clases de solfeo, piano, violín, arte escénico, guitarra, canto. A fines de ese año se propuso formar un cuarteto de cuerdas.

Durante sus dieciséis años de vida, la labor de la Agrupación Artística Juan B. Justo en extensión cultural fue amplia y diversa: hubo conferencias, teatro comentado, recitales corales, y exposiciones de pintura y escultura. Marial enumera 665 representaciones, “sin contar las funciones gratuitas llevadas a cabo en escuelas y asilos dependientes del Patronato Nacional de Menores e instituciones escolares y de enseñanzas diversas en la

Capital Federal y algunas provincias” (1955: 116). En su local, asimismo, se organizaban comidas de camaradería y bailes familiares.

3.3.2. Periódico Mural Íntimo

Muchos teatros independientes tuvieron publicaciones propias. El Teatro Juan B. Justo también fue de la partida.

En 1942, bajo la dirección de Enrique Agilda, se convocó a los colaboradores del teatro a participar de un periódico mural íntimo. El diario, que era expuesto en el teatro (y, luego, compilado en una carpeta), tenía el objetivo de favorecer el intercambio de conocimientos entre los colaboradores del teatro y los amigos de la agrupación:

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 (Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda).

3.4. Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos

El Teatro Juan B. Justo tuvo una relación moderada con el teatro profesional, es decir, no fue tan extremadamente separatista como la del Teatro del Pueblo ni tan estrecha como la del Teatro Íntimo de la Peña.

Como vimos, uno de sus primeros directores fue el periodista y escritor socialista Samuel Eichelbaum, quien para 1933 ya era un reconocido dramaturgo, con algunas de sus piezas estrenadas en el teatro profesional. Gabriel Fernández Chapo remite al análisis de Luis Ordaz cuando sostiene que Eichelbaum integró, junto a Francisco Defilippis Novoa y Armando Discépolo, “la tríada de grandes renovadores de la dramaturgia nacional a partir de la década del veinte” (2010: 92). No obstante, fue recién unos pocos años después cuando creó su pieza más trascendente: *Un guapo del 900* (1940). Por otro lado, Carlos Perelli, quien dirigió una puesta en escena de la Agrupación Artística Juan B. Justo en 1939, también provenía de la escena profesional. A su vez, si bien fue algo poco común, el elenco representó algún sainete, género característico del teatro profesional, generalmente del conocido como “comercial” en aquella época. Hasta aquí habría, entonces, algunas conexiones.

Sin embargo, desde el aspecto discursivo, el teatro se diferenci6 del campo que conseguía dinero con el teatro. El foco de la crítica estaba puesto, al igual que en el Teatro del Pueblo, en el teatro que tenía el principal objetivo de ganar plata:

La admiración de los divos por parte del espectador y la supeditación del actor a los gustos del público, son dos formas de servilismo anuladas por el teatro independiente.

El espectador que va al teatro con anticipada admiración por un determinado actor, lleva mutilada su capacidad de captación de la obra artística. El actor que especula con las posibles reacciones del público ha mutilado su capacidad de creación.

(...) El teatro independiente tiene una vida, una razón de ser y un sentido distinto al del otro teatro, del cual se ha independizado (Agilda, 1941: s/p).

En la misma línea, los integrantes del Teatro Juan B. Justo defendían la no profesionalización como sinónimo de teatro independiente. Así, en el artículo 2º del reglamento interno, se expresaba:

Se considera colaboradores a quienes por su labor constante, contribuyen a que el Teatro cumpla sus propósitos, siempre que no realicen tareas rentadas dentro del mismo.

Los colaboradores no pagan cuota alguna y responden de su conducta dentro y fuera del Teatro (Archivo Nérida Agilda y Noemí Pérez Agilda).

A su vez, los artistas de la agrupación también pensaban que los precios debían ser accesibles para que más personas pudieran presenciar los espectáculos. De esta manera, las entradas solían ser gratuitas o costar módicas sumas, habiendo descuentos especiales para socios, alumnos, afiliados y mujeres. El precio tradicional de las entradas era \$0,20, con algunas modificaciones cuando se hacían eventos especiales. Como ejemplos tomamos la realización de una reunión familiar —para socios, alumnos y amigos—, el 9 de septiembre de 1933, en la que se cobró una entrada de \$0,50 para hombres y de \$0,20 para mujeres; y la organización de una Fiesta de la Primavera, el 11 de noviembre de 1933, cuyo ingreso costó \$1 a socios y alumnos, \$2 a afiliados, \$2,50 a invitados, y \$0,50 a señoras.

Como el costo de los eventos organizados era muy bajo, surge entonces la pregunta sobre cómo conseguía financiarse la entidad. En una publicación realizada durante los primeros años, se afirmó que esta no contaba con ningún tipo de ayuda económica (por fuera de las entradas y las cuotas de los socios):

(...) Después de esta breve reseña de la obra realizada en el corto espacio de un año y medio, con la mayor dedicación y entusiasmo, solo resta esperar que los Centros y los afiliados consideren seriamente la importancia de estas actividades, y presten su colaboración, ya asociándose a la Agrupación, que no goza de subvenciones, participando en el coro, o concurriendo a nuestros actos y espectáculos teatrales. Solo así podrán responder con la elocuencia de la acción, a estimularnos a continuar y perseverar en la tarea iniciada (Anónimo, 1929: 9).

Según estas palabras, la Agrupación Artística Juan B. Justo no habría recibido financiación del Partido Socialista. No obstante, en 1939, la revista *Nai Teater*, órgano de difusión del Teatro IFT que se editaba en ídish —y, por consiguiente, gozaba de una

mayor libertad para expresarse porque no podía ser entendido por quienes no conocieran el idioma—, publicó sobre la agrupación:

Es mantenida por el Partido Socialista; para ellos no existe el agudo problema económico. Tienen un pequeño pero cómodo teatro, tanto para espectáculos de verano al aire libre como un local para invierno. Tienen un talentoso director a quien pagan un buen sueldo y la entrada cuesta veinte centavos (Fain, 1939: s/p).

Empero, de acuerdo al testimonio de Nélide Agilda, no solo ni el director ni los actores cobraban un salario, sino que —como también sucedía en otros conjuntos independientes— ponían dinero de sus bolsillos para la subsistencia del espacio.

Asimismo, recordemos que, en 1933, la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires le había cedido su sede de Venezuela 1051, hecho que consideramos una ayuda económica.

3.5.Relaciones con el Estado y con los partidos políticos

Este es uno de los ejes centrales para analizar el Teatro Juan B. Justo. Si bien la mayoría de los grupos de teatro independiente fueron de tendencia izquierdista, hay una diferencia sustancial entre expresar en los estatutos la ajenidad en relación a las posturas políticas, como lo hizo el Teatro del Pueblo —más allá de que la práctica haya sido distinta— y, tal como sucedió en la Agrupación Artística Popular, nacer en el seno de un partido político. Además, cuando se le modificó el nombre a este grupo, se eligió llamarlo con el apellido de un referente político.

Ya estas palabras denotan un vínculo con la macropolítica que no sería justo pasar por alto. Es decir, como hemos estado advirtiendo a lo largo de nuestra tesis, las relaciones entre los teatros independientes, el Estado y/o los partidos políticos existieron, y es necesario dar cuenta de ellas.

La ligazón de la Agrupación Artística Juan B. Justo con el Partido Socialista fue notoria desde el inicio y durante muchos años. Transcribimos a continuación algunos ejemplos. En 1928, se suspendieron ensayos durante la campaña electoral para no restarle elementos a los centros socialistas. En septiembre de 1933 se hizo un festival artístico en la sede de Venezuela 1051, organizado por el Centro Socialista de la sección 19^a, a beneficio de aumentar el fondo pro casa propia, donde el elenco presentó *El huésped queda*, dirigido por Samuel Eichelbaum. En el mismo mes, la masa coral de la agrupación intervino en el mitin que organizó la Federación Socialista de la Capital en el Teatro Argentino. Para fines de ese año se realizó un festival gratuito, que estaba

destinado “a sus socios, alumnos y afiliados al Partido” (Anónimo, 1933i: s/p), donde se llevó a escena *Diplomacia conyugal*, comedia en un acto de César Iglesias Paz, interpretada por Emma Borlenghi, Ana María Villar y José Ridaura. En enero de 1934, los alumnos del coro participaron de la filmación de una película que preparaba la Comisión Electoral. Al siguiente mes, se cancelaron los ensayos del coro para que los alumnos pudieran asistir a un festival campestre que organizaba la Confederación Juvenil Socialista. También en febrero de 1934, se dio cuenta, en *La Vanguardia*, de este vínculo estrecho:

La Agrupación Artística “Juan B. Justo” no necesita presentación. Está demasiado ligada a la vida de nuestro partido en los últimos años y nuestros lectores conocen suficientemente su desarrollo y su actividad. Mas no nos parecería completa esta página sobre los escenarios independientes sin recordar, siquiera sea brevemente, por las razones apuntadas, a nuestra agrupación (Anónimo, 1934a: 3).

En marzo, se publicó en *La Vanguardia* un resumen de las actividades de la Agrupación Artística Juan B. Justo, donde se enunciaron de manera abierta las relaciones entre esta y el Partido Socialista, institución que —en las elecciones celebradas ese mes— había salido segunda con el 17%, sumando veinte diputados nacionales y alcanzando un total de cuarenta y tres:

Finalizadas las actividades de orden electoral en que debieran intervenir los componentes de la institución mencionada, participando individual y colectivamente en las tareas propias de la agitación que ha dado como consecuencia el gran triunfo del Partido en las últimas elecciones nacionales y municipales; transcurrida la pausa forzosa que impone a las actividades artísticas la temporada de verano, la Agrupación Artística “Juan B. Justo” se apresta a retomar sus actividades propias en pro de la cultura artística de las masas.

(...) Por su parte la sección teatral, también reorganizada sobre nuevas bases, inicia sus actividades con la preparación de importantes piezas teatrales que se irán representando a medida que ellas estén en condiciones de ser puestas en escena.

(...) Como complemento a esta labor, la C.D., tiene en estudio un vasto plan de conferencias de carácter artístico que se llevarán a cabo en locales obreros y plazas públicas, con el propósito de despertar y educar el gusto estético del pueblo, poniéndolo en contacto con aquel arte noble y elevado que coadyuva a despertar conciencias.

Es loable la obra que realiza esta institución que trabaja silenciosamente, pero sin descanso, en pro de la educación artística de las masas obreras tan necesitadas de pan espiritual. Su labor, a través de siete largos años de actuación, es bien conocida y su sincera aspiración de superarse hace de ella una entidad seria y responsable que merece los plácemes de quienes han tenido oportunidad de apreciar alguna de sus actividades.

Como el año en curso ha de ser, si cabe, de mayor intensidad de trabajo, la C.D., de la misma, nos ha hecho llegar una invitación para todos aquellos que en cualquier forma quieran contribuir al desarrollo de la obra proyectada, sea inscribiéndose como alumnos en cualquiera de sus secciones: coral, teatral, o haciéndose socio de la institución (Anónimo, 1934b: s/p).

En octubre de 1934, se realizó un homenaje al maestro Felipe Boero, uno de los directores que tuvo el coro de la agrupación. De este evento, participó el diputado socialista Juan Antonio Solari (quien también fue director de *La Vanguardia*) y cuando

fue invitado a hablar, “empezó diciendo que exhibía para ello el único título que lo acreditaba: el de socio de la Agrupación” (Anónimo, 1934f: s/p).

Esta no fue la única vez que un funcionario del Partido Socialista tuvo vínculo directo con la Agrupación Artística Juan B. Justo. Del concurso para autores nóveles organizado en 1934 —y del que fue fruto la obra *El clamor*, de Agilda— fue jurado el diputado en ejercicio Alejandro Castiñeiras (junto a Arturo Cerretani, Luis Emilio Soto, César Tiempo y Álvaro Yunque). Este es el caso que podemos considerar más límite, ya que, de alguna forma, es un actor concreto de la política quien está incidiendo en la elección del repertorio del elenco teatral (más allá de que la decisión no haya sido exclusivamente suya y de que los participantes ya se habían sometido a ciertas reglas; cfr. cita expresada en III, 2.6).

A su vez, si bien, Ordaz expresó que la Agrupación Artística Juan B. Justo empezó en 1935 su “labor teatral orgánica” (1957: 217), y que Marial (1955) advirtió —como enunciamos más arriba— que ese mismo año el conjunto adquirió su nombre definitivo de Teatro Juan B. Justo, dejando atrás su pasado de doctrina política (esto es retomado por Foppa, 1971 y Seibel, 2010), es interesante destacar que esto no fue así. No solo el coro de la agrupación participó, en el mes de marzo de 1935, del mitin de cierre de campaña del partido realizado en el Teatro Coliseo sino que, durante agosto y septiembre, toda la institución formó parte de la Comisión Electoral Nacional, siguiendo las proyecciones de la película *Cuando los hombres vean rojo*⁷⁵ con presentaciones teatrales y musicales. La obra *El clamor*, acompañando este estreno exclusivo del Partido Socialista, se llevó a escena en numerosos sitios. Algunos de ellos fueron el Cine Select San Juan, en San Juan y Saavedra (10 de septiembre); el Cine-Teatro Argentino (13 de septiembre); el Cine-Teatro Mitre, en Triunvirato 726 (16 de septiembre); y el Cine San Martín, en Rivadavia 7345 (4 de octubre). El reparto de la obra estaba compuesto por Alberto Barcelona, Emma Borlengui, Flora Seoane y Luis Soré. El escenógrafo era Antonio Testa, y los decorados y la utilería estaban a cargo de la Agrupación Artística Juan B. Justo. Advertimos que este es uno de los motivos por los que, en la edición de *El clamor*, se afirmó que el espectáculo había sido visto por

⁷⁵ En *La Vanguardia* se expresó que *Cuando los hombres vean...* estaba protagonizada por William Farnum y Anita Louise pero, en dicha película (*When a Man Sees Red* de Frank Lloyd, 1917) no actuó Louise. El actor y la actriz habían compartido pantalla recientemente en *Are We Civilized?* (1934). También de 1934 es otra película con el mismo nombre: *When a Man Sees Red* de Alan James, pero allí no trabajaron ni Farnum ni Louise. Si bien no es relevante para nuestro análisis, no sabemos con certeza a qué película se están refiriendo (aunque suponemos que es a la versión de 1917).

doscientos mil espectadores en 46 funciones al aire libre, en distintos barrios. En estos eventos —que se presentaban concretamente como acción electoral del partido (cfr. Anónimo, 1935b)— también se representó *La jaula*. Una de sus funciones fue en el Cine Supremo, de Villa Urquiza (5 de octubre).

Entendemos, entonces, que la actividad político-partidaria no se terminó en 1935. De hecho, ya en 1936, la Agrupación Artística Juan B. Justo se ocupó de organizar los coros seccionales en todos los centros socialistas, también como parte de la Comisión Nacional Electoral. Además, en el mismo contexto de propaganda electoral, continuó presentando *El clamor* en diversos centros socialistas o en espacios al aire libre, desplazándose en un camión-escenario. En *La Vanguardia* se les hizo una entrevista a los “directores” (no están los nombres pero, por la fecha, suponemos que uno de los entrevistados debería ser Edmundo Barthelemy). Allí, quien respondió dio cuenta de un vínculo explícito con el Partido Socialista:

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

Años más tarde, en abril de 1943, bajo la intendencia de Carlos Alberto Pueyrredón, 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. Sin embargo, teniendo en cuenta el informe que presenta el síndico Enrique M. Pearson (dirigido al Secretario de Cultura, Moralidad y Policía Municipal Dr. Héctor A. Llambías) en relación a las actividades del Teatro del Pueblo (ya presentado en el capítulo de este conjunto), es factible pensar que el desalojo también fue por cuestiones ideológicas.

3.6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes

Ninguno de los teóricos que se refirió en sus estudios al Teatro Juan B. Justo cuestionó que este integrara el movimiento de teatros independientes. De hecho, trece de los veintiún investigadores que mencionamos en nuestra Introducción allí lo ubican. La duda que, empero, surge es ¿desde cuándo? Ordaz y Marial toman el año 1935 como el que empieza su labor orgánica (la que, según entienden, no es partidaria) y sus representaciones teatrales. A su vez, en la revista *Conducta* se afirma:

Esa labor entró en un cauce más orgánico, regular y metódico, cuando el teatro pudo contar, desde hace dos años, con un local y escenario que reunieran las más mínimas

condiciones —un tablado y un patio que, en las noches desapacibles, tiene por techo una lona, como la que cobijara simbólicamente a los primeros cultores de nuestro teatro, y que, en las estivales, deja su lugar a las estrellas y a la luna, en la vieja casa de Venezuela 1051 (Anónimo, 1938c: 2-3).

Lo dicho hasta aquí nos lleva a hacer algunas reflexiones. En principio, ya vimos que en 1935 la tarea partidaria del Teatro Juan B. Justo estaba en un completo apogeo, por lo que, si el momento propicio para identificarlo como un teatro independiente dependiera de su separación de la política, no podría ser ese. En segundo lugar, las representaciones teatrales de la Agrupación Artística Juan B. Justo no comenzaron en 1935, sino en 1928, de manera que, si tomáramos como punto de partida en el teatro independiente su desembarco en las representaciones teatrales, tampoco sería 1935 la fecha indicada. A su vez, la explicación de la revista del Teatro del Pueblo (que, cronológicamente, es muy anterior a las investigaciones de Marial y Ordaz) tampoco nos resulta satisfactoria: el Teatro Juan B. Justo tenía sala propia desde 1933 y nos parece poco convincente que se haya introducido en el movimiento de teatros independientes a partir de poder utilizar un espacio más grande y bello en el patio de su sede (hecho que sucedió en 1936).

Retomando la fecha de inicio de la actividad teatral de la Agrupación Artística Juan B. Justo, 1928, nos preguntamos si es posible ubicar sus comienzos como teatro independiente en ese año. Si fuera así, sería este conjunto el primer teatro independiente de Buenos Aires, y no ya el Teatro del Pueblo, de Leónidas Barletta. No obstante —y aunque identificamos dos elementos en sus estatutos que también fueron objetivos comunes del teatro independiente— no nos alcanzan los elementos para hacer esa afirmación. En este sentido, entendemos que tuvo un rol similar, y simultáneo, al de las experiencias del Teatro Libre, el Teatro Experimental de Arte, La Mosca Blanca y El Tábano, prefiguraciones del teatro independiente que se habían ido diseminando en el campo teatral porteño, y que luego fueron catalizadas por Leónidas Barletta. Es decir, fue Barletta quien logró darle una orgánica y una continuidad a la idea que ya estaba circulando. Por el mismo motivo, la Agrupación Artística Juan B. Justo también se reconoció como parte del teatro independiente una vez que se hubo instalado el Teatro del Pueblo.

Así, la autoadscripción del Teatro Juan B. Justo al movimiento de teatros independientes data de enero de 1934, cuando José Manuel Pulpeiro hizo un racconto sobre la actividad teatral de 1933 y, dentro de ella, analizó el “teatro independiente”. Allí, en una cita que ya hemos expresado (cfr. capítulo dedicado al Teatro Proletario: III, 2.6), manifestó un vínculo explícito entre los “artistas proletarios” y el teatro

independiente, e incluyó dentro de esta categoría al Teatro del Pueblo, a la Agrupación Artística Juan B. Justo y al Teatro Proletario. Sobre el orden de aparición de los conjuntos, dijo: “Pertenece a ‘Teatro del Pueblo’, la agrupación al servicio del arte, que con sumo acierto dirige el popular escritor Leónidas Barletta, el primer puesto, desde que ella es la más antigua, la que realiza una labor más intensa y la que inspira las actividades de las otras” (Pulpeiro, 1934: 4). Con estas palabras, la agrupación se estaba reconociendo deudora del Teatro del Pueblo, tal como, luego, sugirió Marial (1955). El Teatro Juan B. Justo se ubicó como la segunda agrupación independiente, dejando al Teatro Proletario en un tercer lugar, aun cuando, durante todo 1933, el conjunto socialista no se había definido ni presentado como un teatro independiente. Por lo tanto, entendemos que la presencia de no uno, sino dos teatros independientes, fue fundamental para que la agrupación diera el salto y, entre otros pasos, contratara un nuevo director para contribuir al crecimiento de su elenco teatral. Esto también fue mostrado en el análisis de Pulpeiro:

La “Agrupación Artística Juan B. Justo” imprimió nuevos derroteros a sus actividades desde que su cuadro fue puesto en manos de Samuel Eichelbaum. Es así como se pudo observar una notable mejoría en sus espectáculos, limitados a autores extranjeros, y resultan sumamente promisoros (1934: 4).

La idea se continuó reforzando en otras publicaciones:

El cuadro teatral, con la instalación de la entidad en su local de la calle Venezuela, fue objeto de una total reorganización y puesto bajo la dirección del conocido comediógrafo Samuel Eichelbaum. Bajo la mano experta de este tuvo un período de gran actividad y montó, en forma digna de todo elogio, *El huésped queda*, de Jean Jacques Bernard (Anónimo, 1934a: 3).

A su vez, la labor del año 1933 de la Agrupación Artística Juan B. Justo también fue advertida por otros medios periodísticos. Así lo hizo Raúl Goldstein cuando dio cuenta, en *Claridad*, sobre cómo fue la temporada del “teatro de vanguardia” del año predecesor. Si bien la crítica no fue demasiado positiva, lo que rescatamos es que la institución haya sido considerada:

Sostenida moralmente por un partido orgánico, el más fuerte de los de izquierda en la Argentina, esta agrupación podía dar mejores frutos, contando con las comodidades y facilidades que tenía y con la contribución de muchos adherentes, además de la dirección artística de un dramaturgo de los más inteligentes.

Los resultados prácticos de la temporada fueron la representación del drama burgués *Y el huésped queda*, de J. J. Bernard, con el solo mérito de haber sido traducido por uno de la casa, el ciudadano E. Barthelemy; el ensayo del episodio de Eugenio O’Neill: *Hacia el este, destino a Cardiff* y un fracaso escénico en una localidad de la periferia.

Pocos meses antes de finalizar el año prodúcese una escisión⁷⁶ en el seno de esta agrupación artística, con lo que se desvirtúa el concepto de la solidaridad entre sus componentes y la adhesión con sus dirigentes (Goldstein, 1934: 22).

⁷⁶ Entendemos que se está refiriendo a la partida de Eichelbaum.

Así como, en este caso, nuestro análisis sobre cuándo el grupo comenzó a formar parte del movimiento de teatros independientes coincide con su autoadscripción, en otros, esto no es así. Por ejemplo, el Teatro IFT se empieza a considerar independiente entrada la década del 50, pero lo tomamos como un teatro independiente desde 1937 (volveremos sobre esto en el capítulo dedicado al IFT). La diferencia, en este caso, es que cuando el IFT nació ya existía el teatro independiente y el aire de época era notorio, aun cuando este teatro no se hubiera reivindicado como parte del movimiento. Casi diez años antes, en 1928, aunque ya se conocían algunos intentos de teatros libres, la fuerza de esta nueva práctica teatral era mucho más débil, y no se podía seguir (o inspirarse en) aquello que no se conocía. Consideramos, entonces, que fue necesario un impulso contextual que llevara al Teatro Juan B. Justo a buscar un director como Eichelbaum (coincidiendo con la adquisición de una sede propia, hecho que también le permitía crecer) para afianzarse como un teatro independiente. Es por esto que ubicamos en el año 1933 el inicio de este grupo como parte del movimiento de teatros independientes. Pero hay un tema fundamental: en 1933 la Agrupación Artística Juan B. Justo continuaba teniendo una acción partidaria concreta, vinculada al Partido Socialista. La pregunta sería: ¿dejó de tenerla alguna vez? Sabemos explícitamente que hasta 1936, no. Y si bien advertimos que es posible que, con el tiempo, haya menguado su participación en eventos partidarios concretos —esto no solo fue dicho por Ordaz o Marial, sino que también lo enunció Enrique Agilda⁷⁷—, entendemos que la identificación con el Partido Socialista no desapareció. No en vano se continuó llamando con el nombre del referente político Juan Bautista Justo. Esta es una de las grandes complejidades del grupo. La adscripción al movimiento de teatros independientes estaba dada por diversas cuestiones, como el rechazo a una escena teatral vinculada con el comercio o la priorización del acontecimiento artístico. Incluso, la cercanía era ideológica, dado que la mayoría de los grupos eran, políticamente, afines a la izquierda. Pero, en el caso de la Agrupación Artística Juan B. Justo, lo partidario no se puede dejar de lado. Con estas palabras no estamos queriendo excluir al grupo del movimiento, sino, por el contrario, visibilizar las relaciones colaborativas y/o de tensión entre los teatros independientes y la superestructura, que no son sencillas ni se pueden terminar en un día.

⁷⁷ “...Teatro Juan B. Justo —este último desprendido de la dependencia del partido político en el que se gestó originariamente como Agrupación Artística Juan B. Justo—...” (1960: 46).

Respecto de los lazos entre el Teatro Juan B. Justo y los otros grupos independientes, deducimos que fueron estrechos. En principio, este conjunto fue el propulsor de la 1ª Exposición de Teatros Independientes que se realizó en 1938. A su vez, como consecuencia de la misma, la Agrupación Artística Juan B. Justo invitó al Teatro Íntimo de La Peña a dar una serie de representaciones en su local. Además, Perelli se sumó a dirigir una puesta en el Teatro Juan B. Justo.

Durante su recorrido, las reivindicaciones al teatro independiente se mantuvieron continuas entre los integrantes del Teatro Juan B. Justo. El propio Agilda, cuando era director, dijo: “El teatro independiente no confía nada al azar. Hace un culto del trabajo y el estudio. Cree en las posibilidades de mejoramiento por ese camino en los que estudio y trabajo son aliados del artista” (1941: s/p).

4. Teatro Íntimo de La Peña

4.1. Génesis

Las bases para la creación del Teatro Íntimo de La Peña⁷⁸ se dispusieron en una reunión que mantuvieron, en agosto de 1935, los actores profesionales Milagros de la Vega y Carlos Perelli con el pintor Benito Quinquela Martín y el escritor Manuel Portel. Quinquela era el principal animador de la Agrupación de Gente de Arte y Letras, entidad que había conformado una peña en el Café Tortoni, sito en Av. de Mayo 829⁷⁹. La fundación de La Peña, que ocupaba el sótano del café (donde estaba la bodega) se remonta al 12 de mayo de 1926. Sin embargo, el grupo ya se venía reuniendo, desde antes, en el bar La Cosechera, en Avenida de Mayo y Perú. Cuando decidieron trasladarse al Tortoni, comenzaron reuniéndose en las mesas para los clientes, que se iban extendiendo a medida que llegaban más peñistas. Pero el sitio no resultaba suficiente:

Un día Germán de Elizalde habló con don Pedro Curutchet sobre la posibilidad de conceder a “La Peña” mayor espacio. Y el dueño del Tortoni accedió a desalojar la bodega del sótano con la condición de que corrieran por cuenta de los interesados las refacciones y la puesta en orden del lugar (Requeni, 1985: 105).

Entre otras figuras de la época —a las que luego se sumó Alfonsina Storni—, participaban Juan de Dios Filiberto, Celestino Fernández, Gastón O. Talamón, Arturo Romay, Tomás Allende Iragorri y Luis Perlotti.

La propuesta de De la Vega, Perelli y Portel fue aceptada con beneplácito por la Comisión Directiva de la agrupación, ya que la conformación de un teatro de cámara llegaba para completar las actividades artísticas y culturales de la institución.

Es factible pensar que el Teatro Íntimo tiene un origen similar al del Teatro Popular José González Castillo, ya que ambos nacieron en el seno de dos peñas: la conformada por la Agrupación de Gente de Arte y Letras (en el sótano del Café Tortoni), y la Pacha Camac (en la terraza del Café Biarritz), respectivamente. No obstante, los espacios que

⁷⁸ Si bien Luis Ordaz (1981) lo llama “Teatro Íntimo de La Peña”, dice que llegó a conocerse como “Teatro Íntimo de Buenos Aires” (37). Otras revistas de la época (cfr. E. E. Barthelemy en *Claridad. Tribuna del pensamiento libre*, 1939 —la publicación ya había cambiado su subtítulo—) también lo habían llamado así.

⁷⁹ El Tortoni es un mítico café de Buenos Aires (fue el primero en ocupar la vereda con mesas y sillas!). Fue fundado en 1858 por Jean Touan, un inmigrante francés que lo bautizó con el nombre de un célebre café de París. Primero estuvo en la esquina de Rivadavia y Esmeralda, luego se trasladó a Rivadavia 826. Cuando se abrió la Avenida de Mayo, en 1894, el Tortoni tuvo un ingreso también por ahí (que pasó a ser su entrada principal). Para cuando se creó la peña, el dueño del local ya era otro francés: Pedro Curutchet.

cobijaron a los dos grupos eran bastante divergentes entre sí: "...la [peña] del Tortoni es frecuentada por la pequeña burguesía (...). En la peña de Boedo, llamada Pacha Camac, (...) se reúne el proletariado inteligente de la barriada" (Arlt, 1932: s/p). Esta diferencia, a su vez, se puede asociar con la polémica literaria que atravesó los años veinte y que enfrentaba a los escritores de Boedo con los de Florida. Como también manifestó Roberto Arlt:

Lo real es que todas las peñas estaban instaladas en la Avda. de Mayo y sus proximidades, hasta que un día al autor teatral González Castillo natural de Boedo, se le ocurrió que la muchachada proletaria de Boedo bien podía tener su local...

(...) Boedo quiérase o no tiene una importancia extraordinaria en el desenvolvimiento intelectual de nuestra ciudad. Tanta importancia que hace años ha originado un cisma entre los literatos: se es de Boedo o se es de Florida. Se está con los trabajadores o con los niños bien. El dilema es simple, claro y lo entienden todos (1932: s/p).

Si bien "no existió un 'Boedo y Florida' de las tablas" (Dubatti, 2012: 74) —situación que volveremos a tratar en otros capítulos—, es interesante destacar las diferentes tradiciones que envolvían a ambos espacios y, en consecuencia, a las distintas corrientes de públicos que podían atraer. Sin embargo, también hay que resaltar que La Peña no estaba únicamente relacionada con Florida. Quinquela Martín fue muy cercano a Guillermo Facio Hebequer (pintor vinculado al grupo Boedo que participó del Teatro del Pueblo y del Teatro Proletario) y a sus colegas integrantes de los Artistas del Pueblo. Además desarrolló, a lo largo de su existencia, un profundo compromiso social, especialmente en el barrio porteño de La Boca.

Con la dirección de Milagros de la Vega y Carlos Perelli —quienes se mantuvieron en sus puestos durante los tres años que subsistió el conjunto—, el 14 de septiembre de 1935, se inauguraron las veladas del Teatro Íntimo. Para esta apertura, se llevó a cabo la escena final de *Los muertos* de Florencio Sánchez, y Milagros de la Vega y Carlos Perelli, además de dirigir, actuaron. Las veladas de la peña se componían de más de un número. En esa primera noche, el crítico Joaquín de Vedia recordó cómo Florencio Sánchez había escrito *Los muertos*, y también se refirió "al espíritu que animaba a los creadores y directores del 'Teatro Íntimo', cuya misión era la de realizar una obra exclusivamente artística al estrenar obras del repertorio universal y abrir sus puertas a todos los escritores argentinos que escribieran teatro de cámara" (Anónimo, 1938: 3).

Vemos en estas palabras dos temáticas para tener en cuenta. En principio, el término "teatro de cámara" —muy asociado a la "intimidad", otra palabra que también daba nombre al conjunto— ya había sido utilizado por algunos de los grupos que consideramos antecedentes europeos del teatro independiente porteño. Por ejemplo, se

había usado en Madrid para denominar a El Mirlo Blanco, grupo creado, en 1926, en la casa del matrimonio de Carmen Monné y Ricardo Baroja. En un orden literal, el concepto “cámara” de esta categoría, se refiere a “habitación”, por lo que describe a un tipo de teatro que no necesita demasiados recursos escénicos o grandes espacios para realizarse. La particularidad del espacio es algo que va a influir en el modo de trabajo del Teatro Íntimo de La Peña. Por otro lado, las pretensiones —como describe De Vedia— de estrenar un repertorio universal y dar visibilidad a autores nacionales se pueden asociar a los objetivos de otros teatros independientes que ya funcionaban en la ciudad de Buenos Aires. Tal era el caso del Teatro del Pueblo que, un lustro antes, había expresado objetivos similares. En este sentido, entendemos que las palabras de presentación de Joaquín de Vedia tuvieron la pretensión de ubicar al teatro de Milagros de la Vega y Carlos Perelli dentro de una genealogía ya en desarrollo, asemejándolo a experiencias anteriores.

A pesar de que Luis Ordaz calificó a este grupo como uno de “los más meritorios” dentro de los “que se entregaron a la tarea de ofrecer obras de jerarquía” (1946: 182), y de que varias críticas de la época fueron promisorias⁸⁰, no hay bibliografía específica sobre el Teatro Íntimo de La Peña. Sí contamos con un libro de memorias de Milagros de la Vega, donde brevemente se refiere a esta época y recuerda:

En un pequeño cuadradito que había allí levantamos un tablado y en ella comenzó a trabajar un elenco. Creo que fue uno de los primeros grupos de teatro independiente. (...) El trabajo era muy sacrificado tanto para los actores como para los decoradores. El escenario era un triángulo pegado a la pared. Pero las cosas salían muy bien porque se ponía mucho entusiasmo (De la Vega, 1979: 119-120).

El tamaño escueto del escenario y de la sala no importaba: “Carlos [Perelli] seguía diciendo: ‘Trabajaremos aunque sea en un sótano o en una plaza’” (De la Vega, 1979: 111).

Este teatro nació, a su vez, vinculado con cierta problemática que los actores del teatro profesional estaban atravesando por aquel entonces: muchos de ellos no estaban siendo tenidos en cuenta para las temporadas oficiales (que se llevaban a cabo entre el otoño y la primavera). En línea con esto, hay que tener en cuenta que varios de los trabajadores

⁸⁰ Beatriz Seibel cita a la revista *Máscaras*, de 1936, donde se dice que las funciones de este conjunto “concitan el interés del público” (2010: 131); y en *Claridad* se llegó a afirmar: “Entre nosotros el único teatro independiente y que probablemente ‘hace lo que se le da la gana’, es el dirigido por el actor Carlos Perelli. Es además, el de más homogénea interpretación y ha representado toda la gama de los autores modernos, sin importarles un ardite la moral ñoña y extemporánea que hemos visto, por otra parte, en el Teatro del Pueblo, encasillado en dos o tres obras clásicas de dudosa eficacia interpretativa” (Dakumbre, 1939: 337).

de este circuito, a instancias de los prejuicios que los circundaban, también estaban preocupados por realizar un arte de alta calidad estética. Al respecto, Ordaz sostuvo:

En un reportaje que, en 1938, se le hace al nombrado Perelli, el actor manifiesta: “El Teatro Íntimo es hijo de nuestra desesperación. Los comediantes criollos, desalojados casi, nos encontramos con la imposibilidad de ir en busca del ideal artístico por el cual batallamos” (1981: 37).

Sobre ambos temas, volveremos más adelante.

4.2. Estética

4.2.1. Repertorio

El Teatro Íntimo de La Peña hacía sus funciones los días sábados en eventos que se denominaban “veladas”. Milagros de la Vega recuerda: “El público respondió generosamente. Estaba siempre lleno” (1979: 120). Incluso, muchas veces, la gente llegaba a sentarse en las escaleras. Cada representación era precedida y/o sucedida por diversos espectáculos, que podían ser de música, poesía o literatura, entre otros.

El repertorio del grupo era variado. A lo largo de los años, estrenaron tanto clásicos universales, como autores extranjeros contemporáneos y dramaturgos argentinos.

Con la parte final de *Los muertos*, de Florencio Sánchez, ícono del teatro nacional, el conjunto debutó, la noche del 14 de septiembre de 1935. De la Vega y Perelli oficiaron tanto de actores como de directores.

En 1936, se representaron varias obras. La temporada fue inaugurada con *Música de hojas muertas*, de Rosso de San Secondo. El diario *La Razón* dio cuenta del buen recibimiento que tuvo la novedad:

En dicho nocturno, como lo clasifica su autor, escucharon numerosos aplausos los principales intérpretes, señoritas Mary Mar y Adela Lumière y señores Luis Suárez Tapié, Marcelo Mora y A. Salas Latorre, quienes actuaron bajo la dirección de los conocidos artistas Milagros de la Vega y Carlos Perelli. La representación fue comentada musicalmente por don Eugenio Ingster (Anónimo, 1936d: s/p).

A esta pieza, le continuó la comedia *Un argumento gastado*, de Joaquín Gómez Bas, donde actuaron Rosa Guins, Heya del Cege, Marcelo Mora y Alberto Salas Latorre. En julio del mismo año, se llevó a escena *Un hombre*, del argentino Marcos Victoria, dirigida, como en todos los casos, por la dupla De la Vega – Perelli. Tras la función, un conjunto típico brasileño recién llegado a la capital porteña hizo su show. Antes de la misma, Carlos Perelli había leído un trabajo original, también de Victoria, sobre el Teatro de Cámara. Volvemos a advertir la cercanía que el Teatro Íntimo experimentaba

con este término. También en julio, el elenco estrenó *Un hombre del tipo de Napoleón*, de Sacha Guitry, donde actuaron Perelli, De la Vega y Rosa Guis.

A los dos meses, el Teatro Íntimo recibió la visita de los Títeres de La Andariega, dirigidos por los titiriteros Javier Villafañe y Rodolfo Cerentonio (con decorados de José Luis). Presentaron el siguiente programa: *El ermitaño*, *Fausto*, *El hechicero* y *El fantasma*. La Andariega fue un carromato con títeres con el que Javier Villafañe recorrió “caprichosamente” (es decir, sin seguir un plan trazado) los caminos de América. Debutó en 1935. En la preparación del teatro ambulante, intervinieron — realizando decorados, pinturas y muñecos— Emilio Pettoruti, Horacio Butler, Raúl Soldi, Héctor Basaldúa y Líber Fridman. Butler y Basaldúa serían, luego, dos destacados escenógrafos del teatro independiente, haciendo labores en La Cortina. Los andariegos fabricaban sus propios títeres, telones y escenarios. Villafañe, además de titiritero, escribía cuentos y teatro para títeres. Osvaldo Quiroga recuerda: “El escenario era la parte trasera de la carreta y la iluminación la daban los faroles de querosén colgados de las ramas de los árboles” (2009: s/p).

A fines de septiembre, el elenco local estrenó *La más fuerte*, de August Strinberg, con traducción de Alejandro Rodríguez Álvarez. Las críticas de *La Nación* fueron positivas:

Esta obra vigorosa tuvo intérpretes inteligentes en Milagros de la Vega, que hizo de Señorita Z.; Jordana Fain, que tuvo a cargo suyo el papel de Señorita X., y Allan Menédin, en un corto papel. Todos estos se desempeñaron con eficacia y conquistaron para la obra y para ellos nutridos aplausos de la concurrencia. Los decorados de Jorge M. Baño gustaron por su sobriedad (Anónimo, 1936e: s/p).

En octubre de 1936, el Teatro Íntimo actuó en una velada para celebrar el cuarto centenario de la fundación de Buenos Aires y el Día de la Raza (como se llamaba el actual Día del Respeto a la Diversidad Cultural). La pieza escogida fue *Ruta indiana*, un poema del escritor argentino Marcelo Olivari —quien primero hizo la presentación de la temática—, teatralizado por el comediógrafo José A. Bugliot. Esta evocación lírica de la partida de Pedro de Mendoza, en 1535, fue dirigida, como todas las obras, por Milagros de la Vega y Carlos Perelli, y el elenco estuvo compuesto por Francisco “Paco” Quesada (actuó de De Mendoza), Milagros de la Vega, Marcelo Mora, Lola Roca, Julio Galletti, Lucía Hernández, Allan Menedin, Alberto Salas Latorre, Consuelo del Campo, Luis Suárez Tapié, Jorge M. Baño y J. Scampini. La escenografía fue realizada por Roberto Pallas.

También en octubre, estrenaron *Tierra arada*, de Ernesto L. Castro, primera obra teatral del novelista a quien Ordaz describió como un “narrador vigoroso” (1981: 41). A fines del mismo mes, el grupo repetirá tres obras de firmas reputadas: *Rumbo a Cardiff*, de

O'Neill, con traducción de León Mirlas; *Baile en la embajada*, de Julio Dantas, con traducción de Milagros de la Vega; y *Un hombre del tipo de Napoleón*, de Sacha Guitry. Actuaron: De la Vega, Perelli, Luis Suárez Tapié, Jordana Fain, Lola Roca, Francisco Quesada, Allan Menédin, Marcelo Mora, Julio Galletti, N. Salas Latorre y Juan Carlos Laguzzi; y Jorge M. Baño llevó a cabo las escenografías.

Para fin de año, el Teatro Íntimo escenificó la comedia dramática *Nieve en la hoguera*, del poeta y narrador Joaquín Gómez Bas. Intervinieron Luis Suárez Tapié, Francisco Quesada, Jordana Fain y la niña Alicia Lambruschini.

Otra pieza representada por el elenco fue *El hálito de santidad*, de Raúl H. Castagnino.

En junio de 1938, el Teatro Íntimo llevó a escena *El soñador y La Virgen*, de Enrique Abal, en la que actuaron Olga Hidalgo y Julieta Gómez Paz. El 10 de noviembre estrenaron *Polixena y la cocinerita*, farsa trágica en un acto de Alfonsina Storni, en homenaje a la poetisa, quien recientemente había fallecido. La actriz Julieta Gómez Paz llegó a ser, muchos años después, la editora de sus *Obras Completas de Teatro* (1984). Como manifestó Requeni, Gómez Paz fue “una jovencita que con el tiempo cambiaría las tablas por la literatura” (1985: 108). Jordana Fain, actriz que circuló por diferentes teatros independientes, también era admiradora de Alfonsina Sorni. Milagros de la Vega la recordó así cuando le tocó despedir sus restos, en el año 1967:

Y como siempre nos ocurre con los que amamos y han partido por mucho tiempo, los recuerdos acuden a mí desordenadamente. Voy con ellos muy atrás, año 35, 36, 37. Y te veo como cuando te conocí, llegar al Teatro Íntimo de la Peña, sótano en el que Quinquela reunía artistas de la pintura, orfebres, escultores, poetas, actores. Eras una jovencita muy alta, muy rubia, con unos grandes ojos muy celestes, muy ingenuos y muy asombrados de todo lo que ocurría en la vida.

(...) Recuerdo tu (...) devoción obsesiva por Alfonsina Storni. Recuerdo tu premio a la mejor actriz de nuestro teatrillo, con *La más fuerte, La vida del hombre*. La muestra de teatros independientes. Éramos entonces solamente cuatro teatros. Luego en el Argentino, al lado de Carlos, en *El fabricante de fantasmas* de Roberto Arlt. La formación del primer grupo del IFT, al que seguimos siempre Carlos y yo en cualquier rincón donde trabajaran. Así te vimos, creo que en *La Máscara*, dirigida por Licht, en tu *lady Macbeth*, hasta llegar aquí [se refiere al IFT], a vuestra casa, donde dejaste el recuerdo imborrable de tantos trabajos, hasta llegar a tu creación de *Madre Coraje*, y para mí, sabés mi pensar, más que todos los éxitos artísticos, el encuentro con tu compañero, el noble y generoso David (1979: 59-60).

En diciembre de 1938, el conjunto participó en la 1ª Exposición de Teatros Independientes. En la revista *Conducta*, publicada por el Teatro del Pueblo, grupo anfitrión, se presentó al Teatro Íntimo como un “grupo de artistas unidos por un mismo espíritu” que “siguen empeñados con un fervor místico en alcanzar el ideal soñado” (Anónimo, 1938c: 4). Hasta ese momento, además de las obras mencionadas, el Teatro Íntimo de La Peña ya había estrenado las piezas de teatro universal: *Peribáñez*, de Lope

de Vega; *La cueva de Salamanca*, de Cervantes; y *Las preciosas ridículas*, de Molière; las obras de autores contemporáneos: *La intrusa*, de Maeterlinck (actuada por Paco Quesada, Enrique Suárez Tapier, Olga Hidalgo y Julieta Gómez Paz); *Debe y haber*, de Strindberg; *Antes del Desayuno*, de O'Neill; *Limonas de Sicilia*, de Pirandello; *Una partida de ajedrez*, de Giacosa; *El secreto de Arvers*, de Jean Jacques Bernard; *El último minueto*, de Benavente; y *Así mintió él al esposo de ella*, de Bernard Shaw; los espectáculos en homenaje a autores argentinos desaparecidos: *Pompas de jabón*, de Roberto L. Cayol (con Zaida Surde, Olga Hidalgo, Julieta Gómez Paz, Francisco de Paula, Hugo Vallejos, Alfonso Tórtora⁸¹, Pedro Escudero y Elena Ferrando); *Noche de luna*, de Julio Sánchez Gardel (interpretada por Nicanora Lucía Hernández, Jordana Fain, Tita Mendíaz, Nathan Pinzón, Hugo Vallejos y Alfonso Tórtora); *Los dos derechos*, de Gregorio de Laferrere; y las obras nacionales contemporáneas: *Yago*, de Luis Grau; *La otra Clara*, de Priani Añón y Portela; y *Un final espiritual*, de Leopoldo Calvino. Como realizadores en el arte escenográfico, ya se habían destacado los pintores José Banos, Rafael Ernesto Jones, Alejandro Ansaldi, Roberto Pallas y Roberto Rannazzo, que eran los artistas plásticos de La Peña.

El elenco también representó *La vida del hombre*, de Andreiev, con Jordana Fain, quien fue premiada con una medalla de oro entregada por un jurado del propio Teatro Íntimo; *Accidentes de trabajo*, de Darío Nicodemi; *Elisa Brown*, de Ismael Moya; y *Tú y yo*, poemas de Paul Gerald.

Después de la participación en la exposición de teatros independientes, los integrantes del Teatro Íntimo abandonaron el sótano del Café Tortoni. Para Marial, el hecho se debió a un “desacuerdo” entre sus directores y algunos miembros de la Comisión Directiva de La Peña. Pero Milagros de la Vega explica la partida debido a que “las obras de pocos personajes ya se habían agotado” (1979: 121).

A continuación, el elenco se trasladó al Teatro Juan B. Justo, compartiendo por breve tiempo el local de esta institución. Luego, hizo algunas funciones eventuales. Así, a mediados de 1941, se presentó en el Salón Teatro, sito en Cangallo 1362, con *El cantar de los cantares*, de Giraudoux; y *El diablo cantando*, de Tulio Carella, quien también dirigió la puesta. Ordaz recuerda un comentario periodístico sobre *El cantar de los cantares*, en el que se destacaron “la desenvoltura de Alba Mujica”, y la “graciosa revelación” (1981: 38) del “precoz actor Roberto Durán” (Marial, 1955: 121).

⁸¹ Sobre este actor, De la Vega recuerda que “luego se hizo cura” (1979: 120).

Otros actores y actrices de trayectoria —no nombrados hasta ahora— que formaron parte del Teatro Íntimo fueron Berta Ortigosa, Delfa Hernández, Elisa Frerando, Alberto Morris, Francisco Baieli, E. Mazzei, Francisco Ch. Vila, A. Bartolomé y E. Caro.

Asimismo, otras obras incluidas en el repertorio del Teatro Íntimo de La Peña fueron *La cacatúa verde*, de Schnitzler; *La cruz en las velas*, de Marcelo Olivari; y *La tarde de un sábado*, de Samuel Heras.

4.2.2. Actuación

La manera de actuar del Teatro Íntimo se correspondía con nuevas formas, que dejaban de lado la declamación, la exageración y la centralidad en las figuras de los capocómicos. Estos cambios eran promovidos tanto por los teatros independientes como por las cooperativas de actores profesionales. En línea con este tema, Milagros de la Vega recuerda sobre su concepción de teatro en los años 30:

Hacia tiempo que pensaba que el teatro debía ser de equipo. No me gustaban los grandes ademanes, la grandilocuencia que fue el estilo de principios de siglo. Rechazaba la declamación y el divismo. Me parecían cosas de mal gusto. Trataba de ir hacia adentro porque allí, dentro de mí, estaba la verdad. Me interesaba el contenido (1979: 74).

A su vez, es notoria la vinculación entre parte del repertorio elegido y las nuevas formas de actuar. Por ejemplo, el Teatro Íntimo llevó a escena las dos piezas que, algunos años antes, habían sido tomadas como ejemplo de renovación en la revista *Claridad* por haber desterrado la declamación, los parlamentos y los artificios:

El teatro de vanguardia cuenta hoy con ejemplares distintos que han construido obras originalísimas, (*La vida del hombre*, de Adreiev; *La intrusa*, de Maeterlinck); obras que no se parecen entre sí, pero que responden a principios estéticos semejantes. Se ve que ciertos autores han reflexionado profundamente sobre el mismo problema, llegando, por diferentes conductos, a conclusiones idénticas. Las tiradas en verso o en prosa pertenecen a la infancia del teatro y no conciben con nuestra concepción llana del arte. El arte moderno se caracteriza por la sencillez y la sobriedad. Un hombre que se ponga a declamar en nuestros tiempos está propenso a que lo pise un automóvil (Anónimo 1927b: s/p).

Asimismo, el Teatro Íntimo de La Peña contaba con un fuerte prestigio en el campo teatral de la época. A modo de ejemplo, tomamos las palabras del dramaturgo Alfonso Amores Ferrari, quien no solo manifestó que únicamente en los teatros independientes los actores nuevos podían hacer experiencia, sino que, al referirse al tipo de público al cual apelaba como autor, sostuvo:

Yo he escrito una pieza de teatro: *Espartaco*. La considero útil para el libre desenvolvimiento de la personalidad humana. Es un arietazo contra la coacción gregaria. El protagonista, al principio, sojuzgado por los convencionalismos, obtiene la

liberación por el amor. No la obtiene solamente para sí, sino también para los demás, para la nueva pareja humana.

¿A qué clase de público voy con esto? ¿Al del teatro llamado “comercial”, bar automático de sainete y comedias cursis hechas para la digestión apacible del burgués? No.

El público que deliberadamente he buscado es el de los teatros independientes. Entre estos, el que dirigen Milagros de la Vega y Carlos Perelli me pareció excelente (1939: s/p).

4.3.Eje cultural y educativo

Como ya hemos observado, el Teatro Íntimo realizaba sus espectáculos en el marco de La Peña, creada por la Agrupación de Gente de Artes y Letras, cuyas actividades excedían el teatro y conformaban un centro cultural. A esta peña concurrían artistas plásticos, actores, músicos, poetas, escritores y periodistas junto con amigos y visitantes.

Allí se producían eventos musicales, exposiciones, lecturas de poesías y conferencias. Entre estas últimas, el musicólogo argentino Carlos Vega disertó, el 3 de octubre de 1936, sobre los “Orígenes del tango argentino”, acompañado por la pianista Magda García Robson. Otras conferencias brindadas fueron “Medicina y música”, a cargo de Enrique Feinmann, y “Vida de Eleonora Duse”, por Octavio Ramírez). Además, el espacio era visitado por músicos de diferentes partes del país y del mundo.

La actriz Lydia Lamaison, quien en 1938 inició su carrera en el Teatro Juan B. Justo, fue una de las concertistas de La Peña. Sobre esa experiencia, recuerda:

Tal vez me arrepienta un poco de no haber seguido con la música, ahora me doy cuenta que podría haberlo hecho, en paralelo. Pero la música es muy absorbente y para hacerlo en serio tenía que elegir. La dejé. Di mi último concierto de guitarra en el café Tortoni. Allí, abajo, había un reducto que se llamaba La Peña y tuve el lujo de que la primera vez me presentara Alfonsina Storni. En esa peña los mecenas eran Alfonsina, Quinquela Martín, Norah Lange, es decir, un grupo de intelectuales y pintores. Yo tenía una gran admiración por esa gran poeta, me acuerdo cuando dijo que iban a escuchar a una joven concertista, habrá sido en el 35. Era un reducto para amantes del arte, había quien recitaba, quien escribía...

(...) En La Peña había más que todo artistas, amantes del arte. Quinquela en todo caso podría decirse que era un auténtico bohemio, fantástico, que sentía el arte de una manera especial, se desprendía de lo material. Un bohemio es quien desprecia todo lo que sea artificio, frivolidad, está tan imbuido en lo suyo que no especulan con respecto a lo demás, al éxito. He conocido muchos así que tal vez no salieron a la luz como Quinquela o Alfonsina, ella era una mujer fantástica en ese sentido (en Dillon, 2007: s/p).

Y, puntualmente, sobre el teatro, rememora: “No iban muchos actores, pero estaba Milagros de la Vega que junto a su marido hacían lo que ellos llamaban el ‘teatro

íntimo' y ahí me sentía a mis anchas. No intervenía, pero recuerdo mi desesperación por estar del otro lado" (Lamaison en Dillon, 2007: s/p).

Requeni explica que los eventos públicos se realizaban los sábados y que "se dividían en tres partes de 30 minutos cada una: disertación literaria, audición de canto y concierto de piano (a veces de arpa, violoncello o conjunto de cuerdas). También se representaba teatro" (1985: 107).

Una particularidad del Teatro Íntimo es que desarrollaba en un ambiente no tradicional. Es decir, el público no estaba sentado en las butacas corrientes, sino que se apropiaban al escenario intermediado por mesas: "...con Quinquela a la cabeza, pusieron la bodega en condiciones; limpiaron pisos, paredes y techos, consiguieron mesas y bancos de madera, un cortinado rojo y un piano *Steinway*..." (Requeni, 1985: 106). Además, la sala era muy chica, lo que le aportaba un grado de intimidad poco común. Al decir de Milagros de la Vega, "El Tortoni fue el primer café-teatro que existió en Buenos Aires" (1979: 119). La terminología utilizada por De la Vega tiene un sentido similar a la categoría de "café concert". Paula Ansaldo, en su artículo "Reflexiones sobre el café concert a partir del concepto de liminalidad: el caso de *Zeide Shike* de Perla Laske y Diego Lichtensztein" aborda las características de esta práctica. Si bien trabaja una época posterior y analiza un estilo de teatro diferente del que llevaba a escena el Teatro Íntimo, nos parece relevante su definición:

La particularidad del café concert reside, entonces, a nuestro entender, en su configuración espacial que delinea una manera específica de relación con el público, ya que se trata de establecimientos pequeños donde la cercanía de los intérpretes con los espectadores es mucho mayor, en tanto que prácticamente no media distancia alguna entre estos (Ansaldo, 2016b: 260).

De modo que es la intimidad una forma de vínculo con el público novedosa, que distingue al Teatro Íntimo de La Peña de otros teatros independientes.

La Peña se volvió, con los años, un lugar mítico, cuya grandeza fue creciendo con los relatos. Ulyses Petit de Murat da cuenta de esto y de la heterogeneidad de artistas que circulaban por el espacio:

¿Es verdad que allí Milagros de la Vega con su esposo, Carlos Perelli, representó obras de teatro? Miremos el escenario de sus posibilidades descendiendo la estrecha escalera que lleva al clásico sótano. Es tan pequeño que nunca puede colmar el ámbito de un recuerdo a fondo. También es pequeño el sótano. ¿Cabían la verba exaltada del futurista Marinetti, la parsimonia provinciana de Rafael Jijena Sánchez, el inteligente ordenamiento de Ortega y Gasset, el fabulario del uruguayo Montiel Ballesteros, las inusitadas genialidades del peruano Alberto Hidalgo, la belleza de Rosalía Coello Nieto, la verbosidad del gran director catalán Antonio Cunil Cabanillas, la simpatía de Fermín Estrella Gutiérrez, años después presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, la bohemia compradora de Lazcano Tegui, falso marqués de notable corpulencia y moño oscuro, volador?

El espacio en sí no colma, de verdad, ni la más mínima detención que puede operar un recuerdo. Siempre le nacen al sótano alas, anexos, prolongaciones. Están y no están Rafael Albertí y su mujer, Teresa León; la voz cálida de Jane Bathori, el violín de Tagliacozzo, la furia de Juan Carlos Paz ante casi el noventa por ciento de la música presente y pasada, la guitarra de Ana S. de Cabrera, el tono enloquecido de Elías Alippi, la acidez corrosiva del crítico teatral Nicolás Coronado, el romanticismo poético y político de Mario Bravo, la presencia tan de hermano mayor de Ricardo Güiraldes y de su mujer, Adelina del Carril (2002: 5)

Si bien en La Peña se dictaban algunas clases (entre ellas, creación musical), entendemos que funcionaba más como un espacio endogámico, de encuentro entre pares artistas, que como un sitio abierto al ciudadano de a pie. Hacia este público se inclinaba más la Peña Pacha Camac, cuna del Teatro Popular José González Castillo.

La Agrupación de Gente de Arte y Letras sobrevivió en su peña al Teatro Íntimo durante algunos años. Así, funcionó hasta 1943, “cuando Quinquela se cansó” y “La Peña se disolvió totalmente y todo fue desapareciendo” (De la Vega, 1979: 121). Por el año de finalización, se podría pensar que no hubo solo cansancio, sino que también podría haber influido alguna posición respecto del cambio de gobierno (que, entre otras entidades, desalojó al Teatro del Pueblo, al Teatro Juan B. Justo y a La Máscara). Empero, cabe destacar que Quinquela Martín, posteriormente, estrechó lazos con Juan Domingo Perón, a quien conoció en 1944.

4.4. Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos

Tal como expresamos en el capítulo del Teatro del Pueblo, Jorge Dubatti clasificó en tres líneas diferentes las posturas que, a partir de la década del 20, se manifestaron en contra del teatro “comercial” y en defensa del “teatro de arte”. La primera de esas tres líneas estaría compuesta por artistas profesionales que buscaban tanto la calidad artística como la rentabilidad del trabajo teatral, intentando “recuperar el equilibrio entre arte y negocio” (2012a: 71). Por su parte, Luis Ordaz había expresado:

La disconformidad ante un teatro en plena decadencia, por padecer todos los excesos de la más burda comercialización, se puso de manifiesto entre nosotros de dos maneras que presentaban ángulos de lucha distintos. Una, actuaba dentro del mismo medio escénico que, con su actividad, ponía en evidencia; otra, lo enfrentaba decididamente enarbolando su carácter de “no profesional”. La primera estaba integrada por artistas que en distintas temporadas, pero rondando ese año clave que es 1930, organizaban cooperativas para actuar durante los meses de verano, que era cuando los dueños de las salas limitaban sus condiciones y pretensiones por falta de otra clase de interesados. La segunda se cristalizaba, precisamente en ese año de 1930, con la fundación por Leónidas Barletta del Teatro del Pueblo, punto de partida de nuestro movimiento de teatros libres (1959: 32).

Es, precisamente, dentro de las corrientes de actores profesionales que —aun reconociéndose como trabajadores de la actuación— pretendían realizar un “buen teatro”, que ambos teóricos incluyen a Milagros de la Vega y Carlos Perelli. Otros artistas también considerados de esta forma fueron Armando Discépolo, Antonio Cunill Cabanellas, Enrique Gustavino, Samuel Eichelbaum, Orestes Caviglia, Edmundo Guibourg, Octavio Palazzolo, Roberto Tálice, Mario Soficci, Francisco Petrone, Luisa Vehil, Faust Rocha, Elsa O’Connor y Guillermo Battaglia. Al respecto, Marial manifestó:

Dentro de la escena comercial, para una justa valoración, es necesario hacer distingos fundamentales. Dentro de ella hay profesionales que han actuado con incuestionable fervor y cuya conducta no puede ser negada por quienes están en la brega diaria de un teatro de arte. Es verdad que desde el campo comercial resulta muy difícil servir la causa del buen teatro. Pero negar los valores individuales que se mueven en esta esfera y alguna campaña realizada por compañías profesionales, es no comprender nuestra problemática escénica o estar fanatizado por apariencias y esquemas que no responden a nuestra realidad teatral (1955: 240).

De la Vega había ingresado en la compañía de Muiño-Alippi en 1917. A partir de allí, integró numerosas compañías comerciales. Y, cuando en 1921 comenzaron las famosas huelgas de actores (para más información al respecto sugerimos ver González Velasco, 2012), formó parte de quienes constituyeron cooperativas de trabajo. Es decir que, desde sus inicios como actriz, consideró a su profesión como un trabajo remunerado pero, al mismo tiempo, como una labor colectiva, en la que había que formar equipos y entablar una lucha conjunta:

Los huelguistas formamos cooperativas para poder trabajar sin la presión empresaria, pero las cooperativas fueron con el tiempo disgregándose y los actores contratándose de nuevo en las compañías que los solicitaban. Pero quedaba en pie la idea que fue fructificando con mucho sacrificio, por eso estoy muy orgullosa de poseer el carnet de fundadora de la Asociación Argentina de Actores⁸² (De la Vega, 1979: 42).

Carlos Perelli, compañero de toda la vida de Milagros de la Vega (y unidos formalmente en matrimonio desde 1922), también tuvo una notable participación en las cooperativas de actores profesionales, que se juntaban para realizar obras que no podían hacer en el teatro producido por empresarios.

La pareja directora del Teatro Íntimo trabajaba simultáneamente en el teatro profesional. También participaba de radio-teatros y de películas. Es interesante dar cuenta de que los artistas advertían la particularidad de cada escena: “No es lo mismo moverse y hablar en

⁸² El reconocimiento a Milagros de la Vega como socia fundadora de la Sociedad Argentina de Actores le fue atribuido a posteriori, en un intento por reivindicar a las mujeres que habían tomado parte de aquella disputa.

un tablado reducido que en el escenario del Cervantes” (De la Vega en Ordaz, 1959: 32).

En relación con su “participación múltiple” (Dubatti, 2012a: 69), que no era algo tan tradicional en el campo teatral independiente —sobre todo en los primeros años—, queremos destacar un acontecimiento fundamental: la representación, en 1936, de *El fabricante de fantasmas* de Roberto Arlt en un escenario profesional.

El día de su estreno, *El Diario* expresó:

Esta noche se presentará en el teatro Argentino una nueva compañía nacional encabezada por la inteligente primera actriz Milagros de la Vega y por el primer actor Carlos Perelli (...). Este nuevo elenco se ha formado para estrenar algunas pocas obras de autores, si no noveles, nuevos, como Roberto Arlt (...). Roberto Arlt se inició ya en el teatro, pero hasta ahora solo ha estrenado en escenarios experimentales. Es esta la primera vez [que] estrenará en un teatro profesional (Anónimo, 1936f: s/p).

El organizador de la compañía era Belisario García Villar. Actuaron, además del matrimonio De la Vega-Perelli, María E. Podestá, Dora Martínez, Humberto Nazzari y Pérez Bilbao.

Para Grisby Ogás Puga, Arlt decidió estrenar esta obra en el teatro profesional debido a “las duras críticas que recibiera la puesta en escena y la dirección de actores a cargo de Barletta” (2011: 38) en su anterior espectáculo, *Saverio el cruel*. De todas sus obras, *El fabricante de fantasmas* fue la única que se estrenó fuera del Teatro del Pueblo y dentro del campo profesional. No obstante, el público no la acompañó. Luis Ordaz entendió que esta pieza fue “la de mérito menor” (1946: 191) de su producción. Sin embargo, tuvo críticas periodísticas muy buenas. Una de ellas fue la que escribió Manuel Lago Fontán para el diario *El Mundo*:

Con esta obra que Roberto Arlt acaba de estrenar en el Argentino, se evidencian bien claramente las cualidades positivas del conocido escritor para abordar con éxito la literatura dramática. Antes de ahora, con sus ensayos en el Teatro del Pueblo tuvimos ya oportunidad de comentar, alentando sus propósitos este acercamiento de Roberto Arlt a la escena. Pero es a través de *El fabricante de fantasmas* en que advertimos con más precisión al autor teatral que germina en el vigoroso novelista de *Los siete locos* (citado en Fischer y Ogás Puga, 2006: 180-181).

Luego de este “rotundo fracaso de público” (Ogás Puga, 2011: 38), Arlt volvió al Teatro del Pueblo. Para Ordaz, el teatro independiente, y puntualmente el Teatro del Pueblo, era el único capaz de interesarse en obras de tal estilo y magnitud: “A ninguna compañía profesional hubiera logrado convencer Roberto Arlt del valor de sus obras. Cuanto más, se lo habrían reconocido, para no pasar por ignorantes, pero diciéndole que aún no era tiempo para tales audacias” (1946: 191). Incluso, un lustro más tarde, el propio Arlt afirmó: “Cuanto más fielmente trate el autor independiente de expresar la

realidad teatral, más lejos se sitúa del teatro comercial” (citado en Fischer y Ogás Puga, 2006: 185), dando cuenta de cierto arrepentimiento por haber dado ese paso.

Empero, hay que destacar que la compañía de Milagros de la Vega y Carlos Perelli sí se interesó en la propuesta. Dado que, simultáneamente, estaban desarrollando sus tareas en el Teatro Íntimo de La Peña, pensamos que el hecho de llevar al teatro profesional al autor emblema del teatro independiente era una forma de tender puentes entre ambas zonas. Además, no solo trasladaron un autor independiente, sino también a parte del elenco. Por ejemplo, Jordana Fain integró el reparto del Teatro Argentino. Asimismo, este modo de acercar posiciones entre los dos mundos —supuestamente tan distantes en la primera época del teatro independiente— podría dar cuenta de una pretensión, por parte de los actores profesionales, de brindar un gesto de confianza hacia el teatro independiente para, en consecuencia, ser considerados parte del movimiento. Entendemos, además, que el hecho de que Arlt le hubiera confirmado su obra a este elenco, también podría deberse a la labor de Perelli y De la Vega al frente del Teatro Íntimo.

A su vez, este propósito de aproximar enfoques entre ambas prácticas teatrales, es algo que la pareja intentaba rigurosamente. Quería demostrar que los actores del teatro profesional no eran tan distintos a los del teatro independiente, que también tenían problemas. Así lo manifestó Perelli, en un reportaje en *La Nación*, cuando habló de la falta de convocatorias a las compañías estables para hacer teatro durante los meses de invierno (en la temporada “oficial”) y realizó una crítica a quienes solo pensaban en lo material:

Quando se fundó el Teatro Nacional de Comedia, yo creí que Milagros de la Vega sería contratada para formar en la primera compañía de esa entidad dramática oficial. Renunció a ese sueño y se refugió en la radiotelefonía, como yo en el cinematógrafo, a pesar de que no me gusta trabajar ante las cámaras. Hasta que se presenta una oportunidad simpática, como la del estreno de *Esta noche se recita improvisando*, en el Astral, o esta del Buenos Aires [se refiere a *La codicia bajo los olmos*, de Eugene O’Neill], y ahí estamos nosotros con todo desinterés, sin pensar en los sueldos. Y por otra parte, el teatro íntimo de La Peña representa un hermoso refugio donde podemos ir despuntando el vicio.

(...) Lo que nunca me he podido explicar es ese prurito de las empresas de facilitar sus salas para campañas artísticas en verano, y, en cambio, negarlas terminantemente en invierno. Las representaciones de *Esta noche se recita improvisando*, en el Astral, dieron una media de 800 pesos en el mes de enero. Puede calcularse cuál hubiera sido esa media en la época propicia para los espectáculos en abril, en mayo, en junio. (...) No es, pues, exacto que en Buenos Aires hayan de fracasar las temporadas nacionales de sentido artístico. Lo que sí es cierto es que dentro de la familia teatral argentina los más desinteresados o los únicos desinteresados son los actores. No diré todos, absolutamente todos, pero sí muchos los que tienen verdadera fe en el teatro, en el arte; los que desean realizar, aun cuando sea en parte, la ilusión siempre soñada, y están dispuestos a

sacrificar para ello las conveniencias materiales. (...) Cuando Armando Discépolo formó la compañía que actuó en el Astral reuníamos entre todos muy pocos pesos. Nadie se preocupó por esa escasez de recursos; todos trabajamos empeñosamente y los espectáculos interesaron, el público acudió y se pagaron todos los gastos. (...) Lo mismo sucede ahora en el Buenos Aires, donde actúa en cooperativa la compañía, hasta el maquinista y el apuntador (...). También esto es resultado, exclusivamente, de la fe, de la vocación artística. Como lo fue, asimismo, la campaña de la ION en Montevideo, donde después del espectáculo, íbamos al taller escenográfico a pintar nosotros mismos las decoraciones, y luego, sin dormir, volvíamos al teatro para ensayar. Los autores, que a veces se quejan de encontrar dificultades para entrenar, podrían ayudarnos en esta labor desinteresada (en Anónimo, 1936g: 12).

Milagros de la Vega también se separó de los artistas a los que únicamente les importaba el negocio. Así, cuando en el diario *La Razón* le preguntaron si soñaba con hacer algún personaje del teatro universal, respondió: “Ese deseo lo acariciamos todas las actrices que actuamos en escena con otros propósitos que los de ganar simplemente un sueldo” (en Anónimo, 1936c: s/p).

El hecho de que Perelli y De la Vega provinieran del ambiente profesional no era algo desconocido en el movimiento de teatros independientes. Al contrario, este dato era utilizado para darle cierta “victoria” al teatro independiente, considerando que estos actores (y otros) se habían “pasado” de un bando a otro. No obstante, tomamos esto, solamente, como una operación discursiva, debido a que estos actores profesionales nunca renunciaron a su rol de trabajadores de la actuación.

Las palabras de Pascual Naccarati —todavía integrante del Teatro del Pueblo al escribir estas líneas—, alusivas a la 1ª Exposición de Teatros Independientes, pueden tomarse en ese sentido:

Como es lógico suponer, esta exposición no se realizó con el propósito de establecer comparaciones entre sus participantes, ni con el fin de exhibir cualidades ante la crítica para obtener la consabida clasificación. Estos teatros, cuya orientación estética respectiva, no se halla enlazada por ningún vínculo común, están sin embargo, plenamente identificados en lo que respecta al principio básico que dio origen a su creación y no esperan ni buscan veredictos, para la prosecución de sus programas que no son producto de la improvisación ni de causas circunstanciales.

(...) Nótese que, no siendo el Teatro del Pueblo, cuyo director y fundador, no llegó de las filas del teatro comercial, los restantes teatros independientes, han sido fundados unos [se refiere al Teatro Íntimo de La Peña y al Teatro Popular José González Castillo] y dirigido otro [se refiere al Teatro Juan B. Justo], por personas de reconocida solvencia en el ambiente teatral, que han comprendido que únicamente se pueden desarrollar planes artísticos en estas empresas esencialmente de lucha, cuya labor no está supeditada a fines mercantiles y cuyo orden y disciplina no responde a intereses pecuniarios, sino al fervor y al respecto que observan sus integrantes por el ideal que los agrupa.

No es pues aventurado, proclamar el triunfo de los teatros independientes, en estos momentos de “aguda crisis teatral”, cuando compactos auditorios llenan las pequeñas o grandes salas de estas entidades y en sus carteleras es posible observar la sucesión natural de títulos y nombres que en el teatro comercial sólo se advierten de lustro en

lustro, cuando algunas personas relegadas artísticamente por el cultivo de tanta frivolidad, necesitan apuntalar su prestigio (1939a: 14). Además, el Teatro Íntimo de La Peña tendió puentes hacia el teatro profesional de otra manera: invitó a actuar en su espacio a más artistas de este ámbito. Así fue como la compañía de Matilde Rivera y Enrique de Rosas interpretó *Todo un hombre*, de Miguel de Unamuno; y la de Iris Marga y Orestes Caviglia ofreció, en 1937, la escena final de *Cuando florezcan los rosales*, de Eduardo Marquina.

Sobre la forma de subsistencia de este teatro, Requeni (1985) explica que, en un primer tiempo, los miembros de La Peña hacían aportes para solventar los gastos, pero que después obtuvieron un subsidio oficial. Asimismo, quienes no eran socios debían pagar 20 centavos para asistir a los actos. Empero, no sabemos si alguna porción de estos ingresos se destinaba al elenco teatral. Por su parte, Ulyses Petit de Murat sostuvo: “[La Peña] contenía una cláusula irrisoria: el pago mensual de cinco pesos. Puedo asegurar que ningún miembro de mi generación cometió tan increíble derroche” (2002: 1).

4.5.Relaciones con el Estado y con los partidos políticos

Durante los años que duró el Teatro Íntimo de La Peña no se registró un vínculo estrecho de este espacio para con el Estado y los partidos políticos. No obstante, la Peña que la cobijaba sí había tenido cierto roce con las altas esferas del poder ejecutivo nacional. Sin ir más lejos, el radical Marcelo Torcuato de Alvear visitó La Peña en algún momento entre 1926 y 1928, es decir, mientras aún ocupaba el cargo de Presidente de la Nación. En el diario *La Nación* se recuerda:

Los jóvenes escritores apreciaban a un presidente que asistía a las lecturas poéticas en el Tortoni, frecuentado por vates vanguardistas como Jorge Luis Borges o comunistas como Raúl González Tuñón. En cuanto a Victoria Ocampo, con quien se dice que Marcelo tuvo un affaire, lo adoraba: lo definió como “un ser inverosímilmente perfecto” (Anónimo, 2005: s/p).

En una oportunidad, Alvear y su esposa, Regina Pacini, fueron agasajados por los números en vivo de los pianistas Ricardo Viñes y Arturo Rubinstein, la cantante Lily Pons y la bailarina Josefina Barker. Además, Luigi Pirandello disertó para ellos y Roberto Arlt⁸³ les regaló su primer cuento.

⁸³ Esta descripción la tomamos de un folleto informativo entregado en el propio Café Tortoni. Allí se transcriben palabras de César Tiempo, quien dice que Arlt era “entonces inédito”. Si consideramos que su primera novela se publicó en 1926, la visita de Alvear tiene que haber sido, un poco antes, durante ese mismo año.

Estos contactos, empero, no tenían por qué indicar una afiliación a la Unión Cívica Radical. De hecho, tal como se manifiesta en el fragmento expuesto, había diferentes corrientes políticas entre quienes circulaban por La Peña. Además, la creación del espacio había respondido “al deseo de establecer con carácter de club un sitio neutral donde pudieran vincularse los artistas y las personas afines al arte” (Requeni, 1985: 106). Entendemos que esta “neutralidad” pretendida también se refería a las afinidades partidarias de dichos artistas. No obstante, es innegable cierta simpatía hacia el gobernante mencionado, ya que, de no haberla habido, estos encuentros públicos hubieran sido difíciles de concretar.

Años más tarde, todavía antes de que se conformara el Teatro Íntimo, el contexto de crisis política estaba agudizado, tanto en Buenos Aires como en otras ciudades de Latinoamérica. Para ilustrar la situación opresiva y la esperanza en la lucha colectiva (cuyo ejemplo había sido la Revolución de Octubre), Milagros de la Vega contó una anécdota sucedida en Montevideo, en 1933. En la capital uruguaya, la cooperativa teatral ION, que ella integraba, estaba por presentar *La cruz de los caminos*, una obra del escritor y político charrúa Justino Zavala Muñiz, en la que se ponía en cuestionamiento la propiedad de la tierra. Si bien la creciente crisis política uruguaya había hecho tambalear el estreno, este se pudo llevar a cabo. Al respecto, De la Vega narró:

Fue un éxito, pero el ambiente político seguía muy excitado. Y ocurrió que la noche del estreno, al final de la obra, esta pareja paupérrima que componíamos Soffici y yo, teníamos que detenernos en un camino porque él, mi marido, se muere. Yo, al no poder levantarlo, grito al viento:

— ¡Ayúdenme! ¡Me faltan las fuerzas! ¡De dónde vendrá el hombre que me ayude a levantarlo y llevarlo hasta la altura!

Y un exaltado del Paraíso gritó con todas las fuerzas de sus pulmones:

— ¡De Rusia! (1979: 87).

Entendemos que es con la ideología de izquierda con la que Carlos Perelli y Milagros de la Vega, quien ya había tenido participación en luchas gremiales, se identificaban más.

En línea con esta búsqueda de organización colectiva y de justicia social, podemos unir la asidua intervención de Carlos Perelli en el teatro promovido oficialmente durante el gobierno peronista, con el que, entendemos, compartía algunos ideales:

Así como el cine, la radio y la televisión, el gobierno peronista tendrá muy presente la actividad teatral como parte de su política cultural en todo el país. Ya antes de la asunción presidencial de Perón, la Comisión Nacional de Cultura, en acuerdo con la Secretaría de Trabajo y Previsión, contrata a la compañía Brena-Perelli-Tocci para realizar funciones gratuitas para obreros y empleados en las provincias de Santa Fe, Corrientes, Córdoba y Santiago del Estero (Dubatti, 2012a: 106).

4.6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes

El Teatro Íntimo de La Peña fue incluido dentro del movimiento de teatros independientes desde las primeras publicaciones que tocaron el tema (Ordaz, 1946). Un hecho central para la instalación de esta afirmación fue la participación del elenco dentro de la 1ª Exposición de Teatros Independientes, ocurrida en diciembre de 1938 en el Teatro del Pueblo, en la que compartieron programa con el grupo anfitrión, el Teatro Juan B. Justo y el Teatro Popular José González Castillo. Los protagonistas del acontecimiento redactaron un manifiesto en el que se presentaban como los únicos cuatro teatros independientes de la ciudad y expresaron tener el deseo común de trabajar por un teatro más digno y separado del comercio (la transcripción del texto se puede ver en V, 2.2).

Para la organización de este evento, se designaron dos representantes por grupo. Del Teatro Íntimo de La Peña cumplieron ese rol el actor Francisco Quesada (tesorero) y el escritor Enrique Abal (vocal). Las obras que el Teatro Íntimo presentó en esta exposición fueron *La cacatúa verde*, de Schnitzler; *Los dos derechos*, de Laferrère; *Las preciosas ridículas*, de Molière; y *La más fuerte*, de Strindberg. En estas obras trabajaron Nathan Pinzón, Paco Quesada, Jordana Fain, Pedro Escudero, Julieta Gómez Paz y Roberto Cano.

Los lazos de cooperación entre los primeros grupos que se autoproclamaron independientes se continuaron afianzando. De hecho, luego de participar de la exposición, el Teatro Íntimo se trasladó al Teatro Juan B. Justo. Si bien la estadía fue por un breve tiempo, e inauguró la etapa final del Teatro Íntimo, el hecho de que se hicieran este tipo de ofrecimientos da cuenta de la inserción y la estrechez en los vínculos que compartían⁸⁴.

Además, en 1939, Perelli dirigió, también en la Agrupación Artística Juan B. Justo, *El grillo*, de Rodolfo González Pacheco; y *Nuestra Natacha*, de Alejandro Casona⁸⁵. Un año después, participó de un homenaje que se le hiciera al Teatro del Pueblo, manifestando cierta camaradería para con el teatro independiente pionero. En este sentido, recordamos que Carlos Perelli era un actor reconocido y oficialmente

⁸⁴ Destacamos también que, como contrapartida, antes de terminar definitivamente sus tareas, el Teatro Juan B. Justo tuvo un espacio en la Peña del Tortoni (esto fue en 1943, por lo que el Teatro Íntimo ya no existía).

⁸⁵ Más tarde, Perelli continuó dirigiendo algunas obras en distintos teatros independientes. Por ejemplo, en 1953, se ocupó de la dirección de *Madre tierra*, de Berruti, en el IFT.

institucionalizado (por ejemplo, en 1945, fue jurado, junto a Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum y Jorge Luis Borges del concurso de obras que organizó Argentores para sus socios).

5. IFT (Idisher Folks Teater – Teatro Popular Judío)

5.1. Génesis

5.1.1. El IDRAMST

En 1932 se dieron los primeros pasos para la creación del teatro IFT (Idisher Folks Teater – Teatro Popular Judío). En noviembre de ese año, bajo el nombre de IDRAMST (Idishe Dramatishe Stude – Estudio Dramático Judío), comenzó a funcionar un círculo dramático con actores que provenían de elencos filodramáticos y antiguos grupos obreros, y que eran, en su mayoría, trabajadores de talleres o fábricas. La idea de hacer un teatro que, desde su contenido y su forma, se adecuara a las necesidades de las masas obreras judías se diseñó en la casa de Sara Aijemboim —quien había participado del coro del Círculo Dramático Musical “Libertad”, en 1925 (siendo la única de todos los socios que hablaba castellano en aquel tiempo), y luego había pasado al club obrero “Vanguardia”— y Jacobo Gleyzer⁸⁶. En el grupo estaban presentes, además del matrimonio, Z. Zalatzky, A. Frusman, H. Kon, B. Kutner, D. Tziguel, L. Savitzky, Feivl, A. Natanson, E. Wasserman, L. Factorovsky y Jacobo Flapan, todos inmigrantes judíos. En su hogar tuvieron lugar algunas reuniones hasta que pudieron alquilar el primer espacio para el IDRAMST, en una habitación en el patio del local Hajnasas Osbis, un comedor para inmigrantes sito en la calle Cangallo. Allí, tras designar un colegiado directivo, comenzaron sus primeros trabajos.

Los círculos dramáticos que se formaban a instancias de los clubes obreros habían tenido su desarrollo más amplio en los años 1927 y 1928. Sus objetivos estaban limitados a ser una sección de los clubes. Allí presentaban sus espectáculos como partes de la programación de alguna velada eventual, que se completaba con comida y baile. La elección del repertorio, que en su mayoría constaba de obras proletarias, suscitaba entusiasmo entre los espectadores. A raíz del golpe de Estado de 1930, encabezado por José Félix Uriburu, el trabajo de los círculos dramáticos fue contrariado. Sin embargo,

⁸⁶ Muchos de los datos que brindamos en el presente trabajo fueron obtenidos de la traducción “casera” del idish al castellano que Sofía Laski realizó de las revistas *Nai Teater (Nuevo Teatro)*, trabajo propagandístico para un teatro popular judío que comenzó a editarse en 1935 y se convirtió en el órgano difusor del IFT (nos referimos a fragmentos o ediciones completas de los números 4, 6-11, 14, 15, 18, 20-26, 28-30). Si bien sabemos que la versión no tiene carácter oficial, hasta tanto haya otra, nos vamos a servir de esta. El material nos llegó cedido gentilmente por su hijo Daniel Laski y su nieta Luciana Laski, pero también se puede encontrar en la Fundación IWO. Por otro lado, destacamos que el IFT sí fue trabajado por la historiografía teatral argentina (Ansaldo, 2016a; Randazzo, 2009; Wainschenker, 2015).

esta situación se “normalizó” a partir de 1932, cuando se volvieron a convocar elecciones —que serían ganadas, fraudulentamente, por Agustín Pedro Justo—, y se reabrieron bibliotecas y otros lugares similares. Al poco tiempo, el IDRAMST fue un hecho.

Para comenzar su labor, el grupo eligió la obra de Guerschn Aibinder, *Los negros*. Flapan —que era peluquero— tomó la responsabilidad de dirigirla. El debut actoral tuvo lugar en el Teatro Coliseo⁸⁷, el sábado 1° de julio de 1933. La sala estaba llena. Desde entonces, el Coliseo (con sus 2000 butacas) fue, hasta el cierre para su demolición en 1937, el lugar permanente para las funciones del IDRAMST. En los primeros tiempos, fue común el repertorio de recitados, monólogos y unipersonales. Entre ellos se contaron: *Shabes moiej*, de S. Guilbert; *Altona*, de I. Nagaris; *Bandera roja*, de Ostromov; y *Motl Peisis, el cantor jasídico en América*, de Scholem Aleijem. En sus tres años de su existencia, el IDRAMST consiguió una posición reconocida en la vida social porteña y pudo forjar un colectivo artístico que actuaba tres o cuatro veces por semana. Espectadores e instituciones solicitaban sus funciones, que fueron muy bien recibidas. Los integrantes del elenco —que creció, en 1936, gracias a la llegada de actores de la Escuela Itzjok Daich— compartían la “conciencia de clase”, que reivindicaba la lucha de los sectores populares, y se proponían hacer un teatro renovado para las masas judías. A su vez, la institución entabló vínculos con diferentes agrupaciones de todos los barrios de la ciudad, generando las condiciones y el apoyo necesario como para promover la formación de un teatro popular judío en Buenos Aires⁸⁸.

5.1.2. La creación del IFT

La iniciativa de conformar un teatro popular judío se lanzó, el 11 de marzo de 1936, en una reunión convocada por el IDRAMST, a la que asistieron representantes de numerosas organizaciones, entre ellas las bibliotecas de Villa Crespo, Avellaneda, y Paternal; el Centro Cultural Scholem Aleijem; y la Escuela Isaac León Peretz.

⁸⁷ La versión de Beatriz Seibel indica que el estreno fue en Unione y Benevolanza, y que “los actores maquillados de negros actuando en ídish en un local de la colectividad italiana, muestra la interrelación de las colectividades” (2010: 70).

⁸⁸ En *Nai Teater* se recuerda que, diez años atrás, ya había existido en Buenos Aires una asociación con el nombre de Teatro Popular Judío. Esta había tenido la primera premisa de luchar contra las falencias del teatro profesional y la había cumplido, pero, “cuando llegó a la segunda premisa, construir un teatro popular, ya le faltaba aliento y fuerza” (Anónimo, 1936b: s/p).

Dicho encuentro fue abierto, en nombre del IDRAMST, por Menajem Lev, quien manifestó la intención de desplazarse desde el pequeño círculo en el que trabajaba el IDRAMST hacia un objetivo mayor: alcanzar un medio teatral permanente, en una sala más pequeña, de acuerdo a los ejemplos internacionales del ARTEF (Arbeter Teater Farband – Federación de Teatro de los Trabajadores) de Nueva York, el Teatro Joven de Varsovia y el PIAT (Parizer Idisher Arbeter Teater – Teatro Obrero Judío de París). En este sentido, indicó que “formar nuevos cuadros para el teatro artístico fue —y aún lo es— uno de los principales reclamos para el desarrollo del teatro en URSS” (Lev, 1936: s/p). Lev advirtió que el Estudio Dramático Judío no iba a lograr dar el paso en soledad, sino que este se tenía que convertir en la meta de toda la colectividad judía progresista de la Argentina.

Uno de los principales motivos para emprender esta tarea se vinculaba con el rechazo al teatro “comercial” judío que estaba vigente, tanto en Buenos Aires —un núcleo cultural judío muy importante— como en otras ciudades del mundo. Sin embargo, los creadores del IFT se ocuparon de dejar en claro que, más allá de oponerse a un sistema teatral, tenían sus propios objetivos. Ellos pretendían contener a la colectividad judía. Querían que esta se pudiera desarrollar culturalmente a través de un teatro que, al mismo tiempo, la entretuviera y la educara. Para acceder al cometido, se creó un “Comité Social para un Teatro Popular”. Algunos de los objetivos que se propuso este comité fueron proveer al elenco de un director talentoso, alquilar un salón teatral, organizar una colecta de capital, y empezar una campaña de socios y sostenedores.

Cuando el 4 de abril de 1936 se estrenó su siguiente espectáculo, la obra histórica *Alerta*, de B. Tziper —dirigida por Iosef Schwartzberg, quien había integrado el primer teatro artístico judío en Nueva York—, se destinó lo recaudado al sueño del teatro popular judío. De igual forma, continuaron la campaña por los 600 socios y las reuniones barriales para esclarecer todo lo que fuera necesario respecto del teatro popular.

En marzo de 1937, Dora Roseblum y N. Melnik, los directores artísticos del IDRAMST, prepararon la obra *De noche en el viejo mercado* de Péretz. Fue la primera vez que en la Argentina se estrenó una obra de este autor. Se hizo con un gran despliegue, que incluyó la composición de la música y la realización de decorados hechos especialmente. A raíz de esta pieza, se decidió reactivar el Comité para un Teatro Popular, que se encontraba estancado. A los dos meses, ya se habían sumado 500 socios —de los 3000 que se presumía que el Teatro Popular Judío necesitaba para

sobrevivir—. Así, el 2 de mayo de 1937, se oficializó la conformación del IFT. El nombre elegido para la institución viró en un mismo sentido que el del Teatro del Pueblo, de Leónidas Barletta y, de igual manera, puede ubicarse en la tercera de las tres corrientes de los antecedentes europeos: la encabezada por Romain Rolland⁸⁹.

Unos días después, se dio a conocer el primer proyecto de estatutos. Entre quienes los discutieron estuvieron Sansón Drucaroff, Mitkovitzer, Duper, Fisherman y Rogachevsky. De los 40 puntos que tenía el documento, se difundieron algunos en la *Nai Teater* n° 7. Los reproducimos en extenso porque consideramos un hallazgo la revelación del material (más allá del carácter “doméstico” de la traducción):

I – Como en la Argentina, no existe un Teatro Popular Judío, se establece la necesidad de lograrlo.

II – Se amplía el número de socios.

III – En Buenos Aires se crea una sociedad con el nombre de IFT.

IV – El teatro es creado por el IDRAMST y el “Comité para un Teatro Popular” que se orienta hacia modernas creaciones de la dramaturgia judía e internacional.

V – La base artística del IFT, el colectivo artístico, proviene del IDRAMST que se deshizo.

XII – El mayor derecho de la sociedad será ratificado por los socios en reuniones regulares.

XIII – Los adherentes de la reunión votan al Ejecutivo de la sociedad.

XIV – El Ejecutivo consta de quince personas representadas por nueve personas que son elegidas por la asamblea ordinaria y seis personas del colectivo artístico que deben ser confirmadas por la asamblea general.

XXVI – El Comité Ejecutivo se adhiere y toma parte en actos y acciones de sociedades progresistas.

XXVIII – Cada socio está obligado a respetar los estatutos así como todas las decisiones y resoluciones de la asamblea ordinaria de las normales reuniones ejecutivas.

XXIX – Los socios están obligados a pagar su cuota mensual hasta un mínimo de un peso.

XXX – Cada socio tiene derecho a votar y ser votado en los distintos órganos directivos de la sociedad y son aquellos que forman las reuniones regulares.

XXXI – Prestigiosos socios tienen el derecho de revisar los libros en caso de que encuentren irregularidades y tienen el derecho de pedir una asamblea general.

XXXIII – Cada socio recibe un descuento del 50% para dos entradas. Para actos culturales, la entrada es libre para ellos.

XXXVI – Asambleas ordinarias son convocadas cada año y extraordinarias cuando el Ejecutivo lo encuentre necesario.

XXXVII – Sobre la asamblea se le informa a cada socio con ocho días de anticipación, con especiales invitaciones así como noticias periodísticas.

XXXVIII – Las reuniones ordinarias tienen por objeto considerar solo problemas ordinarios y los extraordinarios solo por el motivo a que es convocada la reunión.

⁸⁹ No obstante, esa no era la única línea con la que se podía emparentar al IFT. Así como Jacobo Timerman decía, sobre el posicionamiento de su diario *La Opinión*, “a la derecha en economía, centristas en política, y a la izquierda en cultura” (Algañaraz, 1999: s/p), el Teatro Popular Judío era —de acuerdo a lo enunciado en el capítulo sobre los antecedentes europeos— de “teatro popular” en cuanto a su propósito, de “teatro libre” en el repertorio y de “teatro de arte” en el modo de trabajo (ya que, como veremos más adelante, David Licht llevó a los actores el método de Stanislavski).

XXXIX – Los estatutos sólo pueden ser modificados con una absoluta mayoría de destacados socios en una reunión ordinaria.

XL – El IFT puede ser disuelto o cambiar sus objetivos solo con el consentimiento de las dos terceras partes de sus socios (Anónimo, 1937: s/p)⁹⁰.

Algunos de los elegidos para ejercer la conducción del IFT fueron Szitnitzky (Presidente), Menajem Lev (Secretario), Bijovsky (Tesorero), Aizenberg, Bronstein, Gavinaser, Drucaroff, Moisés Kuschnboim, Zvilij, Fridman y Kon. Como suplentes figuraron Mitkowitz, Fischman, Braslavsky y Joel Lincovsky. Los revisores de cuentas eran Dikstein, Rogachevsky y Sherman Laster.

Durante el primer año de trabajo, la comisión artística (Szitnitzky, Gavinaser, M. Lev y A. Kon) y los directores (Roseblum y Melnik) eligieron las obras. La cuestión escenográfica estaba dirigida por Zvilij y Sokolovsky, quienes contaban con la ayuda de Pascual, Sovitzky y Drexler en la realización de los decorados. El colegiado de redacción de *Nai Teater* estaba integrado por Szitnitzky, M. Lev y el administrador M. Kirschboim. En la comisión de propaganda (que se encargaba de la redacción de cartas, noticias, panfletos, carteles, boletines informativos a los socios, avisos en los diarios y las radios) estaban Gavinaser, Zalatnitzky, Lev, Laster y Kirschboim. La comisión de socios estaba compuesta por H. Laster, M. Kirschboim y Gavinaser, y tenía como objetivo permanente la adición de asociados para el IFT. En el transcurso de esta primera temporada, el mayor aporte se obtuvo de los socios del IFT (se vendieron 3000 entradas), que ya eran entre 500 y 700. Asimismo, se generaron las condiciones de posibilidad para convocar a David Licht (director del PIAT de París) para la temporada siguiente.

La llegada de Licht como nuevo director del IFT (o Asociación Israelita-Argentina, Pro Arte IFT) se oficializó en la asamblea del 20 de mayo de 1938, donde fue presentado por la comisión directiva⁹¹.

5.2. Estética

5.2.1. Repertorio

⁹⁰ Según Marial (1955), el 1° de abril de 1940, el teatro IFT adoptó sus estatutos definitivos.

⁹¹ Tenía ligeras variantes de la enunciada anteriormente. Estaba formada por 21 personas: 15 de la comisión directiva (entre ellos, Szitnitzky, Glikin, Gavinaser, Lev, Yaco, Rosaler, Landan, Wolf Barbalat, Zusman, Frenkel, Zaid, Zalantz) e integrantes del elenco (Fridman, Herman Laster, H. Kon, T. Zvilij, B. Sokolovsky y L. Savitzky). Entre los suplentes estaban Dickstien y Bijovsky. El administrador del IFT era Ajún.

El repertorio del IFT (y de su predecesor el IDRAMST) hasta 1950 se puede encontrar en la revista del 30° aniversario (1952) que editó el teatro. A su vez, este listado fue reproducido completo por Karina Wainschenker (2015). Daniel Randazzo (2009), a su vez, publicó una lista extendida que llega hasta 1999⁹².

El IFT no planteaba sus obras como mera diversión, sino que daba vital importancia a la orientación pedagógica de su teatro. Puso en escena obras a las que no se acercaba el teatro profesional, como piezas históricas o de autores como Isaac León Peretz, dándolo a conocer ante miles de espectadores. En la revista *Nai Teater* n° 25, de 1949, el IFT se adelantó a los festejos y, en “El IFT en el 18° aniversario de su existencia”, se dijo: “Nuestro repertorio ya cuenta con casi 50 obras del teatro judío y mundial. Los clásicos de la literatura judía llegaron ante las amplias masas judías a través de nosotros” (Anónimo, 1949c: s/p).

La primera obra que estrenó el IDRAMST, *Los negros*, trataba sobre la liberación de esta raza. No obstante, el alcance del espectáculo no se limitaba a ese tema. En este sentido, la representación fue impactante en el público, ya que, hacia el final de la pieza (después del triunfo sobre los rompedores de huelga —el Ku-Klux-Klan—), cuando comenzaba a sonar una canción en una escena de obreros con fusiles, revólveres y palos, los dos mil espectadores del Coliseo se levantaron, cantaron y se fundieron con los actores. Según David Zvilij: “Todos juntos expresaron la confianza en el triunfo después de dos años de oscurantismo en el país” (1951: s/p), haciendo referencia a los primeros años luego del golpe de Estado de Uriburu, cuyo carácter se había “suavizado” a partir de las elecciones de fines de 1931.

Este recurso de poner en escena una injusticia social, aunque no fuera judía, se dio muchas veces. La causa de la raza negra se retomó en 1937, con *Missisipi*, de L. Malej, dirigida por Rezembulm y Melnik. Allí Malej introdujo cuadros contradictorios de la

⁹² Entre ambas listas hay leves variaciones. Además, puede haber habido obras que no figuren en ninguna. Un caso es el que se puede ver en la revista *Nai Teater*, donde B. Kutner y D. Zvilij sostienen que, en 1936, bajo la dirección del antiguo asistente del teatro artístico de M. Schwartz, Iosef Schwartzberg, fueron puestas en escena tres obras juntas: una de M. Nadins; una versión de *Masoets Biniomin Hashllishi*, de Mendele; y *Rebelión*, de Tzipois (escrito así). Este espectáculo habría sido interpretado ocho veces. En ambos listados, solo figura *Despertar*, de Tziper, dirigida por José Schwartzberg (que podría ser la última obra mencionada —también enunciada como *Alerta* en el presente trabajo— con otra traducción). Otro ejemplo se percibe cuando Randazzo cita una anécdota que Sara Aijenboin cuenta del espectáculo *El Delator*, de Bertolt Brecht sobre una participación especial que realizó su hijo, Raymundo Gleyzer —quien hoy se encuentra desaparecido—. Esta obra no figura en los índices, y si bien en el relato no se menciona el año de estreno, sí se dice que estaba hecha en ídish y que había sido dirigida por David Licht. Además, dentro del repertorio de 1949, la revista de la entidad ubica a *Igor Bulichev*, de M. Gorki (en una traducción al ídish de H. Borska y R. Ori, bajo la dirección de Licht) y tampoco está en los índices.

alta sociedad norteamericana, exponiendo su odio al negro, que no solo tenía que ser su esclavo, sino que también debía divertirla. La tesis de Malej apunta a la rebelión obrera contra el sistema judicial oficial y el derecho. Para Sztitnizky, “todo eso está basado en el odio racial, que no es más que un odio de clase, lo que da la oportunidad de demostrar la solidaridad de la clase obrera con los negros” (1937: s/p). También la temática se volvió a escenificar en 1945, con *Todos los hijos de Dios tienen alas*, de Eugene O’Neill, con dirección de David Licht. Esta fue una de las primeras obras de un dramaturgo norteamericano que estrenó el IFT. Israel Karfas (tesorero del Comité de Campaña para el edificio propio) dijo sobre la pieza, en *Nai Teater*: “La última obra del IFT, *Todos los hijos de Dios tienen alas*, no es tema de judíos y tampoco está escrita por un judío y, sin embargo, creo que es un realce del teatro judío. ¿No estamos acaso tan perseguidos como los negros?” (1945: s/p). Esta intención del IFT de mostrar a sus espectadores otra comunidad discriminada y atormentada pretendía generar empatía en el público para fomentar la solidaridad entre los excluidos (por motivos raciales, clasistas o religiosos) y, también, para reafirmar su propia judeidad. Algunos años más tarde, en 1950, se insistió con el tema en *Profundas Raíces*, de D’Useau y Gou, también con dirección de Licht, que trató con agudeza el problema de los negros en el sur de USA. La obra fue puesta 56 veces en escena.

La comunidad negra no fue la única que llegó a los escenarios del Teatro Popular Judío para impartir conciencia. El 4 de abril de 1935, cuando todavía se regía bajo el término IDRAMST, se estrenó, en el Coliseo, *Ruge China*, de A. Tretiacof, bajo la mirada de God Zelazo, el actor judeo-alemán que se había formado con Max Reinhardt y que recientemente se había hecho cargo de la dirección. Entre las actrices se destacaba Sara Aijenboin. David Zvilij sostuvo en relación a la pieza:

Sobresaliente fue nuestra puesta de *Ruge China*. Fue nuestra voz con motivo de la liberación del gran país asiático. Era una obra con una gran participación de masas, muchos defectos y otras virtudes. Después de cuatro funciones a sala llena en el Coliseo, conseguimos un socio comercial y comenzó una gran propaganda en las calles de Buenos Aires, con camiones, pancartas, propaganda oral, audiciones de radio. A pesar del éxito, consideramos que ese no era nuestro camino. Porque el IDRAMST tenía que atraer no solo por el contenido sino también por la forma (1951: s/p).

Es interesante el comentario de Zvilij porque no solamente expone su mirada sobre la obra, sino que también narra cierto acercamiento entre el IDRAMST y la lógica comercial que no prosperó, dando cuenta de la postura política que conlleva la elección de los modos de producción.

En 1948, a su vez, Licht rubricó su reincorporación al IFT —después de algunos años de ausencia— con la puesta en escena de *Los vengadores*, de Sloves. Esta pieza se vinculaba con la resistencia francesa y había ganado el premio Kastner de 1947. Tuvo más de seis mil espectadores y también se representó en Lanús, San Fernando y La Plata.

Por supuesto que las obras de temática judía fueron muy difundidas por el IFT. Uno de los autores más representados fue Isaac León Péretz, un escritor humanista nacido en Polonia. Su compasión por los pobres y desprotegidos atravesó toda su obra. Si bien delineó retratos de la vida judía, sus “ideas, sus personajes y conflictos son comunes a toda la humanidad” (Visacovsky, 2005: 1). Peretz fue uno de los principales impulsores del Congreso de Chernovitz (agosto de 1908, en la Bukovina austríaca —hoy es Ucrania—), donde se proclamó al ídish como idioma nacional judío. Su primera obra estrenada en el IFT —y en la Argentina— fue *De noche en el viejo mercado* (o *Sueño de una noche febril*⁹³). Tuvo un extraordinario éxito y se la interpretó once veces. A ella le siguieron, en 1938, *Encadenado en el atrio*, que, bajo la dirección de David Licht, se puso en escena 28 veces; en 1945, *El hechizo del violín*, también con dirección de Licht; y en 1950, *Las hermanas*, donde Licht dirigió a Cipe Lincovsky, Marta Gam y Sarita Solnik.

Otras obras de temática judía fueron, en 1938, *Boitre, el salteador judío*, de M. Kulbak, pieza con la que debutó Licht como director —se representó 28 veces en el Teatro Lassalle, rompiendo el record alcanzado hasta ese momento—; *El Diluvio*, de Berger; y *Pasada la tormenta*, de Hans Hinkelman. Esta última se había puesto en escena primero en Berlín, apareció antes de la asunción de Hitler y aludió a la vida de un inválido ciego que perdió la memoria. A través de él, el autor se propuso mostrar la tragedia de la guerra. Se representó 27 veces.

También se pueden incluir como obras relacionadas al judaísmo a *Tierra de nadie*, de Arón Tzeitlin, en 1940; y a *La sonata de Beethoven*, de M. Kulish y *Judith*, de Hebel, en 1941 (las tres fueron dirigidas por David Licht). Las dos últimas piezas estaban basadas en hechos históricos, pero se resignificaron en relación con la contemporaneidad de la guerra y los años de lucha contra el fascismo. Ambas se montaron en el local de la calle Paso que el IFT rentó durante algún tiempo. Según Daniel Randazzo, estas obras “consolidan el ‘estilo IFT’, serio y profesional” (2009: 20).

⁹³ Así figura en el *Álbum del Teatro Popular Israelita Argentino 'IFT'* y en el listado del repertorio. Nos preguntamos si pudo haber sido un error de escritura y que la palabra correcta sea *fabril*.

Otros espectáculos destacados en relación a la exaltación del judaísmo fueron: en 1943, *Bar Kojba*, de Sc. Halkin, dirigido por Licht, donde se ponía en escena el antiguo heroísmo judío; en 1946, *Viviremos*, de David Berguelson, dirigido por Jacobo Rotbaum, que representaba un episodio de la resistencia del pueblo soviético durante la invasión nazi; y en 1950, *En el desierto del Neguev*, de I. Mosenzom, dirigido por Licht, que reproducía la lucha para liberar al pueblo judío.

Además de las piezas históricas ya mencionadas, el IFT llevó a escena, en 1940, *Iohan Gutenberg*, de L. Daniel, en la que se representó la aparición de la imprenta, festejando sus 500 años; y en 1943, *Y sucedió así*, de John Steinbeck. Ambas, con dirección de David Licht.

Así, el teatro IFT transcurrió sus primeros años poniendo en escena a una gran mayoría de dramaturgos de origen judío. Sus obras solían tener “neto contenido político y social, solidarios con los que sufren en el mundo” (Randazzo, 2009: 20). Además, todas se representaban en ídish.

Un caso a destacar se dio en 1944 con *El mercader de Venecia*, de William Shakespeare. Esta pieza no solo fue el debut de un Shakespeare en el IFT, sino que también fue la primera vez que se puso en escena a un autor inglés. Mientras que el Teatro del Pueblo —espacio con el que, como veremos más adelante, la institución se comparaba— ya tenía, para ese entonces, cinco *Shakespeares* en su haber (1934, *Noche de reyes*; 1935, *Sueño de una noche de verano*; 1940, *El mercader de Venecia*; 1942, *Las alegres comadres de Windsor*; y 1944, *Comedia de equivocaciones*), el IFT no tenía ninguno. Entendemos que fue determinante, para su incursión en el dramaturgo universal, la experiencia que un año antes había realizado David Licht con el conjunto independiente La Máscara en la realización de *Macbeth*. Un elemento que llama la atención sobre la elección de *El mercader de Venecia* tiene que ver con el pensamiento que circulaba en la época —y aún lo hace por algunos ambientes— sobre que Shakespeare era antisemita por el tratamiento que le da al personaje judío, Shylock. Además, esta obra había sido una de las más representadas durante la Alemania nazi. A pesar de estos datos, su recepción fue buena. Israel Karfas dijo:

Vi muchas representaciones de Shylock, en todos los idiomas y por distintos actores. Siempre tuve la convicción de que Shylock⁹⁴ era antisemita. Pero en ninguna representación escuché el grito: “Si nos pinchan, ¿no nos duele como a ustedes? Y si nos hacen cosquillas, ¿no nos reímos?” Seguro que este teatro nos eleva (1945: s/p).

⁹⁴ Dudamos sobre si ese es el nombre que Sofía Laski (o, quizás, Karfas) tuvo la intención de escribir, o si, en realidad, debería decir Shakespeare.

La elección de la pieza se podría deber a una mirada alternativa de Licht —y del elenco, tal vez— sobre ella. Es decir, el texto de Shakespeare sería lo suficientemente ambiguo como para que algunos lo consideraran una burla hacia la religión judía y otros, “un fuerte alegato pro-semita y una crítica a toda forma de racismo” (Ansaldo, 2014: s/p).

Algunos años más tarde, se dio otro gesto de apertura trascendental por parte del IFT. Así, en 1947, se llevó a cabo por primera vez una obra de un autor argentino: *Cuando aquí había reyes*, de Rodolfo González Pacheco, que el año anterior había sido premiada en un concurso organizado por la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores). A través de esta obra —que se representó 17 veces en el Salón Unione e Benevolanza—, el espectador judío conoció trozos de la historia argentina que habían transcurrido hacía más de cien años, ya que estaba situada en la época de Rosas. Este hecho, según Luis Ordaz:

...merece subrayarse porque se trata de la primera animación por el elenco (en carácter de estreno, además), de una obra dramática argentina y, también, porque significa una especie de alerta para, desde entonces, tener siempre presente en el repertorio al autor nacional (1982: 5).

Además, cabe destacar que Armando Discépolo, figura representativa del teatro profesional, estuvo a cargo de la puesta en escena, convirtiéndose en el primer director argentino sin raíces judías que tuvo el elenco del IFT. A continuación, el uruguayo Ricardo Passano, que había estado al frente de *La Máscara* durante varios años, dirigió *Invasión*, de Leonid Leonor, que fue interpretada 17 veces. Luego tuvo que pasar casi una década para que Carlos Perelli y Milagros de la Vega dirigieran *Madre Tierra*, de Alejandro Berrutti (1953); Oscar Ferrigno estuviera al frente de *Los gobernantes del rocío*, de J. Roumain (1956); y Carlos Gorostiza hiciera lo propio con *Uriel Acosta*, de K. Gutzkov⁹⁵ (1956). Esta poca participación de directores no judíos, por otra parte, era entendible, ya que, si las piezas se representaban en ídish, era más cómodo que el director estuviera familiarizado con el idioma.

Por último, el IFT también realizó experiencias para el público infantil. La primera fue en 1938, bajo la dirección de Emilio Satanovsky. En el mismo año, se realizó una función especial de *Boitre, el salteador judío* para chicos. Se hizo un domingo después del almuerzo y asistieron chicos mayores de todas las escuelas judías, acompañados por sus maestros. Con este hecho, el IFT se propuso presentar a los jóvenes la moderna dramaturgia judía. Un par de años más tarde, en 1940, también se hizo un espectáculo

⁹⁵ Esta obra tampoco está en el listado que ofrece Randazzo, aunque sí es mencionada en el cuerpo de su texto, al pie de una fotografía (2009: 43).

infanto-juvenil, *El príncipe feliz*, de Oscar Wilde, que se construyó multidisciplinariamente, usando como bases el texto, la música, la danza y la plástica. Los espectadores, grandes y chicos, salieron muy conformes con la puesta. Jordana Fain recordó sobre este hecho: “La satisfacción era muy profunda, los ojos de los chicos brillaban y yo vi alegría en su satisfecha mirada. Eso observaron las almitas que pretendían algo mejor, más elevado. Y este es nuestro llamado, el llamado de ‘nuevo teatro’” (1940: s/p).

5.2.2. Concepción sobre teatro

Sin duda, uno de los elementos que ayudaron al IFT a consolidarse en el campo teatral de Buenos Aires fue la figura de quien fuera su más importante director, David Licht. El teatrista polaco dirigió al elenco entre 1938 y 1945, y luego volvió a ocupar su rol entre 1948 y 1952.

La importancia atribuida al director de escena fue declarada incluso antes de que el IDRAMST pasara a ser el IFT. De hecho, en marzo de 1936, Menajem Lev había expresado que la transformación del Estudio Dramático se iba a poder dar “con un director adecuado que será traído del extranjero para llevar al IDRAMST a ser un teatro popular, según el ejemplo del ARTEF y del Teatro Joven” (1936: s/p). Era fundamental que el nuevo director fuese extranjero, ya que el teatro popular en el que el IFT quería convertirse no existía en la Argentina. También era importante que este director fuera “capaz, responsable y con autoridad” (Botashansky, 1936: s/p). En este sentido, las características esperadas de este rol eran similares a las que profesaba Leónidas Barletta al frente del Teatro del Pueblo.

Con el apoyo de los socios, se pudo convocar a Licht. Al ex director del PIAT se lo homenajeó con un banquete de bienvenida el 21 de mayo de 1937 en el Bar Internacional.

En 1940, luego de estar dos años dirigiendo al elenco, Licht hizo en *Nai Teater* un recorrido por las tradiciones teatrales europeas al que tituló “Desde Antoine hasta Stanislavski (dos sistemas teatrales)”. Allí el director describió el teatro naturalista que propuso Antonin Aintone y analizó cómo Konstantin Stanislavski le dio el giro necesario a su teoría.

En principio, Licht cuestionó al teatro naturalista por haber transformado al artista en un “esclavo de lo puntilloso y lo realista” (1940: s/p). En este sentido, bajo una perspectiva aristotélica (aunque sin mencionar al filósofo griego), consideró que el arte no debía

copiar a la naturaleza y a la vida tal como era, sino mostrar cómo debería ser, con su ética y su estética. Sus objetivos tenían que ser los de estimular y educar al espectador. Licht asumía que la obra debía tener un contenido, una ideología, pero entendía que era solo a través de la forma estética que podía alcanzar altos niveles artísticos. Así, sostenía que si una obra de arte daba una orientación demasiado clara sobre su entorno, no solo resultaba lenta para el espectador, sino que también dañaba su posibilidad de creación.

De esta manera, Licht ubicó al teatro de Stanislavski más que como una evolución del sistema de Antoine, como una revolución del mismo. Stanislavski también había tomado como ejemplo la realidad, pero había tenido en cuenta, en primer lugar, su interioridad y no su superficialidad. A través de un profundo análisis psicológico y social, el estilo de Stanislavski alcanzó, a su modo de ver, profundas verdades que colocaron al espectáculo en el adecuado nivel artístico.

Para él, el sistema de Stanislavski despertó en el espectador su propia fuerza representativa, le dio aquello que el naturalismo le había arrebatado: la posibilidad de fantasear. A su vez, el actor también ocupó un nuevo rol, se convirtió en intérprete en lugar de imitador. Este hecho generó mayor importancia en las palabras. El sonido y la musicalidad del idioma se transformaron en uno de los principales elementos del sistema de Stanislavski a la hora de establecer un rol:

El ritmo, al que Stanislavsky llama “pulsación de las fuerzas vitales”, debía procurar emoción musical, y la pausa debía transformarse en el puente entre sentimiento y sentimiento, y procurar la tendencia de la situación que fue creada gracias a las vivencias interiores y exteriores de los personajes (Licht, 1940: s/p).

Licht se declaró admirador del sistema de Stanislavski, y ese era el método que intentaba infundir en sus actores. En esos años, las enseñanzas del maestro ruso no estaban tan difundidas en Buenos Aires, por lo que Licht fue un precursor en la materia.

Al respecto, Cipe Lincovsky recuerda:

...él no iba a darnos explicaciones técnicas sobre la memoria emotiva o la memoria sensitiva del método Stanislavsky (...).

Recién cuando se publicó en castellano *Mi vida en el arte* nos dimos cuenta de que venía de la escuela de Stanislavsky. Fue increíble porque después, al leer el libro, nos reíamos recordando que los actores del medio venían al IFT y nos preguntaban:

- ¿Pero qué es esto? ¿Por qué hablan así? ¿Cómo se mueven así?

Fue una formación muy valiosa para mí, que a los 15 años ya actuaba de esa manera. Era otra forma de actuar. Así que cuando salí al mundo con ese repertorio del IFT y ese entrenamiento actoral excepcionales, yo no era un pasajero con una valija vacía, sino con una valija ya un poco cargada (2006: 24-25).

A su vez, David Zvilij consideró que muy tempranamente en el IFT se comenzó a destacar la individualidad de los actores. El punto de quiebre, para él, fue con la obra

Carbón, de los soviéticos Galitnicof y Papparigapula, dirigida por Jacobo Flapan en 1934, cuando todavía estaba constituido el IDRAMST. Esta obra, que se puso en escena cuatro veces en el Teatro Coliseo y una vez en La Plata, representó “el nacimiento del intérprete individual. Por primera vez se empezaron a perfilar protagonistas que adquirieron especial reconocimiento del público. Fue el traspaso del anónimo actor de masas al intérprete individual” (Zvilij, 1951: s/p). Este hecho es significativo en relación a la concepción de teatro vigente en el Teatro del Pueblo, cuyo director, Leónidas Barletta, sostenía que los actores del teatro independiente debían mantener su anonimato y no destacarse por encima del grupo para no encarnar los vicios que, a su modo de ver, tenían los actores del teatro profesional, especialmente los capo cómicos.

Por otro lado, si bien Zvilij destacó las actuaciones del elenco desde sus tempranos años, Daniel Randazzo consideró que, en un comienzo, el “idioma teatral era torpe, exento de toda formalidad artística”, aunque tenía un “fuerte contenido emocional” (2009: 20).

5.3.Eje cultural y educativo

5.3.1. La escuela de teatro

El IFT se planteó, desde sus inicios, la concepción del teatro como una disciplina a estudiar. En principio, lo hizo, como sostuvo Zvilij cuando se festejó la primera graduación de la escuela de teatro, desde la elección de las palabras para constituirse como IDRAMST:

Con el festivo acto de entrega de diplomas al primer teatro-estudio, es la primera vez que se lleva a cabo uno de los objetivos que nos pusimos desde la fundación del IDRAMST en 1932. ¡IDRAMST! Idishe Dramatishe Stude. Tenían que transcurrir 18 años de trabajo social y artístico para que los hijos de los fundadores reciban diplomas que otorga la dirección de nuestro estudio teatral (1950: s/p).

Si bien no fue algo que se haya podido llevar a cabo de inmediato, es interesante cómo uno de los viejos *iftlers* ubica a la formación actoral —actividad que generó numerosos debates dentro del campo teatral independiente— dentro de la tradición del Teatro Popular Judío.

Además, el IFT también consideró, desde sus tempranos años, al teatro en sí como una institución educativa. De hecho, fue otra cosa que expresó cuando aún era IDRAMST. En marzo de 1936, I. Gavinsar calificó al teatro como una: “cátedra donde el espectador y el oyente puedan aprender algo” (1936: s/p). Su guía fueron las palabras del padre de la literatura en ídish, Isaac L. Peretz, quien había manifestado: “Teater, a

shul far dervaksene” (“Teatro, una escuela para adultos”). Incluso, esa frase fue tallada en el hall del teatro cuando el grupo pudo hacerse de un edificio propio.

Los integrantes del IFT creían —tomando como referencia al teatro soviético— en la posibilidad del teatro de forjar la conciencia de las masas, y hacia ello apuntaban.

En relación a la formación de intérpretes, entendemos que, si bien Karina Wainschenker sostiene que la escuela del IFT surgió en 1942 (al cumplir su primera década de existencia), esta se conformó recién en 1947. Tomamos, como prueba de esto, algunas cuestiones. La primera es que en la *Nai Teater* n° 20, de enero de 1947, David Fischer consideró urgente la creación de una escuela de arte en idish. La segunda se puede ver en dos momentos del n° 24, fechado en 1949: 1) Berta Kirschnboim dijo que la escuela funcionaba hacía dos años, y 2) en el apartado “La escuela teatral y la juventud en el IFT” (Anónimo, 1949a), se mencionó que transcurría el tercer año de la misma. En ambas referencias se estaría dando como punto de inicio el año 1947. A su vez, una tercera cuestión se puede ver en un documento redactado a máquina al que pudimos acceder en el archivo del IFT, donde se recopilan las “Fechas importantes en la vida del IFT” hasta 1955 y se deja asentado que con la obra *Profundas raíces*, de 1950, “se incorpora al elenco el primer grupo de egresados de su estudio dramático”. Sería raro, entonces que, si la escuela se hubiera iniciado en 1942, recién en 1950 se hubiesen egresado los primeros estudiantes. De modo que confirmamos 1947 como el año de inicio de la escuela teatral del IFT.

En ella se dictaba ídish, historia judía, historia de los judíos en el nuevo tiempo, literatura judía, tradiciones y costumbres entre los judíos, hebreo, laboratorio teatral, literatura dramática judía, historia del teatro judío, historia universal del teatro, dicción, plástica, música, historia argentina, conocimientos sociales. Es decir, que la formación era integral. Los educandos no solo aprendían a trabajar como actores, sino que también eran instruidos en distintas asignaturas vinculadas al arte y, especialmente, a sus tradiciones culturales judías. El objetivo máximo de la escuela teatral del IFT no era que los alumnos llegaran a ser buenos actores, sino que llegaran a ser buenos actores judíos. Y si había algo para resignar, era la profesión de actor. En este sentido, cuando Berta Kirschnboim se preguntó, retóricamente, si todos los estudiantes se tenían que transformar en actores, se respondió:

Si el estudiante será talentoso, el IFT habrá alcanzado un actor estudioso. De lo contrario, el IFT habrá formado a un buen *ifiler*, al que mañana podremos confiar un puesto en escena o un lugar en la actividad del IFT. Si las circunstancias se oponen y no

podrá ser ni uno ni lo otro, será siempre un espectador conocedor del teatro popular judío en secretos societarios (1949: s/p).

Con motivo de la apertura⁹⁶ del curso, ocurrida el 13 de junio de 1947 —en el que se registraron una treintena de estudiantes, muchos de ellos ya integrantes del elenco joven del IFT que existía desde 1945⁹⁷ y que realizaba actividades culturales para atraer a jóvenes judíos—, M. Zakin sintetizó:

Tal escuela tendría que tener un tope: dar a los alumnos ideas prácticas sobre el trabajo de un actor. Por ejemplo, mímica, gestos, dicción. Pero también conectarlos con la cultura de su pueblo, con su idioma, literatura, historia y con los actuales problemas, para que sean no solo buenos actores sino también inteligentes. Por eso el plan de estudios está adaptado a esos dos objetivos (1947: s/p).

A su vez, manifestó que la juventud judeo-argentina estaba bastante apartada del judaísmo. Este es un tema sobre el que volveremos más adelante, ya que fue notable el proceso de transformación que vivió el IFT en relación al idioma, la juventud, y el teatro independiente.

Los alumnos de la escuela participaban en las obras con papeles menores. Por ejemplo, así lo hicieron en *La novia quiere un príncipe*, de David Licht, dirigida por él (1948).

En 1948, había más de veinte estudiantes en la escuela teatral. La mayoría había hecho el año anterior el curso preparatorio. Las clases se dictaban cinco días a la semana. Ese año, debido a las dificultades vinculadas con la pequeñez del local que el IFT estaba alquilando, no había sido posible abrir el curso preparatorio para ingresantes. Este era uno de los problemas que el Teatro Popular Judío pretendía solucionar con la adquisición de su propio edificio. Al año siguiente, se pudo rearmar el curso preparatorio.

Moisés Zakin, Joel Lincovsky y David Licht dirigieron la escuela. Los primeros egresados fueron Marta Gam, Cipe Lincovsky, Reizl Zingwels, Sara Solnik, Elita Aizenberg, Avrom Wigodsky e Inde Leibovich.

En 1951, cuando se reanudaron los cursos del estudio dramático, se formaron dos grupos: uno con los nuevos alumnos y otro con los que transitaban su segundo año.

5.3.2. El fin social

Los teatristas del IDRAMST hicieron fuerte hincapié en que la transformación en Teatro Popular Judío solo era posible si dejaba de ser un asunto exclusivo de la gente

⁹⁶ En la traducción de Laski dice “reapertura”, pero considerando todos los argumentos anteriores, entendemos que se refiere al comienzo de la escuela.

⁹⁷ Entre otros actores, en 1945 se incorporaron I. Denker, Dora Windler, I. Lichtenstein, Ignacio Findler, A. Bierrenboim, Max Berliner, A. Itzcovich, Chana Badrusky, D. Chejowsky.

involucrada y se convertía en una inquietud de toda la colectividad judía de Buenos Aires. En este sentido, el fin social estaba absolutamente ligado al eje artístico, ya que el teatro IFT era indivisible de su entorno. Estaba hecho por judíos para judíos —quería abarcar todas las tendencias y clases de la población judía local— y, como vimos, reafirmaba su judeidad incluso desde el repertorio elegido.

Como muestra de que el IFT representaba un interés que trascendía al de sus creadores, muchos integrantes de la colectividad se asociaron. De hecho, la base principal de la institución fueron los socios. Sus aportes fueron, en un comienzo, el único ingreso del IFT. Originalmente, los socios no debían pagar más de 50 centavos como cuota mensual ni de un peso al ingresar al teatro. Cada socio recibía un carnet con su foto que utilizaba para entrar a las funciones y hacerse acreedor de un descuento de entre el 30 y el 50%. Luego comenzaron a recibir dos entradas gratuitas.

El IFT no solo tenía el objetivo de ofrecer un mejor teatro a la gente, sino también de luchar por la cultura judía y el ídich. En este sentido, el Teatro Popular Judío consideraba que las instituciones societarias —sobre todo, las financieras: los bancos judíos y la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina)— debían comprometerse con el único teatro popular judío de Buenos Aires (aunque la injerencia del IFT no se reducía exclusivamente a la ciudad porteña, ya que su presencia también era solicitada en diferentes puntos de la Provincia de Buenos Aires y en diversas provincias). En 1939, el Banco Israelita de Crédito le dio dinero al IFT.

Gavinaser consideró que el IFT, a través del teatro, podía hacer que la juventud sintiera curiosidad por el idioma, leyera los diarios y libros judíos, y se interesara en la vida de sus padres, abuelos y generaciones anteriores: “Llegamos a la conclusión de que ocuparse del teatro hoy en día es una necesidad, porque acercarse al pueblo de sus antepasados es tomar el camino del futuro. Ese debe ser el objetivo del IFT” (1938: s/p). Como ya hemos mencionado, Isaac León Peretz fue un faro de pensamiento para los integrantes del IFT. Peretz defendió la idea de las culturas nacionales distintivas por sobre las fronteras políticas, elogiando la creatividad del pueblo judío cuyo idioma era el ídich. En 1908, como recuerda Daniel Silber, había expresado: “¡La cultura incluye la tradición! Y nosotros no queremos presentar nuestra cultura a los pueblos del mundo a través de las traducciones mecánicas que debilitan la palabra viva” (2015: s/p). En este sentido, el IFT se tomaba muy en serio la conservación de su idioma tradicional. Todas las obras representadas, hasta 1957, se hicieron en ídich. Asimismo, se propusieron salvaguardar su historia desde muy temprano. De hecho, en 1938, editaron un *Álbum del*

Teatro Popular Israelita Argentino "IFT", donde —en ídish, por supuesto— se contaban sus raíces.

La defensa del uso del ídish se hacía rigurosamente, sobre todo con el avance del tiempo, cuando los más viejos sentían el temor de perder la tradición tan preciada en manos de los más jóvenes, quienes ya se encontraban inmersos en la sociedad argentina de una manera muy diferente de la de sus antepasados. En 1945, L. Zsitnitsky declaró: “Todo lo que se expresa en la vida judía tiene que manifestarse en el idioma del pueblo. La cercanía con toda clase de cultura viene por el ídish, porque solo así pueden las distintas culturas ser asimiladas por el ser judío” (1945: s/p), dando cuenta de que se pretendía mantener a resguardo las traducciones al ídish de las piezas teatrales que representaba el IFT.

En la misma línea, David Fischer destacó como un aspecto positivo la creación del conjunto juvenil y consideró loable la existencia de “un grupo cuyo idioma es el castellano y, pese a las dificultades, se avienen para una institución en ídish” (1947: s/p). Empero, entendió esta situación como un llamado de atención que “puso con más urgencia la necesidad de la creación de una escuela de arte en ídish” (Fischer, 1947: s/p). Podríamos decir que preveía que el hecho de que la primera lengua de los más jóvenes fuera el castellano podría llevar a la pérdida del idioma judío original. Al poco tiempo, se concretó la creación de la escuela, con el objetivo —entre muchos otros— de contrarrestar el avance del castellano entre los jóvenes *iftlers*.

La tensión entre el castellano y el ídish fue creciendo, tal como expusimos, con el correr del tiempo. El proceso de transformación no fue repentino sino gradual. En 1938, se inició la sección en castellano de historia del IFT dentro de la revista *Nai Teater*. Se hizo para poder llegar a quienes no leían ídish pero estaban interesados en el teatro judío. Era breve.

Al año siguiente, en una asamblea, se propuso que el IFT representara en castellano una obra inglesa, *El padre*. Si bien ese espectáculo no figura en los distintos listados del repertorio, el hecho de que se haya considerado la posibilidad da cuenta de cierto intento de apertura en lo que respecta al idioma. En la misma reunión, se prohibió hablar en ídish en los actos propios. Esta fue otra señal de integración que comenzó a demostrar ciertos cambios. Por un lado, esto se puede interpretar como síntoma de una mayor comodidad, por parte de los integrantes del IFT, hacia el país que los cobijaba; por el otro, es factible considerar que el acercamiento del público no judío estuviera creciendo.

En este recorrido de amalgamamiento también se puede sumar, a partir de 1947, la inclusión de autores y directores nacionales. Además, se agrandó el propósito central de retener a los jóvenes que se iban apartando de su nido. En 1951, cuando Berta Kirschnboim reflexionó sobre cómo atraer nuevos socios al IFT en el contexto de la inauguración de su edificio propio, dijo:

Cada socio del IFT debe convertirse en un accionar para un nuevo socio. En cada hogar judío debe haber un socio del IFT. Los mayores deben considerar al IFT como el único teatro nuestro, en el mejor sentido, que nos han mostrado en los clásicos judíos. Los jóvenes deben ser socios del IFT como el único teatro que representa obras actuales y problemas de palpitante actualidad, haciendo conocer la creación judía y no judía (1951: s/p)

Nótese cómo se menciona la “creación no judía” como punto convocante para los jóvenes. Con estas palabras, vemos que los viejos *iftlers* eran conscientes de que, para conquistar o conservar a los jóvenes, no bastaba solamente con atesorar la tradición.

En este sentido, Kirschnboim continuó:

Con alegría, podemos decir que en el curso del año pasado, en el IFT se acrecentó la cantidad de espectadores jóvenes y esto es uno de nuestras más grandes ganancias. No con palabras los jóvenes permanecerán cercanos al ídish. Sino con hechos. El estudio teatral, las discusiones sobre problemas teatrales actuales, la exposición de pintores judíos, conciertos de músicos judíos, las mejores obras literarias llevadas a cabo en ídish, este es el imán que atrae al joven que desea elevarse (1951: s/p).

Que el IFT no fuera un espacio exclusivo para una única generación, que su espíritu no quedara pétreo, era el gran desafío para sus miembros, ya que solamente incorporando a las descendencias, iba a ser posible la continuidad de las raíces. El trasvasamiento generacional entre judíos no era solo una expresión de deseo, era la única manera de que los valores de la colectividad continuaran expandiéndose una vez que sus fundadores dejaran de existir.

Pocos años más tarde, en 1957, con *El diario de Ana Frank*, de Goodrich y Hackett, dirigido por Oscar Fessler, el IFT se incorporó “definitivamente en la escena nacional realizando teatro en castellano” (Randazzo, 2009: 53). Es destacable que, si bien se dejó de lado la conservación del ídish, que había sabido ser uno de los motines más preciados, la resignación no fue total⁹⁸, ya que la temática de la obra era de un alto contenido político y de una fuerte reivindicación del judaísmo. Si consideramos que, para continuar funcionando, el IFT evaluó que algo tenía que ceder, se podría pensar que eligió “el mal menor” al renunciar a su idioma pero no al fin social de su teatro. Así:

⁹⁸ Por otra parte, el ídish se continuó usando en algunas publicaciones y piezas teatrales, aunque en mucha menor medida.

Con el paso al castellano entonces, los integrantes del IFT se mantuvieron fieles a su misión fundante que era educar al pueblo. Cuando sus destinatarios dejaron de hablarlo, el ídish dejó de funcionar como un instrumento útil, pasando a ser incluso un obstáculo para el logro de sus objetivos (...).

De esta forma, el IFT priorizaba el contenido por sobre la forma de transmitirlo, en tanto que el ídish comenzaba a ser entendido simplemente como un medio para la transmisión de ideas, y no como un fin en sí mismo. Esta concepción estaba en consonancia con la tendencia dominante dentro de la dirigencia del ICUF [Idisher Cultur Farband – Federación de Entidades Culturales Judías de la Argentina] para quienes la conservación del ídish por el ídish mismo era considerada una suerte de fetichismo idiomático (Ansaldo, 2016a: 159-160).

5.3.3. Un centro cultural

Entre 1930 y 1950, Buenos Aires fue una de las capitales mundiales del teatro en ídish. En este contexto, el IFT pasó a lo largo de los años por muchas salas de la ciudad de Buenos Aires, entre ellas el Teatro Coliseo, el salón de la calle Paso 438 (hasta que la Municipalidad prohibió la representación de obras de teatro), el Teatro Lassalle (hasta que se vendió y los nuevos dueños se negaron a alquilarlo), el Teatro Ombú, el Teatro Mitre, el Salón Rossini, el Salón Unione Benevolenza, el Metropolitan y el Salón Cristal.

Según David Zvilij la idea del IFT de tener su propio edificio se venía pensando desde la temporada de 1941, llevada a cabo en el local de Paso. Empero, fue en agosto de 1945 cuando se anunció la noticia en su órgano difusor. Algunos de los motivos para tomar esta decisión fueron las incomodidades de las salas teatrales y los elevados alquileres —en diez años, el 75% del presupuesto del IFT se había gastado en arrendar salas—, que habían generado grandes pérdidas materiales y representaban un constante dolor de cabeza para la Comisión Directiva.

A partir de la resolución, se discutió entre los socios el teatro que se iba a levantar. Se concluyó no solo tener una sala teatral y un escenario para el elenco, sino también contar con espacios para pintura, coro en ídish, orquesta, escuela dramática permanente, y teatro y ballet infantil. El 3 de noviembre de 1946, se colocó la “Piedra Fundamental” en el terreno de 1000 m² que había sido comprado en el barrio de Balvanera, pleno centro judío, sito en Boulogne Sur Mer 547 —donde aún se encuentra hoy el IFT—. Ya en ese entonces se expresó el deseo de establecer un centro cultural íntegro:

El IFT no solo construirá un majestuoso edificio, arquitectónicamente dicho. Con este edificio, que está a la vista ya, habrá construido a su vez —y esto es lo importante— una hermosa cadena de voluntades que profesarán el culto de las artes, con las que prestará el más señalado servicio a la comunidad (Eilchembaun, 1946: 27).

Se hicieron tres escenarios (uno de ellos, giratorio) con importante iluminación y acústica. En el sótano se construyeron 19 camarines, una sala de descanso, una biblioteca, un lugar para decorados y construcciones, y un depósito para vestuario. Sobre el *foyer*, se hicieron tres habitaciones para el secretariado, y se emplazó una cabina para proyectar películas. Además, se instaló una confitería. Para edificarlo, se contó con el apoyo de los socios (se realizó una nueva campaña) y de algunas instituciones judías (entre ellas, la AMIA había prometido un subsidio que no llegó).

La fecha planeada para la inauguración del edificio —expuesta en el último número de la *Nai Teater* que disponemos— era el 18 de noviembre de 1951. Pero Randazzo ubica ese momento en octubre de 1952. El primer espectáculo llevado a cabo fue la adaptación de la novela *En la tormenta*, de Sholem Aleijem, dirigida por David Licht, que se hizo “sobre un escenario giratorio que permitía tener tres escenas armadas con diferente escenografía, siendo esto de gran novedad tecnológica para la ciudad de Buenos Aires” (Randazzo, 2009: 7).

Aparte de directores que fueron responsables de la formación artística de los espectáculos, el IFT atrajo y dio la posibilidad de que se manifestara a una gran cantidad de pintores y músicos judíos. Se creó o se adaptó música para las obras. Dirigieron las orquestas Guerberoff, Lázaro Klotzman, Rudolf Zacks, Hermann Ludwig y Galperín. En la proyección de decorados pictóricos estuvieron Avrom Birenbaum, Guedalie, Jaime Sokolovsky, Miguel Unvantzov, I. Millar, Baban, A. Itzcovich y I. Walberg. Los técnicos escénicos eran Zvilij, F. Padravnick, Jaim Iontev y A. Gutman. Como sostiene Víctor Kon: “Era un verdadero centro cultural, porque no solamente era teatro. Tenía una escuela muy importante, tenía el coro, entre otras actividades... Era realmente un ejemplo” (en Fukelman, 2014c: s/p).

5.4. Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos

El teatro profesional judío estaba construido sobre la base de las “estrellas” —el *star system*—, un sistema que se organizaba en torno al actor central que venía del extranjero y se completaba con un elenco de actores locales. Incluso el primer intento de teatro popular que, sin buenos resultados, se había llevado a cabo diez años antes de que se creara el IFT, tenía una estrella y un elenco de actores profesionales cuyo sueldo, en conjunto, superaba los \$600. En este sentido, uno de los motivos de su fracaso se vinculó con el gasto excesivo: “Además del alquiler tuvo un presupuesto arriba de los

seis mil pesos por mes (luz, vestuario, decorados, maquinistas, electricistas, propaganda, etc.)” (Botashansky, 1936: s/p). De modo que Iankev Botashansky sostuvo que un teatro estable debía reducir ese presupuesto al mínimo, haciendo sus propios decorados, suprimiendo a los maquinistas, y teniendo propaganda barata —aunque sí, influyente—. También debía construirse con fuerzas jóvenes, dispuestas a trabajar durante largo tiempo en forma gratuita y, en el mejor de los casos, contar con algunas donaciones. Vemos aquí, en primer lugar, cómo los creadores del Teatro Popular Judío se alejaron de los actores del teatro profesional y de aquello que representaban, enlistándose —sin mencionarlo explícitamente— en las filas del teatro independiente que se oponía a la figura del capo cómico. A su vez, también es notable la distancia que entablan con la concepción del arte como una forma de ganar dinero, ya que se pretendía que los actores trabajaran *ad honorem*, por lo menos hasta que se dispusiera de cierto capital. Al mismo tiempo, se esperaba que la recaudación creciera sobre la base de la contribución de socios y aportantes, principalmente de los bancos judíos y la AMIA. Si bien en 1939 el IFT recibió dinero del Banco Israelita de Crédito, esto no fue algo que sucediera todos los días, y el teatro siguió demandando asistencia de las distintas instituciones judías para subsistir.

Para los integrantes del IDRAMST, que luego devendría en IFT, el teatro profesional era un negocio para los empresarios, cuyo primer objetivo era obtener ganancias, advirtiéndolo que “donde la Caja dicta no hay lugar para el arte ni para los ideales” (Dorín, 1936: s/p). En este sentido, Dorín era categórico:

...en el Teatro Mr. Desperdicio adorna su cabeza vacía con moderno sombrero de copa; se pone una vestimenta de payaso con artísticos lunares, tapa sus pavadas con un chiste barato, con un cantito, con un bailecito, con una piernita desnuda. Llamar se llama opereta, melodrama, vodevil, farsa, revista. Aparece bajo un nombre literario. Pero es pura sangre de desperdicio. Desperdicio porque está vacío de cualquier contenido, porque se adapta al más bajo gusto, porque solo tiene la intención de hacer cosquillas y de acariciar los más primitivos sentimientos y los más bajos instintos.

(...) Los médicos aconsejan reírse, pero no toda risa es sana y adecuada, y no siempre es correcta.

También el teatro de género liviano puede ser educativo y artístico al mismo tiempo. Sin embargo, el teatro que vemos en los últimos años tiene más conexión con el desperdicio que con el arte.

Realmente el teatro burgués se expande en dos direcciones: por una parte se esfuerza en arrancar al espectador de la realidad, cerrar su cerebro para que también mañana, idiotizado, se ate al trabajo; por otro lado, se esfuerza en despertar al animal que tiene el ser humano en su interior, porque cuanto menos hombre es el hombre, tanto más fácil y liviano es llevar la rienda del carro (1936: s/p).

Los *iftlers* veían al teatro no como un vulgar negocio sino como un espacio para dar batalla a los problemas sociales, políticos y económicos de carácter universal y local.

Las entradas a los espectáculos tenían precios populares para que más espectadores pudieran conocer el nuevo teatro. A diferencia de los empresarios —de quienes entendían que, para no oponerse nunca al gusto de la clientela, la satisfacían en sus gustos de divertimento—, querían proponer problemas y tesis para hacer pensar al público.

No obstante la diferente mirada sobre el teatro, el IFT mantuvo buenas relaciones con los integrantes del teatro profesional. Por ejemplo, el 17 de julio de 1938, se realizó una función especial de *Después de la tormenta* destinada a actores. Para la misma, fueron invitados todos los actores del teatro nacional y judío, y así asistieron “como simples amigos del IFT” (Anónimo, 1938a: s/p). Entre otros, llegaron saludos de la Compañía Muiño-Alippi y de Blanca Podestá. Además, hasta que el teatro tuvo su propio edificio, representó sus obras en muchos escenarios regentados por empresarios.

En 1945, Samuel Roszansky dijo: “Es necesario cuidarse del *starismo*, pero no quiere decir que el IFT debe evitar a artistas profesionales. Al contrario, por principios muy sólidos es necesario incorporar también a actores profesionales disciplinados por la dirección y el estudio” (1945: s/p). Recordemos que, para ese entonces, la apertura del IFT estaba creciendo y, tan solo un par de años después, el reconocido Armando Discépolo iba a estar dirigiendo el primer espectáculo de un autor argentino en los escenarios del Teatro Popular Judío.

En 1949, por otra parte, el cambio se radicalizó aún más. Muchos artistas del IFT, entre ellos su director, David Licht, ya pensaban en la profesionalización de la actuación: “El colectivo teatral debe ser profesionalizado. No es necesario dar aquí los motivos. No es la primera vez que se plantea el problema, tanto públicamente y en todas las instancias del IFT; en todo lo ancho y profundidad debe ser tratado y discutido” (1949: s/p). Este tema ya había sido motivo de escisión en otros teatros independientes, y el IFT no iba a ser la excepción. No obstante, la partida se generó varios años más tarde. Samuel Achun cuenta que esto fue a partir de 1957, cuando las obras comenzaron a hacerse en castellano. Allí:

...el elenco plantea que deben recibir un pago por su labor, aduciendo que ensayar o actuar luego de las horas de trabajo es un esfuerzo muy grande. Este pedido de profesionalización produce un largo proceso de discusiones y, debido a que la institución no está en condiciones de dar una respuesta afirmativa, parte del conjunto se retira del IFT (1982: 22).

5.5.Relaciones con el Estado y con los partidos políticos

El IFT, en tanto Teatro Popular Judío que estaba compuesto por integrantes de la colectividad judía de izquierda, mantuvo lazos con dos Estados: el argentino, en primer lugar, y, en menor medida, el de la Unión Soviética. En este sentido, cabe destacar que la aparición del elenco “fue en paralelo al auge y crecimiento del nazismo en el mundo” (Randazzo, 2009: 20).

En Argentina, la relación con el Estado no comenzó de forma sencilla. La actriz Rosa Rapaport recordó:

A raíz del golpe militar de 1930, la represión se había abatido sobre todo el espectro de actividades políticas de izquierda (sindicatos, partidos políticos, instituciones, etc., incluidas instituciones judías mutuales y culturales). Durante dos años hubo persecución, cárcel y hasta deportación (nueva vigencia de la ley 4144), lo que produjo una parálisis de actividades. Pero ocurridas las elecciones de 1932, se aflojaron parcialmente las restricciones y, en este nuevo marco, la gente volvió a nuclearse y a plantearse nuevos objetivos (Randazzo, 2009: 10).

En los años venideros, el vínculo fue distante. Esta situación se agravó aún más con la clausura de su edificio, en 1953. La justificación de la prohibición era que había un árbol en la puerta, al que —paradójicamente— la Municipalidad tampoco autorizaba talar. Como postula Ansaldo, las verdaderas causas fueron ideológicas:

Los motivos reales del cierre se vinculan con la persecución a las instituciones comunistas en los últimos años del gobierno peronista, pero también al conflicto interno a la colectividad judía a raíz de los Juicios de Praga, donde fueron juzgadas catorce personas, entre las cuales se encontraban el ex Primer Ministro checo, Rudolf Slansky, y varios miembros y funcionarios de su gabinete que eran en su mayoría judíos, acusados de espionaje, trotskismo y simpatías hacia el sionismo. El juicio provocó una reacción internacional de rechazo por su fuerte antisemitismo, y en Argentina la DAIA [Delegación de Asociaciones Israelitas Argentinas] emitió una declaración como representante central del judaísmo local (...). El ICUF y todas sus instituciones negaban el antisemitismo de los Juicios por lo que se rehusaron a adherir a la declaración de la DAIA, motivo por el cual fueron expulsadas de la misma.

El IFT mismo recibió una intimación de la DAIA para pronunciarse a favor de la declaración y su respuesta fue: “No entra en nuestra competencia artística inmiscuirnos en cuestiones de carácter político, especialmente tratándose de gobiernos extranjeros” (cit. en Lotersztain, 2014: 194). Esto ocasionaría que al poco tiempo su director, David Licht, y un grupo de actores que formaban parte de la plana mayor del teatro —como Jacobo Denker, Jacobo Lichtenstein, José Koblens— abandonaran la institución. A su vez, las represalias que tomó la comunidad fueron muy fuertes, aplicando medidas que fueron consideradas por los integrantes del ICUF como *Jerem*, la excomunión ritual que se utilizaba con los herejes (...). Esto implicó su expulsión tanto de la AMIA, como de la DAIA y la prohibición a sus instituciones de mantener vínculos con aquellas pertenecientes al ICUF. Esta prohibición resultó particularmente dura para el IFT, cuyos espectadores provenían de todos los sectores de la comunidad, independientemente de su filiación ideológica.

Este conflicto fue uno de los dos grandes factores que confluyeron para producir el éxodo de actores y directores que habían sido el sostén y el impulso que motivó la grandeza del IFT en los años anteriores (2016a: 154-155).

Durante los años de proscripción, el elenco intentó por varios medios salir de esta situación; incluso llegó a escribirle una carta al Presidente Juan Domingo Perón, que

aún se conserva en el archivo del IFT. En la misiva, fechada en marzo de 1955 y firmada, entre otros, por Jordana Fain y Cipe Lincovsky, se expresó:

Los que esto escriben (...) Es por todo ello que se dirigen al Excmo. Señor Presidente de la Nación, en vista del fracaso de todas las gestiones realizadas hasta ahora para que se haga justicia solicitando su directo interés en la situación creada al elenco y su teatro. Piden que se permita que el hermoso edificio teatral —construido con el aporte modesto y sacrificado de millares de adherentes y admiradores— abra nuevamente sus puertas y que de su magnífico escenario vuelvan a volcarse, en castellano e ídish, las obras más enjundiosas del repertorio universal y las voces nuevas que jerarquizan nuestra dramaturgia nacional.

En el mismo año, se envió y publicó una carta al entonces Ministro del Interior, Ángel G. Borlenghi, solicitando el levantamiento de la clausura. Finalmente, el 6 de octubre de 1955, el IFT reabrió sus puertas con el estreno de *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller. Para ese entonces, Perón ya había sido depuesto de su cargo por un violento golpe de Estado, autodenominado “Revolución Liberadora”.

En relación a la ex URSS, el vínculo del IFT se dio intermediado por el ICUF, ya que el teatro seguía la línea de pensamiento de la federación; esta, a su vez, retomaba las manifestaciones de la Comisión Israelita del Partido Comunista Argentino, y la comisión se expresaba según lo determinado por la URSS⁹⁹. En este sentido, gracias a las excelentes relaciones que, por ese entonces, la URSS sostenía con el incipiente Estado de Israel, el IFT apoyó su conformación, llevada a cabo en 1948, hecho que tuvo un gran impacto para la comunidad argentina. Así, se realizó una función *premiere* de gala de *La novia quiere un príncipe*, de David Licht, que estaba destinada a apoyar a Eretz Israel (La Tierra de Israel), que defendía “con las armas en la mano sus derechos nacionales y su soberanía” (Randazzo, 2009: 29).

5.6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes

Durante sus primeros años, el IFT no se nombró a sí mismo como un teatro independiente. La denominación específica que usaba era la de teatro popular, concepto que encerraba varios sentidos:

Pero el nombre “Teatro popular” en sí, ya es también todo un programa. Eso comprende lo esencialmente popular y social de la institución, la conducta hacia el repertorio y hacia el idioma, como así también hacia el estilo, hacia las masas populares y además

⁹⁹ Para un análisis completo sobre esta compleja articulación, ver: Visacovsky, Nerina (2015). *Argentinos, judíos y camaradas tras la utopía socialista*, Buenos Aires: Biblos; y Lotersztain, Israel (2014). *La historia de un fracaso: la religión judeo-comunista en los tiempos de la URSS (La prensa del ICUF en Argentina entre 1946 y 1957)*, tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de General Sarmiento. Disponible en: http://www.ungs.edu.ar/ms_ungs/wp-content/uploads/2015/08/Tesis_Lotersztain.pdf.

hacia las masas obreras, que ya hace decenas de años construyen sus propias instituciones culturales y su propia cultura. A nadie se le ocurrirá pensar que nosotros no debemos construir escuelas populares, sino que nos tenemos que conformar con el Talmud y mandar a nuestros hijos a las tradicionales y envejecidas escuelas religiosas. Entonces construimos escuelas propias, clubes propios, bibliotecas, una prensa, una literatura, una cultura que fundamentalmente es distinta de la ya fenecida y decorativa cultura de las instituciones mandantes. En cierto sentido, el tema del teatro, hasta ahora fue completamente dejado de lado, especialmente en la Argentina. El teatro es un poderoso medio para influir sobre las masas. Desde el escenario es fácil de influir sobre el espectador, despertar en él distintas emociones, organizar sus sentimientos, apelar a su cerebro (Anónimo, 1936b: s/p).

Se creaba un teatro popular para devolverle al pueblo algo de lo que el pueblo había contribuido con su lucha, para mejorar su calidad de vida y para influir en sus formas de pensamiento. Para lograr esto, el teatro popular se tenía que apoyar en todos los sectores de la población judía, porque “para que valga la pena llevar el nombre ‘teatro popular judío’ eso debe ser —como se dice— una institución creada por el pueblo, para el pueblo” (Bresler, 1936: s/p).

Por otro lado, en la revista *Nai Teater*, fueron varios los momentos en los que se aludió a los teatros independientes, fundamentalmente al Teatro del Pueblo. En más de una oportunidad se destacó que este era un grupo juvenil similar al del IFT. Además, se habló de la sala que le había sido cedida al conjunto de Barletta por la Municipalidad, y se tomó esto como justificación para que pudieran pedir ayuda económica otros teatros y también el IFT, aunque en este caso la asistencia no era reclamada al Estado, sino a las instituciones judías. Llama la atención la claridad con la que Menajem Lev (1938) habló de “subsidio” al Teatro del Pueblo, hecho que —incluso al día de hoy— se discute. Consultada al respecto, la investigadora Paula Ansaldo advirtió que los *iftlers* sentían una libertad absoluta para decir lo que pensaban al escribir en un idioma que no era comprendido por la mayoría de la gente. Esta situación también explica las pocas traducciones que se han hecho a lo largo de todos estos años.

A su vez, en la revista del IFT se reseñaron algunos de los estrenos de los teatros independientes; entre ellos, Jordana Fain le dedicó una larga nota a la 1ª Exposición de Teatros Independientes, de la que participaron, en 1938, el Teatro del Pueblo, el Teatro Juan B. Justo, el Teatro Íntimo y el Teatro Popular José González Castillo. Se la consideró un hecho muy trascendente y se analizaron exhaustivamente los cuatro teatros. Si bien Fain expresó que “el objetivo es uno: hacer realidad un ideal de arte y elevar el nivel del teatro argentino” (1939: s/p), advirtió ciertas diferencias entre cada uno, dando cuenta de que la heterogeneidad del movimiento era notoria también para sus pares. Además, se invitó a sus integrantes a las funciones especiales para actores que

dio el IFT. A la ya mencionada representación de *Después de la tormenta*, asistieron los elencos completos del Teatro del Pueblo y del Teatro Juan B. Justo.

Por otro lado, el IFT se distanció y se asemejó al término “vocacional” en diversas ocasiones. Cabe destacar que este concepto no era muy frecuente en la década del 30, por lo que, entendemos, Laski pudo haberlo escogido, varios años después, en tanto sinónimo o término emparentado a “independiente” y “experimental”, también utilizados en otras ocasiones.

En 1937, Lev reflexionó, distinguiendo al IFT del teatro vocacional: “En general, la crítica para el IFT es benévola, como si se tratara de un teatro vocacional cuando en realidad se trata de un teatro con mayores aspiraciones: un Teatro Popular Judío” (1937: s/p). De modo contrario, tres años más tarde, P. Katz estableció una posible hermandad con el teatro vocacional, diferenciándolo del circuito profesional:

El teatro no es algo hecho de una vez y para siempre, sino que se renueva constantemente. Eso sucede con el teatro vocacional y no con el comercial que busca ganar económicamente a costa, inclusive, de su calidad. Porque el teatro popular no reniega del pasado sino que adapta ese pasado a una visión actual (1940: s/p).

En la misma línea, el IFT se enlistó junto a los teatros experimentales en una nota sin firma de 1949:

Aunque “no lo reconozcan los críticos y cronistas” de nuestro tiempo, la historia dará su veredicto hasta que por los nuevos teatros (en que se considerarán a los ARTEF, “escenarios populares”, PIATs e IFTs, lo mismo que en el escenario castellano en nuestro país; los así llamados “teatros experimentales” como La Máscara, Teatro del Pueblo y otros) van por el camino de educar y enseñar, para enriquecer y desarrollar la vida de las masas populares y en general para los que traen mayores víctimas, para eso, los así llamados actores “amateur” (Anónimo, 1949b: s/p).

No obstante, es importante considerar que el IFT no formó parte de los eventos colectivos del teatro independiente hasta 1955, cuando participó —con *Las brujas de Salem*— del Desfile de Teatro Independiente en su 25° aniversario, realizado en el Teatro Cervantes. En este sentido, la incorporación del Teatro Popular Judío al movimiento de teatros independientes se dio como una operación *a posteriori*. El puntapié inicial para esto lo dio el propio Leónidas Barletta, quien, en una nota titulada “El teatro judío independiente en Buenos Aires” (sobre la que volveremos en las siguientes páginas), le abrió la puerta grande del movimiento al IFT. A su vez, esta idea fue retomada por Marial, en 1955, cuando lo consideró un teatro independiente en su libro *El teatro independiente*, hecho que no había realizado cuando publicó su artículo “Nacimiento y problemas del teatro independiente”, en 1952. Luis Ordaz, a su vez, tampoco lo había incluido en su primera edición de *El teatro en el Río de la Plata*

(1946), pero sí lo hizo en la segunda (1957), donde afirmó que su “incorporación al movimiento es de reciente data, si bien actúa desde 1932” (1957: 299).

Surge la duda, entonces, sobre si el IFT es un teatro independiente y, de ser así, desde cuándo. Nuestra postura sostiene que sí, y que lo es desde su conformación como Teatro Popular Judío, en 1937, debido, en principio, a que se comportó como tal. Aparte, cuando se lo incorporó, se retomaron sus tradiciones. Es decir, no se lo consideró un grupo de teatro independiente surgido en 1953, sino que en 1953 se lo admitió como parte del movimiento de teatros independientes con toda su trayectoria recorrida.

Hay múltiples factores para considerar al IFT un teatro independiente: su postura política, su desinterés por el rédito económico, su intención de realizar un buen teatro, su distancia del teatro “comercial”, su propia producción para la escena, el vestuario y las decoraciones, etc. Sin embargo, es interesante asumir su gran especificidad: la dedicación hacia una colectividad determinada y en un idioma propio. En esta línea, se puede pensar que su reconocimiento como parte del teatro independiente se vinculó con el pasaje al castellano. En esta acción, llevada a cabo, como vimos, como una herramienta para no perder a su juventud, también se podría ver una intención de pertenecer a un movimiento que se encontraba en un punto muy álgido de notoriedad. De hecho, Marial expresó que era “propósito de esta institución, comenzar a representar obras en idioma nacional con lo que se daría indudablemente mayor popularidad y conocimiento al trabajo escénico de este teatro independiente” (1955: 144)¹⁰⁰.

En algún punto, la juventud y el movimiento de teatros independientes iban un poco de la mano. Los jóvenes actores circulaban por varios grupos¹⁰¹, se interrelacionaban y el IFT podría haber quedado como un espacio aislado —inalcanzable para aquellos que no conocieran el ídich— si no se hubiera dispuesto a realizar un teatro más accesible. A pesar de que los actores jóvenes surgidos del IFT conocían el ídich a la perfección cuando se produjo el cambio de idioma, era su inserción en un círculo mayor, en su propia generación, lo que estaba en juego.

¹⁰⁰ También hay otras razones para explicar el pasaje de lengua. Ansaldo, que califica esta transición como “dolorosa para todos sus integrantes” (2016a: 157), da cuenta de ellas: “Otros autores en cambio, ponen el énfasis en las razones políticas, en tanto que el IFT seguía las directivas del ICUF que, según sostiene Israel Lotersztain (2014), comenzó ese mismo año una campaña para relegar el ídich en beneficio del castellano en todas las instituciones que lo integraban, siguiendo plenamente los lineamientos ideológicos del comunismo soviético donde el ídich y sus expresiones culturales ya estaban siendo barridos. Por su parte, Ariel Svarch (2005) sostiene que el paso al castellano se debió en gran parte a una instrucción directa del Partido Comunista Argentino para ‘acriollarse’” (2016: 158).

¹⁰¹ Por ejemplo, Jordana Fain integró el Teatro Íntimo de La Peña e hizo un curso en el Teatro Popular José González Castillo. Luego, cuando ya estaba cerca del IFT, protagonizó *Macbeth* en La Máscara.

A su vez, con la construcción del edificio propio, el IFT terminó de posicionarse dentro de la tradición teatral argentina, aunque no por eso dejó de lado la judía. Como postula Randazzo:

El mural que estaba en la confitería del teatro, y aún se conserva aunque bastante deteriorado, puede verse una copia del mismo colocada sobre las puertas de acceso a la sala principal, sintetiza la historia de los teatros argentino y judío. En el centro de dicho mural, alrededor de un escritorio se encuentran reunidos José Hernández, Florencio Sánchez, Roberto J. Payró y Alberto Guerchunoff; Abraham Goldfaden, Isaac L. Peretz y Scholem Aleijem (2009: 29).

Es decir, el IFT se colocó como parte de las dos tradiciones, demostrando la posibilidad de amalgamamiento que ya había descrito el propio Guerchunoff¹⁰² en *Los gauchos judíos* (1910): “Como ves, ‘desocupado lector’, en la colonia judía donde aprendí a amar el cielo argentino y mi alma se impregnó con el espíritu de la tierra, hay, junto al rabino de estampa arcaica, gauchos arrogantes y fieros, Camachos, Quiterias y Basilios” (1988: 98).

Sobre esto, cabe destacar que, aunque los comienzos del Teatro Popular Judío fueron exclusivamente en ídish, siempre existió, por parte de sus integrantes, cierto reconocimiento a la Patria que los había cobijado. Así, Ansaldo recalca que, en sus programas de mano o publicaciones, solían traducir su nombre como “Teatro Popular Argentino Israelita – IFT”, agregando la palabra “argentino” que no estaba en el original en ídish. Entendemos que esta operación tiene, al menos, tres sentidos: agradecer al país que los refugió, generar empatía entre los espectadores no judíos y reivindicar su propia argentinidad.

A su vez, cuando el pasaje al castellano estaba cerca de efectivizarse, la revista del IFT publicó por primera vez algunos artículos en castellano (antes solo tenía la breve editorial bilingüe). Uno de ellos estuvo a cargo de Leónidas Barletta, quien, en la mencionada nota de 1953, reconoció la labor del Teatro Popular Judío:

El teatro popular judío ha estado representado en la Argentina mejor que en ningún otro país. Pero la obra cumplida por IFT es, sin duda, lo más valioso y representativo de aquel teatro de proyecciones universales. El IFT recoge en la actualidad la más sana orientación del pueblo judío, la que le corresponde en virtud de su propia lucha por independizarse, de su manifiesta vocación por el progreso. Caiga sobre quienes, hasta con olvido de su misión histórica, han provocado conflictos y divisiones en la familia judía, con la torpeza de su visión y de sus ambiciones, la culpa de cierta situación. Esto es lo que se ve de afuera y hay que decirlo con franqueza. Por fortuna el buen teatro es un factor de unidad, el más eficaz y certero. Al IFT le corresponde, con el desarrollo de su magnífica obra, lograr esta comprensión y unidad de la familia judía superando el esfuerzo que realizan los que desean mantenerla desgajada para poder mejor medrar... Creo que expreso el sentir de todos los escritores y artistas independientes de Buenos

¹⁰² En 1965, el IFT abrió una sala con su nombre.

Aires al aplaudir con entusiasmo la vigésima primera temporada de arte del IFT, destacando a los que lo sostuvieron y alentaron y a los artistas que prosiguen sin desmayos esta útil tarea de difundir la cultura” (1953: 62).

Este hecho es clave para entender la relación tripartita entre el IFT, el movimiento de teatros independientes y el idioma castellano, ya que, cuando se estaba concretando el cambio de lengua, una de las primeras cosas que se hicieron necesarias afirmar fue que el IFT era un “teatro judío independiente” (Barletta, 1953: 62).

Un par de años más tarde, la pertenencia del IFT al movimiento de teatros independientes se institucionalizó con el ingreso del Teatro Popular Judío a la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes).

6. La Cortina

6.1. Génesis

El 12 de octubre de 1937 nació la Agrupación Teatral La Cortina. Entre sus fundadores, estuvieron Mane Bernardo, María Rosa Oliver, Irene Lara y Alberto Valla. Según Hebe Clementi, fue Bernardo la propulsora de la iniciativa y quien invitó a Oliver a participar:

...he tenido ocasión de oírle contar que ella [se refiere a Mane Bernardo] tuvo la idea de pedirle a María Rosa Oliver que ayudara en la empresa de producir teatro uniendo voluntades. Ella adhirió con gran entusiasmo, traduciendo obras, participando en la dirección, opinando sobre todo con acierto y cordialidad, con buen humor y agudeza. La colaboración se cortó cuando viajó a los Estados Unidos (1992: 109).

No obstante, como veremos más adelante, la intención de formar un teatro ya estaba presente en María Rosa Oliver algunos años antes de la concreción de La Cortina.

Durante el primer año, el grupo se dedicó a estudiar, realizando su primera presentación el 16 de septiembre de 1938. A partir de allí, comenzó a actuar en forma regular. En el año 1940 redactó sus propios estatutos.

Si bien La Cortina “se convirtió en una de las expresiones más reconocidas del teatro independiente en los años 40” (Fos, 2009: 322), no fue muy trabajada por la crítica especializada, hecho que dificulta su abordaje. De hecho, para el presente apartado solo contamos con un artículo dedicado al grupo, “Teatro ‘La Cortina’ un mito de ruptura: la figura de Mane Bernardo”, de Jimena Trombetta (2010); y con la presentación y edición de sus actas fundacionales a cargo de Jorge Dubatti (2012d).

El primer director de la agrupación fue el pintor Alberto Morera, pero estuvo poco tiempo. En 1939, prosiguió en la tarea la escritora María Rosa Oliver, quien continuó en este puesto hasta 1941, año en el que lo alternó con Enrique Lanús y la artista plástica Mane Bernardo. Luego, La Cortina quedó a cargo de Bernardo hasta 1947, quien fue relevada por Irene Lara (1947-1949) e Ignacio Rosas (1950-1955). Durante esos años también hubo unas pocas direcciones extraordinarias. No era tan común en esa época (y, aunque ha habido avances, tampoco lo es ahora) que una compañía de teatro independiente estuviera dirigida por una mujer. En La Cortina, hubo tres directoras; es decir, no hubo una única excepción, sino que se le dio a la mujer un lugar diferente. Volveremos sobre este tema más adelante.

En sus estatutos, La Cortina se cataloga a sí misma como “una agrupación artística organizada para la realización de teatro experimental” (Dubatti, 2012d: 21). En este

sentido, Dubatti encuadra al grupo en la segunda de las tres tendencias¹⁰³ dentro del “teatro de arte”: “la de los ‘experimentales’ que buscan una ‘vanguardia artística’ sincronizada con Europa, sin pensar en los resultados de taquilla, a pura pérdida e investigación por el arte y un público minoritario” (2012a: 69). A su vez, el autor sostiene que existe una contradicción entre la utilización de este término y la inclusión del conjunto dentro del movimiento de teatros independientes: “El grupo La Cortina, de María Rosa Oliver y Mane Bernardo, fundado en 1937, suele ser incluido entre los grupos de teatro independiente; sin embargo, en sus estatutos de 1940 advierte que se dedica al ‘teatro experimental’” (Dubatti, 2012a: 74). Empero, esta diferencia en el uso de la terminología —sobre la que también retornaremos en el presente capítulo— no hace más que corroborar la heterogeneidad que envuelve al movimiento de teatros independientes.

En la ya mencionada documentación, la agrupación designa una Dirección Artística, asumida por María Rosa Oliver, y una Comisión Directiva, representada por Mane Bernardo, Alberto Valla, Enrique Lanús, Elsa Jonás de Cahiza, María Inés Aréchaga y Raúl Collazo. Las tareas de este grupo de personas serían “de cooperación estrecha con la dirección artística, teniendo a su cargo todo lo relativo al ajuste, administración y marcha de La Cortina” (Dubatti, 2012d: 22). Si comparamos este punto con la fortaleza de la figura del director que encarna, por ejemplo, Leónidas Barletta en su Teatro del Pueblo, advertimos que la manera de concebir la toma de decisiones es distinta en ambos organismos.

En el transcurso de los primeros años, se produjo una escisión en La Cortina: en 1940 se fue parte del grupo inicial, encabezado por Alberto Morera, y en noviembre de 1943 ya estaba funcionando La Nave, el nuevo teatro independiente que habían fundado estos elementos.

6.2. Estética

6.2.1. Repertorio

La elección de autores para su repertorio que hizo La Cortina fue casi exclusivamente extranjera. En este sentido, se vuelve a diferenciar del Teatro del Pueblo, que indicaba su preferencia por los autores nacionales desde su acta fundacional.

¹⁰³ Ya enunciadas en tal capítulo III, 1.1.2.

Si bien en los estatutos de La Cortina se aceptó el acercamiento de obras escritas por nuevos dramaturgos, la recomendación de lectura era exclusiva para el material foráneo:

Las obras que se reciban de autores noveles o las que se busquen dentro del género artístico que La Cortina cultiva, serán leídas y seleccionadas por la Comisión Directiva y por la Dirección Artística. Cualquier miembro de la agrupación podrá proponer obras que considere interesantes, siendo un deber para cada elemento del conjunto, la lectura de teatro clásico y universal (Dubatti, 2012d: 23).

El elenco debutó en 1938 con *Antígona*, de Jean Cocteau en la sala Amigos del Arte. La dirección estaba, como dijimos, al mando de Alberto Morera. Al poco tiempo le siguió *Jinetes hacia el mar*, de John Millington Synge, con traducción de Juan Ramón Jiménez y decoraciones de Jorge Larco. Esta obra se repuso dos años después bajo la dirección de María Rosa Oliver.

En 1939 se realizó *Orfeo*, también de Cocteau, dirigida por Oliver. La plástica escénica —sobre la que volveremos más adelante— estaba a cargo de Mane Bernardo, y los decorados y vestuarios, de Horacio Butler.

En 1940, Oliver dirigió, con la colaboración en la plástica escénica de Mane Bernardo, *Álbum de familia*, de Noel Coward —pieza que se repondría en 1947 bajo la dirección de Irene Lara y la supervisión de Bernardo—; y *La deslumbrante*, de Jules Romains (la primera con decorados de Bernardo y esta última, de Héctor Basaldúa). Al año siguiente, se estrenaron *Una partida de Rummy*, de Alfredo Cheri, con dirección de Enrique Lanús; *La mirada de doce libras*, de James Matthew Barrie, dirigida por Mane Bernardo —estas dos obras estuvieron de gira y se exhibieron en la Facultad de Humanidades de La Plata—; *No hay burlas con el amor*, de Alfred de Musset; *Atardecer*, de Paul Vialar, con dirección de Lanús y Oliver, y escenografía de Bernardo; y *El tiempo es sueño*, de H. R. Lenormand, dirigida por Oliver, con plástica y decorados a cargo de Lanús.

En 1942, se puso en escena *Diferente*, de Eugene O'Neill, en la Casa del Teatro, con dirección de Bernardo y supervisión de María Rosa Oliver. La traducción del texto había sido hecha por la supervisora y un actor del elenco, Alejandro Víctor Buckley. Actuaron en esa oportunidad Mercedes Sombra, Marisa Imaz, Irene Lara, Guillermo Durand, Laureano Cortés, Pablo Varma y Alberto de Mendoza; la apuntadora era Dolores Mille; el traspunte estaba a cargo de Silvina Vanna; y la iluminación, de María Luisa Hurtado. Mane Bernardo diseñó el vestuario y los decorados, y la realización de los mismos fue hecha por Imaz y Lara, y por Carreras y Bustos, respectivamente. La pretensión de La Cortina de llevar a escena textos contemporáneos pero desconocidos en la Argentina —esta obra también fue exhibida en el Teatro Colón de Santa Fe—, se

estaba haciendo conocida en el campo teatral: “Fiel al noble propósito de hacer conocer en nuestro ambiente las más genuinas expresiones dramáticas de la inquietud contemporánea, el conjunto juvenil y animoso estrenó (...) *Different...*” (Anónimo, 1942d: s/p). El mismo año se concretaron “Romance del maniquí”, fragmento de *Así que pasen cinco años*, obra inédita de Federico García Lorca; y *La muerte alegre*, de Evreinov, con dirección de Bernardo y trabajos plásticos de Laura Mulhull Gironde.

En 1943, La Cortina ofreció un programa, dirigido por Mane Bernardo, integrado por tres obras breves: *Comedia de Viuvo*, un entremés de Gil Vicente del siglo XVI (interpretado por Ángel Vázquez, Federica Gravina, Irene Lara, Julio Estrada y César de Toledo; y con decorados realizados por María Roschi); “Romance del maniquí” (actuaron Helvecia Hirt y Julio Estrada, y los decorados fueron hechos por Mane Bernardo); y el prólogo y el primer acto de *Doctor Death, de 3 a 5*, drama surrealista de Azorín (protagonizado por Mercedes Sombra, a quien acompañaron Julio Estrada, Helena Palma y Ángel Vázquez). Esta presentación se realizó en el Teatro Comedia. La crítica celebró la selección del repertorio: “Es decir, lo clásico y lo revolucionario, pasando por el encanto sin escuela y sin edad del nunca bastante llorado poeta de España” (Mitre, 1943: 30).

Adolfo Mitre también rescató a los intérpretes del grupo. Consideró que el máximo aporte a la escena que hizo La Cortina fue la revelación de una joven actriz, hija de un ex Ministro de Hacienda de la Nación, que se hacía llamar Mercedes Sombra. Se refería a Mercedes Massini Ezcurra, hija de Cosme Massini Ezcurra, abogado y hacendado argentino, que ejerció como presidente de la Sociedad Rural Argentina y como Ministro de Agricultura de la Nación en 1940, cuando fue nombrado por el presidente Roberto M. Ortiz¹⁰⁴. En esta misma línea, el periodista le dedicó unas palabras Alberto Valla, quien había sido protagonista de *El tiempo es sueño*, drama de Lenormand, y un mes después murió de una forma similar a la del personaje que acababa de encarnar: “Su más entusiasta intérprete era un joven que recataba bajo el anagrama de Alberto Laval una inteligencia muy fina y una sensibilidad muy delicada” (Mitre, 1943: 30).

Además de los ya mencionados, otros actores y actrices que integraron la agrupación fueron: Alcira Ceré, Elena Irala, Adela Marino, Oscar Garrido, Lorenzo H. Bernardo (el padre de Mane), Sarah Bianchi, Tulio Carella y Raúl Astor.

¹⁰⁴ Durante su breve actuación —renunció a principios de septiembre del mismo año— disolvió el Mercado de Haciendas y Carnes, que había sido creado en 1937 para regularizar y fiscalizar el comercio interno.

Durante 1944, La Cortina realizó *Ha llegado el momento*, de Xavier de Villaurrutia, que contó con la dirección excepcional de Mario del Carpio (integrante de la Comisión Directiva de la Peña Pacha Camac y del Teatro Popular José González Castillo) y el trabajo en decorados de Itala Villa. Ese mismo año, el elenco participó del Ciclo de Teatros Experimentales, organizado por el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, con los siguientes espectáculos: las reposiciones *Doctor Death, de 3 a 5*, *La mirada de doce libras* y *Jinetes hacia el mar*; y los estrenos *La carroza del Santísimo Sacramento*, de Próspero Merimée (con decorados de Mecha Nosti de Carman), *El pedido de mano*, de Anton Chejov, *La señorita se aburre*, de Jacinto Benavente, y *El duelo*, de María Luisa G. de Vivanco. Todas las obras fueron dirigidas por Mane Bernardo. A su vez, *La carroza del Santísimo Sacramento*, *Doctor Death, de 3 a 5* y *El pedido de mano* también fueron representadas en la Asociación Cristiana de Jóvenes. En particular, se consideró el estreno de la obra de Chejov como una positiva novedad: “Rara vez se brindan entre nosotros las obras del admirable comediógrafo ruso, siempre en cartelera en los países anglosajones” (Anónimo, 1944a: s/p). Silvina Vanna, Francisco Chicharro y Raúl Astor estuvieron a cargo de los papeles, y los decorados y trajes fueron realizados sobre bocetos de Marciano Longarini.

Al año siguiente, La Cortina continuó su participación en el teatro oficial de Buenos Aires, aunque ya no dentro del Ciclo de Teatros Experimentales —esta leyenda dejó de figurar en los programas de mano, como se puede ver en *Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, anuario 1945, en el Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA)— con *El farolero*, de Charles Dickens, que contó con las actuaciones de Julio Estrada, Francisco Chicharro, Jorge Lezica, Jorge Brenta, Valentín Hernani, Marisa Imaz, Helena Palma, Federica Gravina, y con los decorados y vestuarios de Marciano Longarini; y con la reposición de *La mirada de doce libras*, actuada por Mercedes Sombra, Raúl Astor, Irene Lara y Guillermo Lahm. Ambas obras tuvieron dirección de Mane Bernardo y contaron con el auspicio del Consejo Británico. También en 1945, el conjunto autodenominado experimental puso en escena *Anatol*, de Schnitzler.

La crítica se mostraba elogiosa con los textos elegidos y los encontraba muy diferentes de los expuestos en el teatro profesional: “La Cortina se ha distinguido por su criterio ecléctico en la elección del repertorio y ha estrenado obras de extraordinario interés, que difícilmente hubieran llegado a los teatros ‘comerciales’” (Mitre, 1943: 30); “...ha dado

sendas notas de calidad y originalidad poco frecuentes, imposibles de apreciar en el repertorio corriente de los teatros de empresa” (Porto, 1945: 698).

En 1946 se llevó a escena *Y hallaron una ciudad*, de J. B. Priestley; y *El jubileo*, de Anton Chejov. Mane Bernardo fue directora de ambas piezas. Al año siguiente, se representó *La más fuerte*, drama de August Strindberg, dirigido por Mane Bernardo — por última vez— e interpretado por Irene Lara y Marisa Imaz. A su vez, en 1948 se estrenó *La mala majada*, de Ramón de la Cruz, donde actuaron Irene Lara, Marisa Imaz, Dina Sáenz, Eduardo Nouguet y Jorge Landa; y *En el fondo del mar*, del italiano Alejandro de Stefani, quien no tuvo inconveniente en brindarles el texto “como novedad absoluta, interviniendo él directamente en la supervisión del montaje y de la dirección escénica confiada a Ricardo Ristori, quien tiene a su cargo también la escenografía” (De Montemayor, 1948: s/p). Esta última obra fue estrenada en el Teatro Ateneo, con las actuaciones de Irene Lara, Edmundo Soto Falcón, Marisa Imaz, Pablo Hidalgo y César Cárdenas. Ese mismo año, La Cortina participó, bajo la dirección de Irene Lara, de dos Ciclos de Teatro Explicado, que consistían en representaciones teatrales y en una conferencia alusiva. Se hicieron en el Club Argentino de Mujeres. En abril, el grupo presentó fragmentos de obras de autores clásicos, modernos y contemporáneos españoles, porque el encuentro estaba dedicado al teatro español. Y en noviembre, el elenco realizó distintas escenas de Maurice Maeterlinck (*Aladino y Palomides*), J. B. Priestley (*Y llegaron a una ciudad*), Luigi Pirandello (*El hombre de la flor en la boca*), Crommelynck (*Carina*), Giraudoux (*Ondina*) y O’Neill (*Electra*). Actuaron Ricardo Ristori, Irene Lara, Dinah Sáenz, Pedro Hernández, Irma Ojeda, Alri Perleta, Mónica Beyró, César Cárdenas, Emilio Ezquerra, Pablo Hidalgo, Eduardo Nouguet y Marisa Imaz. En 1949, Irene Lara dirigió *El cuento de las tres muchachas* de Henry Gheón, y los trajes y decorados estuvieron hechos por Mane Bernardo.

Como hemos dicho, fue producto de ciertas decisiones el hecho de que muchos de los autores elegidos por La Cortina a lo largo de los años hubieran sido extranjeros. Ya en 1942, María Rosa Oliver concebía cierta influencia de los teatros independientes de Estados Unidos. Esto también circulaba en la prensa escrita: “Si agregamos a esto [se refiere a que una exposición de escenografía de teatros independientes iba a quedar como modelo en su género en Sudamérica] que los valores del teatro estadounidense son en su mayoría productos del teatro independiente, tendremos que el optimismo por cuanto está ligado a este movimiento no carece de bases ponderables” (Porto, 1945: 696).

A su vez, Mane Bernardo recordó en la revista *Teatro*, de 1983: “Trabajé durante diez años en el teatro de La Cortina, tiempo en el que representamos unas 250 obras. Las piezas no eran de autores argentinos porque lo que intentábamos por esa época era darle jerarquía al repertorio, al director, al escenógrafo¹⁰⁵” (citado en Pellettieri, 2006: 150).

En este sentido, fueron muy pocos los dramaturgos argentinos llevados a escena. Recién en 1943, después de más de cinco años de trabajo, La Cortina representó *La mujer más honesta del mundo*, de Enrique Gustavino, con dirección y escenografía de Mane Bernardo. Y hubo que esperar una década para la siguiente obra nacional: *Está en nosotros*, de María Luisa Rubertino, en 1953. A esta le siguieron *La muerte del hijo pródigo*, de Jorge Tidone (1954); *El encuentro y La cesta*, de María Luisa Rubertino; y *El regreso de Ulises*, de Nicolás Olivari (1955).

6.2.2. Experimentación

Hemos mencionado que la Agrupación Teatral La Cortina indica, desde sus estatutos, que realizará un teatro experimental. Esta terminología era muy utilizada en la época. De hecho, en muchos artículos periodísticos se constituye como sinónimo del término “independiente”. No obstante, entendemos que reducir la elección por parte del grupo (y de otros grupos que hayan optado por este u otro de los conceptos que circulaban) a una relación de igualdad entre significados es simplificar la cuestión.

Jorge Dubatti entiende que La Cortina se encuentra en la línea de los “experimentales” que eran “artistas preocupados por cuestiones centradas en lo artístico”, corriente que, por su inquietud exclusivamente estética, se distanciaría de “los militantes o simpatizantes de la izquierda que exaltan además ‘la misión social del arte’, ubican el fundamento de valor de su trabajo en la revolución y se sienten vinculados a la representación de la ‘clase trabajadora’” (2012a: 73). De esta manera, advierte que se podrían ver ciertas similitudes entre esta dicotomía y la polémica literaria de Boedo y Florida, acaecida durante la década del veinte. Empero, esta relación no permitiría una analogía paralela:

En el teatro no hubo dos grupos ni “bandos” (experimentales) como Boedo y Florida, ni dos tendencias prioritarias de su tipo, ni dos espacios de reunión representativos, ni siquiera dos imaginarios claramente opuestos. (...) El binarismo Boedo/Florida no es válido para el teatro (Dubatti, 2012a: 74).

¹⁰⁵ Nótese que, entre todos los elementos que Bernardo podría destacar, eligió jerarquizar al escenógrafo. Este rol, como veremos más adelante, fue significativo para la agrupación.

De todas maneras, no está de más señalar que, así como Leónidas Barletta —fundador del Teatro del Pueblo— se formó en las filas del grupo Boedo, María Rosa Oliver —una de las fundadoras de La Cortina y su directora durante dos años— tenía mayor cercanía con los integrantes de Florida. Es decir, si bien ella declaró desconocer la oposición [“Y en aquellos días no supe —y si lo oí decir lo pasé por alto— que existía un grupo llamado de Florida y otro de Boedo” (Clementi, 1992: 65)], integró activamente la revista *Sur*, publicación que, aunque surgida en 1931, algunos años después del punto álgido de la polémica, contó con la participación de muchos de los otrora *martinferristas*.

A su vez, la relación con la experimentación para la línea en la que ubica a La Cortina estaría dada, para Dubatti, por el vínculo con las vanguardias europeas. En este sentido, podemos destacar que esta correspondencia existió¹⁰⁶. María Rosa Oliver, nacida en el seno de una familia acomodada¹⁰⁷ de la ciudad de Buenos Aires, tuvo la oportunidad de conocer en persona a Lugné Poe, director del teatro L'Œuvre. Además, la directora de La Cortina construyó afinidad con este espacio a través de Suzanne Despres, la actriz francesa (y esposa de Lugné Poe) que se había presentado, durante la Primera Guerra Mundial, en el Politeama de Buenos Aires. Asimismo, Oliver, que conocía varios idiomas, se carteo con Romain Rolland y realizó la traducción del libro *El nuevo teatro argentino. Hipótesis* (publicado en 1930), de Anton Giulio Bragaglia, creador del Teatro Sperimentale degli Indipendenti (Teatro Experimental de los Independientes). Tanto Lugné-Poe como Bragaglia se corresponden, según nuestro análisis, con la segunda línea de los antecedentes del teatro independiente: la que privilegió la realización de un teatro de arte. Dentro de esta corriente entendemos, también en línea con los planteos de Dubatti, que se inscribe La Cortina. Y es desde ahí que comprendemos la utilización del término “experimental”.

Por otro lado, Jimena Trombetta se preguntó cuán experimentales (entendiendo el concepto como “innovadoras”) fueron las puestas de La Cortina. La investigadora

¹⁰⁶ En relación con la pintura y el arte plástico, resaltamos que tanto Alberto Morera, primer director de La Cortina, como Horacio Butler y Héctor Basaldúa integraron, desde fines de 1929, el conocido “grupo de París”, cuyos integrantes marcaron presencia en Buenos Aires incluso “a distancia” (organizaron exposiciones, enviaron material a los museos) y, en la capital europea, se formaron intensamente, empapados de la tradicional bohemia parisina.

¹⁰⁷ Fue hija de Francisco José Oliver, diputado nacional conservador y, luego, Ministro de Hacienda durante el último tramo de la presidencia de Victorino de la Plaza (1915-1916); y la primera nieta de Juan José Romero, Ministro de Hacienda de la Nación durante las presidencias de Julio Argentino Roca (la primera: 1880-1886), Luis Sáenz Peña (1892-1895) y José Evaristo Uriburu (1895-1898).

analizó diversas fotografías disponibles en el Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires y advirtió que los textos elegidos:

... fueron representados en una organización espacial que responde al modelo de la “caja a la italiana”, con escenografías miméticas o metonímicas. En definitiva, con puestas que buscaban reproducir ese mismo universo, esos mismos conflictos, que respondían a la misma estética escénica de aquella época aceptada por el horizonte de expectativas, y posteriormente canonizada por el campo intelectual que ya comenzaba a criticar la estética predominante.

De este modo, es inevitable notar que estas puestas no provienen del universo de la experimentación, si se entiende dicha palabra como ruptura y búsqueda de una nueva perspectiva creativa, sólo se halla en la selección dramaturgica y en la posición política ideológica (Trombetta, 2010: s/p).

Sin embargo, Trombetta encontró una puesta en escena a la que sí catalogó como experimental, en tanto que respondió a una innovación estética, aunque “lejos de romper con la poética del grupo, la confirma por su excepción” (2010: s/p). La representación referida es *La muerte alegre* de Evreinov:

En dicha obra, es la experimentación lo que parece permanecer en las fotografías registradas. En ellas los gestos, los decorados y el vestuario explotan el trabajo artístico y plástico que era aplicado en las otras con una función mimética. Aquí, esa misma característica construye un mundo fantástico. Pensar en esta excepción, es pensar además en un grupo que en sus comienzos se plantea como experimental —habiendo también llevado a escena en 1938/9 dos obras clásicas bajo la versión de Jean Cocteau, *Antígona* y *Orfeo*— pero que posteriormente a esa fecha atraviesa la mayor parte de su historia manteniendo siempre la contradicción entre esta característica y su opuesta: una continuidad del realismo predominante (europeo, pero realismo al fin), que la vuelve más accesible al receptor de la época (Trombetta, 2010: s/p).

6.2.3. Escenografía

Un aspecto en el que el teatro La Cortina resaltó —y en el que también es factible entender que “experimentó”— fue en el diseño y la realización escenográfica, difundida, en aquellos años, bajo el nombre de “decorado”. Asimismo, cuando Marial describe el repertorio del grupo, habla de “plástica escénica” y la enumera como una actividad separada de los “decorados”. Es probable que esta disociación —que no aparece cuando el investigador reseña a otros grupos— haya sido hecha en los programas de mano. En algún punto, se podría pensar que La Cortina estaba proponiendo una nueva perspectiva plástica del teatro, con una dimensión más general, que no solamente tuviera que ver con las categorías que conocemos como escenografía y vestuario, sino que las incluyera y superara. Esta idea, al mismo tiempo, es reforzada por Bernardo, quien, al referirse al teatro de títeres, expresa: “Es muy importante que el artista dé gran valor a la escenografía pues en el teatro de títeres, conjuntamente con los muñecos, da la plástica de la obra...” (1946: 56).

En los primeros años del grupo colaboraron los más destacados pintores y escenógrafos, como Horacio Butler, Héctor Basaldúa y Jorge Larco. En La Cortina también se inició Carlota Beitía, importante escenógrafa, y, por supuesto, Mane Bernardo, destacada artista plástica nacional. Otros profesionales de la escena que formaron parte de la agrupación fueron Laura Mulhull Girondo, María Rocchi, Mecha Nosti de Carman, Marciano Longarini, Otelo Ovejero y Germen Gelpi.

En 1945, a su vez, el grupo fue premiado en este rubro. Bernard Porto manifestó al respecto: “Hago hincapié en lo concerniente a decorados porque La Cortina obtuvo el premio en el reciente salón por la calidad de los presentados a concurso” (1945: 698). Se estaba refiriendo a una exposición de escenografía en la que La Cortina ganó de la mano de Marciano Longarini, responsable de los decorados y de los bocetos de los trajes en *El farolero*.

6.3.Eje cultural y educativo

La Cortina nunca tuvo una sala propia. La actriz y titiritera Sarah Bianchi —quien conoció, en 1942, a Mane Bernardo a través del crítico de arte francés, Paul Conquet— recuerda sobre su ingreso a la agrupación:

Yo tenía unas ganas terribles de hacer teatro pero no tenía la posibilidad, no tenía dónde hacerlo. Y Mane me dijo: “Yo tengo un teatro independiente que se llama La Cortina, ¿quierés venir?” Fui. Por supuesto, no tenían ningún teatro armado ni lugar ni nada, era un grupo de gente joven apasionada del teatro que para poder ensayar una obra alquilaba el subsuelo de algún café por Avenida de Mayo. Y ahí abajo, poniendo moneditas cada uno, ensayábamos (en Cabezón Cámara, 2015: s/p).

Por tal motivo, se dificultaba la tarea de ofrecer cursos o talleres (aunque Bernardo sí daba algunas clases de pintura, de hecho Sarah Bianchi comenzó siendo su alumna). No obstante, por intermedio de Mane Bernardo —quien, a fines de 1943 fue convocada para crear y dirigir el Teatro Nacional de Títeres del INET (Instituto Nacional de Estudios de Teatro), que funcionaba en el Teatro Nacional Cervantes—, La Cortina profundizó su vínculo con el ambiente titiritesco. En el Teatro Nacional de Títeres, Bernardo sí logró organizar y dirigir talleres de títeres para universitarios, artistas y gente de letras.

Su rol como gestora y realizadora de espectáculos del INET es simultáneo al de directora de la organización experimental. Así sucede hasta fines de 1946, cuando el entonces director del instituto, Juan Oscar Ponferrada, dio por terminada la actividad del Teatro Nacional de Títeres sin ninguna explicación. En su lugar, el Cervantes creó un

Seminario Dramático para la formación de actores, definido por el propio Ponferrada como “un verdadero teatro experimental del Estado” (Dubatti, 2012a: 110).

En 1947, Mane Bernardo dejó La Cortina y se abocó de lleno al teatro de títeres, tanto para niños como para adultos¹⁰⁸.

Durante ese lapso de interrelación, La Cortina realizó funciones para niños en el Teatro Nacional de Títeres, dentro del Teatro Nacional Cervantes. Foppa sintetiza: “Entre sus actividades desarrolladas paralelamente a la labor escénica figuran exposiciones, conferencias y funciones de títeres. También ha realizado algunas giras por el interior y ha actuado en la Facultad de Humanidades de la ciudad de La Plata” (1961: 919). A la capital de la Provincia de Buenos Aires, La Cortina viajó en 1941, 1947, 1950, 1951, 1952, 1953 y 1954. En 1942, hizo funciones en el Teatro Colón de Santa Fe.

6.4. Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos

La Cortina, al igual que el Teatro del Pueblo, no fomentó los vínculos con otros circuitos desde sus estatutos. Sin embargo, fue un poco más flexible admitiendo que el cruce entre los distintos medios era posible. En este sentido, dejó librada la aceptación de esta eventualidad a la aptitud estética que tuvieran los trabajos:

Ningún elemento de La Cortina podrá pertenecer a otros conjuntos que desarrollen una acción teatral, ni profesional ni de aficionados. La intervención de algún actor o actriz de La Cortina en funciones de beneficio o en otras aisladas de carácter teatral, así como en audiciones radiales o en películas, estará condicionada a una autorización de la Comisión Directiva y Artística resuelta en conjunto, debiéndose tener siempre en cuenta para la participación de algún elemento de la agrupación en espectáculos de esa índole, la calidad artística de los mismos (Dubatti, 2012d: 22).

No obstante, como también pasó con el conjunto de Barletta, la práctica no siempre se asemejó a la teoría, ya que tanto Mane Bernardo —como acabamos de describir en el apartado anterior— como otros elementos de la agrupación, incursionaron en el teatro profesional. Empero, nos referimos, en este caso, al teatro profesional oficial, dependiente del Estado, y no al administrado por empresarios. Uno de estos casos fue el de Alberto de Mendoza, quien entre 1943 y 1945, de forma paralela a su participación en La Cortina, trabajó en el Teatro Cervantes, que todavía se llamaba Teatro Nacional

¹⁰⁸ Ese año fundó el Teatro Libre Argentino de Títeres —la palabra “libre” remitía al campo semántico del teatro independiente, aunque después el conjunto haya decidido dejarla de lado— junto a Sarah Bianchi. Además de ellas estaban Roberto Campo, Claudio Polo, Marcelo Soler (seudónimo de Julio Ortiz del Moral), Raúl Huergo (alias de Claudio Cantarella), Emilio Ezquerro (seudónimo de Alberto Gorzio), Gabriela Storni, Osvaldo Pacheco, e Irene Lara, quien había quedado a cargo de la dirección de La Cortina. En este sentido, varios de los integrantes también provenían de este grupo.

de Comedia (luego sí pasó a teatros profesionales que no dependían del Estado). El actor recuerda la anécdota de su llegada al Cervantes y las diferencias con la agrupación independiente:

En el teatro experimental, yo era de La Cortina, nos dirigía Mané Bernardo. Hacíamos Ibsen, Coward, Reynaud. Estudiaba, me comía la vida. Desde la parte más alta del Colón vi a Toscanini, a Furtwängler, al maestro Panizza. Fui bailarín de boîte, integré el Ballet de Mecha Quintana. En el Colón, comparsa, lo más que llegué fue a hacer el oso de *Petrushka*. Luego entré de meritorio al Cervantes, para conseguir el carnet profesional de actor. Ahí me fascinaba cómo recitaba don Pedro Codina, refugiado español. “Para recitar así usted debe aprender a respirar, porque no sabe”, me dijo. Yo iba una hora antes del espectáculo, siempre voy una hora antes, y él me enseñaba. En el teatro independiente había hecho varios papeles. Pero en el profesional era otra cosa. La primera vez que salí a escena en el Cervantes, tenía tres bocadillos. El primero, “fue medio flojona la jugada, che comisario”. Llegó mi turno, el asistente me empujó, “Salga, pendejo”. Salí a escena y vi toda la batería, el teatro inmenso lleno de gente, que me quedé parado, mudo. El “comisario”, José De Angelis, vio cómo estaba y enseguida dijo “Fue medio flojona la jugada, che, váyase de vuelta”. Volví muerto de vergüenza. Don Enrique de Rosas, el director, me dijo “pendejo de mierda, dedíquese a bailar”. Yo le rogué “Deme otra oportunidad, le juro que los otros dos bocadillos los voy a decir”, y por suerte los dije. Son recuerdos muy lindos de esta profesión (De Mendoza en Sendrós, 2010: s/p).

Irene Lara, a su vez, cuando quedó a cargo de la dirección de La Cortina, también “infringió” el estatuto, ya que integró, paralelamente, otro teatro que podía considerarse independiente: el ya nombrado Teatro Libre Argentino de Títeres.

Por otro lado, el teatro producido por empresarios generaba igual resquemor en esta agrupación que en otros teatros independientes. Tomemos como ejemplo las palabras de Mane Bernardo:

El repertorio nacional en la esfera profesional era muy pobre, solo se escribían sainetes; el que dirigía la compañía en el mejor de los casos, era la primera figura, el capocómico, o no había dirección, los decorados eran telones pintados, que se alquilaban. Del otro lado estaban los artistas como Saulo Benavente¹⁰⁹ ... que querían aportar sus ideas renovadoras (citado en Pellettieri, 2006: 150).

Empero, corresponde señalar que, aunque La Cortina no acordara con el tipo de teatro que se producía allí, sí usufructuaba varias salas profesionales para llevar a escena sus espectáculos. Lo hacía durante los períodos de recesos de los actores de ese circuito. Así sucedió, por ejemplo, en 1948, cuando la agrupación estrenó *En el fondo del mar*, en el Teatro Ateneo, “aprovechando el descanso hebdomadario de la compañía Emma Gramatica, Iris Marga, Faust Rocha” (Anónimo, 1948a: s/p).

Además, La Cortina también actuó en el Teatro Smart, Teatro Comedia, Teatro Buenos Aires, Teatro Empire y Teatro Cómico, entre otras salas privadas administradas por los empresarios teatrales.

¹⁰⁹ Otra vez, la jerarquización está puesta sobre la figura de un escenógrafo.

En relación a los recursos económicos, los artistas de La Cortina, como sucedía en el común de los conjuntos independientes, no cobraban por su trabajo. Al contrario —tal como enunciamos en la cita de Sarah Bianchi—, tenían que pagar para alquilar un espacio donde ensayar. Por lo tanto, sus integrantes eran “personas dedicadas principalmente al ejercicio de diversas profesiones, como en todos los teatros independientes o en la inmensa mayoría” (Gauna, 1942: s/p).

No obstante, en el caso de este conjunto en particular, cabe señalar que muchos de sus elementos provenían de clases sociales altas, por lo que podría pensarse que el sostenimiento financiero de cada uno, no representaba una problemática seria. Esta era una información *vox populi*, que circulaba por los medios periodísticos. Por ejemplo, Segundo Gauna lo advirtió en *Sintonía*. Luego de nombrar a todos los integrantes de La Cortina (María Rosa Oliver, Alejandro Víctor Buckley, Mercedes Sombra, Marisa Imaz, Irene Lara, Guillermo Durand, Laureano Cortés, Pablo Varma, Alberto de Mendoza, Dolores Mille, Silvina Vanna, María Luisa Hurtado, Mane Bernardo, Carreras y Bustos) dijo: “Fácilmente descubrirá el sagaz lector que en su casi totalidad los nombres citados no son sino seudónimos tras los cuales se ocultan niñas de nuestra primera sociedad y profesionales de prestigio en los círculos universitarios metropolitanos” (Gauna, 1942: s/p).

6.5. Relaciones con el Estado y con los partidos políticos

6.5.1. El Estado como “un mal necesario”

La relación de La Cortina con el Estado fue, en comparación con la que tuvieron otros grupos del movimiento, muy particular. Pareciera ser uno de los pocos que contempló el vínculo abiertamente, admitiendo cierta necesidad de las entidades gubernamentales y —aún con distancias ideológicas— estando dispuesto a negociar con estas.

En principio, María Rosa Oliver, en los últimos días de la presidencia de Yrigoyen, intentó obtener recursos estatales para la conformación de un teatro experimental:

María Rosa había estado días antes en la Casa Rosada, tratando de obtener apoyo para la creación de un teatro experimental, motivada como estaba por los espectáculos teatrales que llegaban sobre todo de Rusia, “de donde provenían los de más alta calidad que se presentaban en Buenos Aires, como fue la compañía Tairoff que desde el Odeón presentó *Salomé* de Wilde, *La ópera de dos centavos*, de Brecht o el *Huracán* de Ostrovsky” (...).

Con el cambio de gobierno, reinició la gestión con el nuevo intendente, don Pepe Guerrico —cuya hija Teresita era de la partida—, quien ofreció el anfiteatro que estaba construyéndose en la Avenida Costanera.

“Pero pronto se vio que la política ganaba la partida y si antes había sido desvaído telón de fondo pasó chillona a primer plano. El retorno del conservadorismo polarizó las ideas y las puso en trance de convertirse en convicciones”, de modo que el proyecto abortó (Clementi, 1992: 78).

Es decir que, en un primer momento, consideró contar con el Estado para llevar a cabo su proyecto. Este hecho se puede vincular, una vez más, con las vanguardias europeas —y, dentro de ellas, con la línea que hemos clasificado como “teatro de arte”— que, tal como afirmó Vicente Martínez Cuitiño, tenían este tipo de apoyo:

Los “experimentales” de la vanguardia artística son menos numerosos y Vicente Martínez Cuitiño, siempre atento a la renovación teatral, ofrece una explicación: para que prosperen se necesita apoyo del Estado, y no lo hay. A su regreso de Europa en 1929, Martínez Cuitiño dicta la conferencia “El teatro de vanguardia”, donde se lamenta de que “una ciudad de más de dos millones de habitantes, que es algo así como el centro artístico de Sudamérica, carezca de un teatro experimental, mantenido por el gobierno, como el de [Anton Giulio] Bragaglia en Italia, como los de El Caracol de [Cipriano de] Rivas Cherif, o El Mirlo Blanco, de la señora de Baroja [Carmen Baroja y Nessi], o El Cántaro Roto de [Ramón María del] Valle-Inclán en España” (en Dubatti, 2012a: 74).

Por otro lado, una vez diseñados los estatutos de La Cortina, nada se señaló allí sobre la funcionalidad didáctica o revolucionaria del teatro. Jorge Dubatti entiende que el grupo tiene un “bajo perfil político” (2012a: 75) y que, por esta razón, se vinculó con el Estado de manera más asidua, por ejemplo, presentándose a la convocatoria para participar de un concurso realizada en 1942 por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, o actuando en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires en 1944 y 1945. Sin embargo, quienes integraron este conjunto tuvieron marcadas conductas políticas. En todo caso, lo que entendemos que prevaleció en La Cortina fue una alta conciencia de la necesidad de “pactar” con las fuerzas estatales.

Sobre el concurso de 1942, organizado por la Comisión Nacional de Cultura, corresponde aclarar que, si bien se había inscripto, finalmente La Cortina no participó. Entendemos que la razón del deceso tuvo que ver con la normativa —surgida una vez iniciado el proceso de trabajo— de cancelar la presentación de la obra extranjera y que solo se hiciera la pieza nacional (como ya mencionamos, La Cortina estrenó su primer autor argentino en 1943).

En relación a la participación del grupo, junto a algunos otros elencos independientes, en el Ciclo de Teatros Experimentales, recordemos que, en 1943, un año antes de que comenzara, el Teatro del Pueblo había sido desalojado violentamente de ese mismo edificio, sito en Av. Corrientes 1530, y las autoridades municipales habían dejado sin efecto la ordenanza que le cedía al grupo el espacio durante veinticinco años. Es, entonces, por lo menos, llamativo que La Cortina y los otros conjuntos independientes o cercanos al movimiento (Teatro Espondeo, Asociación Pro-Teatro Clásico, Teatro

Universitario de Buenos Aires, Nuestra Tierra y el Teatro Experimental Renacimiento) no se hubieran unido con Leónidas Barletta, negándose a formar parte de este evento, no solo porque era organizado por un establecimiento estatal —ya hemos advertido que la separación absoluta del Estado era prácticamente imposible—, sino porque quien era su director general, Fausto de Tezanos Pinto, tenía una tendencia filofascista.

En este sentido, se podría entender que la fisura que pretendió llevar a cabo Enrique Pearson, en el informe que redactó para derogar la concesión del Teatro del Pueblo, había tenido sus consecuencias.

6.5.2. El rol de la mujer

Empero, como afirmamos algunas líneas más arriba, nos parece que La Cortina también sentó una posición política. En primer término, lo hizo desde el lugar diferente que se les dio a las mujeres dentro del grupo. Tres mujeres fueron directoras. Eso no era sencillo en la década del treinta y tampoco fue casualidad. Tiene correlación con la participación en la lucha por los derechos de las mujeres de sus integrantes.

No era común que las mujeres —especialmente las que provenían de familias de clase alta, como era el caso de María Rosa Oliver, siempre afines al conservadurismo—, manifestaran incomodidad alguna sobre el rol social que les estaba destinado: su lugar estaba en el hogar, cumpliendo tareas muy diferentes a las que tenía el hombre. En este sentido, eran escasas las voces que pretendían una mayor libertad de acción y de pensamiento para las mujeres. Entre ellas, se destacó Oliver, quien fundó y fue vicepresidenta de la Unión Argentina de Mujeres entre 1936 y 1938 (es decir, que ocupaba ese cargo cuando formó parte de la fundación de La Cortina), entidad que presidía su amiga y colega Victoria Ocampo.

La Unión Argentina de Mujeres fue creada unos meses antes de que estallara la Guerra Civil Española. Victoria Ocampo —quien, según Felisa Pinto (2011), había sido propuesta como presidenta precisamente por María Rosa Oliver— le escribió a su amiga María de Maeztu: “Si el fascismo avanza en España, estamos perdidos en América” (en Brassesco, 2011: s/p). LA UAM —que luego se refundaría en 1947, como UMA, Unión de Mujeres Argentinas— se opuso a la reforma de la ley 11357, que comenzó a circular a fines de 1935 y pretendía quitarles los derechos civiles —que se les habían otorgado en 1926— a las mujeres casadas. Si se aprobaba la modificación, las mujeres casadas quedaban inhibidas para administrar sus propios bienes, relegando esta actividad a sus maridos, quienes también resultaban autorizados a anular el vínculo si comprobaban que

su esposa no era virgen al contraer matrimonio; además, las mujeres no podían aceptar trabajar, ni ejercer profesión alguna, sin autorización legal del marido. Finalmente, la UAM logró su objetivo y el proyecto de la reforma fue anulado.

Tanto Oliver como Ocampo renunciaron a la organización en 1938. Entre ellas, sin embargo, había discrepancias. Si bien ambas eran antifascistas, María Rosa Oliver se reconocía comunista y Victoria Ocampo, no. Este hecho generó la dimisión de la presidenta, ya que las integrantes comunistas creían que la causa de las mujeres debía estar articulada con la lucha de clases, mientras que Ocampo aseguraba que la política debía estar al servicio de la lucha feminista (y no al revés).

Esta posición política de lucha por los derechos de las mujeres no fue algo que Oliver solo predicó en la teoría. En *La Cortina*, no solamente hubo tres directoras, sino también se puede notar cierto incentivo entre las mujeres para el desarrollo de sus tareas y su crecimiento profesional. Así podemos tomar las palabras que María Rosa Oliver le dedicó a Mane Bernardo en la revista *Conducta* de octubre de 1939:

Cuando hace ocho años Mane Bernardo expuso por primera vez sus acuarelas, vimos expresarse, en líneas puras y en tonos de una extraordinaria fineza, un talento auténtico.

(...) Mediante esa honestidad básica consigo misma Mane Bernardo logra captar la esencia de las cosas. Diríase que al percibir las su intuición y su ternura juguetona de mujer se convierten en una agudeza tan fuerte que descorre para siempre el velo gris que la rutina pone entre nosotros y lo que vemos.

(...) Porque todo lo que ella evoca nos habla directamente, como una voz joven y fresca. Quizá también burlona. Burlona y seria a la vez, con la voz física de su autora. Y como ella libre de toda pedantería, de toda languidez, de toda concesión (1939: s/p).

Es interesante observar que los elogios hacia Bernardo se hicieron destacando su condición de mujer, y no anulándola.

Años más tarde, Mane Bernardo integró, durante cierto tiempo, la Unión de Mujeres Argentinas y la Cultural Femenina, aunque con otro perfil¹¹⁰.

Asimismo, los de Oliver y Bernardo —quienes, paradójicamente, portan apellidos de nombre de varón— no fueron los únicos casos de mujeres que fueron a contracorriente dentro de las que formaron parte de *La Cortina*. El hecho de que la actriz Mercedes Massini Ezcurra, alias Mercedes Sombra, que también provenía de una casa de alta alcurnia, se hubiera dedicado a la actuación es otro signo de transgresión para la época. De hecho, la propia Victoria Ocampo —considerada entre las escritoras argentinas como la más ortodoxa en su feminismo: se mostraba libre en su vida amorosa, fundó la revista *Sur*, fue la primera en fumar en público y en conducir un automóvil propio, entre

¹¹⁰ Fue una de las pocas “no comunistas” de la UMA (Valobra, 2005:76), entidad de la que se desvinculó “por no compartir la tendencia política y el embanderamiento dado a una asociación destinada a defender los derechos de la mujer” (Bernardo y Bianchi, 1990: 77).

otras conductas osadas para el período— no pudo escapar del todo de su pertenencia a una clase social (a la que nunca resignó) y dejó de lado la satisfacción de un deseo semejante. Como rememora Ernesto Schoo:

Singular destino el de Mercedes Massini Ezcurra, nacida en cuna supuestamente privilegiada (familia de alta burguesía porteña, padre ministro), que optó por una carrera no muy bien vista dentro de su clase social y en su tiempo, allá por los años treinta del siglo pasado. Recordemos cuánto lamentaba Victoria Ocampo, hasta sus últimos días, no haber seguido su vocación de actriz, a la que renunció —cuando tenía todas las dotes para serlo— por no mortificar a sus padres (2003: s/p).

Fueron, entonces, las de La Cortina, mujeres fuertes y transgresoras, capaces de unirse y de luchar por sus derechos, de superar enfermedades y limitaciones físicas (María Rosa Oliver se movió en silla de ruedas desde los diez años), de animarse a seguir sus vocaciones aún a costa de que no ser bien vistas en sus clases sociales, y de vivir libremente su sexualidad¹¹¹. Estos argumentos, en plenas décadas del veinte, treinta y cuarenta, no pueden dejar de verse como planteamientos de posiciones políticas.

6.5.3. La ambigüedad

Lo planteado más arriba no significa, sin embargo, que estas mujeres, y los demás integrantes, hayan dotado a su grupo de un carácter ideológico explícito, como sí llevaron a cabo otros teatros independientes. Es decir, si bien, por ejemplo, tanto el Teatro del Pueblo como La Cortina estrenaron autores internacionales, el primero —que también trabajó con dramaturgos nacionales— lo hizo con el fin de educar al pueblo, y el segundo, con la intención más “exclusiva” de dar a conocer a aquellos textos a los que valoraba artísticamente.

Años más tarde, cuando Mane Bernardo ya estaba al frente del TLAT, manifestó sentirse temerosa de que el hecho de trabajar para la Municipalidad de Buenos Aires la pudiera vincular políticamente con el gobierno de turno:

Nuestros resquemores provenían del temor de ser absorbidos o embanderarnos con una idea política que no compartíamos. Además, nunca quisimos enrolar a nuestro teatro ni a nuestras actividades artísticas con ninguna ideología y en ese entonces, pleno auge del peronismo, toda manifestación que ofreciera o patrocinara el Gobierno quedaba automáticamente marcada como peronista (en Bernardo y Bianchi, 1990: 54).

¹¹¹ Tiempo después, en 1952, Mane Bernardo y Sarah Bianchi —de ideología profundamente antiperonista— fueron citadas en la División especial de la Policía Federal. Allí fueron separadas y sometidas a interrogatorio. Ambas cuentan: “Las preguntas fueron en general absurdas y descabelladas; por ejemplo a Sarah le preguntaron qué relación mantenía con el *señor* Bernardo Mane y su respuesta fue transcripta de inmediato: —‘dice convivir’. Solo después que se hubo asegurado de la escritura, Sarah aclaró: —‘se trata de la *señora* que está en la habitación de al lado’ — lo cual les dio bastante fastidio” (Bernardo y Bianchi, 1990: 76).

No obstante estas aversiones, el grupo participó. Algo similar se puede pensar que sucedió con la intervención de La Cortina en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, llevada a cabo en 1944 (en el Ciclo de Teatros Experimentales) y 1945. Como este episodio no fue el único¹¹², entendemos que la disposición a negociar con el Estado —aunque no acordara con su propia ideología— fue una actitud que surgió en La Cortina —incluso, como vimos, antes de que se formara— y que, además, se mantuvo en las siguientes experiencias teatrales que comandó Bernardo.

A pesar de que sus integrantes tuvieran una ideología marcada, el perfil que se le dio a La Cortina pretendió ser más “lavado” y ubicarse en un lugar ambiguo políticamente [“Nunca aceptamos poner nuestra creación artística al servicio de una ideología, ya lo hemos dicho, fuera esta de izquierda o de derecha...” (Bernardo y Bianchi, 1990: 73)]. Y desde allí fue que articuló con el Estado más activamente que otros grupos (aunque, como hemos desarrollado a lo largo de los capítulos, insistimos en la idea de que la manifestación explícita de una ideología política no significó un impedimento para entablar relaciones con los organismos estatales).

6.6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes

Como señalamos en el comienzo de este capítulo, algunas posturas (Dubatti, 2012a) indican que La Cortina no debería ser considerado un teatro independiente sino un teatro experimental. Empero, ya hemos explicado que, a nuestro entender, la predilección terminológica por el último término se vincula con las referencias artísticas que prevalecieron para el grupo y, en consecuencia, no hace más que reafirmar la heterogeneidad del movimiento, sin significar la exclusión del mismo.

En línea con esto, el conjunto, más allá de haberse definido como experimental en sus estatutos, siempre se consideró un teatro independiente. Así lo expresó María Rosa Oliver en el año 1942:

En todas partes se ha probado ya (...) que el teatro independiente tiene un gran valor cultural, precisamente porque es experimental y no comercial. Siempre, puede afirmarse, las cosas buenas en materia de arte escénico han salido del teatro experimental, cuya importancia no puede negarse y se hace más notoria a medida que el tiempo transcurre. (...) No creo que los aficionados de los conjuntos de teatro independientes puedan pretender competir con los profesionales; pero sí cabe sostener que como están más libres, como se hallan en situación de mayor independencia,

¹¹² Además de las actividades organizadas por organismos del Estado, Bernardo y Bianchi cuentan, por ejemplo, que formaron parte de la comitiva que marchó hacia Plaza de Mayo el día del renunciamento de Eva Perón.

pueden hallar “ciertas cosas”, cuyo enunciado resultaría sumamente largo. El ejercicio de esa afición implica, en realidad, grandes sacrificios, pues no solamente toma tiempo, el poco tiempo disponible al margen de otras ocupaciones indispensables, sino también dinero. Los aficionados le dedican al arte escénico todos los ratos de ocio que le dejan sus respectivas profesiones y labores habituales. (...) Trabajamos sin descanso en favor de este ideal nuestro y debemos luchar intensamente contra muchas cosas, contra muchos detalles, contra muchas fuerzas, entre las cuales se destaca la incomprensión, aunque esa incomprensión está siendo vencida, poco a poco por cierto, por quienes han puesto sus afanes y sus entusiasmos al servicio de esta forma de hacer arte. Debemos enfrentarnos con la rutina del teatro y especialmente contra esa tendencia también denominada “estrellismo”, fuerza que está destruyendo nuestro teatro, el cual tiene en ella, sin disputa, el más grande y poderoso de los enemigos. Los actores argentinos, según mi modesto criterio, están dotados de verdadero talento; pero los domina la dejadez, y por eso no dan de sí cuanto pueden dar (en Gauna, 1942: s/p).

Advertimos, asimismo, que, en estas palabras, Oliver utilizó diferentes términos (independiente, experimental, aficionados) casi de manera indistinta, algo muy común para la época, especialmente en el uso histórico que les daban los medios periodísticos.

La clasificación de La Cortina dentro del teatro independiente fue sostenida varios años después tanto por Mane Bernardo (1959), como por Sarah Bianchi:

...yo conocía su obra plástica a la que admiraba por haberla visto en varios salones y guardaba entre mi colección de recortes algunas notas sobre ella donde se hablaba no solo de su actividad pictórica sino de su labor en el Teatro La Cortina, uno de los más importantes pioneros del teatro independiente de entonces (en Bernardo y Bianchi, 1990: 28).

Continuando con esta línea, observamos que la agrupación autodenominada experimental también fue involucrada dentro del movimiento de teatros independientes por los otros grupos, fundamentalmente por el Teatro del Pueblo, referente importante en los inicios de esta práctica. Así, en *Conducta*, la revista del grupo de Barletta, se la incluyó desde el estreno de su primera obra (*Antígona*, en 1938) en el apartado “Crónica de los teatros independientes”. Las críticas, a su vez, fueron positivas: “Los actores dijeron sus partes con la propiedad y comprensión propias de quienes sienten una vocación y el público gozó de un espectáculo original y artístico” (Anónimo, 1938b: 24). La revista también destacó que, para la realización de *Jinetes hacia el mar*, La Cortina utilizó la misma traducción que el grupo de Barletta había llevado a escena en 1933. Esta operación puede entenderse como la inclusión del grupo dentro de la tradición comenzada por el Teatro del Pueblo. De modo similar, en 1942, *Conducta* revalidó el lugar de La Cortina después del estreno de *Diferente*: “Otro triunfo del teatro independiente, pues la tenacidad puesta en juego por los dirigentes de La Cortina ha dado por resultado un extraordinario repertorio y una compañía que lo sostiene, definitivamente incorporada a las actividades artísticas de la ciudad” (Anónimo, 1942a: s/p).

En relación con la participación de La Cortina en las actividades grupales del movimiento de teatros independientes, podemos ver que su nivel de activismo fue bajo. En principio, entendemos que la agrupación no fue convocada para la 1ª Exposición de Teatros Independientes realizada en diciembre de 1938. No obstante, pensamos que el motivo de la falta de invitación tuvo que ver con lo reciente del inicio de sus actividades, ya que en septiembre el grupo había estrenado su primera obra (que, por otra parte, había sido cubierta por la revista del Teatro del Pueblo, como síntoma de buena predisposición), y desde ese mismo mes ya estaba anunciada la organización de la exposición.

Años después, cuando se creó la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes), La Cortina no formó parte ni de la primera ni de la segunda muestra que organizó la entidad en 1949 y 1950. Tampoco sabemos a ciencia cierta en qué momento comenzó a integrar la federación, aunque entendemos que sí lo hizo en algún momento. En este sentido, es llamativo que su nombre figuró en la “Nómina de los teatros afiliados a la Federación Argentina de Teatros Independientes” publicada en 1958 por *Teatro Popular* cuando, según Beatriz Seibel (2000), el grupo tuvo continuidad hasta 1955. De acuerdo con un perfil reticente a tomar parte en los eventos organizados por el movimiento de teatros independientes (recordemos que sí lo hizo en algunos organizados por el Estado), Dubatti consideró “destacable que La Cortina no participa de las reuniones internas del movimiento o del auto-homenaje del teatro independiente” (2012d: 20). Este último episodio, por otra parte, se realizó entre noviembre y diciembre de 1955, el último año que el grupo registró actividad.

7. Teatro Popular José González Castillo

7.1. Génesis

7.1.1. La Peña de Artistas Pacha Camac

El Teatro Popular José González Castillo tuvo sus orígenes en la Peña de Artistas Pacha Camac, fundada en julio de 1932 por José González Castillo. El dramaturgo, director, poeta y docente —quien, para ese entonces, ocupaba un lugar reconocido en la escena comercial desde hacía más de veinte años— contó con la ayuda de su amigo Julio Cruciani, y con el apoyo económico y el trabajo de los vecinos y comerciantes de Boedo, el barrio donde se levantó. A pocas cuadras de la peña, había fundado algunos años antes (1928) la Universidad Popular de Boedo, destinada a los trabajadores de la zona.

El nombre de la peña remite al de un dios de la mitología inca considerado el creador del mundo. Mónica Villa (2015) supone que González Castillo eligió este mote andino por haberse codeado con la cultura incaica durante su educación en el Seminario de Orán, Salta, donde fue criado por su tío sacerdote, luego de quedar huérfano.

En la Peña Pacha Camac se formó el primer grupo de teatro de Boedo, que comenzó siendo filodramático. Si bien, para José Marial (1955), desde 1934 el conjunto adquirió autonomía dentro de la peña, esto no sucedió hasta 1937, luego de la muerte de su director. Allí el grupo aprehendió su denominación definitiva: Teatro Popular José González Castillo, y se asentó como un teatro independiente.

Mucha de la información aquí presentada fue extraída de las actas de la Peña de Artistas Pacha Camac a las que pudimos acceder a través de la Junta de Estudios Históricos del barrio de Boedo. Esta documentación consta de:

- El acta fundacional de la peña, del 30 de julio de 1932;
- Una parte del acta de la asamblea general de agosto de 1932;
- Las primeras once actas, redactadas entre el 28 de septiembre de 1932 y el 29 de mayo de 1933;
- 198 hojas consecutivas de las actas llevadas por los integrantes de la peña entre el 30 de octubre de 1937 y el 6 de noviembre de 1943.

En estas últimas actas, que conforman un cuaderno, los asistentes firmaron al margen, siendo, generalmente, entre diez y quince por sesión. La menor cantidad de participantes fue seis y la máxima se acercó a los 50. Era en las asambleas ordinarias o

extraordinarias cuando concurrían más socios. Además, contamos con bibliografía pertinente (Sidolo, 1995; Artesi, 1997; Lomba, 2010; Villa, 2015).

La Peña de Artistas Pacha Camac, instalada en la terraza del Café Biarritz, en Boedo 868, contaba con un escenario, camarines y una sala con capacidad para 300 espectadores. Para la construcción del modesto local se utilizó madera, cinc, cartón y papel. Funcionó como un múltiple espacio cultural, desarrollando en el barrio de Boedo —lejos del tradicional centro porteño— una actividad sin precedentes: brindó representaciones teatrales, conciertos, exposiciones, conferencias¹¹³, cursos y seminarios; también confeccionó una biblioteca y una hemeroteca. Para Catalina Artesi, “la educación popular a través del arte era el principal objetivo” (1997: 16), de modo que las diversas clases no solo eran gratuitas, sino que a los alumnos también se les brindaban los materiales de estudio y trabajo.

7.1.2. Los estatutos de la Peña Pacha Camac

Las peñas eran sitios de reunión y entretenimiento muy frecuentes en las décadas del 20 y del 30. Vicente Martínez Cuitiño manifestó que se desarrollaban en algunos cafés donde:

...al margen de las actividades de su dueño y de la corriente general del público consumidor, artistas e intelectuales fundaban su más cómodo club: un club sin reglamentos ni disciplinas ni responsabilidad, como no sea la tangencial e inesperada que la crónica pueda depararle (citado en Villa, 2015: 160).

A pesar de esta forma de ser libre de las peñas, la Pacha Camac tuvo un acta fundacional, escrita por “artistas y amigos de las artes”. Según Osvaldo Sidoli, este documento “es casi el certificado de la pobreza inicial de ese grupo de boedenses, empujados por sueños románticos: como no tenían mejor papel, pidieron al dueño del café una hoja en blanco que incluye el membrete del comercio” (1995: 6-7). En esta acta, que ha sido transcripta y publicada completa por Aníbal Lomba, se dejaron asentados los principales objetivos de la asociación:

- 1) Fundar un sitio de reunión y camaradería en el barrio, para los pintores, escultores, músicos, escritores y aficionados a las actividades intelectuales y artísticas;
- 2) Propender a la difusión y al culto de las bellas artes en todo lo que se llama el barrio de Boedo, estimulando la obra, la cultura y el progreso moral de la juventud;
- 3) Realizar exposiciones y certámenes artísticos, conferencias y espectáculos públicos de finalidad cultural, y propiciar todo movimiento que tienda al progreso de las artes en el barrio y a la independencia moral y económica del artista (2010: 19).

¹¹³ En la Pacha Camac disertaron, entre otros, Roberto Arlt, Carlos Castagnino, Alicia Moreau de Justo, Alfredo L. Palacios, Marcelo T. de Alvear, Raúl González Tuñón y Cátulo Castillo.

Este extracto del acta fundacional nos muestra la pretensión de conformar un centro cultural íntegro, expectativa que también se iría a avizorar en varios teatros independientes, como el Teatro del Pueblo o el IFT. A estos espacios se asemejó la Pacha Camac, además, por su certeza de que el arte podía transformar la sociedad positivamente, es decir, hacerla progresar. El elemento novedoso que vemos aquí es la idea de constituirse como un sitio de reunión y camaradería, evidenciando características menos rígidas que las de los teatros antes nombrados. Con estas declaraciones, los artistas de la peña se acercaban a la visión del teatro como “entretenimiento” que se le atribuía al teatro profesional o “comercial”, circuito con el que, como veremos más adelante, sostenían un vínculo estrecho. Por otro lado, así como el IFT se presentaría como un teatro centrado en la comunidad judía, la Peña Pacha Camac se concibió como un elemento propio del barrio de Boedo: era inseparable de su entorno. Asimismo, el dictamen del documento que cataloga al artista como independiente moral y económicamente, vuelve a asimilar a la peña con el movimiento de teatros independientes que se estaba comenzando a gestar a su alrededor.

En el acta fundacional, a continuación de lo ya citado, se designó una comisión organizadora (compuesta por Ernesto Lío y Domingo Perriello) para que redactara el estatuto de la agrupación, propusiera su nombre y las comisiones que la integrarían. Esta propuesta debía estar lista en los siguientes quince días. Los firmantes del acta fundacional fueron José González Castillo, C. Floriani, Agustín Riganelli, Vicente Roselli, R. Ranone, Pablo Antonio Biscardi, Ernesto Lío, Rosario Caputto, Rafael Bertugno, Domingo Perriello, E. Aramburu, Juan Tuarbisetti, M. Petrone, Severo Renis, Juan Dastugne, Julio Giardullo, Gerónimo Caputto, Enrique Montero, Carlos Rohde y Vicente Riccio.

En el acta de la asamblea general efectuada en agosto de 1932, se aprobaron los estatutos de la institución, realizándose algunas modificaciones sobre la proposición de Lío y Perriello. Si bien no disponemos de la copia de los estatutos, es a través de estas modificaciones que podemos conocer algunos de sus artículos:

Art. 1° - La peña Boedo se llamará Peña de Artistas Pacha Camac.

Art. 2° - Se reemplaza por otro que dice: “que en el momento oportuno se gestionará la personería jurídica”.

Art. 3° - El capital social estará compuesto por: la cuota de los socios, ingresos extraordinarios, muebles e inmuebles.

Art. 4° - Los socios serán activos, cooperadores y honorarios. Los cooperadores serán los que contribuyan al sostenimiento de la peña con una contribución especial; los honorarios, las personas que a juicio de la C.D. merezcan por sus méritos formar parte de la institución.

Art. 8° - Los socios activos pagarán cincuenta centavos mensuales.

Art. 9° - El socio que no abone seis meses será separado de hecho de la institución.

Art. 14° - El socio que reingrese pagará sus cuotas atrasadas (Archivo Junta de Estudios Históricos del barrio de Boedo).

Hacia el final de la página, que continúa en otra que no tenemos, se enuncia que los artículos 12°, 13°, 17° y 18° serán suprimidos, y que la Comisión Directiva será ejercida por siete miembros. Su mandato será por dos años pero anualmente se renovará por mitades, en cantidades de cuatro y tres alternativamente. La CD tendrá quórum con cuatro de sus miembros.

Más adelante, hay otros apartados en las actas en los que se vuelve sobre los estatutos. Por ejemplo, esto sucede en la Asamblea Extraordinaria del 16 de enero de 1933, cuando...

...el Sr. González Castillo apoyado en el hecho, de que la institución no marcha de acuerdo a las esperanzas en ella depositadas, por divergencias que entorpecen la labor de la Comisión Directiva, presenta su renuncia y pone a consideración de la asamblea la necesidad de reorganizar la institución (Archivo Junta de Estudios Históricos del barrio de Boedo).

Este hecho genera un debate sobre si se le debe aceptar la renuncia al presidente y si hay que cambiar —o no— a toda la Comisión Directiva. Algunos miembros sostienen que, según las disposiciones del estatuto, la asamblea no reúne la mayoría necesaria para su validez pero, ante esto, la Secretaría informa que no existen los estatutos definitivos. Este hecho llama la atención, ya que, como hemos visto, un año antes los estatutos habían sido aprobados. Seguidamente, se decidió por mayoría designar una comisión reorganizadora de la peña —con José González Castillo en la presidencia—, que tendría a su cargo la elaboración de los estatutos.

Ocho días más tarde, el 24 de enero de 1933, en una asamblea ordinaria se lee —pero no se transcribe en actas— un proyecto de estatutos. Sin embargo, se evidencia que este proyecto tampoco fue irreversible porque en la Asamblea Provisoria del 29 de mayo de 1933, el presidente informa sobre la necesidad de confeccionar los estatutos y de elegir una Comisión Directiva. Nuevamente queda asentado que se expone un proyecto de estatutos. Este es discutido en general y en particular, y se le hace la siguiente modificación: la Comisión Directiva estará integrada por 14 socios activos y 4 adherentes. En esa asamblea, la comisión reorganizadora fija fecha para realizar una Asamblea Ordinaria el día 11 de junio de 1933. En dicha cita se tratarían los estatutos. Lamentablemente, esta acta de finales de mayo es la última del año 1933 con la que contamos. Luego se realiza un salto temporal hasta 1937.

No obstante, el tema de los estatutos continúa vigente varios años después. El 15 de agosto de 1938, se informa que el grupo de arte escénico ha nombrado sus propias autoridades y se resuelve que el Teatro Popular José González Castillo lleve un libro de actas con sus sesiones. En el renglón sucesivo, se decide confeccionar un proyecto de estatutos, y se nombra una comisión para que se ocupe del tema e informe —en la siguiente reunión— sobre su trabajo. Según Aníbal Lomba, tras la muerte de González Castillo, se hizo necesaria una estructura más formal que implicó la redacción de “un nuevo estatuto que reemplace la organización transitoria dada pocos años antes” (2010: 30).

El día 29 de agosto de 1938 se le dio entrada a los proyectos de estatutos presentados por la comisión encargada de hacerlos. El 15 de octubre, en la Asamblea Extraordinaria, los estatutos figuran en el número 2 de la orden del día y se enuncia:

A continuación se leen los estatutos confeccionados por la Junta Reorganizadora y se discuten ampliamente y se aprueban en general y en particular por unanimidad. Leído el estatuto que entra en vigencia en el momento de ser aprobado se procede a la elección de las autoridades (Archivo Junta de Estudios Históricos del barrio de Boedo).

Por último, en la reunión siguiente, del 2 de noviembre, se autoriza al grupo administrativo a imprimir carnets y estatutos. La indicación de la impresión nos permite pensar que estos estatutos de 1938 sí fueron considerados definitivos por sus integrantes. Este nuevo estatuto constaba de 15 capítulos y 54 artículos.

Algunos pocos rasgos del estatuto se pueden advertir por la redacción de las actas. Uno es que no se podía prohibirle a un socio la entrada al local social a menos que se hubiera acordado su expulsión previamente. Otro es que estaba estipulado que, cada determinado tiempo, se tenía que realizar la convocatoria a la Asamblea General Ordinaria. También se fijaba que los socios, después de que pasara cierta cantidad de tiempo desde su afiliación, podían subir a la categoría “A”.

7.1.3. Los antecedentes del Teatro Popular José González Castillo

En un principio, el teatro no figuraba entre las actividades de la Peña Pacha Camac. De hecho, el 28 de septiembre de 1932 se crearon subcomisiones de trabajo auxiliares a la Comisión Directiva y estas eran: “de conferencias y de revista oral”, “de exposiciones”, y “de fiestas”. No obstante, al poco tiempo, el 6 de octubre de 1932 se planteó hacer un festival artístico en beneficio de los artistas miembros de la institución que estaban en una situación precaria. La propuesta se aprobó (con la salvedad de que el beneficiario fuese la Caja de Socorros de la Institución). Existe la posibilidad de que en ese festival

haya habido un primer intento de representación teatral, pero no lo sabemos a ciencia cierta.

Otro indicio de que la actividad teatral estaba rondando en las ideas de los integrantes de la peña, se puede ver en una aguafuerte que Roberto Arlt publica el 22 de octubre del mismo año en el diario *El Mundo*. Allí Arlt habla de la Peña de Artistas Pacha Camac y cita estas palabras de González Castillo: “Nosotros no soñábamos en tal éxito. (...) Ahora sí que podemos pensar en organizar un teatro aquí en esta terraza, que esté libre de las terribles exigencias de la taquilla” (en Arlt, 1932: s/p). Estas últimas palabras dan cuenta de la pretensión de González Castillo de llevar a cabo con la peña tareas más cercanas al teatro independiente, y distintas de las que realizaba con el teatro profesional. Como reflexiona Mónica Villa, la actividad de González Castillo al frente de la Peña Pacha Camac contrastó “con su producción teatral, que fue conformista, respondiendo a las demandas del teatro comercial popular” (2015: 147).

Al poco tiempo, el 5 de diciembre de 1932, quedó registrado en actas lo siguiente:

Cuadro Filodramático de la Peña Pacha Camac. El secretario, señor Lío, informa del ofrecimiento del presidente de la institución de un cuadro filodramático preparado por él para dar funciones a su oficio y nombre de la peña que llevará el nombre de esta y cuya dirección nomina el señor Castillo, agregando el secretario señor Lío, que en el caso de aceptarse el ofrecimiento, el cuadro estaría en condiciones de dar su primer función en el teatro Boedo, el día 16 del corriente. Se aprueba por unanimidad el ofrecimiento (Archivo Junta de Estudios Históricos del barrio de Boedo).

Como vemos, el nombre que se propone para el grupo es el mismo del de la peña. Marial manifestó que, antes de tomar el nombre de la peña, el grupo filodramático se había llamado Las Cigarras. Lo mismo se informó en la revista *Conducta*, en noviembre de 1938, cuando se anunció la 1ª Exposición de Teatros Independientes y se publicó una reseña de cada uno de los grupos participantes. Si bien esa nota no tiene firma, por algunas otras de sus frases, parece más estar escrita por un integrante de la redacción de la revista que por un miembro del teatro: “En 1932, José González Castillo, alma de Pacha-Camac, fundó el primer cuadro escénico, dándole el nombre de ‘Las cigarras’ para cambiarlo luego por el de Pacha-Camac, propio de la Agrupación” (Anónimo, 1938c: 4). Por lo tanto, surgen dudas sobre el momento en que el cuadro se llamó así. Es decir, en el acta dice que el cuadro filodramático realizará su primera función, por lo que sería llamativo que ya estuviera funcionando desde antes con otro nombre y que esto no hubiera quedado registrado en actas. Una posibilidad es que el nombre de Las Cigarras se haya utilizado después (en algún momento entre 1933 y 1937, del cual no tenemos actas), pero también sería extraño que ambas publicaciones lo hayan ubicado

antes, ya que es más fácil rastrear los datos más novedosos que los más antiguos. Otra opción es que el cuadro filodramático nunca se haya llamado efectivamente Las Cigarras, que el error original se haya dado en *Conducta* y que Marial lo haya retomado en su libro.

La función anunciada para el teatro Boedo se llevó a cabo, aunque su desarrollo generó sospechas sobre González Castillo. Así, el 29 de diciembre, se registró en actas:

Enseguida usa de la palabra el señor Castillo para referirse extensiva y minuciosamente a los fines que ha perseguido al ofrecer a la institución el cuadro filodramático a que se refiere el acta anterior siendo el dar mayor brillo a la Peña, como también el de colaborar en las funciones que puedan hacerse en beneficio de la misma agregando que para evitar suspicacias que fatalmente se despiertan va a demostrar ampliamente que él solamente ha sido perjudicado en sentido económico por la función dada en el teatro Boedo, no así desde otros puntos de vista, dejando en el seno de la comisión el convencimiento de que el señor Castillo cubre con exceso las esperanzas cifradas en su nombre al ser elegido presidente de la institución (Archivo Junta de Estudios Históricos del barrio de Boedo).

Como ya hemos enunciado, González Castillo presentó su renuncia en enero de 1933. Esta petición fue discutida y luego rechazada.

En la Peña, las funciones del elenco teatral comenzaron en 1933. José González Castillo era el director de los espectáculos y, entre otros, integraban el grupo Saulo Benavente, Armando Clavier, Fernando Aló, José Vaccaro, Blanca Saavedra, y Alicia y Nelly Míguez Saavedra. En 1934, el cuadro escénico contaba con 24 integrantes. Ya había representado *Jazz*, de Pagnol; *El viaje sin regreso*, de Sutton Vane; *Carina*, de Cromelink; *La enemiga* y *Retazo*, de Niccodemi; *Canción de cuna*, de Benavente; *El pato silvestre*, de Ibsen; y otras pequeñas obras de Strimberg, O'Neill, Dantas, Álvarez Quintero, Cocteau y Pompel. Según la nota "La Peña de Boedo honra al barrio y prestigia al país", publicada en *Noticias del Sud*, el 6 de octubre de 1934, en ese momento el elenco se encontraba ensayando *Ten minutes alibi*, pieza policial que había sido estrenada hacía poco en el Odeón. El texto también daba cuenta de los distintos lugares por los que había pasado el elenco: la Biblioteca Ameghino de Luján, la Fraternidad Ferroviaria, y los clubes sociales José M. de Estrada y San José de Flores.

El vínculo entre la Peña y el teatro profesional estuvo dado desde el comienzo, ya que José González Castillo provenía de ese ambiente. Sus sainetes habían sido estrenados en el Teatro Argentino (*Entre bueyes no hay cornadas*, Compañía Florencio Parravicini, 1908), el Teatro Moderno (*Luigi*, la compañía de Enrique Muiño, 1909), el Teatro Buenos Aires (*Los dientes del perro*, Compañía Nacional Muiño-Alippi, 1918) y el Teatro Comedia (*Chirimoya*, 1930), entre otros. El artista formaba parte de ese mundo, siempre conectado con lo popular:

Natalín o la fonda del Pinchazo eran frecuentados por los puesteros del mercado vecino mezclados con escritores, periodistas, músicos populares, escultores, políticos y deportistas. Entre ellos, Florencio Sánchez, José Ingenieros, Agustín Riganelli, Alfredo L. Palacios, Antonio de Tomaso, José González Castillo, Florencio Parravicini, Jorge Newbery (Villa, 2015: 161).

De hecho, del ya mencionado Gran Festival Artístico que se hizo en el Teatro Boedo, el 16 de diciembre de 1932, para celebrar el surgimiento de la peña, habían participado artistas profesionales, como María Padín, Enrique De Rosas, Matilde Rivera y Pedro Aleandro. Esa noche también actuó el primer actor cómico, Pepe Arias. Todo lo recaudado había sido a beneficio de la peña.

González Castillo continuó estrenando, paralelamente, sus obras en el teatro profesional. Incluso algunas fueron representadas en ambos circuitos. Beatriz Seibel sostiene que *Pirincho el hijo del bosque* fue llevada a escena, en 1934, por la compañía de Camila Quiroga en el Teatro Corrientes; que en 1936 se repuso en el Coliseo dirigida por González Castillo; y que, un año más tarde, fue presentada en la peña —y en gira— con escenografía de Saulo Benavente y música de Cátulo Castillo. Otra versión indica que el “Teatro ejemplar para el niño” —ciclo en el que estaba *Pirincho el hijo del bosque*— tiene sus comienzos en la peña, originado por los mismos actores que conformaban el cuadro teatral (cfr. Lomba, 2010).

El cuadro filodramático de la peña no era un cuadro filodramático tradicional, que solamente replicaba obras que se veían en el teatro profesional —que por ese entonces estaba repleto de sainetes, revistas, vodeviles— y que tenían como primer objetivo entretener al público. Si bien eso sucedió con algunas obras —como por ejemplo *La mala reputación*, de González Castillo que se hizo en el barrio de Boedo en 1933 y ya se había estrenado en 1920—, tuvo un repertorio variado, que incluyó a Eugene O’Neill, Henrik Ibsen, Maurice Maeterlink, Federico García Lorca, George Bernard Shaw, Florencio Sánchez, Armando Discépolo, Alejandro Berrutti, S. y J. Álvarez Quintero, Jacinto Benavente, Jean V. Pelerin, J. Camargo, Roberto Cayol y Carlos Mauricio Pacheco, entre otros. Empero, a diferencia de Leónidas Barletta, González Castillo adaptaba personalmente las obras “para que fueran más comprensibles ya que el público no estaba acostumbrado al drama de ideas” (Villa, 2015: 165). En la misma línea, González Castillo daba referencias previas a los espectadores sobre las obras que se iban a representar, “buscando de tal modo una comprensión cabal del texto por parte del auditorio” (Lomba, 2010: 26).

El género que más transitó González Castillo fue el sainete —en varios de sus estilos—, una de las variedades más de moda en el teatro profesional que tanto defenestraba

Barletta. Mónica Villa advierte esta disidencia y sostiene que el pensamiento del fundador del Teatro del Pueblo...

...se oponía al de González Castillo, que en 1937 veía en el sainete no solo “un medio natural de expresión, en lo que el teatro tiene de comunicación colectiva, de relación simpática primigenia entre el creador y el espectador” sino “nuestro auténtico medio de expresión teatral” (2015: 149).

A pesar de estas distancias, ambos teatrístas tenían en común sus fuertes lazos con el barrio de Boedo y la cultura que se generó allí. Así, Leónidas Barletta fue invitado a dar una conferencia en la peña, que versó sobre la polémica literaria de Boedo y Florida. Otros invitados que acercó González Castillo a la peña fueron referentes del campo teatral profesional, como Vicente Martínez Cuitiño, Enrique García Velloso o Alberto Vacarezza —este último fue uno de los enemigos contra el que, públicamente, luchó Barletta—. Una foto expuesta en el libro *Los productores. Historias de empresarios teatrales argentinos de todos los tiempos* dio cuenta del hecho. Allí se ve a un niño leyendo una pizarra colocada en la vereda del teatro con el siguiente texto: “Pacha Camac. Sábado 16 a las 22 hs. hablará el conocido autor Alberto Vacarezza. Consejos que se le olvidaron al Viejo Vizcacha. A continuación: Teatro. Música. Canto. Entrada libre” (Kogan – López – Pelayes – Ulanovsky, 2012: 78-79). Los consejos que se le olvidaron al Viejo Vizcacha hacen referencia a los que daba el Viejo Irala en *La biblia gaucha*, publicada en 1936. Vacarezza y el director de la Pacha Camac no solo trabajaron juntos —escribieron en colaboración (también con Alejandro Berruti) *Mañana será otro día*, obra que se estrenó en 1930—, sino que también eran unidos por una fuerte relación de amistad. De hecho, Vacarezza fue uno de los oradores que —junto a Rodríguez Acasuso, Martínez Cuitiño, Quiroga, Zucchi y Canaro— despidió los restos de González Castillo en el cementerio.

7.1.4. El surgimiento del Teatro Popular José González Castillo

La primera acta de 1937 que tenemos tiene fecha del 30 de octubre. En ella, los socios propusieron, en Asamblea Extraordinaria, reorganizar la institución debido a la muerte de José González Castillo, sucedida hacía apenas ocho días. Saulo Benavente, quien colaboraba con la escenografía de la Peña desde sus tempranos 16 años, tenía entonces 21 y tomó la palabra. Dijo que, más que nunca, se necesitaba de la colaboración de todos los socios para sostener la peña y continuar la tarea iniciada por su fundador. La administración que él propuso para su reorganización era “una forma comunitaria de gobierno” (Lomba, 2010: 32). Así, la nueva Junta Ejecutiva estaría compuesta por dos

consejeros, un secretario, un prosecretario, un tesorero, un profesor y cuatro grupos de artistas especializados en artes plásticas, artes escénicas, música y literatura. Esta disposición se aprobó. Saulo Benavente fue elegido secretario general y también integró la comisión de artes escénicas, junto a Arturo Mario (director), Mario Cozzani, Cuca Guivás, Blanca Saavedra, José M. Saftich, y José J. Vaccaro.

La primera acción de las nuevas autoridades, en relación al teatro, fue autorizar al grupo escénico para que actuara en un festival organizado por la Universidad Popular de Boedo en los salones de la Sociedad Balear.

En la siguiente reunión, ya a cargo de la nueva comisión, realizada el 8 de noviembre de 1937, Saulo Benavente “hace moción para que el grupo de arte escénico se constituya en entidad autónoma bajo la denominación de Teatro Popular José González Castillo” (Archivo Junta de Estudios Históricos del barrio de Boedo). Esta iniciativa fue aprobada con dos condiciones: que todos los actos del Teatro Popular José González Castillo fueran autorizados y fiscalizados por la Comisión Directiva de la Peña Pacha Camac; y que los posibles réditos económicos que se obtuvieran con sus funciones fueran a beneficio de la Peña. Beatriz Seibel señala que quienes quedaron a cargo de la dirección artística del grupo fueron Arturo Mario y Atilio Supparo (cfr. Seibel, 2010).

Como hemos anticipado, José Marial había afirmado que la autonomía del grupo de teatro dentro de la peña se dio en 1934. Si bien no contamos con las actas de dicho año, según el párrafo antes mencionado, podemos corroborar que la constitución en entidad autónoma se dio en 1937, al mismo tiempo que el grupo modificó su nombre.

En línea con esta independencia otorgada al grupo de teatro, el 15 de agosto de 1938, se resolvió que el Teatro Popular José González Castillo llevara un libro de actas con sus sesiones.

Asimismo, el 15 de octubre de 1938, en la Asamblea Extraordinaria, donde la Junta Ejecutiva Reorganizadora expuso el balance anual, se afirmó:

Teatro Popular: En noviembre de 1937, instituyóse en Teatro Popular Independiente el cuadro escénico que hasta entonces y durante 5 años consecutivos había actuado en el seno de Pacha Camac. Diósele el nombre de “José González Castillo” en homenaje del que fuera su fundador, director y maestro. Efectuáronse representaciones a precios populares y la sola afluencia de público a sus espectáculos vino a certificar que su existencia llenaba una verdadera necesidad en el barrio (Archivo Junta de Estudios Históricos del barrio de Boedo).

Estas palabras confirman que la autonomía del grupo dentro de la Peña y su constitución como grupo de teatro independiente se dieron efectivamente el 8 de noviembre de 1937.

En las asambleas de la peña, el grupo de arte escénico estaba representado por una comisión de tres miembros que se renovaba cada año¹¹⁴. A su vez, el grupo tenía sus propias autoridades: un director, dos asesores, una comisión de lectura y los responsables del curso de arte escénico y declamación¹¹⁵.

En noviembre de 1939, el grupo de arte escénico realizó la experiencia de convocar a aficionados al teatro a inscribirse en el elenco estable. No obstante, esta medida no fue nada satisfactoria y el cuadro continuó constituido por los antiguos actores y aquellos que habían sido tomados del curso de arte escénico.

En diciembre de 1939, se propuso buscar un director artístico que orientara¹¹⁶ al cuadro escénico de la peña. Si bien, en primera instancia, se había resuelto convocar a Miguel Mileo para hacerse cargo de la dirección, en abril se informó que las gestiones realizadas no habían arrojado resultados. Esto llevó a atrasar el inicio de la temporada —planeada para marzo de 1940— hasta la segunda quincena de mayo.

En febrero de 1940, la comisión de arte escénico solicitó que se nombrara una subcomisión, integrada por socios de la agrupación, para que secundara sus funciones. Tal comisión colaboradora quedó integrada por Saftich, Benavente, Luisa Menghi, Angélica Sacobe y Carmen Méndez.

En noviembre de 1940, se creó una comisión de lectura, formada por cuatro miembros (uno del grupo administrativo, uno del grupo de literatura, uno del grupo de arte escénico y un representante de los actores), para encargarse de la lectura y la aprobación de las obras a representarse. A su vez, se discutió el carácter del grupo de arte escénico y de la comisión que se acababa de nombrar. En este sentido, Saulo Benavente pidió

¹¹⁴ Comisión de arte escénico elegida el 15 de octubre de 1938: Juan Campos, Blanca Saavedra y Carmen Méndez.

Comisión de arte escénico elegida el 25 de noviembre de 1939: Blanca Saavedra, Cuca Quirós y Mario del Carpio. A los pocos días, el 29 de noviembre, se aclara que Alicia Míguez Saavedra queda como secretaria especial del área de arte escénico y Carlos Trotta, como encargado del curso de arte escénico. Antes de cumplir su mandato (3/8/40), Mario del Carpio presenta su renuncia al cargo de miembro de la comisión de arte escénico, y es reemplazado por Nino Graciani.

Comisión de arte escénico elegida el 16 de noviembre de 1940: Mario Bellomo, Mario del Carpio e Ismael Esteban.

Comisión de arte escénico elegida el 15 de noviembre de 1941: Nino Graciani, Tito de George, Mario Bellomo.

Comisión de arte escénico elegida el 28 de noviembre de 1942: Luisa Manghi, Mario Bellomo, Nino Graciani.

¹¹⁵ El 15 de agosto de 1938, se informan las autoridades nombradas por el grupo de arte escénico: Director, Sr. Lodolini; Asesores, C. Quirós y N. Graciani; comisión de lectura: Luisa Manghi, José Saftich y A. Gacbani. Curso de arte escénico y declamación. Director: Juan Campos. Asesor: E. Burruni. Remplazante: O. Trotta.

¹¹⁶ En el encuentro posterior, cuando se corrige esta acta, se modifica la palabra “oriente” por “dirija” (Archivo Junta de Estudios Históricos del barrio de Boedo).

aclarar la situación del teatro independiente, que él consideraba separado del grupo de arte escénico y presentó un proyecto: que se nombrara otra comisión de cuatro miembros para que, con el grupo de arte escénico, tuvieran a su cargo las representaciones del Teatro Popular (pero no de las que él consideraba de la peña en sí). A continuación, Mario del Carpio amplió su proyecto uniendo ambas actividades —el teatro de la peña y el Teatro Popular— en la comisión que se recién se había nombrado y en el grupo de arte escénico. Las condiciones serían las estipuladas anteriormente. Después de un prolongado debate, se votó y aprobó el proyecto de Del Carpio. La nueva comisión asesora quedó integrada por S. Benavente (grupo administrativo); A. Sarole (grupo de literatura), Del Carpio (grupo de arte escénico), y un representante de los actores que sería elegido posteriormente¹¹⁷.

Si bien no terminan de quedar claras cuáles eran las diferencias entre el grupo de arte escénico y el Teatro Popular José González Castillo que marcó Benavente, podemos inferir, por el análisis de las actas, que ambos conjuntos estaban compuestos por las mismas personas y que, en tal caso, lo que variaba era el lugar que ocupaba la peña. Es decir, deducimos que había representaciones que eran “de la peña en sí”, como dijo Benavente, y otras que contarían con una mayor independencia. En este sentido, entendemos que las funciones —que se realizaban dos veces por semana con gran respuesta del público— ya no se constituían como un complemento de las actividades de la Peña, sino que, como se manifiesta en la revista *Conducta*, “por sí solas alcanzaban un fin determinado” (Anónimo, 1938c: 4). No obstante, entendemos que el Teatro Popular José González Castillo era el grupo de arte escénico de la Peña Pacha Camac y que sus términos se utilizaban indistintamente en la escritura de las actas.

Desconocemos si la resolución del debate no contentó a Benavente, pero lo cierto fue que faltó a la reunión consecutiva y, en la siguiente, dimitió. Así, el 11 de enero de 1941, el hasta entonces secretario general presentó su renuncia a todos los cargos que desempeñaba en la institución y, acto seguido, se retiró. Este hecho repentino generó que se pactara una sesión especial para tratar el tema y una comisión para que intentara

¹¹⁷ En la sesión del 18 de enero de 1941 se comunicó que Luisa Manghi había resultado electa por los actores y que Burruni reemplazaría a Benavente debido a su renuncia.

El 3 de diciembre de 1941 la comisión de lectura de teatro quedó formada por Tito de George (grupo de arte escénico), Eduardo Burruni (administración) y Juan C. Buononi (grupo de literatura). La comisión se completó al mes siguiente con Sergio, delegado de los actores.

El 5 de diciembre de 1942 la sub-comisión de lectura (así expresada) quedó conformada por Eduardo Burruni (grupo administrativo), Luisa Manghi (grupo de arte escénico), Juan Carlos Burruni (grupo de literatura) y Fernando Aló (actores). Este último renunció en enero de 1943 y fue reemplazado por Horacio Delfino.

convencerlo de retractarse. Esto no fue posible y, el 18 de enero, se aceptó la renuncia de Benavente, quien ya había retirado de la peña algunos trajes y armaduras de su propiedad. La secretaría general fue asumida por el prosecretario Burruni.

7.2. Estética

7.2.1. Repertorio

El Teatro Popular José González Castillo tuvo como principal objetivo “el afán de hacer positiva obra de cultura y de divulgación del buen teatro” (Anónimo, 1938c: 4). Para cumplirlo, realizó sus funciones en las distintas sedes que ocupó y, además, en múltiples lugares. Entre ellos, el Colegio San José (*Pirincho el hijo del bosque*, “Teatro Ejemplar para el Niño”, 1937), el Cine El Nilo (1938), la Biblioteca Obras de Avellaneda (1938), la Casa de Castilla (1938), la Universidad Popular de Boedo (1938), la Casa del Pueblo (1938), la Peña Israelita (1938), el Salón Garibaldi (1938), el Teatro del Pueblo (1938), el Sokol de Villa Domínico (*La Carta* y *La Comedia de Hoy*, de Cayol, 1941), el Ateneo de Boedo (1941), el Teatro Libre Florencio Sánchez (*Yo me llamo Juan García*, 1942; *El viaje sin regreso*, de J. Vane, 1943), la Biblioteca Popular Veladas de Estudio después del Trabajo de Avellaneda (*El encanto de una hora*, *Yo me llamo Juan García*, *La mala reputación*, 1942; *Accidentes de trabajo*, de D. Nicodemi, 1943; *Todo sea para bien*, de Luigi Pirandello, 1949), la Casa del Teatro (*El viaje sin regreso*, 1943), el Círculo Almagro (1943), el Salón Teatro (*La inocente*, de Lenormand; *Molière o la transmigración del alma*, de Enrique Gustavino, 1944) y el Teatro Lassalle (*Todo sea para bien*, 1949).

Muchos de los espacios mencionados estaban situados en el barrio de Boedo, igual que la peña. La interacción de la Pacha Camac con su comunidad era notoria. En este sentido, el grupo de teatro propuso o integró numerosas celebraciones barriales, como la fiesta del Día de la Primavera o el acto organizado por el Periódico Boedo (representando *La Comedia de Hoy*, en 1941).

Además, por sus propios espacios pasaron otros conjuntos, como el Teatro del Extra Cinematográfico (1942) y los Títeres del Triángulo, dirigidos por Cándido Moneo Sanz, José J. Vaccaro y G. Verdi (hicieron *Amor de don Perlimplin con Belisa en su jardín*, de García Lorca; y *Nocturno*, fantasía escénica con música de Chopin; ambos estrenos absolutos en Argentina).

Catalina Artesi sintetizó sobre los espectáculos elegidos por el Teatro Popular José González Castillo:

Sobresale en su repertorio una gama amplia de autores nacionales y extranjeros, por ejemplo: el teatro de tesis de Henrik Ibsen y la crítica social de Eugene O'Neill; el drama naturalista de Florencio Sánchez, el grotesco de Armando Discépolo, la denuncia de José González Castillo, la tragedia hispánica de Federico García Lorca. Una variedad de propuestas teatrales renovadoras para la época que superaban la idea del mero entretenimiento, para encarar un teatro militante, el cual cumplió doscientas representaciones (1997: 17).

A su vez, además de este teatro comprometido que destaca Artesi, es interesante mencionar que también se llevaron a escena sainetes, género no tan utilizado en el teatro independiente, especialmente los escritos por su fundador. Así, por ejemplo, en 1938 se realizó uno de los sainetes “como pura fiesta” más conocidos de González Castillo: *El retrato del pibe* (estrenado en 1908).

Todos los actos del conjunto eran precedidos por conferencias, brindadas por distintas figuras.

En general, las obras que representaba el elenco de la peña eran cortas y tenían pocos personajes. Si bien los actores del Teatro Popular tenían intenciones de llevar a escena piezas más complejas —y comenzaban sus ensayos—, las dificultades económicas se lo impedían.

7.2.2. Disciplina

Si bien los integrantes del Teatro Popular José González Castillo llevaban a cabo su tarea con responsabilidad, el grupo no estaba exento de conflictos internos. En el acta del 3 de febrero de 1940 se dejó asentado el problema de las inasistencias a los ensayos por parte de los componentes del cuadro escénico. En contrapartida, se resolvió llamarles la atención verbalmente y pedirles cordialmente que procuraran normalizar su asistencia. Otra situación particular se dio a los pocos meses, cuando se consideró la actitud de Ami Díaz, socia de la agrupación y componente del elenco de Teatro Popular José González Castillo, quien dejó de concurrir a los últimos ensayos y a la función de la pieza teatral *Intimidación* en la que participaba, sin haber dado aviso de ninguna especie. Como castigo ejemplar, la Comisión Directiva resolvió dar de baja a la socia del cuadro escénico y de la agrupación. Este hecho podría dar cuenta del fuerte compromiso que los miembros de la agrupación tenían en ese momento ya que si muchos integrantes del elenco hubieran tenido una actitud similar a la de Ami Díaz, la CD no se podría haber permitido tomar la misma medida drástica hacia una multitud.

Más de dos años después, en agosto de 1942 se hizo constar en actas que una integrante del grupo de teatro se negó a trabajar en el concurso del Instituto de Estudios de Teatro cuando ya se habían mandado los nombres y números de cédulas de todos, por lo que no era posible reemplazarla. Evidentemente, el contexto grupal ya era otro, porque se decidió no tomar contra ella ninguna medida estricta debido a las altas exigencias de trabajo que los circundaban. No obstante, se dispuso que, en futuros casos similares, se aplicaran las medidas punitivas necesarias.

El último conflicto interno del Teatro Popular quedó registrado en febrero de 1943, cuando Luisa Manghi dio cuenta de la necesidad de realizar un reglamento para disciplinar a los elementos del grupo. La CD autorizó a la comisión de arte escénico a que lo prepare y advirtió que debía ser tratada en el seno de la CD cualquier dificultad que la nueva disposición trajera en su aplicación.

7.3.Eje cultural y educativo

7.3.1. El curso de arte escénico y declamación

La Peña Pacha Camac fue pionera en lo que se refiere a la formación de los actores. Si bien fue recién en el acta del 10 de junio de 1938 que se resolvió crear un curso de ensayo de arte escénico, desde los inicios de la peña había estado presente su “espíritu docente”. En este sentido, Aníbal Lomba manifiesta que su claro propósito era el de “abrir las puertas de la cultura e instrucción a una amplia franja de la población que carecía de guías adecuados para introducirse en ella” (2010: 11).

En agosto del mismo año se decidió que algunos integrantes del grupo de arte escénico quedaran a cargo del curso de arte escénico y declamación. Los elegidos fueron Juan Campos (director), E. Burruni (asesor) y Carlos O. Trotta (reemplazante)¹¹⁸. A fines de 1938, en el tradicional balance se mencionó este acontecimiento fundamental para la organización teatral del grupo de la peña: “se creó un curso de aplicaciones de arte escénico y declamación con miras de convertirlo en un futuro próximo en una verdadera escuela dependiente del Teatro Popular” (Archivo Junta de Estudios Históricos del barrio de Boedo). En este sentido, Marial sostiene que el Teatro Popular José González Castillo tuvo “el incuestionable mérito de haber sido uno de los primeros en implantar los cursos de capacitación de actores, estructurándose de esta manera una incipiente

¹¹⁸ El 22 de marzo de 1939, se elevó al cargo de director del curso de arte escénico y declamación a Trotta por abandono del titular Juan Campos, quien no había dictado ninguna clase.

escuela de arte escénico” (1955: 119). Es decir, fue un conjunto precursor en lo que respecta a la formación de actores.

La idea del curso no era solamente formar aficionados, sino también que los alumnos se pudieran incorporar al Teatro Popular José González Castillo. Esto fue propuesto por el profesor Trotta a fines de 1938. Durante 1939, el curso proporcionó al Teatro Popular elementos en las ocasiones que le fueron requeridos.

A su vez, al final de cada año, los alumnos preparaban un espectáculo.

Los alumnos del curso de arte escénico, y de los demás cursos que se brindaban, no eran considerados socios de la peña, sino que tenían la categoría de “alumnos” y solo podían asociarse si sus profesores los proponían.

Al igual que en el elenco de teatro, en el curso también se dieron algunas dificultades propias de la dinámica del grupo. Por ejemplo, en el acta del 21 de diciembre de 1938, quedó asentado que ciertos alumnos molestaban en clase. Entre ellos, Trotta señaló a B. Margolín, quien también había sido acusado, por dos integrantes más de la reunión, de haber hecho derrotismo en el hall del Teatro del Pueblo durante la función del Teatro Popular José González Castillo en el marco de la 1ª Exposición de Teatros Independientes. Se pidió la aplicación de medidas disciplinarias contra él.

Un conflicto de carácter mayor se dio a comienzos de 1940, cuando Trotta renunció como socio de la asociación y como director del curso. En la misma reunión se aceptaron las renunciaciones de doce socios, todos alumnos del curso de arte escénico, hecho que significó la desintegración del curso. No obstante, la situación se recompuso rápidamente y, en abril del mismo año, el curso de arte escénico se encontró nuevamente funcionando, esta vez a cargo de Alicia Míguez Saavedra y Mario Del Carpio¹¹⁹.

En 1942 los profesores del curso de arte escénico fueron Del Carpio y Luisa Manghi. Este curso se organizó con un nuevo plan de estudios que requería cinco horas semanales. Los alumnos, a su vez, tenían algunos simples beneficios, como la posibilidad, para seis de ellos, de entrar gratis a las funciones del Teatro del Pueblo.

A comienzos de 1943 se intercambiaron ideas sobre la forma de encarar los cursos y se resolvió convocar alumnos para unas clases de práctica escénica que estarían a cargo de

¹¹⁹ A los dos meses, se confirmó en el cargo de profesor a Tito de George.

Tito de George¹²⁰ y Mario Bellomo, y que contarían con la colaboración de Nino Graciani.

7.3.2. La revista de la Peña Pacha Camac

La idea de tener una publicación propia surgió en diciembre de 1938 de la mano del socio Belmonte. Esta revista iba a estar a cargo del grupo de literatura y de Luisa Manghi, Alicia Míguez Saavedra y Antonio Sassone, y sería la publicación oficial de la peña. No obstante, el proyecto no se pudo concretar en lo inmediato. Tres años después, en diciembre de 1941, se retomó el tema. La revista iba a llevar el nombre de la peña y a carecer de carácter religioso o político, haciéndose responsable de su edición y publicación la junta directiva en pleno. Esta revista tenía que financiarse, de ser posible, al margen de la tesorería de la peña, que se encontraba en una situación problemática. Para esto, se decidió realizar una colecta entre las personas más allegadas.

En abril de 1942 se informó que el material iba a ser entregado a la imprenta de inmediato. En ese entonces, ya estaba funcionando un diario mural de la peña. No obstante, en octubre del mismo año, se advirtió que, debido a las dificultades económicas por las que atravesaba la institución, se iba a suspender la publicación del boletín. Como contrapartida, se propuso hacer un número especial para repartirse el día de la función en el Teatro Nacional de Comedia. Sin embargo, el elenco de la Pacha Camac finalmente no participó del Concurso de Teatros Independientes y la publicación tampoco se llevó a cabo.

En enero de 1943, se volvió sobre la cuestión. Juan C. Burruni informó que la comisión de literatura estaba proyectando la realización de una revista oral y un periódico mural. En noviembre de ese mismo año, se proyectó realizar, junto con la Biblioteca “Veladas de Estudio”, una revista oral. Aparentemente, ese fue el año en el que el sueño de la revista propia se pudo concretar. La publicación de la agrupación, titulada *Pacha Camac. Boletín de la Peña de Artistas de Boedo “Pacha Camac”*, tuvo, al menos, siete ediciones, distribuidas en 8 años. En noviembre de 1949 salió el n° 6, ubicado en el séptimo año; y en enero de 1950 se presentó el n° 7, dentro del octavo año.

7.3.3. Un centro cultural

¹²⁰ Se tomó licencia en julio de 1943.

A diferencia de otros grupos de teatros independientes, que se constituyeron primero como teatros y luego fueron sumando más actividades, el Teatro Popular José González Castillo nació, directamente, en un centro cultural. Es decir, la Peña Pacha Camac tenía, como hemos mencionado, un carácter artístico integral en su organización.

La peña armó una biblioteca y una hemeroteca, y dio representaciones teatrales, conciertos, exposiciones, conferencias, seminarios y cursos de teatro, declamación, música, pintura, escultura y dramaturgia, entre otros. Como afirma Mónica Villa, la Peña Pacha Camac llegó a ser “uno de los espacios culturales más importantes que tuvo la ciudad y abrió las puertas a una franja de la población para quienes el acceso al mundo del arte y del conocimiento habría sido imposible de no mediar el espíritu docente e integrador de la peña” (2015: 161).

7.4. Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos

La situación financiera de la peña nunca fue muy buena. De hecho, por el fracaso de algunas obras, se le solicitó a Argentores descuentos en los importes a abonar. No obstante, en muchas las funciones, la institución lograba recolectar algún dinero. Este era producto de contribuciones discrecionales que realizaban los espectadores, y se destinaba a la caja de la peña, al igual que el que se obtenía por las entradas a los espectáculos (una vez establecido el Teatro Popular José González Castillo, se comenzó a cobrar una módica suma por las entradas a los espectáculos). Otro de los ingresos de la institución provenía de las cuotas que abonaban sus socios, aunque —por las constantes anotaciones en las actas sobre las deudas— entendemos que estas no eran muy estrictas. En algún momento, se realizaron actividades eventuales para obtener dinero. Por ejemplo, en noviembre de 1940, cuando la situación de la tesorería era apremiante, se autorizó la difusión de estampillas de contribución voluntaria por \$0,50. También se vendieron avisos publicitarios para ser insertados en los programas de mano. En algunas ocasiones, la institución recibía ayuda de otras entidades. Por ejemplo, la firma Trigueros y Milanés les donó trescientos programas, y el Club Social y Deportivo Loria, la suma de \$25.

Los alumnos de los cursos, a su vez, pagaban \$1 de matrícula y \$0,50 por mes, que eran destinados a la caja social.

Sobre el vínculo con el teatro profesional, observamos que este fue muy cotidiano durante la génesis del grupo, dándole una conformación distinta a la de los otros

conjuntos. Sin embargo, no se registraron en actas mayores relaciones con este campo luego de la constitución del Teatro Popular José González Castillo. Entendemos este hecho como una demostración de pertenencia al movimiento de teatros independientes. Sin ir más lejos, cuando fue invitado a formar parte de la 1ª Exposición de Teatros Independientes se aclaró, en *Conducta*, que el grupo había comenzado a excluir “en lo posible la colaboración de profesionales” (Anónimo, 1938c: 4). Empero, no se puede dejar de lado que algunos de sus miembros, como fue el caso de Saulo Benavente, comenzaron a trabajar de forma paralela en el otro circuito. Por ejemplo, Benavente realizó la escenografía de la obra *Mujeres*, en 1939, presentada por la compañía de Mecha Ortiz (cfr. Roca, 2013).

7.5.Relaciones con el Estado y con los partidos políticos

A lo largo de los años, la relación entre el Teatro Popular José González Castillo y el Estado no fue demasiado fluida.

Desde el Teatro Popular, se contactaron algunas veces para solicitar ciertos permisos y beneficios, pero en general no hubo grandes resultados.

Por ejemplo, entre julio de 1942 y abril de 1943 se hicieron gestiones para realizar un espectáculo al aire libre en el Parque Rivadavia. Los trámites se demoraron, la fecha solicitada resultó estar tomada y, por razones climáticas, se resolvió postergar el pedido. Otra situación se dio en julio de 1942, cuando el Teatro Popular José González Castillo participó de un pedido colectivo que hicieron los teatros independientes para que la Municipalidad autorizara la realización de funciones en los teatros participantes del Concurso de Teatros Independientes organizado por la Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Allí, la respuesta fue satisfactoria. No obstante, el teatro de la Peña Pacha Camac terminó desistiendo de formar parte del concurso.

En relación con la intención de obtener un local de parte de la Municipalidad, el vínculo del Teatro Popular José González Castillo con el Estado no fue muy fructífero. Sobre todo si se la compara con otros grupos, ya que, si bien el Teatro del Pueblo, La Máscara y la Agrupación Artística Juan B. Justo fueron desalojados, en 1943, de sus salas cedidas por la Municipalidad, al menos alguna vez habían sido receptores de ese favor. De esto —haciendo principal foco en el Teatro del Pueblo, aunque el Teatro Juan B. Justo también había recibido un espacio para ese entonces— habló Edmundo Guibourg desde el diario *Crítica*, el 31 de mayo de 1938, luego de que los señores Bourges,

dueños del Café Biarritz —donde la Peña Pacha Camac llevaba a cabo sus tareas gratuitamente—, vendieran sus instalaciones a la Municipalidad (para ampliar el Banco Municipal de Préstamos, actual Banco Ciudad) y esta, “sin previo aviso, sin indemnización o compensación alguna por el perjuicio que causaba a una institución constituida y sostenida con tanto sacrificio, conminó a Pacha Camac a desalojar el local en el término de veinticuatro horas” (Villa, 2015: 165):

Un mal día reciente llegó allí la piqueta municipal, a demoler como consecuencia de la adquisición de un viejo edificio, y no se tuvo en cuenta para nada, en absoluto, que se dejaba sin sede a una institución popular, por muchos conceptos meritoria. (...) No es extraño, entonces, que obligue a la suspicacia el considerar con qué asombrosa facilidad el llamado Teatro del Pueblo obtuvo de la pasada administración municipal tan desproporcionados favores. (...) Mientras que por un lado se despilfarran centenares de miles de pesos, lo bastante para subvencionar a todas las compañías teatrales del país, y ello al solo objeto de asegurar el desenvolvimiento de un núcleo de aficionados, por el otro se conspira contra la existencia de organizaciones de propósitos artísticos que son más especial y más genuinamente populares (Villa, 2015: 166).

Por supuesto que estas declaraciones de Guibourg son anteriores a la derogación de la ordenanza 8612 pero, aún con esta posterior tensión entre el Estado y el Teatro del Pueblo, es notable cómo el conjunto de Leónidas Barletta se había visto beneficiado, a diferencia del de José González Castillo, con la cesión de salas en varias oportunidades. La nota de Guibourg sirvió como antecedente para la presentación, ante el Concejo Deliberante, de un proyecto firmado por los concejales Rodolfo Arrambari, Luis L. Boffi y Manuel Malvar, por el cual se autorizaba al Departamento Ejecutivo a conceder a la Peña Pacha Camac una finca de propiedad municipal en el barrio de Boedo. Sin embargo, este proyecto nunca se concretó. Villa sostiene que el desalojo del Café Biarritz fue enmarcado en “el ataque sistemático a la cultura popular y la destrucción de sus redes sociales” (2015: 148), llevado a cabo durante la Década Infame¹²¹.

Cuando esto ocurrió, en la peña ya se habían realizado más de 200 funciones de alrededor de 70 obras. Algunos integrantes propusieron alquilar el sótano de una pizzería, sito en Carlos Calvo 3621, y la correspondiente mudanza se realizó el sábado 7 y el domingo 8 de mayo. No obstante, a los pocos meses, comenzaron los problemas en el nuevo lugar. En septiembre de 1938, la CD empezó a sondear otro espacio, pero esta búsqueda no llegó a concretarse. En marzo de 1939, se les informó que debían abandonar el sótano de la pizzería porque allí la Municipalidad iba a instalar unos depósitos de mercadería. Por tal motivo, la peña se volvió a mudar a un nuevo local,

¹²¹ Bajo el mismo régimen, en abril de 1943, “con un despliegue extraordinario de fuerzas policiales, los profesores y alumnos de la Universidad [Popular de Boedo] fueron obligados a dejar las aulas” (Villa, 2015: 156).

ubicado en Loria 1536. Allí, debido a ciertas modificaciones que tuvieron que ejecutar para obtener la habilitación, estuvieron seis meses sin hacer actos públicos. Sin embargo, durante ese lapso de tiempo, las actividades internas siguieron funcionando.

En febrero de 1941, Gaetani, integrante de la Comisión Directiva, propuso nuevamente cambiar de lugar. Así, comenzaron las gestiones ante el Ateneo de Boedo y La Balear para arrendar sus locales. En los meses subsiguientes también se inició una gestión ante la Asociación de Trabajadores del Estado para actuar en el salón que la entidad poseía en la calle Chile 1567. En paralelo, se le pidió a la Intendencia Municipal el permiso correspondiente para concretar este intercambio y se iniciaron las gestiones para la obtención de un local municipal. Empero, las negociaciones para lograr un permiso municipal para trabajar en el local de los Trabajadores del Estado tampoco tuvieron éxito.

Los intentos por obtener otro escenario no mermaron. En el 43 se trató de conseguir la sala del Cine Baby, pero el precio y las condiciones exigidas fueron prohibitivas. También se procuró adquirir la sala de la Casa del Teatro. Empero, no quedó registrada en actas una nueva mudanza de local. Ese mismo año, hubo otro contacto de la Peña con el Estado Municipal, esta vez, concretamente, con el servicio penitenciario. Si bien no se aclaró el motivo en las actas, la seccional 20ª de Policía solicitó que se le remitiera una lista con los nombres, los domicilios y los números de cédula de los miembros de la Comisión Directiva. Así, se le entregó una copia de los estatutos, una lista con los nombres, domicilios y números de cédula de los miembros de la Comisión Directiva, y otra lista completa de socios con domicilios y datos de identidad.

Tito Foppa sostiene que, en 1949, la Peña accedió a desocupar el local de Loria transitoriamente por unos arreglos que tenía que hacer el dueño. Sin embargo, “terminadas las obras de refacción, la Municipalidad, invocando una nueva ordenanza, se negó a autorizar la entrada directa al sótano desde la calle” (Foppa, 1961: 926). La prohibición de la Municipalidad fue sorpresiva. De hecho, en noviembre de 1949, en el boletín n° 6 de la Peña, se había aseverado:

Las obras iniciadas marchan a un ritmo acelerado; ya están casi concluidas las tareas de demolición y en breve comenzará la colocación de cimientos para dar lugar luego a la subsiguiente estructura del edificio. Todo esto permite suponer que en un tiempo relativamente breve estaremos de nuevo en nuestro local. El plan de financiación a que nos referíamos en el número anterior está unido a esta circunstancia, pues será necesario reunir fondos que permitan mantener una actividad frecuente y cubrir con ello los ingentes gastos que demandará el mantenimiento de la Peña. Oportunamente informaremos a nuestros amigos acerca de la forma de colaborar con nosotros en esta

empresa. Sabemos que no nos faltará aliento y estímulo para seguir nuestra labor iniciada hace 17 años (Anónimo, 1949: 7).

Un mensaje similar se esbozó en el número siguiente.

Ante la imposibilidad de continuar las actividades, la peña dejó de funcionar. Aníbal Lomba afirma que en 1955 se hicieron algunos esfuerzos para retomar la labor y que, dos años más tarde, se llegaron a concretar dos conciertos y una exposición de cultura y escultura. Pero “al no poder obtener un espacio para el desenvolvimiento de sus actividades, al cumplir sus bodas de plata, se extinguió para siempre el espíritu de la Peña Pacha Camac” (Lomba, 2010: 12).

Desde la peña, asimismo, por lo menos en tres oportunidades se le escribió al Presidente de la Nación para pedir el indulto para un ex socio, Antonio Vicente. La primera vez, de la que no tenemos su fecha exacta, se consiguió que la prisión perpetua pasara a ser de 15 años. La segunda vez se llevó a cabo en febrero de 1940 y el Presidente era Roberto Marcelino Ortiz. En agosto de 1943, el procedimiento se reiteró, ya bajo la presidencia de Pedro Pablo Ramírez.

En relación a su identidad política partidaria, la Peña Pacha Camac tenía orientación anarquista, heredada de la ideología de su creador y de muchos de los escritores que la frecuentaban (cfr. Requeni, 1985: 87). No obstante, su alineación no era extremista, ya que, sin ir más lejos, Julio Cruciani, cofundador e íntimo amigo de González Castillo, era militante del Partido Socialista. En este sentido, podemos tomar las palabras de Mónica Villa, quien sostiene que la tesis social de González Castillo “fue la defensa de los sectores más desprotegidos y la denuncia de la injusticia” (2015: 14).

Por último, la única referencia concreta en las actas de la institución hacia un partido político se dio el 5 de diciembre de 1942, cuando se recibió una nota de la Unión Cívica Radical de la provincia de Córdoba invitando a los escultores a intervenir en un concurso para la erección de un monumento —en dicha provincia— al ex Presidente Hipólito Yrigoyen. No se registró juicio alguno sobre esta nota y fue derivada al diario mural de la peña.

7.6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes

Desde la Peña Pacha Camac se mantuvieron múltiples vínculos con los diferentes grupos de teatro independiente que lo circundaban. Su participación fue muy activa. En principio, su grupo de teatro fue uno de los cuatro elencos que participó, en diciembre

de 1938, de la 1ª Exposición de Teatros Independientes, realizada en el Teatro del Pueblo. Además del grupo de Boedo y del conjunto local, participaron la Agrupación Artística Juan B. Justo y el Teatro Íntimo de La Peña. El Teatro Popular José González Castillo presentó *El niño Eyolf*, de Henrik Ibsen.

Esta exposición se comenzó a diagramar tres meses antes a través de una comisión organizadora que contaba con representantes de los cuatro grupos. Por el Teatro Popular, participaron Campos y Benavente como delegados, y Serde como ayudante.

Cuando la exposición terminó, la Comisión Directiva observó que había miembros que no habían colaborado como correspondía e, incluso, habían hecho derrotismo. A su vez, se informó que la comisión organizadora de la exposición de teatros independientes iba a seguir actuando con carácter permanente, manteniendo sus puestos Campos y Benavente. No obstante, no se llevó a cabo un segundo evento similar.

Además de esta, hubo otras muchas relaciones de intercambio con los grupos de teatro independiente contemporáneos al Teatro Popular José González Castillo que se pudieron rastrear en las actas. Las clasificamos en cuatro rubros: 1) visitas de cortesía, 2) realización de favores, 3) concreción de funciones y actividades bilaterales, y 4) organizaciones colectivas de diferentes tareas.

Dentro de las visitas de cortesía podemos ubicar la asistencia de Benavente y Saftich a un lunch organizado por la Agrupación Artística Juan B. Justo en conmemoración del décimo tercer aniversario de su fundación, celebrado en 1940. A su vez, cuando el 31 de julio de 1943, la Peña Pacha Camac celebró su 11º cumpleaños, concurrieron al brindis delegaciones de la Biblioteca Popular Veladas de Estudio después del Trabajo, de la Agrupación Impulso y de la Peña del Círculo Patricios.

Entre los favores, hubo un intercambio con el Teatro del Pueblo, espacio que en 1942 ofreció libre acceso a sus funciones para algunos socios de la peña. A los pocos meses, el Teatro Independiente Renacimiento le solicitó a la peña que le cediera su local para una función. Esto fue aprobado sin discusión. El Teatro Independiente Expresión fue otro grupo que le requirió un favor a la Pacha Camac: le pidió sillas para una de sus funciones y se las otorgaron. A su vez, en enero de 1943, el Teatro Polémico, institución de la provincia de Santa Fe, solicitó por correo a los integrantes de la peña que le enviaran las opiniones que merecieran sus actividades. Este pedido también fue satisfecho.

Asimismo, dentro de los encuentros bilaterales, hubo dos actividades realizadas en conjunto con el Teatro Libre Florencio Sánchez, en su local de Loria 1194. Una fue en

1942, cuando se organizó una exposición de artes plásticas de la que participaron pintores, escultores y un grabador. La otra fue en agosto de 1943, cuando la agrupación vecina invitó al Teatro Popular José González Castillo a realizar dos funciones. La propuesta se aceptó y se representó *El viaje sin regreso*, de J. Vane. Por otro lado, en septiembre de 1943, se acordó con el teatro de Títeres del Triángulo, dirigido por Cándido Moneo Sanz, José J. Vaccaro y G. Verdi, que los futuros estrenos de sus obras se realizarían en la peña.

Por último, fueron varias las organizaciones colectivas. En octubre de 1940, la Comisión Directiva de la peña resolvió efectuar una función especial para los teatros independientes, programada para los primeros días de noviembre. En 1942, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro de La Comisión Nacional de Cultura organizó un concurso para teatros independientes. El elenco de la peña iba a participar con *La mala reputación* y *El compromiso de Blanco Posnet*. Por intermedio de este instituto, varios grupos redactaron la ya mencionada nota conjunta solicitando a la Municipalidad que los autorizara a realizar espectáculos en sus teatros. En respuesta a esta nota, el jefe de la sección Espectáculos de la Municipalidad citó al representante de la peña para considerar el pedido de José Antonio Saldías, director del INET, sobre los teatros independientes. En esta reunión, se acordó autorizar las funciones hasta que se concretara el concurso en el Teatro Nacional de Comedia.

La organización del concurso fue muy grande y contó con difusión en distintos medios de comunicación. De hecho, el 19 de junio, un cronista y un fotógrafo de *La Prensa* se acercaron a la Peña Pacha Camac para hacer una nota sobre sus actividades. En la función que se iba a hacer en el Teatro Nacional de Comedia, la peña tenía pensado repartir un boletín, ya que por las dificultades económicas que estaba atravesando, no podía publicar con asiduidad. También, en relación con el tema económico, Burruni informó que, en una de las reuniones que realizaron los participantes del concurso de teatros independientes, había surgido el proyecto de hacer un fondo común con dinero de todas las agrupaciones para retirar, en cada fecha, el capital necesario para montar cada espectáculo. Pero la Comisión Directiva resolvió no tomar parte en esta bolsa común porque la peña iba a llevar sus propios decorados.

Con el correr de la organización del concurso, las cosas se complicaron. En octubre, el INET alteró las bases y eliminó la obra extranjera que cada conjunto debía presentar. Pese a los esfuerzos Burruni, el delegado de la peña, la medida no se reconsideró. La Comisión Directiva observó que participar del concurso solamente con *La mala*

reputación no iba a ser representativo del esfuerzo ni de la capacidad del elenco, ya que en *El compromiso de Blanco Posnet* intervenían los más antiguos elementos y tenía mayor trabajo de ensayos. Por lo tanto, se resolvió retirar su futura participación en el Teatro Nacional de Comedia.

Dado que otros conjuntos estaban en la misma situación, se consideró la posibilidad de hacer una presentación en otro teatro junto a esas agrupaciones. Si bien se mantuvieron conversaciones con Leónidas Barletta sobre una posible presentación de los elencos retirados en el Teatro del Pueblo, la idea fue desechada por la difícil situación en la que quedaría el teatro anfitrión frente al INET. A su vez, el Teatro del Pueblo también le ofreció a la Peña Pacha Camac un espacio de descargo en la revista *Conducta*. No obstante, la publicación no se efectuó. Más tarde, surgió la posibilidad de que los grupos que se hubieran retirado del concurso se presentaran en el Teatro Odeón. Empero, esta idea tampoco se concretó.

Otra actividad conjunta fue propuesta por el Teatro Popular Argentino que, en agosto de 1942, invitó al Teatro Popular José González Castillo a sumarse a la creación de un órgano de publicidad común para todos los teatros independientes. La Comisión Directiva resolvió enviar una nota de adhesión a este proyecto pero reservarse la colaboración económica debido a la delicada situación de la tesorería.

En el Teatro Libre Florencio Sánchez, por iniciativa del teatro anfitrión y de El Tinglado, se realizaron, en agosto de 1943, dos reuniones para organizar un concurso de teatros independientes. Asistieron once agrupaciones, entre ellas hubo representantes del elenco de la peña. Para dar forma al evento se nombró una comisión constituida por integrantes del Teatro Libre Florencio Sánchez, El Tinglado, el Teatro Popular Argentino, el Conjunto Teatral La Carreta y el Teatro Popular Independiente Renacimiento. Sin embargo, no hemos encontrado rastros de la concreción del proyecto. La última actividad colectiva que quedó registrada en las actas fue la inscripción del Teatro Popular José González Castillo, en noviembre de 1943, en un concurso radiotelefónico de teatros independientes, organizado por los laboratorios Ross en Radio Belgrano. A los conjuntos que actuaran frente el micrófono se les había prometido un premio de cincuenta pesos para viáticos.

8. La Máscara

8.1. Génesis

La Máscara —que, para Luis Ordaz (1946, 1957), completa la tríada de teatros más destacados durante los primeros años del teatro independiente— fue uno de los conjuntos independientes más mencionados en los estudios sobre la temática. Varios autores (como Castagnino, 1950; Adellach, 1971; Marial, 1984; Ordaz, 1981; Pellettieri, 1990a, 1990b, 1997, 2006; Trastoy, 2002; Perinelli, 2014a) lo abordaron en tanto que consideraron como una obra emblema a su estreno de 1949, *El puente*, de Carlos Gorostiza. Además, contamos con el trabajo de investigación de Laura Mogliani, “La Máscara: concepción de la obra dramática y del texto espectacular” (2003), que sintetiza el recorrido del grupo y sus aportes más importantes. Por otra parte, algunos de los protagonistas de La Máscara plasmaron parte de sus recuerdos y experiencias en publicaciones propias (Asquini, 1990, 2003) o ajenas (Risetti, 2004).

En el Teatro La Máscara se iniciaron figuras trascendentales del campo teatral independiente nacional. Por ejemplo, convivieron en el conjunto —por un tiempo breve— Pedro Asquini, Alejandra Boero, Oscar Ferrigno y Carlos Gorostiza.

La génesis de este conjunto comenzó en 1937 cuando, bajo la dirección de Bernardo Graiver (quien algunos años antes había estrenado su comedia *El hijo del rabino* en el Teatro del Pueblo), se constituyó el Teatro Guillermo Facio Hebequer, nombre con el que se quería rendir homenaje al querido pintor, fallecido en abril de 1935. El Teatro Facio Hebequer ofreció *Los malos pastores*, de Mirbeau. Al año siguiente, se mudó al salón de la Colonia Italiana y se transformó en el Teatro de Arte, también bajo la tutela de Graiver —que era farmacéutico de profesión—, con el objetivo de representar a la Federación de Teatro Popular¹²², cuyos estatutos habían sido redactados por Álvaro Yunque, Bernardo Graiver y Antonio F. Marcellino. El Teatro de Arte cumplió un corto ciclo de funciones en bibliotecas, clubes y sindicatos, interpretando obras breves de Ramón J. Sender (*El secreto*), Álvaro Yunque (*El ropero y la llave*), José González Castillo (*La telaraña y Cómo se hace un drama*) y Mariano José de Larra (*Tu muerte o la mía*). También se hicieron algunas funciones de *Los tejedores* de Gerhart Hauptmann.

¹²² Esta organización agrupaba a 20 de los 50 conjuntos de teatro popular que actuaban en clubes de barrio y en bibliotecas suburbanas.

Los ensayos se realizaban en el fondo de un café, sito en Rivadavia al 2000, o en una sala en la planta baja de un edificio de oficinas, sobre la calle Talcahuano.

En 1939, este grupo obtuvo, del Concejo Deliberante de la Municipalidad —y, fundamentalmente, a través de la gestión del actor Tomás Migliacci, quien trabajaba allí como taquígrafo—, un local abandonado en la calle Moreno 1033, que antes había sido un depósito de productos químicos. Ordaz —que sería uno de los primeros dramaturgos llevados a escena por el grupo— describe el espacio:

En una nota periodística de esos días se da una idea del ámbito: “no es más ni menos que un galpón infecto en el que para caminar se debe practicar un arriesgado alpinismo. En los días de lluvia el agua se cuele torrencialmente por las múltiples goteras del techo. Los desperdicios que cubren el suelo sobrepasan los dos metros de altura”. El párrafo concluye: “Pero para el entusiasmo de esta juventud crepitante no existen obstáculos”. Tan es así que en pocos meses de dura fajina diaria para todos los integrantes, el tugurio queda convertido en una salita aseada y cómoda (1981: 40-41).

Instalados allí, mientras ensayaban las dos obras con las que pensaban debutar, los integrantes cambiaron nuevamente el nombre por el definitivo *La Máscara*, a raíz de una propuesta de Pablo Palant. Marial ubica la fundación del conjunto en febrero de 1939 y, entre sus fundadores, a Tomás Migliacci, Pablo Palant, Félix Robles, Juan Carlos Parra, Luis Ribak, Jaime Ribak, Fernando López, Pola Márquez, Elena Jessiot, Nilda Rosen, F. Angélica Oleastro, Bernardo Graiver, David Soco, Ricardo Trigo, Víctor Barcelona y Roberto Dell’Orefice. Varios de ellos ya habían integrado el Teatro Proletario, al igual que Ricardo Passano, Álvaro Yunque (quien empezó a cumplir el rol de asesor literario) y Elías Castelnuovo, el destacado trío que también pasó a animar *La Máscara*¹²³. El primer lema de la agrupación fue “El teatro será pueblo o no será nada”, frase atribuida a Romain Rolland; luego, “El teatro no es un templo, es un taller”¹²⁴, de Álvaro Yunque; y años después, lo cambiaron a “Con los ideales de Romain Rolland”.

Graiver dirigió los primeros ensayos, pero pronto se produjo un conflicto y se fue (según Saúl Enrique Lerner —quien brindó su testimonio en Risetti, 2004—, el cambio de nombre tuvo que ver en esta decisión), quedando el uruguayo Passano al mando, repitiendo el rol que había ocupado en el Teatro Proletario. Luis Ordaz lo recuerda así:

Passano se siente un “obrero del arte”. Puede vérselo enfundado en su mameluco de carpintero, participando con entusiasmo adolescente en la limpieza del local, manejando y disponiendo cables y llaves de luces y, muy particularmente, adiestrando y dejando a punto un elenco compuesto por seres muy jóvenes y con todo el fervor artístico intacto (1981: 41)

¹²³ Yunque, Castelnuovo y Passano fueron grandes amigos, hasta el final de sus días.

¹²⁴ Sobre esta frase, Gorostiza dirá más tarde: “entendí que sí, que [el teatro] era un taller, pero también un templo” (en Cabrera, 2012: s/p).

Pedro Asquini, uno de los teatristas más significativos que pasaron por La Máscara, también resalta virtudes en la figura de Passano¹²⁵:

Poseía una luminosa imaginación, que era su cualidad sobresaliente. Profundo conocedor del alma humana, creaba los tipos que presentaban las obras que ponía en escena dotándoles de fuertes caracteres que hacían creíble la realidad del personaje. Poseía gran facilidad para transmitir a los actores su idea sobre los personajes y las obras (1990: 13)

Teniendo en cuenta las reminiscencias de este conjunto con el Teatro Proletario y de sus declaradas adhesiones hacia Romain Rolland, es fácil advertir que, tanto el autor francés como Erwin Piscator, fueron claros referentes para los directivos de La Máscara. En este sentido, podemos conectar estas admiraciones con la primera y la tercera línea de antecedentes que planteamos en el capítulo II. Asquini explica:

Es que *El Teatro del Pueblo*, de Romain Rolland, era nuestra biblia. Por su parte, Passano tenía su biblia propia: una edición española, que no se encontraba en las librerías de Buenos Aires, de *El teatro político*, de Piscator. Ese libro no se lo prestaba a nadie, no obstante lo útil que nos hubiera sido a todos (1990: 15).

Pedro Asquini había ingresado a La Máscara en abril de 1941. Fue de vital importancia en el elenco: cuando cumplió un año de permanencia, sus compañeros lo eligieron para que integrara la dirección general del teatro¹²⁶. En 1941, también había llegado quien luego iba a ser su compañera de trabajo y de vida, Alejandra Boero (antes conocida como Ofelia Samek).

A finales de 1940, el local de la calle Moreno sufrió un incendio, por lo que las actividades debieron frenarse por algún tiempo. Tras mucho esfuerzo, se lograron reconstruir el escenario y otras partes que lo requerían. Casi al término de 1942, llegó la primera escisión en La Máscara —que tuvo varias—; la mitad del elenco se fue (incluido Passano) por discusiones surgidas en la preparación de la obra *Despierta y canta*. Pero en 1943, luego de que la Municipalidad desalojara a La Máscara por el mismo motivo que lo hiciera con el Teatro Juan B. Justo (el ensanchamiento de la Avenida 9 de Julio), “los antiguos integrantes de La Máscara volvimos a unirnos bajo la mano protectora de Ricardo Passano” (Asquini, 1990: 19). Siguieron trabajando sin tener un espacio propio, pero esta falta representó un pozo profundo para el grupo. Incluso, conllevó la pérdida de Ricardo Passano, quien se retiró (nuevamente) por ese

¹²⁵ Muchos años más tarde, Asquini fundó el grupo cooperativo teatral Ricardo Passano, en homenaje a su maestro.

¹²⁶ El Consejo de Dirección se renovaba anualmente. En 1947, estaban al frente del teatro Alejandra Boero, Saúl Lerner, Juan Manuel Chaure y su esposa Margarita. A comienzos de 1949, la dirección general del teatro estaba integrada por Pedro Doril, Mario Rolla y Saúl Lerner. Algunos años antes, Asquini había renunciado a los cargos directivos para dar lugar a los nuevos integrantes.

motivo. Tanto Asquini como Ordaz consideraron que ahí se terminó la primera etapa del conjunto.

No obstante, La Máscara se reinventó, y en 1947 accedió a su segunda sala en Maipú 28, en el primer piso del Sindicato de Seguros. Allí se vivió un momento de gran auge del conjunto, teniendo su punto más álgido luego del estreno de *El puente*. Pero, como suele pasar con los éxitos, tienen su contracara. A fines de 1949, Pedro Asquini y Alejandra Boero dejaron el conjunto; un tiempo después, fundaron Nuevo Teatro. Hubo diversas razones que explicaron esta partida: la principal fue la decisión del elenco de aceptar que *El puente* se llevara a cabo, de manera simultánea, por un elenco profesional (situación sobre la que volveremos más adelante); pero también objetaron la falta de disciplina, el hecho de hacer la misma obra durante mucho tiempo, y el aumento del precio de las entradas. Al poco tiempo, hubo una nueva escisión en La Máscara: a fines de 1950, abandonó sus filas un grupo encabezado por Oscar Ferrigno (que había ingresado en 1948), por desacuerdos en relación a la formación de actores —sobre los que también retornaremos a lo largo del trabajo—, quienes luego conformaron el Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho.

Algunos lugares que transitó este grupo, entre otros, fueron el Teatro Lassalle, en Cangallo 2263, y el Teatro Colonial, en Paseo Colón 413. A este último recinto, se mudó La Máscara en el año 1952. En 1955, se instaló una nueva dirección general integrada por Luis Ribak, Alberto Bórquez y Alfredo Pizzutiello, que desempeñaron, respectivamente, las secretarías de cultura, propaganda y administración. Ahí, la dirección artística quedó a cargo, otra vez, de Passano.

La tercera etapa de este conjunto teatral, que tuvo casi veinticinco largos años de trayectoria, comenzó en 1957, cuando Agustín Alezzo, Augusto Fernández y Carlos Gandolfo —que se habían ido de Nuevo Teatro para conformar su propio grupo, Juan Cristóbal (en referencia a otro libro de Rolland)— se instalaron en el Teatro Colonial¹²⁷, el local donde, con un pequeño grupo reducido, estaba funcionando La Máscara. Allí, los integrantes locales los invitaron a sumarse. Los recién llegados accedieron y, rápidamente, pasaron a ocupar los cargos de toma de decisiones. La más importante fue la convocatoria a la actriz y directora austríaca Hedy Crilla, quien se sumó a La Máscara en 1959.

¹²⁷ Esta propiedad era de una sociedad de beneficencia. En los años sesenta, antes de finalizar el contrato, sus dueños intentaron una acción de desalojo que provocó una defensa espontánea de La Máscara. El grupo tuvo que irse un tiempo pero, finalmente, logró quedarse. Allí estrenó *El gesticulador* de Roberto Usigli, bajo la dirección de Atahualpa Del Cioppo.

8.2. Estética

8.2.1. Repertorio

Bajo la dirección de Passano, el 17 de noviembre de 1939, se inauguró la nueva sala, subiendo a escena en tal ocasión *La emperatriz Annayanska*, farsa breve de George Bernard Shaw, y *Ensueño*, esbozo de tragedia en un acto de Luis Ordaz.

Según el propio Ordaz:

La calidad de sus espectáculos, obtenida por la capacidad de los intérpretes y por una dirección eficaz, hizo que la pequeña sala se colmara de público, llegando a ser, en determinado momento, el elenco que presentaba una mayor armonía dentro del movimiento escénico independiente (1957: 220).

Al año siguiente, hicieron *Comedia sin título*, de Antonio Cunill Cabanellas; y *Volpone*, farsa de Ben Jonson. A Pedro Asquini, quien todavía era solo un espectador del grupo, la puesta en escena de *Volpone* lo impresionó: “Excelentes actores, con un movimiento escénico que llamaba la atención, con maquillajes y vestuario realmente atractivo. Llenos en la platea” (1990: 13). Además, la consideró un testimonio de la capacidad de Passano como director: “una real lección de teatro” (Asquini, 1990: 14).

Para volver a poner la sala en condiciones, luego del incendio de finales de 1940, se preparó un programa con cinco obras breves, para ser montado en distintos lugares y así recaudar los fondos necesarios. Estas obras, que se realizaron en 1941, fueron *Jugando a la guerra*, de Luis Ordaz; *La huida*, de Pablo Palant; *La muerte es hermosa y blanca*, de Álvaro Yunque; *El soldado*, de Horacio Quiroga; y *La noria*, de Elías Castelnuovo. Pedro Asquini, que estaba recién llegado, debutó con este “mosaico teatral”:

Mi debut fue en *La noria*, con un personaje sin letra. De las cinco obras; tres eran pacifistas; *La noria*, poema proletario, era una reivindicación de la clase trabajadora a lo largo de toda la historia universal y, la obra de Yunque un bello poema. Allí empecé a darme cuenta de que el teatro tiene tanto que ver con la realidad y que su luz bien puede iluminarla (1990: 15).

No fue un gran éxito de público, como tampoco lo fue *Desterrados*, de Ernesto L. Castro, la obra —inspirada en los inmigrantes españoles que tenían que dejar su tierra natal luego de la Guerra Civil (1936-1939)— que continuó. En el mismo año, llevaron a escena *En algún lugar*, también de Castro, pieza en la que debutó Alejandra Boero. Ya en 1942, La Máscara ofreció “una meritoria versión” (Ordaz, 1957: 221) de *El avaro*, de Moliere, donde Asquini interpretó a Valerio y Boero, a Elisa¹²⁸; y luego *Despierta y canta*, de Clifford Odets, una pieza de teatro moderno norteamericano. Según Ordaz,

¹²⁸ Más adelante, encarnaría a los dos personajes femeninos restantes de esta comedia.

fue esta “la obra de mayor jerarquía e inquietud ofrecida en ese año por los elencos independientes” (1957: 221). Ricardo Passano solo intervino al comienzo en la dirección de la obra de Clifford Odets, dado que durante la preparación de esta pieza, se presentaron dos dilemas. El primero fue que Passano había llevado al elenco a tres actores profesionales y la heterogeneidad no cuajaba para sacar adelante los ensayos. El segundo se desencadenó a partir de que Chaico —uno de los traductores de la obra y familiar de Jacobo Ben Ami, el gran actor judío que, anteriormente, había representado esta pieza en Argentina, aunque no en castellano— vio un ensayo y no estuvo de acuerdo con el planteo del director: “los personajes eran todos judíos y Passano los había concebido como si no lo fueran” (Asquini, 1990: 18). La discusión entre ellos llevó a que Passano abandonara el elenco, dejando a Chaico al frente del mismo.

En 1943, David Licht, el director polaco que había estado desde 1938 dirigiendo el Teatro IFT, se hizo cargo del conjunto y ofreció una notable versión de *Macbeth*, de Shakespeare. La protagonista fue Jordana Fain. Según Luis Ordaz: “A pesar de las dificultades que presenta el montaje de esta obra, llegó al público con una justeza digna de encomio” (1957: 221). Osvaldo Pellettieri (2006) calificó la pieza como “memorable” y contó que Licht hizo derribar la pared posterior del escenario para su realización, y que presentó escenas en los camarines, en el patio de atrás y al aire libre. Este fue el último estreno que La Máscara brindó en su local de la calle Moreno, pues se lo obligó a abandonarlo junto con el Teatro Juan B. Justo.

En este local, La Máscara llevó a cabo experiencias de teatro polémico, en línea con el ciclo que había inaugurado el Teatro del Pueblo en 1936. En esta actividad, el grupo a veces se veía “en aprietos para dar cabida en oportunidades a un público que numeroso acude a sus actos” (Marial, 1955: 210-211).

Ya sin espacio propio, en 1944, presentaron *El bosque petrificado*, de Robert E. Sherwood, en el teatro de la Sociedad Lago Di Como, en la calle Cangallo al 100. Para esta obra, se reagrupó el elenco de La Máscara —volvió Passano y algunos elementos, como Asquini, Gorostiza y Boero, que se habían alejado (estos últimos habían dado forma al Teatro Roberto J. Payró y actuado en *El momento de tu vida*, de William Saroyan)— y las críticas fueron muy positivas. Fue el primer protagónico de Alejandra Boero, quien representó a Gaby. Asquini transcribió un comentario del diario *El Mundo*¹²⁹:

¹²⁹ Si bien el teatrista dice que es de finales de 1943, entendemos que esta pieza se estrenó en 1944.

Un meritorio jalón más en la limpia trayectoria de La Máscara es, entonces, el logrado en esta oportunidad. Resulta grato poner de relieve este hecho, máxime cuando se trata de una agrupación que ha pasado por una serie de pruebas y mantenido su línea de conducta sin la más mínima vacilación (1990: 21).

A su vez, Marial, destacó las actuaciones:

El actor Ricardo Trigo compuso un pistolero magnífico, que merece especial atención. Carlos Montalbán, en su papel protagónico, acertado. Muy bien Pedro Asquini, en la juvenil interpretación de Bouze. Y en un papel pleno de dificultades, Alejandra Boero nos dio la pauta de sus grandes posibilidades y su aguda penetración. Bien el resto de la compañía (1944: s/p).

También en 1944, se volvió a realizar *Volpone*, de Ben Jonson. Al año siguiente, se hizo *Vive como quieras*, de Kaufman y Hart, en algunas salas de teatro profesionales, durante los días de descanso de sus elencos titulares. El reparto estaba compuesto por Ricardo Trigo, Tomás Migliacci, Diana Wells, Alejandra Boero, Jorge Giral, Antonio Govantes, Juan José Ross, Pedro Asquini, Nieves Ibar, Isidro Fernán Valdés, Susana Penny, Lola March, Leopoldo Saporitti, Pedro Doril, Sebastián Menéndez y Pola Márquez. Se hizo una especie de escenario circular, donde los espectadores se ubicaban alrededor de los actores. Si bien, con la primera edición de su *El teatro en el Río de la Plata*, Ordaz calificó a este espectáculo como excelente, también sostuvo que, desde que fue expulsado de su local, el conjunto había perdido su organización y “el sentido que imprime a su labor. El lema que ubicaba y orientaba su obra empeñosa se derrumbó con los muros del pequeño teatro de la calle Moreno. Decía así: ‘El teatro no es un templo, es un taller’” (1946: 181).

Pero, a pesar de las luchas internas y de las dificultades en la organización, la actividad de La Máscara no se detuvo. Durante 1946, repuso *Despierta y canta*, *Vive como quieras* y *El avaro*, todas bajo la dirección artística de Ricardo Passano. Sin embargo, la situación no era sencilla. La falta de un espacio propio, llevó al propio Passano a bajar los brazos:

Lamentablemente, luego de una función de *El avaro* en el Club Villa Sahores, Passano me llevó a un rincón y me dijo: “Así no se puede trabajar. Para esto no cuentas más conmigo. Cuando tengas un teatro, llamame”. Ese día los actores habíamos vestido las ropas de Molière entre los choclos, en los fondos del club (Asquini, 1990: 23).

En 1947, finalmente, encontraron un nuevo local para alquilar, en Maipú 28. Para Asquini, ese año comenzó una nueva etapa de La Máscara. Passano no regresó, se negó a volver porque decía que *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen, la obra elegida por el elenco para montar, no se podía hacer. Además: “Él quería teatro Revolucionario” (Asquini, 1990: 26). La pieza se hizo igual, con el alemán Max Wächter como director (era discípulo de Max Reinhardt —a quien ubicamos dentro de la segunda línea de los antecedentes europeos— y ya había dirigido a Asquini y Boero durante su experiencia como Teatro

Payró) y con la escenografía a cargo de Gastón Breyer, quien aportó una renovación en la materia, ya que estaba muy alejada del tradicional realismo: “Para la puesta de *Peer Gynt* ideó una escenografía entre constructivistas y sintética que Wächter aceptó a regañadientes. Él quería montañas y fiordos y una casa de verdad. La escenografía que imaginó Breyer no tenía, como es de suponer, nada de real” (Asquini, 1990: 26). En esta época, Naum Krishman, padre de Pedro Doril y fanático de Ibsen, brindó una conferencia alusiva.

Para Ordaz, esta experiencia escénica, que duraba tres horas y media, y estaba dividida en tres partes (en Risetti, 2004: 379 se puede ver un programa de mano), no solo marcó un nuevo período en La Máscara, sino que también lo hizo en todo el movimiento de teatros independientes¹³⁰:

La dignidad e inquietud que trascendía del espectáculo hizo que un público algo desconcertado, pero ávido de expresiones artísticas de calidad, rodeara decididamente a este elenco colmando su sala que se convirtió —y creemos no equivocarnos—, en el punto de partida de la nueva etapa del movimiento.

No fue solo por los valores indiscutibles de la obra, ni por su empeñosa interpretación y eficiente dirección, sino por toda esa gravitación de elementos y circunstancias favorables que hicieron resaltar aún más la labor del conjunto en medio de un teatro oficial o comercial mediocre y una escena libre desarticulada. Consideramos que el movimiento volvió a adquirir bríos y pujanza en torno de La Máscara disponiéndose entonces a afrontar con toda decisión algunos de los problemas que se le planteaban con mayor urgencia (1957: 291).

Los problemas a los que se refiere Ordaz —quien algunos años más tarde se sumará a la corriente que indicaba que la nueva etapa del movimiento de teatros independientes comenzaba a partir del estreno de *El puente*— tienen que ver con la capacitación de actores y con la profesionalización de la práctica teatral independiente. Volveremos sobre ellos en los siguientes apartados.

En 1947 también se realizaron *El pedido de mano* y *El tabaco hace mal*, de A. Chejov; y *La cruz de la victoria de O’Flathery*, de G. Bernard Shaw, en la que Boero volvió a protagonizar encarnando a la Sra. O’Flathery. El director fue Max Wächter¹³¹. A su vez, en 1948, las piezas elegidas fueron *Crimen y castigo*, de F. Dostoievsky y *Antígona*, de Sófocles.

¹³⁰ Pedro Asquini marcó un hecho curioso y paradójico: la primera edición del libro de Ordaz (donde se decretaba el final del conjunto y de todo el movimiento de teatros independientes) salió a las calles mientras La Máscara estaba ensayando esta pieza “con el entusiasmo de siempre y renovadas esperanzas” (1990: 28).

¹³¹ Marial habló de Max “Wester”, pero entendemos que se estaba refiriendo al director alemán. Por otra parte, si bien Marial señaló que él dirigió esas piezas (cfr. 1955: 133), algunas páginas más adelante, dijo que lo hizo Pedro Asquini (cfr. 1955: 171). Eso también se desprende del testimonio de Asquini (cfr. en Risetti, 2004: 73).

Crimen y castigo fue propuesta por el italiano Fulvio Tului, a quien el elenco había invitado para que los dirigiera. Asquini rememora: “A nosotros no nos entusiasmaba la idea porque nuevamente postergábamos nuestro impulso revolucionario. Pero la tentación de contar con la puesta de Tului nos hizo aceptar” (1990: 32-33). A pesar de que los ensayos iban muy bien —allí el italiano los hacía aplicar el “método Stanislavski”—, un día Tului desapareció. De manera que Asquini, Boero y Doril se hicieron cargo de la dirección:

La empresa no era fácil: se trataba de terminar los ensayos y ubicar los personajes en la escenografía que había planteado Breyer. Además, no estaba decidido el final de la obra, lo cual nos inquietaba a todos. Cumplimos honrosamente con nuestra misión. Pero no nos parecía justo firmar la dirección con nuestros nombres. Entonces recordamos que Tului nos había dicho que en Italia trabajaba con el seudónimo de Claudio Mura. Decidimos que esa sería la firma de la puesta [En Risetti, 2004: 380 se puede ver el programa de mano]. Nuevo suceso. El público que ya nos había ubicado con *Peer Gynt* colmaba la sala (Asquini, 1990: 33).

Por el papel de Catalina Ivanovna, Boero fue señalada por la crítica como una de las actrices más capaces de la escena argentina. Pedro Asquini cuenta dos anécdotas que vale la pena retratar. La primera es que Ricardo Passano vio la obra y, al terminar, se acercó furioso a los camarines: “¿Dónde está Claudio Murra?”, preguntó. ‘Esto es una copia, esto es Tairov puro. Yo, yo vi a Tairov y esto es una copia’” (Asquini, 1990: 34). La segunda tiene un espíritu similar. Al salir Lila Guerrero de ver la función, quien recientemente había regresado de la URSS, dijo: “Yo venía de Rusia dispuesta a hablarles de Meyerhold porque no sabía que en La Máscara hacen Meyerhold sin saberlo” (Asquini, 1990: 34). Ambas historias nos remiten a la segunda línea de los antecedentes europeos que identificamos al comienzo de nuestra tesis: la del teatro de arte. Asimismo, en tanto que ya marcamos similitudes de La Máscara con la primera y con la tercera, nos parece interesante volver sobre la idea de que las corrientes no son rígidas, sino que se bifurcan. Además, también es notorio cómo cada teatro independiente absorbió (lo que quiso y pudo, consciente o inconscientemente) de sus predecesores.

Antígona fue dirigida por Adolfo Celi, *reggisseur* recibido en la Academia de Arte Dramático de Roma. Como él quería un espacio más grande que el de la calle Maipú, el elenco alquiló el teatro de la Federación de Entidades Gallegas, en la calle Chacabuco 955. Celi también llevó al escenógrafo, Clorindo Testa, ya que no se había puesto de acuerdo con Breyer. En *Antígona*, Carlos Gorostiza —quien estaba en La Máscara desde 1942, cuando llegó ofreciendo su retablo de Títeres de la Estrella Grande— comenzó a ensayar su último papel importante, el de Creonte, pero luego le pidió a Celi

no integrar el elenco, ya que estaba escribiendo una obra de teatro¹³². A pesar de la expectativa que había generado este espectáculo, el público no los acompañó de la misma manera y solo se mantuvo dos meses en cartel. En la crítica que le dedicó Arturo Romay, se cuestionaron algunas actuaciones, la escenografía, las máscaras y la utilización de un altavoz. No obstante, se celebró el estreno:

Los jóvenes comediantes de “La Máscara” acaban de llevar a término una tentativa dignísima al darnos la *Antígona*, de Sófocles. La empresa era ambiciosa, y si los resultados no llegan a colmar su designio ni a satisfacer totalmente nuestras exigencias, quedan, empero, como saldo favorable, la nobleza del propósito y la generosidad del esfuerzo. Podrá objetarse que en arte las intenciones no bastan y que lo único que cuentan son los logros ciertos. Sí, sí; es verdad; pero cuando afanes como estos tienden a poner al alcance del gran público una obra modelo de la belleza antigua, sirviéndola con amoroso empeño y ejemplar decoro, los reparos que puedan suscitar los yerros no deben pesar más en la balanza que el quijotismo del intento (Romay, 1948: s/p).

En 4 de mayo de 1949 se estrenó *El puente*, la pieza que Carlos Gorostiza había estado preparando el año anterior. La dirección fue compartida entre el autor y Doril. La decisión de llevarla a escena había concitado duros debates internos ya que los asesores literarios del teatro, María Rosa Gallo y Camilo Da Passano, no la habían aceptado. Sin embargo, la pieza fue un éxito. Incluso, llegó al teatro profesional y, al año siguiente, al cine¹³³. También en 1950, La Máscara pasó a representar su obra en el Teatro Lassalle.

La propuesta de representar *El puente* en el teatro profesional llegó de la mano de Armando Discépolo, quien vio la puesta original. Esto se discutió acaloradamente entre los integrantes del elenco y, finalmente, se aceptó. Pedro Asquini y Alejandra Boero, quienes componían los personajes de Pichín y Elena respectivamente, no habían quedado conformes con la decisión de ceder la obra al otro circuito. Por esto, y algunas otras razones vinculadas a la disciplina, al finalizar el año 1949, se separaron del grupo. Empero, siguieron cumpliendo sus papeles en *El puente* hasta que se consiguieron los reemplazos.

Mucho se ha hablado sobre que la obra de Gorostiza “argentinizó” al teatro independiente. Aparte de las reflexiones del propio Gorostiza en el prólogo de la primera edición del texto (en Dubatti, 2012: 119a), Adellach fue uno de los que se refirió a esta cuestión:

¹³² Gorostiza dijo que comenzó a escribir desafiado por sus compañeros: “...ante la ausencia de obras argentinas para ser representadas (ya corría el año 1947, Discépolo había dejado de estrenar desde la década del 30, Arlt nos había dejado y Eichelbaum no quería mucho a los teatros compasivamente llamados vocacionales), compañeros del teatro me desafiaron: ‘¿Por qué no escribís vos una obra, ya que escribiste para títeres y te publican poemas por ahí?’” (en Roca, 2016: 246).

¹³³ La película, homónima, fue dirigida por Arturo Gemmiti y Carlos Gorostiza, quienes también realizaron el guion, junto a Nicolás Olivari. La pieza se presentó en casi todos los países latinoamericanos y en algunas universidades de Estados Unidos.

Un autor novel vino a coronar 20 años de lucha, con una obra que sobrepasó en trascendencia su modestia de proposiciones. A través de ella se daba, como en el teatro de principios de siglo, el golpe de frescura que hacía emanar un producto escénico de *nuestra realidad*¹³⁴. Cuando en el año 49 se estrenó *El puente* de Gorostiza, nadie, supongo que ni el mismo autor, pensó que allí la cosa empezaba de vuelta. Puede haber quien lo niegue aun ahora. La obra poseía una cantidad de oxígeno no habitual, no así la de sus continuadores, que convirtieron sus alcances en receta (1971: 17).

Marial, a su vez, también lo mencionó: “Era una obra escrita con aguda observación social, con idiosincrasias reconocibles donde tenían vigencia y ajustes nuestras propias voces. Una *pieza de estirpe argentina*¹³⁵ que abrió las puertas al público de Buenos Aires” (1984: 118).

Pellettieri, por su parte, afirmó:

La fecha de 1949, que para nosotros marca el comienzo de la segunda fase del Teatro Independiente, no tiene un origen arbitrario. El estreno de *El puente*, de Carlos Gorostiza, en el Teatro de La Máscara, señala el descubrimiento de la *peculiaridad argentina*¹³⁶, dentro de esa modernidad en la que se había incluido la primera versión (1990b: 232).

Algunos años después, este teórico comenzó a usar la categoría de “nacionalización” para referirse a lo que él consideraba la segunda etapa del teatro independiente, que comenzaba con esta obra: “Nacionalización (1949-1960). Designa una módica resemantización de lo finisecular, impulsada por la llegada de nuevos modelos europeos y norteamericanos de textos dramáticos y espectaculares y rudimentos del sistema Stanislavski” (1997: 20). Luego, dio una versión ampliada de esta noción:

En la segunda fase (1949-1959), de nacionalización, siguió pesando el encono hacia lo comercial, pero se atenuó el nihilismo frente a la tradición. Los creadores de ese período, acicateados más por el contexto social (el peronismo) que por el intertexto teatral europeo-norteamericano (sintetizado en la incipiente entrada de los rudimentos del sistema Stanislavski, los primeros estrenos del teatro de Brecht, Miller, Beckett e Ionesco), pretendieron contextualizar sus espectáculos, *incluir su discurso en lo argentino y lo latinoamericano*¹³⁷, indagar en la poética del realismo y, aunque fracasados en su intento, captar un público popular (2006: 70).

Ante esta tradición de lectura que fue instalando la idea de que la nacionalización del teatro independiente comenzó en 1949, con el estreno de *El puente*, nos parece importante señalar algunas cuestiones. En primer lugar, la expectativa de fundar una dramaturgia del teatro independiente nacional —es decir, hecha por dramaturgos argentinos— ya había sido enunciada por Leónidas Barletta cuando sentó las bases de su Teatro del Pueblo (ver cap. III, 1). En línea con esta idea, destacamos que —aunque sea cierto que muchos teatros elegían un repertorio mayormente extranjero— Roberto

¹³⁴ La bastardilla nos corresponde.

¹³⁵ La bastardilla nos corresponde.

¹³⁶ La bastardilla nos corresponde.

¹³⁷ La bastardilla nos corresponde.

Arlt, Álvaro Yunque, Pablo Palant, José González Castillo, Enrique Agilda y Rodolfo González Pacheco, entre muchos otros, eran autores argentinos que ya se habían estrenado dentro del movimiento de teatros independientes. Cuando subió a escena *El puente*, incluso el Teatro IFT ya había montado su primera obra nacional (*Cuando aquí había reyes*, de González Pacheco, en 1947). Empero, eran los integrantes de La Máscara quienes consideraban que no habían abordado los suficientes autores argentinos:

Nosotros nos sentíamos en deuda por no representar autores argentinos. Si continuábamos estrenando solamente autores extranjeros no tardarían en tildarnos de colonialistas. Sabíamos bien que el teatro no se mide por las puestas sino por los autores que presenta. Y queríamos un teatro argentino. (...) Por la primera lectura la pieza no me pareció genial, pero La Máscara estaba en deuda respecto a la revelación de nuevos dramaturgos (Asquini, 1990: 38-39).

En todo caso, lo que entendemos que empezó a hacer Gorostiza en nuestro país, fue la imitación realista —práctica que también destacó Pellettieri en la última cita transcripta— de ciertas formas de hablar y ciertas costumbres que se podían observar en la vida cotidiana. Esto se percibió, de manera muy cercana, tanto por el público como por la crítica. Sin embargo, el realismo lingüístico y el realismo referencial son dos de los procedimientos constitutivos de la poética del drama moderno, que estaba consolidada en Europa desde mediados del siglo XIX (y que también se veía en el teatro contemporáneo de los Estados Unidos), por lo que tampoco nos parece que la utilización de estos recursos pudiera significar la “nacionalización” del teatro independiente.

Por otro lado, aunque tanto en los textos clásicos —especialmente allí, como decía Alejandra Boero¹³⁸— como en cualquier otra obra, se pueden leer aspectos del contexto político-social, *El puente* facilitó las interpretaciones, con analogías llanas, y también las identificaciones, puntualmente, entre las clases no peronistas:

Es cierto que el dramaturgo muestra una clase media soberbia y poco solidaria y que es evidente su simpatía hacia los jóvenes humildes. Pero en el universo de los pobres que describe no hay señales de ninguna de las mejoras de las que se había beneficiado ese sector durante el primer gobierno de Perón (Di Lello, 2010: 113).

Tal es así que, inclusive, llegó a los pocos meses una supuesta respuesta oficial, a través de *Clase media. El dilema de 5 millones de argentinos*, de Jorge Newton, texto que

¹³⁸ “Algunos opinaban que cuando había autoridades represivas o fascistas, había que hacer un repertorio de autores clásicos. Esos clásicos muestran los problemas del hombre, que pareciera que fueran eternos. Coincido en que todas las obras de Shakespeare tienen planteos profundamente políticos. Los represores no podían acusar a teatros que estaban presentando a *Julio César* o a *Macbeth*” (en Risetti, 2004: 88).

“denuncia la incomprensión de la clase media argentina frente a los transformaciones sociales que afectaban al país en los años cuarenta y cincuenta” (Leonardi, 2008: 14).

Durante 1950, *El puente* se dejó de hacer por decisión de los actores: “Dejamos de darla a mitad de año, con mucho público que deseaba verla. Lo hicimos por una especie de prurito, cómo podía ser que un teatro independiente se prestara al éxito” (Rolla en Risetti, 2004: 257).

Después de *El puente*, el elenco de La Máscara llevó a escena *La loca de Chaillot*, de Jean Giraudoux, dirigida por Pedro Doril. El papel protagónico, originalmente pensado para que lo representara Boero, fue realizado por María Elena Sagra, una joven de 19 años. Oscar Ferrigno integró el reparto y la escenografía fue realizada por Saulo Benavente. En *El Hogar*, la crítica fue muy positiva:

Y justamente el deber que se han tomado los “independientes” es el de brindar lo que de no ser por ellos no llegaría nunca al público. Los profesionales tienen que combinar el arte con el pan nuestro de cada día, y por eso se ven limitados en sus expresiones. No es éste el caso de estos muchachos y es por eso que pueden abocarse a las piezas por suerte más hermosas...

(...) La obra subió a escena impregnada del amor y el respeto que los jóvenes sienten hacia ella. Tuvieron que luchar con muchas, muchísimas dificultades. Algunas salvadas, otras menos logradas. Pero realizada con dignidad, sinceridad y decencia (Rubens, 1950: 11).

Luego, se hicieron *Noches de cólera*, de A. Salacrou, con dirección artística de Carlos Gorostiza y traducción del actor Mario Rolla; *El caso del hombre de la valija negra*, escrita y dirigida por Gorostiza; y *Cuando empieza el luto* y *El tío Arquímedes*, de Juan Carlos Ferrari, con dirección de Pablo Lozano y Jorge Victoria.

En 1952 se realizó *Los hermanos Karamazov*, de F. Dostoievsky, bajo la dirección de Pedro Escudero. Al año siguiente, se llevaron a escena *Mariano Moreno*, de Gustavo Gabriel Levene, dirigida por Pablo Lozano; y *Espérame*, de C. Simonov, con dirección de Carlos Gorostiza. En 1954 se repuso *Espérame*; y se estrenaron *Juan Gabriel Borkman*, de Ibsen, dirigida por Alberto D'Aversa; y *Tío Vania*, de A. Chejov, con dirección artística de Ricardo Passano, quien había regresado al elenco. Ya en 1955, se estrenó *El centroforward murió al amanecer*, de Agustín Cuzzani, realizada en el Teatro Colonial (donde dio sus primeros pasos Sergio Renán) y, después, en el Teatro Astral y en el Teatro Presidente Alvear.

A lo largo de tantos años de trabajo, y de poner en escena puestas muy numerosas, hubo muchísimos hombres y mujeres que pasaron por La Máscara. Nombramos a varios de ellos a continuación: Marta Barnes, Alberto Diverti, Marga de los Llanos, Pedro Doril, Saúl Enrique Lerner, Hernando Lanza, Fernando López, Ernesto Ariel Leiva, Nilda

Lescano, Pablo Lozano, Diana Lester, Lidia Morrison, Alberto Pérez Suarez, Tomás Migliacci, Carlos Montalbán, Pola Márquez, Floreal Mazia, Lola March, Sebastián Menéndez, Pedro Martínez, Gilda Margno, Hugo Monzón, Luisa Montero, Elena Montalbán, Guga Molinari, José Moreyra, Nicolás Martín, Fany Yest, Pascual Maragno, Jorge Morales, Miryan Novoa, Edgardo Nervi, Norberto Nubar, Ida Olivera, Alejandro Oster, José Paz, Susana Penni, Ángel Pierlet, Juan Carlos Picasso, Luis Pandelo, Jorge Chaure, José Chal, Ferni Kaufman, Enrique Katz, Omar Krino, Mary Neiss, Juan Carlos Rodríguez, Alberto Mario Rolla, Miguel Reva, Luis Renny, Antonio Ribak, Pablo Reisnar, Fernando Rumbo, Alfio Rapizarda, Nora Rosestein, Daniel Roca, Pedro Scigliano, Francisco Scigliano, David Soco, León Sher, A. Simonetti, Leopoldo Saporitti, María Elena Sagrera, Gerardo Celini, Marta Sauvage, Salvador Tinés, Ricardo Trigo, Ricardo Trigo (h), Amado Tarsis, Clorindo Testa, Juan Viarnés, Pedro Asquini, Nora Vernay, Salvador Millán, Francisco Rojo Anglada, Eduardo Álvarez, Iris Alonso, Ariel Absalón, Rodolfo Caruso, Eliseo Cardella, Beatriz Castelli, Adriana Campos, Néstor Celery, Oscar Cárdenas, Gabriel Comandé, Lear Camfy, Héctor Carrión, José Carvallo, Ángel Dardo Cavello, Fernando Candel, Laura Choren, Berta Castelar, Carlos Etchegoyen, Armando Escanes, Alejandra Boero, Miguel Narciso Bruce, Hernán Becher, Sonia Bass, Rafael Boro, Gastón Breyer, Ernesto Bianco, Chacho Giol Bresan, Carlos Parra, Mónica Beyró, Alberto Bórquez, Max Berliner, Normal Bernal, Álvaro Badel, Luis Ribak, Ricardo Passano, Jorge Dalbon, Enrique D'Amico, Jorge Dublán, Pablo Palant, Tomás Vega, Néstor Davié, Raúl Fontán, Marilus Flores, Isidro Fernán Valdés, Perla Farles, Roberto Fuertes, Carlos Felvar, Horacio Fante, Moises Faberman, Oscar Ferrigno, Jordana Fain, Lili Filmus, Fernando Gendín, Héctor Giordano, Florentina Gómez, Antonio Gobantes, Jorge Giralt, Sergio Gerstein, Lina Gorys, Juan Carlos Goyena, Luis García, Arsenio Giavarini, Elena Jessiot, Nieves Yvar, Delia Irigoyen, María Teresa Chaure, Fanny Chervin, Aldo Prior, Jorge Ponfil, Félix Robles, José Rivas, Nilda Rosen, Mirko Álvarez, Esther Becher, Armando Clavier, Carlos Gorostiza, Bernardo Graiver, Jaime Ribak, Francisco Reta, Juan José Ross, Alfredo Pizzuttiello, Elena Obarrio, Aldo Hugo Guarnieri, Juan Carlos Sanvitale, Rodolfo Brindisi, Raúl Gamba, Alida Beler entre otros.

8.2.2. Concepción sobre teatro

Se hace difícil hablar de una concepción sobre el teatro de La Máscara, ya que sus ideas fueron cambiando en base a las diferentes coordinaciones.

Según Asquini, la preocupación máxima de Ricardo Passano “era el trabajo del actor. Pero no poseía la inquietud de renovar la técnica del teatro. Por eso sus puestas fueron todas en el escenario. Nunca prescindió del telón ni invadió la sala” (1990: 14). Estas novedades, a su vez, sí fueron llevadas a cabo cuando él ya no estaba en la dirección. Así, en la representación de *Peer Gynt* fue la primera vez que no se usó el telón. A su vez, lo que sí fue compartido por todo el grupo fue la intención de hacer un “buen” teatro y la de —aun cuando eligieran alguna pieza a la que no consideraran tan representativa de esto— funcionar como “un instrumento de acción social” (Mogliani, 2003: 117) a través del arte. Sobre esta primera idea, tomamos las palabras de Alberto Bórquez:

Como Romain Rolland, nosotros también creemos en la comunión del pueblo con un teatro de calidad. Nuestra mayor ilusión es realizar el sueño de la sala propia y, a falta de ella, aspiramos a alquilar un teatro grande, cómodo y seguro. Y si pudiera ser, céntrico (en Muñoz, 1955: 115).

En relación a la segunda, citamos a Gorostiza: “Todo trabajador del teatro debe tener profunda conciencia de su responsabilidad como educador del pueblo y de la juventud” (en Anónimo, 1954: 93). Además, el autor de *El puente* también se expresó sobre el realismo, una de las poéticas más elegidas por el grupo (aunque no fue la única):

Los personajes tienen que hablar con naturalidad. No es posible usar, intencionalmente, un lenguaje “teatral”. La criatura que vive en la creación dramática debe hablar tal como lo hace en la vida. (...) En realidad, los personajes más que imaginados son tomados de la realidad. Son tipos que hemos fundido en nosotros mismos. Se nos acercan mucho y los reconocemos (en Anónimo, 1954: 4).

Según José Marial, La Máscara “comporta para la actividad teatral independiente una saludable visión conceptual acerca del trabajo del intérprete y el montaje en general hasta entonces aquejado —salvo excepciones aisladas— de un primario naturalismo” (1955: 123).

8.2.3. Escenografía

Es, precisamente, la escenografía un aspecto al que La Máscara siempre le prestó atención. Desde los primeros años, con Passano a la cabeza, este tema era fundamental, ya que él: “Dibujaba y pintaba, lo que significaba una gran ayuda. Era potencialmente escenógrafo. Por eso ponía condiciones para aceptar los especialistas en la materia”. (Asquini, 1990: 13).

Pero, sin dudas, quien sería la figura más meritoria de La Máscara, en relación a sus aportes escenográficos, fue Gastón Breyer. En 1947, Pedro Asquini lo convocó a Francisco Rojo Anglada —el escenógrafo del Teatro Juan B. Justo— para que realizara

la escenografía de *Peer Gynt*. Como él no podía, propuso un enlace con Breyer (más adelante, Rojo Anglada sí trabajó para La Máscara, haciendo las máscaras que llevó el coro en *Antígona*). Para la obra de Ibsen, aunque se innovó respecto a la exclusión del telón, todavía se utilizó telón pintado. En esos grandes bastidores de tela, Breyer y sus colaboradores (quien, años más tarde, sería su esposa, Nereida Bar, y el pintor Oscar Conti, quien luego sería muy conocido como Oski) pintaron basándose “en la mejor tradición de los constructivistas y rayonistas, como Yaculof y el gran Wachtangof, pinceladas oblicuas, muy sueltas, colores saturados” (Breyer, 1990: 80). Es decir, no era una escenografía realista, y el hecho se presentó como una novedad.

Al año siguiente, Breyer también diseñó la escenografía de *Crimen y Castigo*, realizando “la primera puesta expresionista que se hizo en Argentina” (en Risetti, 2004: 93). El artista la recuerda así:

Fue mi primer trabajo típico constructivista, toda la estructura de madera natural, ni un solo bastidor pintado, nada de figurativo, elementos corpóreos, varios trastos móviles a la vista del público, luces concentradas y muy saturadas, en un código simbólico. Fue un gran éxito, un jalón del teatro independiente (Breyer, 1990: 80).

En el libro de Risetti (cfr. 2004: 113), se puede ver una reproducción de este boceto y del de la obra que le siguió, la tan mencionada *El puente*.

Para la obra de Gorostiza, Breyer compuso las dos escenas donde se desarrolla la pieza: el exterior, la calle; y el interior, la casa. Allí realizó un juego con los trastos escenográficos, moviéndolos desde debajo del escenario con unas palancas, para cambiar de escena. Este mecanismo estuvo tan bien logrado que en una crítica periodística se publicó que La Máscara tenía un escenario giratorio. Para Breyer, esta fue la primera vez que la crítica —puntualmente, Adolfo Mitre— realizó una consideración seria sobre la escenografía, contemplándola al mismo nivel que a los otros rubros de la obra.

En 1952, Breyer también hizo la escenografía de *Los hermanos Karamazov*, en el Teatro Colonial. Estaba hecha toda en blanco, negro, gris y rojo. Había trastos que giraban, luces saturadas y cuatro “escenogramas codificados”: “Era un buen ejemplo de constructivismo criollo” (Breyer, 1990: 80).

Sobre estas modificaciones aportadas por el movimiento de teatros independientes, Marial sintetizó:

De la primaria y casi siempre chillona decoración, fue hacia la escenografía sintética, funcional y arquitectónica, pasando luego a una apreciación técnica de la misma cuyas proyecciones adquieren señalado relieve no solo por lo hasta aquí realizado sino por la constante renovación que apunta en sus más destacados escenógrafos, tales Saulo Benavente, Gastón Breyer y Antón (1955: 206).

Benavente —que se había iniciado en el elenco de la Peña Pacha Camac, luego Teatro Popular José González Castillo— fue otro que colaboró con La Máscara, realizando las escenografías de *Antígona* y *La loca de Chaillot*. Para ese entonces, ya era un escenógrafo reconocido. Pedro Doril contó un emotivo recuerdo alusivo:

Hicimos la obra [*Antígona*], de ella hay una anécdota antes del estreno oficial. Solíamos hacer dos o tres funciones para amigos y críticos. Yo estaba en el fondo de la sala junto a Gorostiza y cuando la obra terminó y comenzaron los aplausos, Gorostiza me empujó para que subiera al escenario a saludar rodeado del resto del elenco y colaboradores, ya que era el director. Subí y comencé a agradecer a cada uno de los que trabajaron y colaboraron y hablé de Saulo Benavente. Saulo había tenido un tremendo trabajo. Él ya era famoso y le pagaban por lo que hacía, mientras que con nosotros no había cobrado una escenografía que era una hermosura, tanto que cuando se levantaba el telón, la gente aplaudía. Cuando hablé de Saulo me agarró una tremenda emoción y no pude seguir. A gatas logré terminar. Pablo Palant, que estaba de espectador me dijo que lo había hecho llorar. Bajé del escenario mientras se bajaba el telón. Gorostiza vino a mi encuentro, me abrazó y nos pusimos a llorar (en Risetti, 2004: 157-158).

8.3.Eje cultural y educativo

8.3.1. La escuela de teatro

Hay cierto acuerdo entre la crítica para identificar a La Máscara como el único grupo independiente que contempló la formación artística. Así lo manifestó Luis Ordaz:

...fue tal vez el único elenco en cuya dirección artística existía la idea de crear no solo una escuela de intérpretes, sino también de directores. Es decir, se intentaba una labor de enseñanza indudablemente experimental. El plan trazado era en verdad amplio y pudo tener una gran trascendencia. A igual que en los demás teatros, el tiempo, la premura en la preparación de los espectáculos y la falta de una organización que es imprescindible, hicieron que solo quedara enunciado el buen propósito. Sin lugar a dudas, Ricardo Passano fue de los tres directores —los otros dos son Leónidas Barletta y Enrique Agilda— el que mejor conocía la maquinaria teatral y el que, por su experiencia e inquietud, pudo enseñar algo a sus artistas.
(...) Ricardo Passano, finalmente, pudo ser un capacitado maestro de sus artistas, o por lo menos un orientador eficaz, pero tampoco lo fue en el sentido formativo que el movimiento requería (1957: 226).

El tema también fue destacado por Beatriz Trastoy:

La carencia de una formación actoral sistemática provocó, sin embargo, no pocas objeciones entre los críticos y una evidente insatisfacción en los propios teatristas, deseosos de dejar de ocuparse del mantenimiento de la sala para concentrar sus esfuerzos en el perfeccionamiento profesional. Por ello, el Teatro La Máscara, fundado en 1939, la primera agrupación que tiene entre sus objetivos prioritarios la capacitación de actores y de directores, organizó cursos de vocalización, interpretación e historia del teatro (2002: 487-488).

No obstante, nos interesa advertir que, tal como se fue enunciando en cada uno de los capítulos de la presente tesis, hubo otros grupos independientes que se preocuparon por la enseñanza del teatro.

Esto no quita, por supuesto, que no resaltemos el rol central que tuvo La Máscara, cuya propuesta fue una de las más ambiciosas (quizás, junto con la del IFT).

Dentro del grupo, y más allá de Passano, el que tuvo un especial interés en iniciar la formación de actores y en conformar un teatro-escuela fue Oscar Ferrigno.

Ferrigno había entrado a La Máscara en 1948 —dos años después de egresar del Conservatorio Nacional de Arte Escénico, dirigido por Antonio Cunill Cabanellas—, pero ese mismo año viajó a Francia para perfeccionarse como actor y director. Allí se formó con los discípulos de Jaques Copeau¹³⁹ —a quien consideramos parte de la segunda línea de antecedentes europeos, ya que tenía como principal objetivo renovar la estética de la escena—, en la escuela del Teatro Vieux-Colombier. Cuando volvió de su viaje, en 1950, Ferrigno propuso armar una escuela para actores. Esto se aceptó y él la empezó a dirigir:

Ya se habían cumplido en distintos conjuntos algunos cursos de capacitación, pero a partir de entonces se tomó verdaderamente en serio la necesidad de esa disciplina formativa, y precisamente en La Máscara (1950), Oscar Ferrigno, al retornar de un viaje a Francia que capacitó su inquietud, trazó los planes para el desarrollo de clases sistematizadas a las que se obligaba a concurrir a todos los componentes del elenco. También en esos años comenzó a preocupar y a contemplarse el tema económico de los integrantes del teatro libre, no considerado hasta entonces (Ordaz, 1957: 291-292).

Empero, el grupo no respondió con la rigurosidad que Ferrigno esperaba: “En ‘La Máscara’ no estábamos dispuestos a hacer una escuela. Su dirección colegiada opinaba que eso era modificar las estructuras y no lo compartían” (Rolla en Risetti, 2004: 258). Esto originó la partida de Ferrigno y la de otros integrantes que también pensaban que una escuela de actores era necesaria. Al año siguiente, estos ex integrantes de La Máscara fundaron el Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho. En La Máscara se ofrecieron cursos de vocalización, interpretación e historia del teatro; y hubo conferencias, recitales, conciertos, exposiciones, y proyecciones de películas. Además, se hicieron algunas pequeñas giras por Rosario y la Provincia de Buenos Aires.

8.3.2. Publicaciones

La Máscara tenía en su teatro, al igual que la Agrupación Artística Juan B. Justo, un “diario mural”, es decir, un espacio en el teatro donde se pegaban papeles con noticias o cosas que se quisieran comunicar.

¹³⁹ Además de fundar una importante escuela de teatro, Copeau había recorrido su país con un teatro ambulante. Esto también fue influyente en Ferrigno, quien luego, en su Teatro Fray Mocho, organizaría una extensa gira por la Argentina.

También intentó hacer una revista de publicación periódica. Se llamó, de manera homónima, *La Máscara*, pero tuvo un solo número, en el año 1942. Su desaparición fue contemplada y lamentada por Horacio Raúl Klappenbach, del periódico *La Hora*:

...se detuvo, en otro aspecto de su labor, en el primer ejemplar de su revista. La cosa tiene su dolorosa explicación. Una serie de lamentables rencillas internas han demorado y finalmente colocado al borde de una quiebra irreparable a esa maravillosa “obra del esfuerzo y desinterés colectivos” que debe ser *La Máscara*. A quienes estamos ajenos a las cuestiones internas de la casa no nos interesa “quién tiene razón”, no se trata de inmiscuirse en ello. Pero creo que a todos los amigos del teatro libre —de *La Máscara*, por lo tanto— debe interesarnos se liquiden esas injustificadas cuestiones personales, por importantes que aparezcan ante los interesados, en bien de la noble empresa común. ¿Qué dirían los lectores de *La Hora* si a nosotros, los hombres que la hacemos —sin considerarla por eso un patrimonio exclusivamente nuestro— se nos ocurriera pelearnos por cuestiones de trabajo y paralizar o demorar con ello la obra de todo el pueblo que es el diario? En un ámbito más reducido, pero proporcionalmente, también de importancia colectiva, esto es lo que acontece con el valioso conjunto de la calle Moreno. Todos los amigos del teatro libre esperamos que el traspie sea superado antes de iniciarse la temporada próxima, para que en 1943 *La Máscara* cumpla su verdadero papel (s/f: s/p).

8.4. Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos

A lo largo de los años, *La Máscara* fue sobreviviendo con distintos recursos. En principio, el elenco recibió un local por parte de la Municipalidad. Eso, por supuesto, fue de gran ayuda. No obstante, no era suficiente, ya que a ese espacio había que remodelarlo. Saúl Lerner recuerda:

No podíamos contar con la contribución de los integrantes, ya que la mayoría siempre le faltaban noventa centavos para el peso. Nuestra economía y la del país, para esa época, era mala. En aquel tiempo la pobreza era el artículo más popular del país. Nos pusimos a buscar medios para reunir el dinero, resolvimos hacer un asado a beneficio del futuro teatro (en Risetti, 2004: 286).

A ese asado concurrieron amigos, familiares y algunos invitados del ambiente artístico, como Orestes Caviglia, Carlos Perelli y Milagros de la Vega. Ellos tres eran integrantes del teatro profesional pero, los últimos dos, también tenían su teatro independiente: el Teatro Íntimo (aunque ya no estaba en La Peña). Con lo recaudado en ese evento, tuvieron los recursos necesarios para empezar a levantar el escenario. Para la construcción de la platea, contaron con la ayuda del dueño de un aserradero, quien les entregó la madera necesaria bajo la promesa de que la pagarían cuando pudieran.

Cuando se mudaron al local de Maipú, tuvieron que pagar alquiler. Empero, no era una cifra exuberante. Para *Peer Gynt*, la primera obra que realizaron en este espacio, fueron a solicitar aportes a la embajada de Noruega y lograron una donación de dinero. También les proporcionaron una lista de comercios y residentes en el país a los que

podían acudir como posibles donantes. Ese mismo año, 1947, Pedro Asquini creó el “Círculo de Amigos del Teatro La Máscara”, el primero en su tipo en el movimiento de teatros independientes, que luego fue seguido por otros con una estructura similar. A sus miembros, que donaban un importe mensual voluntario, se les entregaba un diploma que había dibujado el pintor Oski (se puede ver en Risetti, 2004: 499). Al año siguiente, como estaban apremiados económicamente en la preparación de *Antígona* y ya no disponían de fondos, tuvieron que recurrir a la usura. El dinero era, para estos artistas independientes, un mal necesario: “Nosotros no estamos en el teatro por ambición de dinero, lo repito. Pero lo necesitamos para proseguir nuestra obra, que es una obra de cultura popular” (Bórquez en Muñoz, 1955: 115).

El precio de las entradas era accesible, a pesar de que, lógicamente, fue aumentado de acuerdo a los factores económicos de cada época. En las primeras obras el ingreso costaba \$0,30, en 1949 salía \$1,65 y en 1955, \$10.

Como la mayoría de los actores que integraban el movimiento de teatros independientes, los actores de La Máscara no recibían un pago por su trabajo: “Ninguno cobramos nada. Trabajamos por amor al arte. Cada cual se busca la vida como puede. Somos artistas vocacionales y desinteresados. Tenemos un espíritu que nos guía y un estatuto que nos rige. No buscamos el provecho económico, sino el logro artístico” (Bórquez en Muñoz, 1955: 115). Gorostiza, por ejemplo, consiguió ganarse la vida haciendo publicidades. Él decía que así podía “escribir con independencia y no desviarse en su línea pura de creación” (Gorostiza en Anónimo, 1954: 4), como si el dinero que pudiese conseguir por su trabajo como dramaturgo representara un elemento sucio y corruptor. No obstante, el hecho de obtener un rédito por este tipo de actividades, conllevaba una crítica de parte de los sectores más tradicionalistas del teatro independiente, encabezados por Leónidas Barletta, quien veía en estas acciones la punta de lanza para la profesionalización del teatro:

Después vinieron los otros teatros independientes. Teatros independientes que querían profesionalizarse. Yo les dije lo que hablábamos al principio; les dije: Nosotros no podemos hacer esto porque en este ambiente es complicidad, no es de ninguna manera una independencia; de manera que Uds. después van a tener que ir a pasar avisos de hojitas Gillette o van a tener que ir a hacer de modelo para tal o cual jabón o de cualquier cosa (en Raviolo, 1972: 17).

Por otro lado, más allá de no estar de acuerdo con cobrar por su trabajo, en alguna oportunidad, el elenco tuvo (o estuvo cerca de) pagar por el trabajo de otros. Así fue el caso de Adolfo Celi, quien era una figura importante, que venía del extranjero, y que no

estaba acostumbrada a que las actividades no fueran redituables. Sin embargo, se terminó adaptando:

Celi, para dirigir *Antígona*, nos pidió 500 pesos mensuales, pues tenía que atender a su subsistencia. Aunque nunca habíamos pagado a nadie por la tarea artística, no nos pareció mal. Al cumplirse el primer mes le pagamos religiosamente. El segundo mes se lo pagamos de a poco, en cuotas. Pero el tercer mes, ya embarcados en los gastos del montaje, no le pagamos nada. Cuando entramos en la última etapa y no nos quedaba dinero para los gastos, Celi nos devolvió las dos mensualidades que había cobrado. ¡Qué corazón noble fue Celi! (Asquini, 1990: 38).

Por otro lado, y a pesar de no haberlo fomentado desde el discurso¹⁴⁰, el elenco de La Máscara tuvo contactos cercanos, en varias oportunidades, con artistas del campo profesional. En principio, Ricardo Passano, aunque ya no se dedicara a ello, había sido un actor profesional. Este lazo, a su vez, le sirvió para invitar a otros artistas profesionales a que actuaran en el conjunto. Así, en 1942, Passano llevó a Fanny Yest, Marga de los Llanos y Pablo Lagarde para “completar un reparto heterogéneo” (Asquini, 1990: 18) en *Despierta y canta*. Aunque no se dieron detalles sobre esta convivencia, Asquini entendió que “los ensayos no marchaban bien por esta razón” (1990: 18). De hecho, cuando un tiempo después se repuso la obra, estos actores fueron reemplazados por integrantes de La Máscara.

A su vez, otro contacto con el circuito profesional se dio cuando el elenco se quedó sin sede después de la expulsión de 1943 y realizaron funciones de *Vive como quieras* en algunas salas empresariales, durante los días de descanso de sus elencos titulares. Eso se repitió en otras oportunidades.

Para llevar a escena *Antígona*, también buscaron actores profesionales porque necesitaban una voz con características que no había en el elenco para realizar el personaje de Tiresias. Así fue que se sumó Camilo Da Passano. Su mujer, y también reconocida actriz profesional, María Rosa Gallo, colaboró con las actrices en la confección del vestuario. Luego de la realización de la obra, y durante el verano de 1949, el teatro tomó la decisión de nombrarlos a ellos dos como asesores literarios. Una de sus primeras medidas fue la de rechazar la obra *El puente*, que había propuesto Gorostiza. Para Asquini, que se enteró del nombramiento cuando regresó de sus vacaciones junto a Alejandra Boero, esto fue una equivocación:

Craso error que inmediatamente se pagó. Los asesores rechazaron la pieza de Gorostiza. Este vino, afligido, a contarme la novedad. Me pareció una aberración el hecho de

¹⁴⁰ “Yunque me decía que había mucho trabajo en el teatro, que hacía falta gente que leyera y escribiese mucho. ‘Hay que ayudarlo a Passano que es un gran director’, decía: ‘Te aconsejo que no frecuentes las fiestas de la farándula, el ambiente teatral comercial. Si tenés tiempo estudiá y escribí, que hace falta mucha gente en el teatro que escriba’. Y así lo hice toda mi vida” (Asquini en Risetti, 2004: 72)

nombrar a María Rosa Gallo y a Da Passano asesores y, por supuesto, no estuve de acuerdo con el rechazo de *El puente*. (...) Hubimos de realizar dos largas asambleas para dar marcha atrás con la designación de los asesores literarios y para aceptar *El puente* como nuestro próximo espectáculo (1990: 39).

Una vez estrenada *El puente* surgió otro interesante contacto con el teatro profesional. El reconocido director Armando Discépolo fue a ver la obra y la pidió para hacerla en el Teatro Argentino, en Bartolomé Mitre 1448. Así se enteró Gorostiza de la novedad:

En Chile recibí en mi hotel, un telegrama firmado por Armando Discépolo y por Héctor Quiroga, el marido de Camila Quiroga, que era el empresario de su mujer.

El texto decía que habían visto el espectáculo y que les había apasionado, me invitaban para que el mismo pasara a plateas más numerosas, en un teatro profesional. Yo creía que era un chiste de los muchachos y por las dudas, no contesté (en Risetti, 2004: 182).

Como era de esperarse, la propuesta causó muchos debates al interior de La Máscara. Ya que si bien era cierto que, en particular, este conjunto ya había entablado relativos lazos con el teatro profesional, no dejaba de pertenecer a un movimiento que, en la teoría, pretendía distanciarse de este circuito. Sobre esta intención, reflexiona Mario Rolla:

Como integrantes de un teatro del Movimiento de Teatros Independientes, teníamos ideas muy rígidas y también muy equivocadas sobre el que llamábamos teatro profesional, al que también, en muchos casos considerábamos teatro comercial.

Recuerdo perfectamente que siendo miembro de La Máscara, fui a ver a Luis Arata que hacía *El almanaque que perdió siete días*, de Suárez de Deza y salí indignado con ese actor sinvergüenza que en toda la obra se la pasaba pegado al apuntador porque no se había estudiado la letra.

Unos años más tarde me tocó dirigirlo en televisión haciendo *Mateo*, de A. Discépolo y creo que fue el actor más grande que conocí en mi vida. (...) los independientes nos creíamos dueños de la total verdad, despreciábamos a los profesionales (en Risetti, 2004: 256).

La propuesta era totalmente novedosa. No se había visto nunca que se hiciera la misma obra en dos teatros distintos. A la postre, después de acaloradas discusiones, se votó a favor de que se representara en el circuito profesional, siempre y cuando La Máscara también pudiera seguir haciéndola. Lo que no se consintió fue que los actores que representaban los personajes de la barra de muchachos fueran a trabajar al Teatro Argentino, como pretendía Discépolo. No obstante, hubo cruces entre los circuitos, de todas maneras. La actriz Marcela Sola, que realizó su debut en el teatro profesional con esta obra, dio cuenta de eso: “recuerdo como anécdota, que al no poder hacer mi personaje la actriz de La Máscara, me llamaron a suplirla por un tiempo, y así lo hice” (en Risetti, 2004: 264).

Además de Sola, el reparto del Teatro Argentino estaba compuesto por Nérida Quiroga (la hija de Camila Quiroga), Otero (un actor chileno), Roberto Durán y Rivera: “Era un buen elenco, pero carecía de la frescura que tenía nuestra versión. (...) Aunque se daban

las dos paralelamente, La Máscara superaba semana a semana su éxito” (Doril en Risetti, 2004: 158).

Esta mixtura de circuitos que, aunque ya existía en el teatro independiente, se profundizó con *El puente*, volvió a llevar a Gorostiza a los escenarios profesionales muy pronto. En 1950, estrenó su obra *El fabricante de piolín* en el Teatro El Nacional, con dirección y actuación de Narciso Ibáñez Menta.

8.5. Relaciones con el Estado y con los partidos políticos

La posición ideológica de izquierda que tenía Ricardo Passano ya se había demostrado a raíz de su participación en el Teatro Proletario. Aunque entendemos que ese grupo era afín al Partido Comunista, Gorostiza, lo recordó a Passano, y a su posterior paso por la Máscara, cercano al anarquismo: “La Máscara, que dirigía Ricardo Passano; Del Pueblo, conducido por Leónidas Barletta; y Juan B. Justo, dirigido por Enrique Agilda, tenían un origen político. Del Pueblo era comunista, Juan B. Justo, socialista, y La Máscara, un teatro proletario, anarquista” (en Cabrera, 2012: s/p).

Más allá de las precisiones partidarias, quienes lo rodearon supieron de su compromiso político con la clase obrera. Para ellos era para quien trabajaba: “Tenía una ideología bien asumida que le hacía penetrar con seguridad en los intersticios del sistema de ideas de las obras que dirigía. (...) Tremendamente apasionado, amaba a los obreros, y se sentía enfrentado con los burgueses” (Asquini, 1990: 13-14).

Asimismo, fue durante la presidencia de Roberto Ortiz —enmarcada dentro de la denominada Década Infame— que La Máscara recibió un local de parte de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires (su intendente, Arturo Goyeneche, había sido seleccionado por el Presidente de la Nación). La relación entre los primeros teatros independientes y los gobiernos fraudulentos de la Década Infame fue ambigua. Si bien, por un lado, hubo algún episodio de censura —como veremos a continuación—, por el otro, varios fueron beneficiados con el préstamo de salas. Sin dudas, para algunos conjuntos, entre ellos el de La Máscara, fue más repudiable el golpe de Estado de 1943 y la posterior construcción del peronismo, que quienes gobernaron conservadoramente durante los años 30. Esta idea se desprende de las palabras en tono irónico de Gorostiza: “Uno de esos confusos días, poco antes de que un nuevo intendente corrigiera los desvíos del anterior y, coherente con la política general del Gobierno, desalojara al Teatro del Pueblo de su sala (...), nos presentamos en el teatro La Máscara” (en Roca,

2016: 246). También lo manifestó Asquini: “La dictadura de Ramírez había despojado de sus teatros a los tres grupos que formaban la cabeza visible del movimiento: el Teatro del Pueblo, La Máscara y el Juan B. Justo estaban en la calle. La represión militarista venía, duramente, a cortarnos la marcha” (1990: 19).

En relación a la censura, el grupo tuvo una primera experiencia en 1938, cuando todavía no se habían constituido con su nombre definitivo. En ese entonces, mientras estaban haciendo la pieza *Los tejedores*, de Gerhart Hauptmann, “aparecieron inconvenientes externos a esas funciones: la censura, que para nosotros era la policía, que nos corría con la ridícula mentalidad de esos años, por razones políticas” (Lerner en Risetti, 2004: 285). Sin embargo, esta situación se capitalizó positivamente, ya que fue vital para que se dispusieran a entablar lazos con la Municipalidad y pudieran adquirir un local, hecho que consiguieron gracias a la intervención de Tomás Migliacci.

Con el cambio de gobierno, y luego de que “el hijo de puta del general Ramírez” (Asquini, 2003: 39) los expulsara de su local en la calle Moreno, el diagnóstico empeoró: “Ensayábamos en cualquier parte, siempre con temor a la intervención de la policía, pues estaban prohibidas las reuniones” (Asquini, 1990: 20). Pero, claramente, el mayor enemigo político de La Máscara fue el peronismo.

Alejandra Boero sostuvo, al respecto:

Pienso en el apogeo del Teatro Independiente: a mi criterio este apogeo se da en la época de Perón. (...) Toda la oposición antiperonista se refugiaba en el teatro independiente. Es decir, la masa antiperonista, un poco informe, que abarcaba a muchos intelectuales, muchos estudiantes, asistía al teatro independiente practicando su antiperonismo de alguna forma.

Los riesgos los corríamos nosotros desde el escenario. Por un módico precio ellos se iban pensando que habían hecho algo contra el régimen imperante. Porque en nuestras obras se decían cosas audaces, se hacían planteos de tipo social y político (en Herrendorf, 1972: 23-24).

Asimismo, Asquini manifestó sobre la reposición de *Despierta y canta*, en 1946:

La repusimos en una época de gran agitación política. En aquellos tiempos los peronistas habían lanzado a la calle el slogan “Alpargatas sí, libros no”¹⁴¹. Los

¹⁴¹ Esta frase, que se le adjudicó erróneamente a Perón, fue pronunciada por manifestantes peronistas que marchaban por el centro de La Plata, el 17 de octubre de 1945, al pasar por el frente a la Universidad Nacional de La Plata. Era una respuesta al accionar de los estudiantes de la Federación Universitaria que, con un trapo mojado, borraban las leyendas que aquellos escribían —con tiza y carbón— al costado de tranvías y ómnibus: “Perón sí, otro no”, “Queremos a Perón”, etc. A pesar de que esta expresión atravesó las diferentes épocas como si hubiera sido una máxima de la época peronista, entre 1946 y 1955, el gobierno de Perón creó el Ministerio de Educación; estableció la universidad obrera nacional; construyó las “ciudades universitarias” en Tucumán, Córdoba, Mendoza y Buenos Aires; creó en Rosario las facultades de Humanidades, Ciencias de la Educación, Medicina, Ciencias Económicas y Matemáticas; en San Juan, la Facultad de Ingeniería; en San Luis la de Ciencias de la Educación; suprimió los aranceles universitarios e implementó un plan de becas para estudiantes de escasos recursos; creó 298 escuelas-fábricas, escuelas-hogares y escuelas-granjas; instaló comedores

estudiantes universitarios se habían puesto en pie de guerra. Las funciones se hicieron en el Teatro Nacional, cuyo empresario, Muzio [se refiere a Enrique J. Muscio], era antiperonista a muerte. Fueron funciones inolvidables por lo calientes. El público y nosotros saludábamos haciendo la L de libertad (1990: 22).

En 1948, la Municipalidad prohibió *Crimen y castigo*, minutos antes de que comenzara la representación, porque Dostoievsky era ruso y tenía la filosofía de “un anti-católico disfrazado” (Doril en Risetti, 2004: 157). El censor iba de parte del Secretario de Cultura de la Municipalidad. Se llamaba Gustavo de Gainza, era sobrino del director del diario *La Prensa* y, con los años, se convertiría en un gran amigo de Pedro Asquini. En *La Hora*, la medida fue muy cuestionada:

Conforme a la histeria política imperante en ciertos círculos del país, habría que pensar en alguna oculta finalidad subversiva. Pero de acuerdo a la lógica de los hechos, siempre tozudos, es necesario precisar hasta qué punto llega la impunidad cuando se trata de constreñir la vida cultural de nuestro país. Para estos señores, todos los caminos son buenos para llegar a la prohibición de actos con los cuales no comulgan. (...) Antiguamente, la Municipalidad ofrecía sus locales gratuitamente a los teatros independientes y así estos podían ofrecer sus buenos espectáculos a bajo precio; hoy conspira contra su libre desarrollo con una serie de trabas tan absurdas como perniciosas.

Con el prurito de velar por la cultura, estos señores terminan por ser sus enemigos más declarados (B. R. G., 1948: s/p).

Los actores tuvieron que hacer la obra especialmente para el censor y, aunque él no encontró nada controversial en el texto, habló de cierto clima que emanaba la pieza. De Gainza ordenó: “a esas mujeres que estás recostadas en el suelo me las para; y la escena en la que Sonia le da al padre el dinero ganado en el prostíbulo, no puede ir” (Asquini, 1990: 34-35). Con esos cambios, la censura quedó levantada.

Al año siguiente, se puso en escena *El puente*, obra que polemizaba, como ya hemos señalado, directamente con el peronismo: “De esta presencia se hacía cargo el texto presentando la crisis económica en pleno período de auge del gobierno encabezado por Perón y mostrando de manera transparente su visión de la situación social” (Pellettieri, 1997: 55). A modo de respuestas, además del estreno de la obra de Newton, se publicó una nota en la revista *Latitud*, donde se expresaba que quienes habían recibido positivamente el estreno de *El puente* eran “clasistas, retardatarios, comunistas” (citado en Pellettieri, 1997: 59). El autor de la pieza, Carlos Gorostiza, se reconoció como antifascista y preocupado por las causas sociales, aunque no como militante de ningún partido político¹⁴². Pedro Asquini, por su parte, dio cuenta de su militancia en Acción

escolares gratuitos en los centros educativos; estableció la enseñanza preescolar; construyó 1064 jardines de infantes y organizó las colonias de vacaciones; quintuplicó el presupuesto para la educación; construyó 8000 escuelas (más que la totalidad construida desde 1810 a 1946); entre otras medidas.

¹⁴² Entre 1984 y 1986, durante el gobierno de Raúl Alfonsín, fue Secretario de Cultura de la Nación.

Argentina, antes de ingresar a La Máscara. Esta agrupación había sido creada el 5 de junio de 1940, a partir de una propuesta del Partido Socialista, con el fin de promover el ingreso de Argentina a la Segunda Guerra Mundial integrando el bando de los Aliados. Su manifiesto inicial estuvo encabezado por el ex presidente radical Marcelo T. de Alvear y la organización estaba dirigida por una Junta Ejecutiva Central, integrada por Raúl C. Monsegur, Federico Pinedo, Jorge Bullrich, Alejandro Ceballos, Julio A. Noble, Victoria Ocampo, Emilio Ravignani, Nicolás Repetto, Mariano Villar Sáenz Peña y Juan Valmaggia. Acción Argentina tuvo más de 300 filiales en todo el país¹⁴³.

8.6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes

La Máscara fue, en sus comienzos, uno de los grupos más integrados al movimiento de teatros independientes. En principio, aun antes de que se concretara, su aparición ya estaba siendo celebrada en *Conducta*, la revista del Teatro del Pueblo.

En momentos en que las compañías comerciales, con sus figuras de prestigio al frente, se preparan para reeditar viejas obras que dieron dinero, como una demostración más del absoluto desinterés que observan por la cultura del pueblo, debemos consignar con verdadero entusiasmo, la creación de dos nuevos teatros independientes, cuya labor, próxima ya, se ajustará a normas que contrarresten la nociva influencia que ejercen la mayoría de los espectáculos teatrales y a colaborar con los teatros independientes existentes, en la tarea de satisfacer las justas exigencias artísticas de nuestro medio. Nos referimos al Teatro “De la Máscara”, que iniciará próximamente sus actividades con obras de B. Shaw, Jules Renard, Álvaro Yunque y Luis Ordaz. Son organizadores de esta nueva entidad, Bernardo Graiver, Álvaro Yunque, Sergio Bagu, Luis Ordaz, Pablo Palant (Naccarati, 1939b: s/p).

En la misma revista, algunos números más tarde, se realizó una crítica positiva sobre el estreno de *Volpone* y el rol de La Máscara dentro del movimiento:

El intenso movimiento de la escena independiente en el seno de nuestra cultura, es ya una realidad indiscutible que ha ido dando paulatinamente sus mejores frutos. (...) Y en este momento, en que los teatros libres como el Teatro del Pueblo y el Teatro Juan B. Justo agrupan a los mejores valores intelectuales, otra agrupación de esta índole “La Máscara” afirma su labor con el mejor de los bríos y con las más promisoras posibilidades (Lafleur, 1940: s/p).

Además, allí se mencionó la gran caracterización de un personaje y, en tanto que no se usó el nombre del actor que lo representó, se aclaró que en los teatros independientes no se daban a conocer los nombres de los actores. Esto hacía referencia a que muchos elencos independientes indicaban en el programa de mano los nombres de los integrantes pero no los unían a los de los personajes, por lo que se hacía más difícil la

¹⁴³ El 25 de mayo de 1941 se realizó el Cabildo Abierto de Acción Argentina, donde participaron sus 347 filiales. Uno de las personalidades más destacadas del evento fue el General Agustín P. Justo, quien había encabezado el golpe de 1930 y se había desempeñado como presidente hasta 1938.

identificación particular. Desde ya que esto no era un descuido, sino una posición: el grupo era importante en su conjunto, y no por sus componentes singulares. Se conoce, entonces, que hasta ese momento, la forma de actuar de La Máscara era acorde a este método. Empero, algunos años más tarde, esto cambió: hemos consultado los programas de mano a partir de 1947 (cfr. Risetti, 2004) y allí se ven tanto los nombres de los actores y de las actrices como los de sus correspondientes personajes.

Este no fue el único cambio que realizó La Máscara. A partir de sus vínculos más estrechos con el teatro profesional, la situación dentro del movimiento de teatros independientes, se modificó. En realidad, muchos elencos independientes cambiaron, pero hubo otros, con notorio peso, como el Teatro del Pueblo, que no les perdonaron esas transiciones. Así, en la década del 50, ya no se percibía ese clima ameno y solidario que se había leído durante los primeros años en *Conducta*. Por el contrario, desde *Propósitos*, la tercera publicación que encaró el grupo de Barletta, se cuestionó el accionar de La Máscara:

A ambas entidades [se refiere a La Máscara y a Fray Mocho], la secretaría ha contestado entre otras cosas: “Nuestra cronista entiende por principales teatros independientes a los que promovieron este movimiento y no a los que en la actualidad lo desvirtúan con contratos con el enemigo natural del teatro independiente que es el teatro comercial y sus agentes, cuya conducta antiartística dio lugar al nacimiento del teatro independiente en Buenos Aires” (Anónimo, 1958: s/p).

A pesar de estas controversias, el grupo se seguía reivindicando como un teatro independiente y seguía participando de los eventos colectivos. En 1949, formó parte de la 1ª Muestra de Teatros Independientes, organizada por la FATI, y a finales de 1955, hizo lo propio en el Desfile de Teatro Independiente en su 25º aniversario.

9. Teatro Espondeo

9.1. Génesis

El Teatro Espondeo es uno de los grupos menos estudiados de nuestro corpus. En principio, no hay ningún artículo que se refiera a este conjunto de manera particular. Ese fue uno de los motivos por los que decidimos seleccionarlo. En este sentido, si bien este capítulo es notoriamente más corto que los que abordan a los demás grupos, entendemos que constituye un aporte la sistematización de información sobre un conjunto al que los grandes historiadores del teatro independiente solo le dedicaron unas pocas líneas.

Asimismo, nos interesaban algunas cuestiones más sobre Espondeo: su cruce con el teatro universitario, su participación en el Ciclo de Teatro Experimental organizado por la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, y las buenas críticas que se habían publicado sobre su accionar.

Una de las versiones sobre su fundación indica que el conjunto se constituyó, en 1941, por iniciativa de María Velazco y Arias y Wally Zenner. Velazco y Arias, española de nacimiento, fue la primera doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires que estudió teatro (su tesis, de 1913, se llamó *Dramaturgia argentina*). Zenner era poeta y recitadora. Sin embargo, también trascendió otra historia —aunque no tienen por qué ser excluyentes—, que cuenta que la idea de fundar este teatro fue de Wally Zenner y se la propuso a varios amigos y colegas en una noche de otoño (si bien no se la menciona, María Velazco y Arias podría haber estado allí):

En una noche de abril, hace siete años, un grupo de hombres y mujeres, casi todos intelectuales, charlan acerca de temas diversos, como acostumbran hacerlo a menudo, una o dos veces a la semana. De pronto, alguien propone ir al teatro. ¿Dónde? ¿A cuál? Se consulta un diario. Todos son desechados, ninguno entusiasma, porque ocurre lo de siempre: las mismas obras, los mismos géneros, las mismas dos o tres figuras centrales por comedia, los mismos actores.

De pronto, una señora propone: ¿Y si nosotros formáramos nuestro propio teatro, que conforme nuestras propias ansias, nuestros propios deseos de cosas nuevas, realmente artísticas, diferentes del teatro comercial que estamos habituados a ver? Daríamos a conocer un repertorio novísimo con los mejores autores del mundo y con lo que escribiríamos nosotros mismos. Nosotros mismos nos ocuparíamos de los decorados, de la música, de los trajes... ¿Qué les parece la idea? (Patti, 1948: s/p).

Pedro Patti, el periodista que narró estas palabras, entendió que había una ligazón entre Espondeo y los Provincetown Players, de Estados Unidos. Los “jugadores de Provincetown” conformaron un colectivo influyente de artistas, escritores, intelectuales y entusiastas del teatro aficionado. Bajo la dirección del matrimonio de George Cram

“Jig” Cook y Susan Glaspell, este grupo inició sus ensayos en una pescadería desocupada (a la que denominó Wharf Theatre, Teatro del Muelle) y, luego, produjo dos temporadas en Provincetown, Massachusetts (1915- 1916), y seis temporadas en Nueva York (1916-1923). La fundación de la compañía significó un momento innovador, tanto en el teatro norteamericano como en las carreras de Eugene O’Neill y Susan Glaspell. Precisamente, este conjunto comenzó a usar para su repertorio las obras que O’Neill “había escrito y guardado en el fondo de un baúl, porque los empresarios teatrales las rechazaron” (Patti, 1948: s/p).

Después de contar brevemente la historia de los Provincetown Players, Patti manifestó:

Treinta y tres años más tarde, en Buenos Aires, una señora —Wally Zenner— propone a los amigos organizar un teatro que satisfaga sus propios deseos, sus propios gustos y, lo que es importantísimo, los conceptos que tienen acerca de lo que debe ser la escena y, al mismo tiempo, interese a quienes gustan de las más puras y nobles manifestaciones del arte (1948: s/p).

Es interesante que la conexión esté hecha con un grupo estadounidense y no con los europeos, como solía suceder. Este vínculo, a su vez, ya había sido establecido por María Rosa Oliver, de La Cortina (cfr. capítulo III, 6), por lo que encontramos el primer punto de contacto entre ambos elencos que, como veremos más adelante, tendrán muchos. Por otra parte, más allá de esta relación con el teatro de Estados Unidos, Wally Zenner también se reivindicó seguidora de algunas figuras europeas, representativas de la segunda línea de los antecedentes que distinguimos al comienzo de nuestra tesis, entre ellas, Stanislavski.

Asimismo, los objetivos de Espondeo se pueden resumir en dos: 1) “dar a conocer obras y autores que, no obstante su valor, el teatro comercial, por distintas causas no representa”; y 2) respetar “al autor y sus obras no tergiversando sus intenciones” (Bermúdez, 1945: s/p). En este sentido, para el conjunto era muy importante la traducción de las obras seleccionadas.

Espondeo eligió como su primer espectáculo a la obra *Interior*, de Maeterlinck. Pero sus integrantes tuvieron un problema al darse cuenta de que esta pieza requería una mayor cantidad de actores que la que ellos tenían. Ante este escollo, decidieron poner un anuncio en el diario, solicitando colaboradores:

Y al día siguiente aparece el aviso: “Se necesitan actores que trabajen gratuitamente”. El resultado del anuncio también desconcierta: llueven los postulantes dispuestos a trabajar por simple amor al arte. Son empleados, estudiantes, obreros, que soñaron por lo menos una vez moverse entre las bambalinas, asomarse al escenario (Patti, 1948: s/p).

Después de varias pruebas, se seleccionaron los mejores postulantes; al parecer, la mayoría de ellos fueron estudiantes universitarios. Incluso el aviso pudo haber hecho hincapié en este estrato social:

Wally Zenner, conocida de nuestro público literariamente y como fina recitadora, hizo en 1941 un llamado a los estudiantes universitarios para fundar un teatro independiente.

Respondió un numeroso grupo de jóvenes. Hoy, entre ese grupo están representadas las más variadas Facultades: Letras, Arquitectura, Derecho, etc. (Bermúdez, 1945: s/p).

Con el equipo ya completo, comenzaron los ensayos en el sótano de una panadería. Luego pasaron por otros espacios: la terraza de una casa de ocho pisos, la sala de música de la directora y un teatro de la calle Corrientes, aprovechando el descanso de la compañía. Finalmente, pudieron ofrecer su primera función. Esa noche, los actores se dirigieron al público con una carta abierta:

...llegamos a ti conscientes de nuestra pobreza, de la misma manera que se comprueba que es poco lo realizado si se lo compara con lo que el fervor quiso esperar. Por eso te pedimos, público, para nuestra primera presentación ante ti, que tengas la misma actitud esperanzada que pondrías en observar la plantación de un árbol (en Bermúdez, 1945: s/p).

9.2. Estética

9.2.1. Repertorio

Como hemos mencionado, Espondeo tenía la intención de presentar obras de calidad que no fueran conocidas en Buenos Aires. Muchos de los autores de las obras seleccionadas eran de Estados Unidos. La prensa reconoció que el grupo: “ha presentado numerosos autores norteamericanos, totalmente desconocidos para el público argentino” (Anónimo, 1945b: s/p). No obstante, esto no fue excluyente, ya que también se presentaron espectáculos provenientes de otros países, incluida la Argentina. La elección de su repertorio fue algo que particularizó al elenco en relación a otros grupos contemporáneos:

Diferían asimismo la orientación y labor pública del IFT (...) frente a la Agrupación Juan B. Justo, o Teatro Universitario con respecto a Espondeo. Es decir, que, indeliberadamente, los teatros libres buscan a través de la selección del repertorio una forma de definición, dentro de la escala estético-tearal... (Panno, 1971: 95).

En la Casa del Teatro, sita en Santa Fe 1235, dio a conocer, en 1941, la primera pieza que habían ensayado, *Interior*, de Maeterlinck. Luego, la pasó a representar en los jardines del Museo Municipal de Arte Colonial Fernández Blanco, con los auspicios de la Embajada de Checoslovaquia.

Posteriormente, presentó *Festín durante la peste*, de Pushkin, con escenografía de Saulo Benavente.

En 1942, siembre bajo la dirección de Wally Zenner, el conjunto ofreció —con traducción de la misma directora y escenografía de Benavente—, una original pieza del que “con justicia es llamado el Shaekespeare japonés” (Porto, 1945: 697), Okamoto Kido. La obra se titulaba *Yashao, escultor de máscaras*, estaba situada en el siglo XIII, y había sido dada en repetidas temporadas en París, por el gran actor Gemier. Se representó con vestuario de la época, “y las expresiones de los actores respondieron cabalmente al antiguo teatro japonés” (Bermúdez, 1945: s/p).

A continuación, subieron a escena las obras *Donde está marcada la cruz*, de O’Neill; y *Feliz viaje*, de Thornton Wilder. Fueron presentadas en la Casa del Teatro, en 1942. En el programa de mano (se puede ver el del 11 de octubre en el Fondo Jacobo de Diego del Instituto Nacional de Estudios de Teatro), hay palabras sobre *Feliz viaje* a cargo de Wally Zenner, quien también la tradujo; sobre la figura de O’Neill y su obra, escribió Jorge Luis Borges, amigo de Zenner y traductor de la pieza junto a Ulyses Petit de Murat¹⁴⁴. Los intérpretes del espectáculo de Wilder fueron María Estela Osorio, Violeta Antier (seudónimo de Violeta Susana Vitali), Vera Janez, Carlos Dibur, Eduardo Guerra y Daniel Layer. Los dos últimos actores también formaron parte de *Donde está marcada la cruz*, y completaron ese elenco Wanda Antier (Wanda Vitali, hermana mayor de Violeta), Julio Vier, Tito Liamendi, Jorge Ventricelli y Gerardo Rodrigo. El escenógrafo de ambas piezas fue Saulo Benavente.

Sobre *Feliz viaje*, y la importancia de la poesía en el teatro, Zenner sostuvo:

La ausencia y olvido de las cosas que a diario nos acompañan, y que de pronto en escena aparecen, crea un mundo especialísimo en que se afinan rápidamente los sentidos y se comprende y recobra toda la poesía que a diario nos acompaña, esa intrascendente y fugaz. Así, en Thornton Wilder, autor de *Feliz viaje*, veremos que las frases aunque de una común importancia diaria, rodean a los personajes de tal encanto ligero, y los sitúan en tantas sombras, frente a paisajes y cosas invisibles que es una auténtica sabiduría de la obra (Zenner, 1942: s/p).

En 1943, Espondeo estrenó, en el Odeón, *La hermosa gente*, de William Saroyan, autor moderno norteamericano. La traducción fue de Estela Osorio y Julio Vier, y esta ocasión significó la primera vez que este autor se puso en escena en Buenos Aires. La escenografía estaba a cargo de Saulo Benavente, que, para *La Nación*, resultó meritoria por ser “sintética y simbólica” (Anónimo, 1943c: s/p). Estela Osorio, Violeta Antier, Daniel Layer, Julio Vier, Demetrio Ortega, Gerardo Rodrigo, Oscar Ávila, Jorge Traven y Mario Eguren “fueron excelentes intérpretes de una velada de arte, fuera de las posibilidades del teatro comercial” (Anónimo, 1943a: s/p), según se publicó en

¹⁴⁴ Esta obra había sido recientemente incluida en la *Antología de la literatura fantástica*, realizada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, en 1940.

Conducta. El trabajo de Violeta Antier, a su vez, resaltó especialmente: “La reciente presentación de Violeta Antier en el Odeón sirvió para evidenciar el exquisito temperamento dramático, depurado en la práctica de las más nobles disciplinas artísticas, de esta joven actriz inteligente, dúctil y estudiosa” (Anónimo, 1943d: s/p). Y los elogios continuaron. Adolfo Mitre, en *¡Aquí está!*, sostuvo que a Wally Zenner se debía “la nota más novedosa y cautivante, posiblemente, de la temporada actual”:

(...) A los protagonistas de *La hermosa gente*, como se llama en español la pieza de Saroyan aquí estrenada, les preocupan menos los escasos dólares con que providencialmente se sustentan que la felicidad de los ratones que con ellos amistosamente conviven. De la misma venturosa pasta parecen estar “hechos” los intérpretes de “Espondeo” —así se denomina el conjunto que dirige Wally Zenner—, ya que en esta hora de afanes mezquinos nos brindaron, con un desinterés que posiblemente llegue al sacrificio, un espectáculo que es prez del espíritu, galardón de cultura en cualquier tiempo y en cualquier ciudad (1943: 31).

De Wilder, *Espondeo* llevó a escena, además, en vista del éxito logrado, otras dos producciones de gran mérito: *Amor y cómo curarlo* y *Larga cena de Navidad*. Estos espectáculos también se representaron en el Odeón y, al igual que los anteriores, tuvieron la escenografía hecha por Benavente.

En 1944, a pedido de Saroyan —quien estaba en frecuente comunicación con la agrupación—, se presentó su obra *Mi corazón está en las montañas*, traducida por Marta Roumiquière, actriz del conjunto. La original *My heart's in the Highlands* había estado inspirada por una antigua canción escocesa. El espectáculo tenía diez cuadros y música en vivo. La escenografía era de Saulo Benavente y una ilustración de la misma se puede ver en el libro de Cora Roca (2013). Se representó en el marco del Ciclo de Teatros Experimentales, organizado en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Llamativamente, el día de su representación, las localidades se agotaron.

En el mismo ciclo, *Espondeo* volvió a llevar a escena *Donde está marcada la cruz* y *Feliz viaje*. Y sobre la labor del conjunto en el reestreno de esta última pieza, la crítica manifestó:

Aquí los integrantes de *Espondeo* estuvieron aún mejor. Sobresalió netamente Estela Osorio, que encarnó a la madre con perfecta comprensión de su papel. El público aplaudió calurosamente no sólo la interpretación, sino también el inteligente trabajo de dirección de Wally Zenner y los hermosos decorados de Saulo Benavente para la pieza de O'Neill (Anónimo, 1944b: s/p).

También ese año, el elenco comenzó a preparar *El milagro de Barba Azul*, del autor novel argentino Jorge Jantus Somellera, con la colaboración musical de Lita Spena; *Noche de música*, de J. B. Priestley (en versión castellana de Leonor A. de Borges); y *Sueño... tal vez no...*, de Pirandello, con traducción de Wally Zenner. El plan de trabajo también incluía *El muro*, de Julio Fano; *El oso y la luna*, farsa para “marionettes”, de

Paul Claudel; *Magia*, de Chesterton; *El baile de los ladrones*, de Anouihl; y *El convidado*, de Praybyszewsky. Su trabajo anual se destacó: “durante la actual temporada teatral, realizó una serie de espectáculos de teatro experimental con muy buen gusto” (Iglesias, 1944: s/p).

En 1945, repuso *Mi corazón está en las montañas*. La crítica continuó realzando su tarea: “Pese a ser de reciente data, pues nació en 1941, Espondeo figura entre los conjuntos de teatro independiente acuciados por un anhelo de dar vida a expresiones del mejor cuño” (Porto, 1945: 697). Al año siguiente, el grupo estrenó una obra de la propia Zenner, escrita en colaboración con Enrique Cadícamo, *Así nos paga la vida*. La escenografía fue de Benavente.

En 1948, Espondeo montó, en el Teatro Cómico, *Un balcón para los Lester*, de dos jóvenes autores nacionales, Amparo Albajar y Agustín Caballero, que se inspiraron en los artistas del elenco para realizar la dramaturgia. En el mismo año, el conjunto escenificó, en el Smart, *Ella y Satán*, de Malena Sandor, bajo la dirección, por única vez, de Francisco Martínez Allende. Las escenografías de ambas obras también fueron realizadas por el reconocido Saulo Benavente, quien para ese entonces, ya hacía rato que trabajaba activamente de manera profesional. Específicamente, su labor en la pieza de Albajar y Caballero fue caracterizada como una “sugestiva y magnífica decoración”, y al propio Benavente se lo catalogó como “uno de los valores jóvenes más serios de nuestra escenografía teatral” (Anónimo, 1948b: s/p). Sin dudas, su colaboración fue fundamental para el desarrollo destacado del conjunto.

Algunos de los actores y actrices que tuvieron lugar en Espondeo fueron Marcelo Lavalle, Violeta Antier, Julio Vier, Vera Leban, Martha Lehmann, Eduardo Espinosa, Estela Osorio, Daniel Layer, Demetrio Ortega, Gerardo Rodrigo, Oscar Ávila, Jorge Traven y Mario Eguren. Además, el grupo incluía algunos músicos, como Salvador Axenfeld y Laura Malvecino. Las escenografías, como ya hemos señalado, corrían por cuenta de Benavente; y Eduardo Espinosa bocetaba los trajes. A su vez, Carlos Durán oficiaba de maquillador, y el actor Daniel Layer también tenía el cargo de secretario general del conjunto.

9.2.2. Concepción sobre teatro

Ciertos medios periodísticos de la época (Anónimo, 1943b; Anónimo, 1945; Bermúdez, 1945; Patti, 1948) se refirieron al Teatro Espondeo como “Teatro Experimental Espondeo”. Esto fue retomado por algunos investigadores (Seibel, 2010; Dubatti,

2012a; Roca, 2013). No obstante, en los programas de mano identificados (1942), la palabra “experimental” no figuraba. No sabemos, entonces, si fue un sintagma que el grupo utilizaba aleatoriamente, o si fueron los medios los que lo incluyeron, debido a que solía usarse esa palabra, indistintamente, como sinónimo de “independiente”. Asimismo, esto se pudo haber acentuado después de la participación del conjunto en el Ciclo de Teatros Experimentales, organizado en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Aunque, corresponde aclarar que, incluso en los programas de mano que se utilizaron durante este ciclo, el nombre que aparecía era el de Teatro Espondeo (se pueden ver programas de *Mi corazón está en las montañas* y *Feliz viaje* en el *Anuario 1944* del Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires).

A su vez, hubo otros medios (Anónimo, 1942b; Anónimo, 1943d) que lo llamaron Teatro Estudio Espondeo. Suponemos que esta referencia tuvo que ver con sus vínculos con el teatro universitario, como veremos más adelante.

La denominación “Espondeo”, por su parte, remite a la métrica poética y se refiere, puntualmente, al pie de la poesía clásica griega y latina que está compuesto de dos sílabas largas. Es interesante que se haya utilizado una palabra proveniente del campo de la poesía para bautizar al conjunto, ya que Wally Zenner era poeta y veía una importante interrelación entre ambas artes:

Desde que el teatro existe, siempre la poesía halló su resonancia necesaria, su fervor fue echado y recogido como un cabo en el abismo y turbulencia del público, para despertar los grandes ecos que permitiesen sobrevivir la belleza que se buscó. (...) Porque el teatro, como todo arte, nace y crece por el aliento permanente e incansable de la poesía (Zenner, 1942: s/p).

En la poesía, es la belleza lo que prevalece por sobre el sentido, por lo que la concepción sobre teatro de Espondeo estaría mucho más cerca de la segunda línea de antecedentes europeos —la que proponía la realización de un arte bello—, que la de la primera o la tercera, cuyos fines eran más sociales y populares, respectivamente. De acuerdo con esto, Zenner también manifestó su vínculo con Stanislavski y otras figuras renovadoras de la escena teatral. Así sintetizó Marcos Britos unas declaraciones de la directora, dadas en 1951:

[Wally Zenner] realiza una encendida defensa del teatro “vocacional, independiente y experimental” y de sus cultores, señalando la importancia de Konstantin Stanislavski no solo para el desarrollo del actor como centro de la escena sino para la total modificación del concepto de la escena misma. Reivindica además las puestas de Barrault y los conceptos de Meyerhold para rematar su defensa del teatro experimental, destacando el papel innovador y audaz de Jacques Copeau y sus discípulos (2013: 58).

Por otro lado, más elementos sobre la concepción teatral del grupo se pueden ver en su relación con las figuras de dirección. Así, observamos que en el programa de mano de octubre de 1942, la figura de Wally Zenner estaba destacada: su nombre ocupaba la centralidad de la tapa, junto a una ilustración que rezaba “Wally Zenner presenta”. Más arriba estaba el nombre del grupo, Espondeo, y debajo, la siguiente leyenda: “Directora General: Doctora María Velazco y Arias”. Zenner, por su parte, estaba identificada en los paratextos como la directora del elenco o la directora de arte escénico, por lo que estamos habilitados a pensar que el rol de Velazco y Arias se remitía a un liderazgo más lejano, a una especie de consultoría de autoridad (no en vano, estaba incluido su título universitario de doctora). De alguna manera, podemos entablar otro vínculo entre este conjunto y La Cortina, en donde María Rosa Oliver también funcionó durante algún tiempo como una referencia externa, mientras que Mane Bernardo formaba parte de la vida cotidiana del grupo. Estas formas de dirección colectivas fueron muy diferentes a las elegidas por otros elencos, en donde había un solo director que dominaba el centro de la escena y de las decisiones, como fue el caso de Leónidas Barletta en el Teatro del Pueblo.

9.3.Eje cultural y educativo

El Teatro Espondeo no tuvo una sede propia, por lo que se hizo difícil el dictado de cursos o talleres. No obstante, el vínculo con la educación se dio por otro lado: muchos de sus integrantes eran estudiantes universitarios. Esto fue destacado en la nota de Bermúdez ya mencionada, que se tituló “La Universidad de asoma a las tablas” y que tuvo como bajada: “Agrupados en torno a un nombre, estudiantes de nuestras facultades bregan por un teatro mejor” (1945: s/p). Bernard Marcel Porto, a su vez, contemporáneamente, también advirtió esta cuestión, describiendo al conjunto como un “núcleo integrado por universitarios” (1945: 697).

Empero, más allá de este cruce con el campo universitario, no podemos afirmar que Espondeo sea, efectivamente, un teatro universitario, en tanto que entendemos por “teatro universitario” al producido desde la universidad o al que mantiene un fuerte nexos con esta por algún motivo. En este caso, Espondeo no sostenía un vínculo con la institución universitaria, ya que ni siquiera sus integrantes se habían conocido allí como alumnos. El único elemento que sí lo conectaba era que muchos de ellos eran estudiantes universitarios y que, según Bermúdez, ese había sido el eje ordenador de la

convocatoria publicada en el diario, en 1941. Del mismo modo, otra pequeña conexión que encontramos con la universidad es que el conjunto se presentó, en 1943, en el Teatro Argentino de La Plata, a raíz de una invitación que le hiciera el Centro de Estudiantes de Medicina de la Universidad de La Plata. En aquella ocasión, Espondeo presentó *Feliz viaje y Donde está marcada la cruz*, y el evento se realizó a beneficio del Hogar Universitario para Tuberculosis.

Con todo, hay un detalle no menor para considerar y es que, cuando se fundó Espondeo, aún no existían los teatros universitarios en Buenos Aires. El primero, el Teatro Universitario de Buenos Aires, que nucleaba a estudiantes de la Universidad de Buenos Aires, debutó recién tres años después, en 1944, precisamente en el mismo Ciclo de Teatros Experimentales del que participó Espondeo. El TUBA, tal como era la sigla, estaba organizado en torno a la figura de Manuel Somoza, profesor de la Facultad de Derecho, que había realizado una adaptación escénica, en 1942, del diálogo de Platón, *Fedón*, obra que luego sería presentada en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. En algún punto, se podría considerar a Espondeo como un antecedente de lo que después se conocería como teatro universitario. Incluso, como hemos mencionado líneas arriba, se lo había llegado a denominar Teatro Estudio Espondeo, sintagma que también podría estar haciendo referencia a los integrantes universitarios. Aun así, el hecho de que el Teatro Universitario de Buenos Aires ya hubiera estrenado su primera obra cuando Bermúdez y Porto hicieron sus análisis, podría haber facilitado este tipo de conexiones.

Los primeros componentes de Espondeo no tenían experiencia en las tablas, no obstante, sus actuaciones fueron celebradas por la crítica. De manera que se puede advertir cierta fortaleza pedagógica en la directora del conjunto. Así la consideró Perla Zayas de Lima, quien sostuvo que Wally Zenner fue:

Verdadera maestra de actores, por su T. Experimental pasaron, trabajaron y se formaron hoy reputados artistas: Marcelo Lavalle, Eduardo Espinosa, Julio Vier, Marcela Sola¹⁴⁵, Susana Román, Martha Roumiquière, Bruno Bandoni, José Luis Rodrigo, Tito de George, María Estela Osorio, Wanda Antier, y las malogradas Martha Lehemann y Violeta Antier (Zayas de Lima, 1990: 321).

Por otro lado, en relación a los aspectos culturales, además de tener música en vivo en algunas de sus obras, el Teatro Espondeo también emprendía la realización de conciertos. Por ejemplo, para el 21 de noviembre de 1942, organizó un recital de

¹⁴⁵ A pesar de que Zayas de Lima la incluye como parte del elenco del Espondeo, y que también lo hace el diario *Crítica* (cfr. Anónimo, 1948), la actriz y directora no incluye al Teatro Espondeo dentro de su trayectoria e indica que su debut fue en el teatro profesional, en el año 1949 (cfr. Risetti, 2004).

clásicos y modernos por la soprano María Isabel Alberdi, junto a un concierto de piano a cargo de Elena Larrieu.

Estos eventos funcionaban, muchas veces, como antecesores de las representaciones teatrales del conjunto. En la fecha mencionada, el evento musical —del que se pueden ver más detalles en el programa de mano, también conservado en el Fondo Jacobo de Diego del Instituto Nacional de Estudios de Teatro— fue la antesala de una representación de *Feliz viaje*.

9.4. Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos

Tal como se mencionó en el comienzo del presente capítulo, el Teatro Espondeo se conformó para hacer un teatro que, para su grupo iniciático, aun no existía. En este sentido, el teatro profesional era aquello a lo que no se querían parecer, fundamentalmente por su repertorio predecible y repetitivo. Casi al final del recorrido del conjunto, Patti expresó:

De este modo, Espondeo llega a 1948 cumpliendo fielmente la trayectoria marcada desde el primer momento, es decir, la búsqueda de una nueva expresión teatral, el deseo de llevar a la escena obras que por su índole, ya sea intelectual, ya sea poética, no constituyan atracción para las empresas de las salas comerciales (1948: s/p).

Al mismo tiempo, no hemos encontrado otras definiciones del grupo en el que se distancie del circuito profesional por algo más que su repertorio. Es decir, no contamos con elementos para decir que despreciaba el “mercado” teatral o el hecho de que los artistas cobraran por su tarea, como sí lo hicieron otros conjuntos independientes. Empero, sí sabemos que, cuando lanzó la convocatoria inicial en el diario, lo hizo advirtiendo, expresamente, que el trabajo no iba a ser remunerado.

Asimismo, Espondeo ofrecía sus funciones en salas de teatro profesional, cuando estas no estaban ocupadas por la compañía principal:

Las agrupaciones escénicas independientes, tan numerosas desde hace dos o tres años en esta capital, desarrollan una labor activa en diversas salas, aprovechando, generalmente, los días de descanso semanal de las compañías estables de los teatros. Una de las mejor orientadas, Espondeo, que dirige Wally Zenner, se prepara a iniciar sus espectáculos (Anónimo, 1944b: s/p).

El precio de las entradas difería según la ubicación —lógica propia del teatro profesional, que el independiente trató de evitar, unificando la tarifa— y también según el evento. Por ejemplo, dos representaciones en el mismo lugar (la Casa del Teatro) y en fechas muy cercanas (11 de octubre y 21 de noviembre, ambas de 1942), tuvieron una diferencia notoria en términos porcentuales. Mientras que en la primera se ofrecieron las

plateas a \$2 y los pulman a \$1,50; en la segunda se cobró \$1,80 para la platea baja y \$1 para la platea alta. La distinción entre dichas funciones (más allá de las diferentes formas de nombrar las ubicaciones que, considerando que todo se desarrolló en un solo lugar, entendemos que eran las mismas disposiciones) es que en la de octubre se representaron dos piezas teatrales, y en la de noviembre se hizo un espectáculo teatral y otro musical. Pensamos que esto podría haber sido lo determinante para marcar el costo de los ingresos. Aunque, otra opción también podría haber sido que las localidades no se hubieran vendido bien y que los teatristas pensarán que, bajándoles el precio, aumentarían las ventas. De acuerdo con esto, advertimos que el precio era un poco más caro que el que circulaba en otros teatros independientes. Por ejemplo, tal como desarrollamos en el capítulo dedicado a La Máscara, durante las primeras representaciones de este conjunto, las entradas tenían un costo de \$0,30.

Empero, esto no significó que el grupo haya recaudado ganancias. De hecho, en su primera aparición pública, la situación económica fue de un completo fracaso:

Primera función:

Artísticamente, un éxito: Espondeo responde a los planes trazados, a las íntimas esperanzas del grupo debutante. Económicamente, un desastre: ciento ochenta pesos por el alquiler de la sala, doscientos por el alquiler de trajes, ciento veinte por gastos de imprenta (programas, afiches, invitaciones, etc.), y cincuenta por impuestos y derecho de autor, doscientos por alquiler de locales para los ensayos previos, ochenta y cinco para gastos varios. Total: ochocientos treinta y cinco pesos. Por concepto de entradas se recaudaron ciento doce pesos. Déficit del debut: setecientos veintitrés pesos (Patti, 1948: s/p).

9.5.Relaciones con el Estado y con los partidos políticos

En relación con el Estado, advertimos que hubo un primer vínculo cuando Espondeo se presentó a participar del 1^{er} Concurso de Teatros Independientes, de 1942, aunque finalmente haya decidido no hacerlo, al igual que La Cortina y otros conjuntos. Desconocemos si la declinación se debió a la prohibición de realizar obras de autores extranjeros, como fue el caso del Teatro Popular José González Castillo, pero, considerando el repertorio más usual del grupo de Zenner, es probable que esta modificación en las reglas hubiera incidido. Dos años más tarde, Espondeo sí formó parte, al igual que La Cortina, el TUBA y otros grupos, del Ciclo de Teatros Experimentales, organizado en el lugar del que hacía solo un año que se había expulsado al Teatro del Pueblo. Este teatro estatal estaba dirigido, como ya hemos expresado a lo largo de nuestra tesis, por Fausto de Tezanos Pinto, “un hombre

vinculado al nacionalismo vernáculo” (Fos, 2014: 90), que frecuentemente colaboraba en *El Pampero*, “órgano de conocida filiación germanófila” (Fos, 2014: 92). De alguna forma, estas cuestiones nos permiten pensar que la raigambre política del grupo no era tan fuerte como la de otros conjuntos, más allá de que ya hemos advertido que ningún teatro independiente quedó exento de sostener relaciones con la macropolítica.

Una ligazón política más “liviana”, además, se puede advertir en Espondeo por la red de colaboradores con la que contaba. Entre los traductores externos que ayudaban al conjunto, estaban Jorge Luis Borges, Ulyses Petit de Murat, Alfonso de Sayons y Luis de Paola. Borges¹⁴⁶ y Petit de Murat habían entablado vínculos cercanos al periódico *Martín Fierro* y al grupo Florida, el menos “politizado”, si se quiere, dentro de la famosa polémica de Boedo y Florida. En esto, Espondeo también se pareció a La Cortina, cuyo círculo colaborativo fue próximo a este ámbito literario. En este sentido, Dubatti ubica al conjunto de Wally Zenner dentro de la línea de los experimentales de izquierda que se proponían realizar una vanguardia estética, por encima de una vanguardia política (cfr. cap. III, 6.2.2).

Asimismo, y al igual que sucedió con María Rosa Oliver en La Cortina —el grupo con el que, indudablemente, más puntos en común tuvo Espondeo—, María Velazco y Arias intervino en el campo del feminismo y de la reivindicación de las mujeres, en el contexto de un mundo todavía mucho más patriarcal que el que nos circunda. De esta manera, Dora Barrancos entiende que “no han faltado relatos precursores” (2004-2005: 50) respecto de la historiografía de las mujeres y, entre ellos, ubica el de Velazco y Arias, quien estudió a la gran educadora Juana Paula Manso en su libro homónimo (1937), contribuyendo con su aporte a la “biografía de las ‘grandes mujeres’” (2004-2005: 51). De modo que es notable cómo los únicos dos grupos (de los que tomamos, pero tampoco había, por fuera, muchos más con estas características) que tuvieron entre sus filas a directoras mujeres de forma exclusiva (es decir, la dirección no era compartida con un hombre, como lo fue en el caso de Milagros de la Vega y Carlos Perelli), no solo trabajaron de manera colaborativa (en binomios), sino que también estuvieron constituidos por mujeres que pretendían resignificar a otras mujeres. Este tema, a nuestro entender, aunque no sea partidario, constituye una postura política

¹⁴⁶ Wally Zenner era muy amiga de Borges. Incluso algunas versiones dicen que fue una de las mujeres que amó. En cualquier caso, el famoso escritor le dedicó un poema en su libro *Cuaderno de San Martín* (1929), sobre el que, años más tarde, hizo un simpático comentario: “había un poema dedicado a Wally Zenner, un poema bastante flojo que, bueno, que he omitido después, porque realmente no la honra a ella, y puede deshonrarme a mí, ¿no?” (Borges – Ferrari, 2005: 101).

expresa, tanto hacia el interior como hacia el exterior de cada conjunto. Y no puede tener menos que nuestro reconocimiento.

9.6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes

Sobre la inserción de Espondeo dentro del movimiento de teatros independientes, hay algunas cosas para destacar. En principio, que el grupo no tomó como parámetro a ninguno de los conjuntos existentes a la hora de conformarse. Es decir, justificaron su creación en tanto y en cuanto no había un teatro que los representara y atrajera. Si bien la crítica estaba dirigida hacia el teatro profesional, el hecho de que haya afirmado que no había nada para ver en el teatro y que, por eso, tenían que crear uno, muestra que no veían precursores a los que tuviesen que continuar sus pasos. De hecho, la falta de solidaridad con la causa del Teatro del Pueblo, expulsado del edificio de Av. Corrientes 1530, también puede leerse en esta línea.

En este sentido, tampoco hemos encontrado testimonios expresos en los que Espondeo se ratificara como parte del teatro independiente. Eso, asimismo, sí fue hecho por los investigadores y críticos, que han incluido —aunque de manera muy breve— a este conjunto dentro de sus reseñas. Incluso lo hicieron las revistas que eran de otros teatros independientes, como fue *Conducta*.

A pesar de no contar, como dijimos, con palabras explícitas de las directoras sobre el movimiento de teatros independientes, —y como ya hemos indicado a lo largo de este trabajo— sí pudimos establecer muchos puntos de contacto entre Espondeo y La Cortina, respetando, desde ya, las particularidades de cada uno.

Por otra parte, así como en sus filas se iniciaron actores que luego serían trascendentales para la escena independiente, como Marcelo Lavalle, también este conjunto fue receptáculo de integrantes que ya venían desarrollándose en el campo teatral independiente. Por ejemplo, este fue el caso de Tito de George —mencionado por Zayas de Lima—, quien, entre 1940 y 1943, también formó parte del Teatro Popular José González Castillo.

Las últimas obras registradas del Teatro Espondeo datan de finales de 1948. Ese mismo año, Wally Zenner fue nombrada profesora de la Escuela de Música y Arte Escénica. Advertimos que ese pudo haber sido un motivo por el que la dirección del elenco, para la realización de *Ella y Satán*, de Sandor, quedara a cargo de Francisco Martínez

Allende. Incluso, esta razón también pudo haber contribuido a desencadenar el final del conjunto.

IV. ANÁLISIS MACROPOÉTICO Y LA CONFORMACIÓN DE UNA POÉTICA ABSTRACTA

1. Palabras preliminares

Entendiendo que toda poética se desplaza entre lo abstracto y lo concreto, Jorge Dubatti (2012c) dio cuenta de un mínimo de cuatro tipos básicos de poéticas: las micropoéticas o poéticas de individuos poéticos; las macropoéticas o poéticas de conjuntos; las archipoéticas o poéticas abstractas; y las poéticas incluidas o poéticas enmarcadas.

Dentro de esta clasificación, en nuestra tesis hemos trabajado, hasta ahora, con las micropoéticas y las macropoéticas. Es decir, dentro de cada capítulo dedicado a un grupo de teatro independiente, hemos recogido los distintos individuos poéticos que lo compusieron para dar lugar a una macropoética de cada grupo. De manera que, en el presente apartado, vamos a retomar lo analizado sobre cada macropoética grupal y continuar ese trayecto de análisis por la vía inductiva para llegar a la enunciación de una poética abstracta. Es decir, primero formularemos los rasgos de vinculación y diferencia entre los distintos grupos, conformando una macropoética del teatro independiente entre 1930 y fines de 1944¹⁴⁷, y luego enunciaremos un nuevo diseño de poética abstracta, derivado de los datos que nos proveyó la macropoética.

La poética abstracta puede ser histórica o ahistórica. En este caso, será una poética abstracta del teatro independiente histórica, centrada en el período ya mencionado. Asimismo, aunque es cierto que pueden existir archipoéticas sin correlato estricto en las micropoéticas, nos parece importante volver a resaltar que esta definición va a surgir del análisis de las singularidades, desprendiéndose de las mismas en un recorrido de lo particular a lo general.

Para continuar con este trayecto, nos adentramos en el estudio macropoético. Para esto, es necesaria la delimitación de ejes organizativos internos. En este sentido, retomaremos los seis ejes planteados en el abordaje de cada grupo para poder dar cuenta de similitudes y diferencias entre ellos. Los ángulos trabajados fueron: 1) Génesis; 2) Estética; 3) Eje cultural y educativo; 4) Vínculos con el teatro profesional y los recursos

¹⁴⁷ Si bien, en varios capítulos, nos hemos excedido de estos años (para dar cuenta de un análisis más completo sobre cada grupo, no hacer cortes abruptos y poder brindar una perspectiva general de su trabajo a través del tiempo), para esta definición retornaremos al período inicial que nos compete.

económicos; 5) Relaciones con el Estado y con los partidos políticos; 6) Inserción dentro del movimiento de teatros independientes.

2. Análisis macropoético

2.1. Génesis

Aunque la génesis de los grupos pueda no ser un elemento determinante para alcanzar una posible definición del teatro independiente (se podría argumentar que lo que importa no es cómo cada conjunto llegó a ser un teatro independiente, sino que, efectivamente, lo haya sido), optamos por abordar este ítem para conocer cómo se conformó cada conjunto y comprender los diversos caminos que se transitaron para llegar a la conformación de cada teatro independiente.

Algunos conjuntos, como el Teatro del Pueblo, tuvieron en sus orígenes vestigios de una polémica proveniente de la literatura, como la de Boedo y Florida. No obstante, el grupo de Barletta no continuó en línea recta por el trayecto comenzado por los boedistas, sino que también pretendió diferenciarse de ellos y hasta hacer propias algunas de las cuestiones defendidas por los de Florida. Este hecho, entre otros, significó el caldo de cultivo para la conformación de otro teatro independiente: el Teatro Proletario. Y este, a su vez, fue condición de posibilidad para la creación de La Máscara, uno de los grupos de mayor desarrollo y cambios internos.

Hubo, asimismo, teatros independientes, como el IFT y la Agrupación Artística Juan B. Justo, que nacieron como círculos obreros o cuadros filodramáticos de las entrañas de comunidades específicas, como lo fueron la colectividad judía o el Partido Socialista, respectivamente. Como un cuadro filodramático también comenzó lo que luego sería el Teatro Popular José González Castillo, aunque había sido fundado por un reconocido artista del teatro profesional, en el contexto de una peña en el barrio de Boedo. Este no fue el único teatro independiente creado por artistas de larga trayectoria en la escena profesional, ni en el seno de una peña, ya que el Teatro Íntimo de La Peña también se constituyó de esta manera. Al igual que otros grupos recientemente enunciados, este tuvo reminiscencias de las corrientes literarias de los años 20, pero, en este caso, la mayor cercanía se dio con quienes se habían reunido en torno al periódico *Martín Fierro*. En la misma línea de contactos, se puede ubicar a La Cortina, un grupo que se autoproclamó hacedor de teatro experimental en sus estatutos. El Teatro Espondeo, asimismo, también se rodeó por intelectuales ex integrantes de Florida, pero sus

componentes fundamentales fueron los estudiantes universitarios, sentando precedentes, con esta inclusión, de lo que luego se conocería como el teatro universitario.

2.2. Estética

Este eje es, sin dudas, el que más aristas contiene. Dentro de esta categoría, hemos incluido tanto el repertorio de cada grupo como las diferentes metodologías de trabajo que sus integrantes usaron para llevarlo a cabo. También sumamos distintas observaciones sobre las dinámicas internas de los conjuntos y algunas de las particularidades que hubiera desarrollado cada uno. La cantidad y la calidad de los datos son disímiles porque así también fueron nuestras posibilidades para la investigación; es decir, no fue posible —por motivos lógicos— contar con, exactamente, la misma información sobre cada grupo. Por otra parte, las divergencias internas dentro de este ítem también son representativas de la diversidad del movimiento, ya que algunos ejes no pudieron ser abordados en ciertos conjuntos, sencillamente, porque no habían sido trabajados allí (o lo fueron, pero no en una medida destacada).

El Teatro del Pueblo propició, desde sus estatutos, la realización de un buen teatro. Para esto, favoreció tanto la dramaturgia de jóvenes autores argentinos como la de grandes clásicos del teatro universal y de la escena contemporánea internacional. A pesar de las inexactitudes que se pueden encontrar entre sus postulados teóricos y sus prácticas, en este punto, entendemos que el grupo pudo hacer efectivas sus palabras: su repertorio fue variado. Con muchos menos años de existencia, el Teatro Íntimo de La Peña también dio cuenta de una diversa selección en sus obras. No faltaron autores nacionales tradicionales ni contemporáneos, así como tampoco, dramaturgos extranjeros clásicos y modernos. Sus únicos requisitos eran que fueran obras cortas y con pocos personajes, y que contribuyeran a la concreción de un teatro bueno.

El Teatro Juan B. Justo, a su vez, presentó autores de distintas partes del mundo. Sus textos fueron alemanes, italianos, japoneses, argentinos. Dentro de los espectáculos de autores nacionales, llegó a presentar un sainete, género desechado por otros teatros, como el Teatro del Pueblo, por ser uno de los preferidos de los elencos profesionales. Al mismo tiempo, propició piezas que, sin perder el carácter estético, contuvieran contenido político y social. Esta era, también, la tarea de La Máscara, durante el período que trabajamos, y lo hizo presentando autores norteamericanos o europeos contemporáneos, clásicos universales y algunos pocos argentinos. Pero el objetivo político y social estaba aún más marcado en el Teatro Proletario, que, aunque tampoco

quiso descuidar el carácter estético, intentaba favorecer la lucha de clases a través de su repertorio, en el que solía seleccionar dramas de tesis. El IFT era otro conjunto que pretendía influir, desde el teatro, en la sociedad. Sus piezas eran históricas, políticas y sociales, y denotaban empatía hacia los grupos sufrientes del mundo. No obstante, no dejaba de lado la pretensión de realizar un arte bello. Los autores más frecuentados eran judíos, así como las temáticas tratadas. Es notable que, no solamente representó todas las piezas en ídich, sino que evitó los dramaturgos que se acostumbraba tomar en otros elencos. Por ejemplo, recién en 1944 estrenó un autor clásico inglés y, en el lapso de tiempo que nos compete, no montó piezas de autores norteamericanos ni argentinos.

Distintas fueron las elecciones del Teatro Popular José González Castillo que, para llevar adelante su defensa del buen teatro, representó una amplia gama de autores nacionales y extranjeros, siendo otro de los grupos que puso en escena sainetes, género —como hemos mencionado— poco usual en los teatros independientes. De manera opuesta, La Cortina no eligió dramaturgos argentinos hasta el año 1943. Este grupo quería alcanzar la excelencia artística a través de los autores extranjeros, clásicos y modernos; y entre los modernos, pretendía dar a conocer aquellos textos que aquí resultaban ignotos. Espondeo también tenía esa finalidad. Muchos de los autores que puso en escena provenían de Estados Unidos, aunque también eligió dramaturgos japoneses e, incluso en sus primeros años, se inclinó por alguno de Argentina. Como vemos, el repertorio de los grupos seleccionados era variado, no solamente entre ellos, sino, muchas veces, a la interna de cada grupo. En este sentido, tomamos las palabras de Hugo Panno, quien manifestó:

Revisando el repertorio de cada teatro —alrededor de la época señalada— se perciben nítidamente diferencias de enfoque programáticas. Mientras el Teatro del Pueblo exhuma clásicos, lanza nombres de vanguardia y nuevos dramaturgos nacionales (Sófocles, Shakespeare, Molière, Tirso de Molina, Maeterlinck, T. Wilder, Alois, González Arrili, Arlt, Menasché, Rivas Rooney, N. Olivari), La Cortina incursiona en la comedia e insiste con autores extranjeros (N. Coward, H. M. Barrie, Cocteau, Synge, Priestley, Benavente, H. Gheón), Florencio Sánchez pone el acento en un “teatro de ideas” (Ibsen, Andreiev, Shaw, Vildrac, O’Neill), Tinglado da a conocer toda una generación de comediógrafos argentinos (J. A. Consentino, Aurelio Ferretti, J. C. Guerra, Castany), La Máscara trabaja sobre obras modernas de repercusión, autores extranjeros no conocidos en Buenos Aires y creadores locales (Chejov, Ibsen, C. Odets, Shaw, Giradoux, Saroyan, luego Gorostiza, J. C. Ferrari) (1971: 95).

Aunque el autor toma grupos, e incluso dramaturgos, que hemos dejado de lado, nos parece que la cita contribuye a complementar la idea sobre la diversidad de repertorios

que se pudo ver a lo largo de nuestra tesis, y que pretendemos sintetizar en este apartado¹⁴⁸.

Más allá de cuáles fueran las obras seleccionadas, hubo algunos grupos que las consideraron herramientas para enseñar al público. Es decir, muchos de los conjuntos tuvieron posturas, explícitamente, didácticas. Sus integrantes consideraban que, a través del teatro, podían modificar el accionar de los espectadores y, en consecuencia, de la sociedad. De los elencos que trabajamos, este fue el caso del Teatro del Pueblo, el Teatro Proletario (donde incluso se abogaba por la incorporación de trabajadores al elenco, para realizar un arte proletario hecho por proletarios), el Teatro Juan B. Justo, el IFT, el Teatro Popular José González Castillo y La Máscara.

La forma de llevar a escena cada espectáculo también varió, según el grupo. Si bien, por ejemplo, tanto Barletta como Licht se opusieron al naturalismo, sus técnicas y resultados no fueron los mismos. En el IFT se comenzó a utilizar el “método Stanislavski”, que tomaba como ejemplo la realidad, no de una forma superficial, sino a través de construcciones interiores y de análisis profundos en los personajes, a fin de llegar a cierta verdad. En esta línea, el Teatro Íntimo de La Peña también se proponía renovar la escena, actuando “con verdad”. Por el contrario, el Teatro del Pueblo, aunque propusiera la poética del realismo, su técnica era más bien imitativa, por lo que carecía de esta “verdad” tan preciada. La Máscara también prefería el realismo, mientras que Espondeo le atribuía un lugar significativo a la poesía en el teatro, es decir, su forma de trabajar pretendía alejarse de las convencionalidades.

Dentro de las novedades que se le atribuyeron al movimiento de teatros independientes, estuvo el trabajo escenográfico. Sin embargo, este no fue un común denominador para todos los grupos. En esta área, el conjunto que más se destacó fue La Cortina, que instaló el concepto de “plástica escénica” como superador del de la escenografía. A su vez, el Teatro Juan B. Justo y La Máscara, prestaron especial atención en la realización escenográfica. Y tanto el Teatro Popular José González Castillo (en sus primeros años), como Espondeo (durante casi el total de su trayectoria), contaron entre sus filas con Saulo Benavente, uno de los mayores renovadores de la escena independiente, durante el período que trabajamos. Otras formas de innovar estéticamente se vincularon con la elaboración de un escenario circular, como propuso La Máscara, o la realización de

¹⁴⁸ Empero, no está de más aclarar —y un lector agudo podría arribar a la misma conclusión— que, a pesar de la heterogeneidad de los repertorios seleccionados, hubo algunos autores (ie incluso, obras!) que fueron trabajados por más de un conjunto.

teatro fuera del teatro, es decir, al aire libre, como hicieron muchos grupos, especialmente el Teatro del Pueblo y la Agrupación Artística Juan B. Justo. Esta última también fue la que desarrolló, de manera más profunda, un elenco infantil y, posteriormente, otro juvenil. El Teatro del Pueblo, el IFT, el Teatro Popular José González Castillo y La Cortina igualmente se acercaron a los niños y niñas, aunque no de formas tan constantes. Asimismo, fue el elenco de Barletta el que instauró el “teatro polémico”, un encuentro entre el director, el autor y el público, después de la función, para debatir sobre la obra que acababa de terminar. Esta herramienta fue tomada por La Máscara y, con algunas modificaciones, por el Teatro Juan B. Justo.

Por último, la forma de organización interna también fue variable. Mientras hubo directores de escena fuertes, que estuvieron en sus cargos durante muchos años, como fue Leónidas Barletta en el Teatro del Pueblo, pero también David Licht en el IFT, hubo escenarios donde primaron las alternancias y la horizontalidad. Así, el Teatro Juan B. Justo tuvo más de una decena de directores durante su recorrido y el Teatro Proletario le asignaba a este rol una condición intercambiable. Si bien Passano era una figura estricta, el repertorio que se iba a realizar se decidía en conjunto y, cuando él no podía estar, Guillermo Facio Hebequer tomaba la batuta. De hecho, este grupo llegó a estrenar una obra sin director. Tanto el Teatro Íntimo de La Peña como La Cortina y Espondeo, a su vez, formaron binomios (con mayor o menor grado de participación) para dirigir.

Por otra parte, mientras que el Teatro Proletario elegía no poner el nombre de los actores en el programa de mano, sino solo el del dramaturgo, y el Teatro del Pueblo los ponía pero no los unía a los de los personajes representados; el IFT destacaba el surgimiento del actor individual, y celebraba que ya no fuera una figura anónima.

2.3.Eje cultural y educativo

En este ítem enmarcamos los vínculos con la comunidad, a nivel extensión, que articularon los diferentes grupos. Además, destacamos sus recorridos en relación a la formación de actores, un tema que generó distintas opiniones dentro del movimiento de teatros independientes.

En primer lugar, cabe destacar que, para generar lazos con la comunidad, era muy importante que los grupos contaran con un lugar fijo. En este sentido, el Teatro del Pueblo pudo desarrollar un centro cultural íntegro en el período en el que ocupó el edificio de Av. Corrientes 1530. Allí había espectáculos teatrales y de danza; exposiciones de pintura y fotografía; y conferencias especializadas. La Agrupación

Artística Juan B. Justo, que excedía los límites del conjunto teatral, también fue un espacio abierto e inclusivo. Se solían hacer fiestas y comidas de camaradería, principalmente, entre los afiliados al Partido Socialista. Además, la institución contaba con un importante coro —de hecho, así se originó—, y tuvo su orquesta y una sección de arte nativo. A su vez, en la Peña Pacha Camac y en La Peña de la Agrupación de Gente de Arte y Letras, que rodeaban al Teatro Popular José González Castillo y al Teatro Íntimo, respectivamente, también había una gran variedad de actividades. Empero, estas no eran organizadas por el grupo de teatro, ya que, a diferencia de otros —como el Teatro del Pueblo—, que se constituyeron primero como teatros, y luego fueron sumando opciones, estos dos nacieron, directamente, en espacios culturales. En La Peña del Café Tortoni había eventos musicales, exposiciones, lecturas de poesías y conferencias; lo mismo se podía encontrar en la Pacha Camac, cuyos destinatarios eran los vecinos, generalmente obreros, del barrio de Boedo. El IFT también apuntó a un público específico, dado que su objetivo era convertirse en un foco de contención para la colectividad judía. El Teatro Espondeo, por su parte, tuvo vínculos con los estudiantes universitarios, ya que muchos integraban su elenco. Al mismo tiempo, aunque no actuaba en una sede fija, organizó conciertos musicales. El Teatro Proletario estaba en una situación similar: no tenía un espacio propio pero sí había desarrollado los coros de la agrupación, que eran coordinados por Kubik. La Máscara, a su vez, propuso algunas actividades, como conferencias, recitales, conciertos, exposiciones y proyecciones de películas.

Respecto a la formación actoral, reivindicamos la iniciativa de la Agrupación Artística Juan B. Justo, que no solamente tenía una escuela de canto, sino que también, desde finales de 1933, instauró un curso de arte escénico, destinado especialmente a los alumnos de la agrupación (aunque era público, gratuito y podía ser tomado por cualquier interesado). Esta institución denominaba “alumnos” a los integrantes del elenco teatral, por lo que se podría decir que este curso fue la primera intención de formación de actores. Otros conjuntos también organizaron cursos de arte escénico, pero estos no estaban dedicados a quienes ya estaban actuando, sino a personas externas al grupo. Un caso era el Teatro del Pueblo, que ofrecía distintas clases, aunque Barletta no creía necesaria la incorporación de técnicas actorales. En la Peña Pacha Camac, a su vez, se dictaron distintos seminarios y cursos, y en 1938, ya con la existencia del Teatro Popular José González Castillo, se creó un curso de ensayo de arte escénico, de donde se esperaba que surgieran nuevos elementos para el elenco teatral. Además, en 1942,

este curso profundizó la intensidad, aumentando la carga horaria a cinco horas semanales. El IFT, por su parte, planteó desde sus inicios la necesidad de estudiar actuación, pero fue recién en 1947 —fuera de nuestro período— cuando lo logró. Lo mismo sucedió con La Máscara. Si bien durante los primeros años, se realizaron algunos cursos de vocalización, interpretación e historia del teatro, la tentativa seria para realizar una escuela se dio en 1950.

Otra forma de llegar a la comunidad fue a través de las publicaciones. El Teatro del Pueblo comprendió enseguida esta cuestión y comenzó a editar *Metrópolis* apenas se fundó. A esta revista, la continuó *Conducta*. El IFT tenía a *Nai Teater* como su publicación oficial. El Teatro Popular José González Castillo pudo hacer uso, recién a partir de 1943 —porque antes habían surgido demasiados escollos—, de la revista *Pacha Camac. Boletín de la Peña de Artistas de Boedo "Pacha Camac"*; aunque, un poco antes, ya disponía de un periódico mural de la institución. El Teatro Proletario, por su parte, contaba con *Actualidad*, y la Agrupación Artística Juan B. Justo, sobre todo en los primeros años, con *La Vanguardia*. Este último grupo, en 1942, editó un periódico mural íntimo. La Máscara también utilizó esta herramienta y, además, fundó una revista, *Máscara*, pero que solo duró una edición.

2.4. Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos

Dentro de esta sección, sistematizamos la información de los grupos en tanto su propia subsistencia, y sus relaciones y concepciones acerca del teatro profesional. Discursivamente, todos los grupos independientes rechazaron el teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; incluso así lo hizo el Teatro Íntimo de La Peña, que provenía del campo profesional. No obstante, el vínculo que cada conjunto entabló con este espacio no fue igual. En un extremo podemos ubicar, precisamente, al teatro creado por Milagros de la Vega y Carlos Perelli. No solamente ellos actuaban en los dos circuitos simultáneamente, sino que también se propusieron tender puentes entre ambos, ya sea llevando a Roberto Arlt al teatro profesional o invitando a reconocidas compañías a presentarse en su teatro independiente.

En una clasificación decreciente (si esto fuera posible, ya que no abordamos cuestiones numéricas), podemos ubicar, a continuación, a La Máscara, conjunto que, además de contar con un director, Ricardo Passano, que provenía del campo profesional, incluyó en una de sus piezas a tres actores profesionales, a fin de brindarle heterogeneidad al reparto. Este grupo, a su vez, —como hemos visto en el capítulo que le dedicamos—

profundizó mucho más las conexiones con el teatro profesional en los años sucesivos, fuera de nuestro período de estudio. El Teatro Juan B. Justo, por su parte, tuvo entre sus directores tanto a Samuel Eichelbaum como al mencionado Carlos Perelli. Además, llevó a escena un sainete, que era un género típico del teatro profesional. Otro conjunto que montó sainetes fue el Teatro Popular José González Castillo. Este grupo tuvo un vínculo muy cotidiano con el teatro profesional antes de conformarse como un teatro independiente. Luego, dejó deliberadamente de lado estas cuestiones. Empero, continuó teniendo entre sus filas a integrantes que trabajaran en ambos circuitos.

Aunque el IFT, al igual que los otros conjuntos, se distanciaba del teatro profesional, mantenía cordiales relaciones con el campo, invitando a algunos de sus artistas a sus funciones especiales. Por otra parte, también realizó muchas de sus representaciones en escenarios regenteados por empresarios, durante los períodos de receso de las compañías principales. Esto fue algo que hicieron muchos de los grupos: La Máscara, La Cortina, Espondeo, e incluso el Teatro del Pueblo. La Cortina, a su vez, tuvo a varios de sus miembros trabajando simultáneamente como profesionales, pero con la salvedad de que lo hicieron en el marco del teatro oficial, producido por el Estado. El Teatro del Pueblo, asimismo, fue uno de los conjuntos que menos contactos entabló con el teatro profesional. Sin embargo, más allá de que sus críticas hacia quienes ocupaban ciertos lugares de renombre fueran feroces, tuvo vínculos con determinados intelectuales reconocidos en el ámbito, como Victoria Ocampo, y ciertas versiones indican que habría aceptado donaciones de dinero de parte suya. Esta situación le reserva el último lugar en nuestro hipotético ranking al Teatro Proletario, que cuestionó al Teatro del Pueblo por estas relaciones. El mayor vínculo que tuvo este teatro fue tener a Passano como su director, aunque este no ejerció en ambos circuitos de forma simultánea.

Sobre las modalidades de subsistencia de cada grupo, advertimos, en primer lugar, que la situación fue mucho más sencilla para quienes tuvieron locales cedidos por la Municipalidad, como La Máscara, la Agrupación Artística Juan B. Justo y el Teatro del Pueblo. Si bien este tema va a ser tratado en nuestro próximo apartado, hay una interrelación entre ambos ejes, ya que el hecho de que no hayan tenido que pagar alquiler por una larga cantidad de años les significó una ventaja —en relación con los otros grupos— para sus economías. Ninguno de los conjuntos independientes tuvo la finalidad de ganar dinero; en este sentido, las entradas eran gratuitas o de bajo costo. De acuerdo con esto, los grupos más comprometidos con el teatro como una herramienta para transformar la sociedad tenían la intención de llegar a las clases más populares. No

obstante, hubo cierta variable de precios. Los costos más altos de localidades que registramos, en una franja de tiempo similar, fueron en el Teatro Espondeo, aunque suponemos que esto pudo haber tenido que ver con el alquiler de la sala que debía pagar. Aparte de las entradas, que, por supuesto, mucha ganancia no dejaban, otra forma de obtener recursos económicos se dio a través de las personas que rodeaban a cada conjunto. El Teatro Popular José González Castillo y el IFT tenían sus socios. La Agrupación Artística Juan B. Justo, también, aunque algunas versiones (no confirmadas) indicaron que, además, recibía dinero del Partido Socialista. Por su parte, el Teatro Proletario, si recibió contribuciones del Partido Comunista, estas no fueron suficientes. Empero, contó con el apoyo de algunos obreros y simpatizantes. Muchas veces, los conjuntos también recibían donaciones de otras entidades.

Ninguno de los integrantes de estos conjuntos, por último, se ganó la vida con su trabajo en el teatro independiente. Al contrario, muchas veces tenían que disponer de su propio dinero para alquilar un espacio donde ensayar, como les sucedió a quienes hacían La Cortina. Esto, sin embargo, no se tomaba, en los primeros años, como una cuestión a resolver, sino que se veía como algo dado, como una característica propia de la práctica. Por ejemplo, cuando Espondeo lanzó su convocatoria en el diario para acercar gente que quisiera actuar, lo hizo avisando que el trabajo no iba a ser remunerado. Y si bien fue a fines de 1942 cuando un grupo grande abandonó el Teatro del Pueblo por no poder acceder a la profesionalización (entre otros motivos), esta problemática se vivió con fuerza varios años después, quedando fuera de nuestro período. Así, por dar otra muestra, en el Teatro IFT comenzaron los reclamos en 1949 y, en 1957, una porción grande del conjunto desertó por esta razón.

2.5.Relaciones con el Estado y con los partidos políticos

La creencia de que el teatro independiente se construyó de manera separada del Estado y de la política viene dada a partir de los estatutos del Teatro del Pueblo, donde se enuncian ambas cuestiones. No obstante, hemos corroborado a lo largo de nuestra tesis que (casi) todos los grupos tuvieron algún tipo de vínculo con la macropolítica, ya sea con los distintos gobiernos de turno o con determinados partidos políticos. En este eje, nos propusimos dar cuenta de estas relaciones, que tampoco fueron simétricas, sino que, en cada conjunto, se establecieron de maneras particulares.

En principio, retomamos lo expresado en el apartado anterior: hubo tres grupos que se beneficiaron con salas que el Estado —contextualizado en la Década Infame— les

cedió, y esto, de por sí, les aminoró notoriamente sus gastos. El Teatro del Pueblo recibió cuatro salas, la más importante fue la adoptada en 1937, en el edificio de Av. Corrientes 1530, pero, antes, había obtenido tres más. La Agrupación Artística Juan B. Justo, por su parte, usufructuó durante diez años la sede que la Municipalidad le concedió; y La Máscara hizo lo propio por cuatro temporadas. Si bien es cierto que, en 1943, los tres teatros fueron desalojados de maneras violentas —especialmente, el Teatro del Pueblo—, el hecho de que alguna vez hubieran adquirido las salas, marca una diferencia con otros grupos, como el Teatro Popular José González Castillo, que intentó hacerse de una durante mucho tiempo, sin ningún tipo de éxito. No solamente eso: este conjunto tuvo que dejar dos veces (una por fuera de nuestro período) los locales que estaba alquilando porque la Municipalidad quería hacer obras in situ o porque no le permitía hacer las reformas que necesitaba. En este sentido, el elenco de Boedo no tuvo una relación fluida con el Estado. Ni siquiera llegó a participar del 1^{er} Concurso de Teatros Independientes, del que se había anotado en 1942, ya que tuvo que abandonarlo por una repentina modificación en el reglamento. Esto también les sucedió a La Cortina y Espondeo.

Empero, fue el Teatro Proletario el que más sufrió la persecución estatal, de manera que la policía se llevó detenidos a varios de sus integrantes en reiteradas oportunidades. La cercanía con el Partido Comunista fue uno de los motivos del acecho. Este conjunto fue contemporáneo al Teatro del Pueblo y al Teatro Juan B. Justo pero el trato no fue el mismo para todos, a pesar de que estos últimos dos también simpatizaban con partidos de izquierda.

La dedicación deferencial que recibió el Teatro del Pueblo fue advertida por la crítica y otras entidades. A su vez, esta situación se terminó en 1943, cuando fue expulsado del edificio que le había sido concedido por unos supuestos veinticinco años. En esta ocasión, sí fue considerada su ideología política, que era afín al comunismo, como uno de los motivos para la expulsión, aunque esto se haya querido solapar con otras razones. En el mismo sentido, a pesar de haber recibido justificaciones referidas a obras públicas, también se puede pensar que el Teatro Juan B. Justo y La Máscara fueron echados por cuestiones ideológicas (no en vano, a ninguno de los tres grupos se le otorgó otro espacio para suplantar el perdido). Esto se dio en el contexto del golpe de Estado de 1943, el único que se llevó a cabo ante un gobierno conservador. Para el Teatro del Pueblo, y especialmente La Máscara, con este cambio iba a comenzar un período histórico mucho más repudiable que el que acababa de terminar.

Una vez liberado el edificio que ocupaba el Teatro del Pueblo, e instituido en su lugar el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, tanto La Cortina como Espondeo participaron de un ciclo estatal organizado allí. Solo habían pasado unos pocos meses del violento desalojo al Teatro del Pueblo, y quien dirigía la nueva institución tenía cierta tendencia política inclinada hacia la derecha. Estos grupos, empero, aunque podrían tener distancias ideológicas con la entidad anfitriona, se mostraron dispuestos a colaborar con el Estado al tomar parte en estas acciones.

Por otro lado, no hemos encontrado relaciones del Estado con el Teatro Íntimo de La Peña, ni con el IFT (dentro del período que tomamos).

Respecto a las conexiones con los partidos políticos, sabemos que María Rosa Oliver, fundadora de La Cortina, era comunista; no así, Mane Bernardo, quien la sucedió en la dirección. Además, tanto los integrantes del Teatro Proletario (que, luego, serían muchos de los de la primera etapa de La Máscara) como los del IFT y los del Teatro del Pueblo, también simpatizaban con el Partido Comunista. En ese sentido, el que más ligazón tenía era el Teatro Proletario, aunque tampoco se puede afirmar que esta experiencia teatral haya sido un emprendimiento oficial del partido. El IFT, por su parte, tenía un fuerte vínculo con el ICUF, y esta federación, a su vez, seguía la línea de pensamiento de la Comisión Israelita del Partido Comunista Argentino. Asimismo, el Teatro del Pueblo, aunque era cercano al Partido Comunista, participó de actos organizados por el Partido Socialista e hizo campaña explícita por la fórmula presidencial que representaba este partido, durante 1931.

Es, precisamente, en el seno del Partido Socialista donde nació el núcleo que luego sería el Teatro Juan B. Justo, nombre que, por otra parte, se lo debe a un político de este partido. A nuestro modo de ver, esta fue la agrupación que más lazos partidarios entabló, ya que, entre otras cuestiones, participó activamente de la Comisión Electoral Nacional y convocó a un diputado socialista para que integrara el jurado de un concurso de textos dramáticos.

El socialismo, por otra parte, era una de las ideologías con las que se simpatizaba en la Peña Pacha Camac, aunque su fundador, José González Castillo, se declaraba anarquista. Con todo, durante los años venideros, en los que ya estaba instalado el Teatro Popular José González Castillo, no hemos advertido un vínculo particularizado con ningún partido político. De la misma manera, tampoco hemos encontrado lazos concretos con partidos políticos de parte del Teatro Íntimo de La Peña, aunque advertimos que sus directores también respondían a una ideología de izquierda.

Por último, queremos destacar que, aunque Espondeo y La Cortina hayan entablado mayores vínculos con el Estado, y no hayan promovido vínculos concretos con los partidos políticos, ni hayan enunciado su ideología a través del arte (por ejemplo, no registramos documentos que se refieran al poder revolucionario del teatro, como sí se destacan de otros conjuntos), tuvieron una postura política de avanzada en relación al rol de las mujeres en sus grupos. En ambos elencos, hubo dos directoras que trabajaron de manera colegiada y, dentro de estos binomios, quienes ocupaban los rasgos de mayor supervisión, eran mujeres que habían tenido una participación activa en luchas que podemos considerar feministas. En el caso de La Cortina, a su vez, hubo una tercera directora y otras mujeres que, en el contexto social que las circundaba, fueron revolucionarias. Consideramos estas actitudes, también, como definiciones políticas concretas.

2.6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes

Bajo esta categoría hemos analizado cuán inmerso estuvo cada grupo dentro del movimiento de teatros independientes; es decir, si se reconocía como parte del mismo; si así lo hacían sus pares, los medios periodísticos, o las investigaciones; si generó vínculos con otros teatros independientes; entre otras cuestiones.

De los nueve grupos que tomamos, hubo cinco que consideramos que estuvieron completamente insertos dentro del campo teatral independiente. El primero es, sin dudas, el Teatro del Pueblo, pionero y ejemplo para muchos de los que llegaron después. Junto a este conjunto, podemos ubicar al Teatro Juan B. Justo, al Teatro Íntimo de La Peña y al Teatro Popular José González Castillo. Este cuarteto fue el primero en organizar un evento colectivo entre teatros independientes, brindándose, con este acto de confraternidad, la legitimidad unos a otros. Además, cada uno de estos grupos entabló sus propias conexiones con otros, y su labor fue reconocida de manera interna y externa al movimiento.

La Máscara es el quinto grupo que, durante su actividad en el período que nos compete, gozó de total inclusión en el movimiento. Su lugar fue reconocido por el Estado (que le cedió un local), por sus colegas, y por los investigadores. Incluso muchos de estos últimos consideraron que, junto con el Teatro del Pueblo y el Teatro Juan B. Justo, conformó la tríada de elencos independientes más destacados de los primeros años.

También inserto en el movimiento de teatros independientes, pero quizás sin respaldo unánime, ubicamos a La Cortina, un conjunto que fue reconocido por sus pares y por los

medios. No obstante, al entablar mayores vínculos con el Estado, no profundizar las relaciones internas y considerarse hacedor de teatro experimental, no cosechó opiniones unísonas entre las investigaciones posteriores. Con todo, La Cortina sí se consideró como un teatro independiente. Espondeo, por su parte, tuvo una clara inclusión por parte de los investigadores y de los medios de comunicación, pero no abundó en afirmaciones sobre su propia adscripción al movimiento. Tampoco encontramos declaraciones que expresaran cercanía con alguno de los grupos que lo rodeaban, aunque sí hemos destacado un comportamiento similar, en muchas cuestiones, a La Cortina.

El Teatro Proletario, por su parte, fue excluido del movimiento de teatros independientes por algunos investigadores, debido a sus manifestaciones políticas. En este sentido, tampoco contamos con elementos que ratificaran su autoadscripción. Sin embargo, hay que destacar que su metodología de trabajo se corresponde con las formas del teatro independiente y, además, contemporáneamente, su labor sí fue contextualizada dentro del campo teatral independiente.

Por último, ubicamos al Teatro IFT, un conjunto que no fue reconocido como parte del movimiento de teatros independientes durante los años que comprenden nuestro estudio. Empero, entendemos que su forma de trabajar y de concebir el teatro fue acorde a aquello que proponía el movimiento; además, entabló vínculos con algunos de sus integrantes. Tal es así que, cuando entrada la década del 50, comenzó a ser considerado como un teatro independiente, lo hizo con toda su tradición a cuestas.

3. Construcción de una poética abstracta

En las páginas anteriores de este capítulo hemos analizado punto por punto los ejes trabajados durante toda nuestra tesis, expresando similitudes y diferencias entre los distintos grupos. Para arribar a la construcción de una poética abstracta del teatro independiente, debemos trabajar solo con los puntos en común. En primer lugar, advertimos que estos no son tantos. Es decir, los matices explicados son notorios, por lo que es difícil extraer conceptos centrales que sean aplicables a todos los conjuntos. No obstante, daremos cuenta de los que hayamos podido identificar y, luego, ampliaremos esta idea con otras que rodeen el núcleo central (aunque no sean determinantes para todos los grupos).

Las coincidencias las hallamos fueron:

- Todos los grupos pretendían hacer un “buen” teatro;

- Todos los grupos se oponían a la utilización del teatro como un bien de mercado;
- Al considerar que esta era la lógica imperante en la escena, todos los grupos pretendían renovarla;
- Ninguno de los grupos tenía un objetivo económico detrás de su accionar.

Por lo tanto, la poética abstracta a la que arribamos, en su versión sintética y, al mismo tiempo, abarcadora y laxa es: el teatro independiente entre 1930 y 1944 fue 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 lucrativos¹⁴⁹. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva contestataria, dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista.

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

¹⁴⁹ En relación a otras definiciones de teatro independiente, omitimos utilizar el término “profesional” porque hemos corroborado que muchos grupos se vincularon con este campo escénico. A su vez, también prescindimos del término “comercial” porque, tal como explicaremos en el cap. V, 1.3.1, entendemos que este no debería funcionar como una categoría actual. Asimismo, optamos por relegar la separación del Estado como un elemento constitutivo, en tanto y en cuanto los vínculos existieron, y no nos referimos a aquellos inevitables, frutos de ser parte de una sociedad (como podría ser pagar un impuesto), sino a los elegidos y promovidos (por ejemplo, se elige formar parte de un evento estatal). No obstante, tampoco creemos que se pueda tomar la relación con el Estado como una cuestión unificadora en la definición de la poética abstracta, ya que no es lo mismo vincularse con el gobierno de turno para solicitar un permiso para actuar en un espacio público (como hizo el Teatro Popular José González Castillo) que la aceptación de una sede para la realización de las propias actividades durante una década (como hizo el Teatro del Pueblo).

V. COMPLEMENTO HISTÓRICO Y TERMINOLÓGICO SOBRE EL TEATRO INDEPENDIENTE

1. El concepto de “teatro independiente” y su relación con otros términos

1.1. Palabras preliminares

Desde el inicio del teatro independiente, hubo distintos términos que se relacionaron con el de “teatro independiente” y que se utilizaron, en diferentes circunstancias, o bien como sinónimos del mismo, o bien como parámetros para marcar las diferencias con esta categoría.

En el presente apartado nos proponemos analizar tanto el concepto de “teatro independiente” como otros términos lindantes. De acuerdo con esto, propondremos posibles ejes de análisis para sistematizarlos: el modo de producción; el tipo de práctica (profesional o aficionada); la experimentación; y la vocación. Estos ángulos, a su vez, no son compartimentos estancos, sino que se pueden interrelacionar.

Ana Longoni, en su libro *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, aborda el término “vanguardia” desde dos posibles usos: el primero es “la puesta en discusión y redefinición de una categoría teórica” y el segundo remite a “los empleos ‘de época’ que del término vanguardia hacen los sujetos involucrados en el proceso, cómo recurren a esa noción para caracterizar su posición o construir su identidad” (2013: 23). En este sentido, nos interesa diferenciar, para cada uno de los términos que elegimos trabajar (teatro experimental, teatro libre, teatro vocacional, elenco de aficionados, teatro profesional, cuadro filodramático), dos grandes encuadres: el uso de época (que incluye tanto la autoadscripción, es decir, lo que los hacedores decían hacer; como las referencias contemporáneas de periodistas y críticos) y el uso teórico (que incluye tanto la teoría histórica, o sea, las categorías teóricas enunciadas previamente; como las nuevas taxonomías teóricas, es decir, nuestras propuestas —en los casos en los que lo consideremos necesario—).

Para las referencias al uso de época, nos proponemos remitir, cuando esto sea posible, a citas ya enunciadas durante la tesis, a fin de, por un lado, no sobrecargar el capítulo y, por el otro, dotar de organicidad y vinculaciones internas a nuestro trabajo final.

1.2. Modo de producción

1.2.1. Modo de producción independiente

1.2.1.1. Presentación

Por modo de producción, entendemos la forma en que se costean los recursos económicos para llevar a cabo la puesta en escena de una obra. Dentro de las tres grandes categorías que allí distinguimos está el modo de producción independiente.

El modo de producción independiente implica, a grandes rasgos, que los artistas pagan su propio trabajo o se organizan para conseguir el dinero, ya que no son contratados por nadie que asuma los riesgos económicos del espectáculo. Asimismo, de este modo de producción independiente se desprenden, para el período que trabajamos, dos grupos: el que conocemos como teatro independiente o teatro libre y los llamados cuadros filodramáticos.

1.2.1.2. Teatro independiente

1.2.1.2.1. Uso teórico

Para el uso teórico del término teatro independiente que responde a la teoría histórica, nos remitimos al apartado “Caracterización del teatro independiente” de nuestra Introducción (I, 2.3).

A su vez, para el uso teórico de esta categoría, en tanto nueva taxonomía teórica, enviamos al cap. IV, 3. Asimismo, entendemos que el término “teatro libre” puede ser considerado un sinónimo del de “teatro independiente”, ya que tiene cierto espíritu similar: profesar la autonomía. No obstante, tal como hicimos a lo largo de nuestra tesis, privilegiamos el concepto de “teatro independiente” porque tiene un mayor carácter político. Es decir, la independencia remite, ineludiblemente, a otro término y abre un nuevo campo de preguntas, entre la que se destaca: “¿independiente de qué?”. Esto no sucede o resulta menos claro en el concepto de “teatro libre”.

1.2.1.2.2. Uso de época

Sobre la autoadscripción de cada grupo al teatro independiente, ya nos hemos referido en cada uno de los capítulos del bloque III. El término “teatro libre”, por su parte, fue como su sinónimo en numerosas oportunidades (cfr. Porto, 1947: 26 – I, 2.7;

Klappenbach, s/f: s/p – III, 8.3.2). Incluso, así se llamó una de las primeras experiencias europeas y uno de los antecedentes porteños del Teatro del Pueblo.

Por lo tanto, lo que quedó pendiente respecto del uso de época, es rastrear el momento cronológico en que el término “teatro independiente” comenzó a circular.

En principio, no se ve un acuerdo en la bibliografía especializada sobre cuándo se aplicó el concepto por primera vez. Osvaldo Pellettieri le atribuyó su uso primerizo a otro investigador, al sostener que “lo acuñó primero, en 1947, Luis Ordaz, autor del primer libro dedicado a esta realidad escénica: *El teatro en el Río de La Plata*” (en Ciurans, 2004: 89). No obstante, José Marial advirtió que, si bien no era fácil dar con el momento exacto de la generalización de la palabra “independiente”, el Teatro del Pueblo fue el primero “que colocó a modo de subtítulo *teatro independiente* después de algunos años de labor, Primer Teatro Independiente en Buenos Aires, decían sus programas y entradas” (1955: 17). Esta afirmación ubicaría al uso del término “teatro independiente”, por lo menos, después del año 1932. Pero esto no fue así.

En el número 4 de la revista *Metrópolis*, fechado en agosto de 1931, se afirmó en el reverso de la portada: “Teatro del Pueblo ha realizado ya dos experiencias públicas estrenando en Villa Devoto y Villa Luro, *Comedieta burguesa* de Álvaro Yunque, y *La madre ciega* y *El pobre hogar*, de Juan Carlos Mauri. Queda, así, inaugurado el Teatro Independiente” (Anónimo, 1931b: s/p). Sin embargo, tampoco puede decirse que esta haya sido la primera vez que se utilizó este concepto, ya que fue en marzo de 1927, en la revista *Claridad* —que dirigía Antonio Zamora y de la cual Leónidas Barletta era secretario de redacción y colaborador—, cuando ubicamos la aparición original del término. Así, dentro de esta revista del grupo de Boedo, en un extenso artículo sin firma titulado “Algo más sobre teatro”, se expresó:

El golpe sería fundar aquí un teatro independiente. Algo completamente distinto y que no tuviera ningún punto de contacto con el teatro oficial. Lo que arruina al teatro oficial es el negocio. Todo es interesado y burocrático allí. El mercantilismo de los empresarios ahoga las mejores intenciones. Las empresas teatrales no son empresas de arte, sino empresas comerciales. No se mira el aspecto artístico de una obra, sino su aspecto financiero. No hay que esperar nada de las promesas de Carcavallo o de Mertens, nada, absolutamente nada. Estos quieren, como los otros, ganar plata y si es posible “hacer un poco de arte”. Pero el arte y el negocio son cosas antitéticas (Anónimo, 1927b: s/p).

Esa misma nota, en la que se nombró —entre otros— a Anton Giulio Bragaglia, fundador del Teatro Experimental de los Independientes (Teatro Sperimentale degli Indipendenti) en Italia, finalizó:

Ahora preguntamos: ¿por qué aquí no se hace un ensayo semejante? ¿Por qué no se funda un teatro independiente de los demás teatros? ¿No hay aquí un núcleo de autores, pintores, actores, artistas de verdad, que se junten inspirados por el mismo deseo y

lleven a cabo la iniciativa? ¿No hay un núcleo desinteresado o por lo menos que posponga sus intereses inmediatos a los intereses artísticos? (Anónimo, 1927b: s/p). También en *Claridad*, se transcribió, el 30 de abril de 1927, la declaración de inicio del Teatro Libre, uno de los antecedentes del Teatro del Pueblo (ya citada in extenso en el capítulo dedicado al Teatro del Pueblo: III, 1.1.2). Allí se dijo:

Frente a ese estado de indiferencia por cuanto signifique ideas fundamentalmente renovadoras; en presencia de la perversión y relajamiento que caracteriza a nuestro teatro, cuya obra, huérfana de toda intención artística, contribuye a desorientar y envenenar el gusto del público, se impone la creación de un teatro independiente, que desarrolle su acción libre de toda traba, y desvinculado en absoluto de lo que constituye hoy el teatro oficial (Barletta, et. al., 1927: s/p).

Como vemos, la utilización histórica del término “teatro independiente” en Buenos Aires (y la iniciativa para conformarlo) se dio varios años antes de la fundación del Teatro del Pueblo. Data, por lo menos, de 1927.

1.2.1.3. Cuadros filodramáticos

1.2.1.3.1. Uso teórico

Roberto Perinelli caracterizó a los cuadros filodramáticos como:

...grupos formados por voluntariosos vecinos, de inestable continuidad, que con esfuerzo y por lo general escasa idoneidad artística, desde principios del siglo XX, se reunían en clubes de barrio, salas de sindicatos, sociedades de fomento o centros políticos para llevar adelante un proyecto teatral que casi nunca superaba una única función (2014a: 37).

La diferencia fundamental entre los elencos filodramáticos —muchos de los cuales existían antes que el Teatro del Pueblo— y los grupos de teatro independiente fue que los primeros, en palabras de José Marial, “reiteraban desde un punto de vista artístico al mal teatro comercial” (1955: 31). Aunque podía haber excepciones, una gran parte realizaba funciones antes de los tradicionales bailes, imitando el contenido y las formas del teatro profesional. En relación al tema, Luis Ordaz manifestó:

A pesar de lo mucho que se confundió a este respecto, nada tenían de común los elencos que integraron el referido movimiento, con las expresiones que del arte escénico ofrecían los cuadros “filodramáticos”. Si bien podían en ocasiones aparecer hermanados por idénticos defectos, lo cierto era que un motor distinto impulsaba sus inquietudes y una diferente concepción y responsabilidad les daba sentido y forma (1957: 204-205).

De manera que, aunque los cuadros filodramáticos hicieran teatro sin ser convocados por productores y, al igual que los grupos independientes, no vivieran de la actuación, los objetivos de ambos y la manera en que cada uno llevaba a cabo su labor eran diferentes. Los grupos filodramáticos no querían dar cuenta de procesos creativos propios, sino que, con las dificultades que se generaban al llevar a cabo el emprendimiento, su misión era transpolar una obra realizada por actores profesionales y

costeada por productores, a un espacio barrial que careciera de estos elementos. Además, los elencos filodramáticos no proponían una reflexión sobre el teatro, no planteaban una posición respecto al “negocio teatral”, ni asumían una ideología sobre la función del arte, entre otras cuestiones.

1.2.1.3.2. Uso de época

En la práctica, algunos medios periodísticos usaban el término “filodramático” para referirse a grupos de teatro independiente (cfr. Guibourg, s/f: s/p – III, 1.5).

1.2.2. Modo de producción empresarial

En el teatro con modo de producción empresarial, eran los empresarios los que se hacían cargo de los costos para llevar a un espectáculo a la escena. Esto incluía los sueldos para los artistas y el personal técnico. Los empresarios teatrales solían ser, también, los dueños de las salas, y contrataban a distintas compañías para que realizaran los espectáculos. El propósito de los empresarios era ganar dinero, por ende, elegían los espectáculos que, según consideraban, iban a resultar más atractivos y entretenidos para el público. Este tipo de teatro era el que predominaba, con mucha afluencia de público, cuando comenzó a pensarse y a funcionar el teatro independiente.

1.2.3. Modo de producción oficial

El modo de producción oficial, por su parte, implicó la intervención del Estado. Es decir, los funcionarios que estaban a cargo de dirigir los teatros estatales decidían montar determinado espectáculo y, para tal fin, contrataban a los artistas. Las obras que el teatro oficial llevaba a cabo eran (y son) parte del programa de política cultural que se propuso cada gobierno. A diferencia de los empresarios teatrales, el Estado no tenía (o no debería haber tenido) el propósito principal de recaudar. Su objetivo sería el de contribuir al trabajo cultural de su territorio, a través de la concepción de arte que más cercana le resultara. Empero, esto dependió directamente con los intereses y las ideas de los gobernantes que ocuparon los cargos en cada momento histórico.

Cuando se inició el teatro independiente, el modo de producción oficial todavía no existía. A pesar de que el Estado Nacional ya contaba con el edificio desde hacía algunos años, fue recién en 1933 que se dispuso por ley la creación del Teatro Nacional de Comedia y se destinó para su funcionamiento el Teatro Cervantes (actual Teatro Nacional Cervantes, el único teatro nacional de la Argentina), que había sido construido

por la actriz española María Guerrero y su esposo Fernando Díaz de Mendoza. Pasarían dos años, sin embargo, hasta que el objetivo se pudiera concretar.

A su vez, en la ciudad de Buenos Aires, la gestión estatal desembarcó en la sala de la Avenida Corrientes 1530 a finales del año 1943, con el anuncio de la fundación del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, levantado en el edificio que, hasta hacía pocos meses, había estado ocupado por el Teatro del Pueblo.

1.3. Tipo de práctica (profesional o aficionada)

1.3.1. Profesional

1.3.1.1. Uso teórico

Raúl Larra sostuvo que la categoría “profesional” le correspondía también a los integrantes del campo independiente: “profesional, es decir, la mayor dedicación posible al arte dramático, era también una condición impuesta a los independientes si querían realmente realizarse como hombres de teatro. En ninguna disciplina se admite la improvisación” (1978: 95).

Empero, a nuestro modo de ver, nos parece más claro y ordenado tener en cuenta, para esta categoría, la relación con la remuneración recibida a cambio de la práctica. En este sentido, usamos “profesional” para referirnos a los artistas que vivían de la profesión, es decir, a los que cobraban por hacer su trabajo. Incluimos como artistas profesionales también a los que trabajaban en el teatro estatal, ya que, de la misma manera, recibían un salario. No obstante, cuando en esta tesis usamos el concepto de “teatro profesional”, estamos hablando del teatro producido por empresarios o por artistas profesionales reunidos en cooperativas¹⁵⁰ —y, en caso de referirnos a artistas profesionales del teatro oficial, lo aclaramos—. Dentro de esta categoría, es plausible diferenciar entre aquellos que antepusieron el objetivo comercial y aquellos que equilibraban los objetivos comercial y artístico. No obstante, no nos parecía pertinente, teniendo en cuenta la revisión de contenidos que ha hecho la historia teatral (e incluso reelaborando nuestros

¹⁵⁰ Aunque las cooperativas tenían una organización colectiva, no se pueden asemejar a la conformación de un teatro independiente, dado que se originaron, en medio de los conflictos gremiales de la década del veinte, como una forma de optimizar los recursos: “Los autores sugirieron entonces iniciar otras actividades para recaudar fondos y dejar que aquellas compañías formadas por la federación y ya estabilizadas se convirtieran en cooperativas. De esta manera pasarían, sin dejar de estar federadas, a gestionar sus propios contratos y se independizarían” (González Velasco, 2012: 142). Además, tampoco tenían el espíritu de renovar la escena teatral vigente.

trabajos anteriores: Fukelman, 2015a), continuar utilizando la categoría de “teatro comercial” para referirnos a los hacedores de sainetes, zarzuelas y revistas. Por ejemplo, ya no se puede considerar que el único objetivo de Alberto Vacarezza al escribir *Juancito de la ribera* (1927) haya sido económico. De manera que, de aparecer este sintagma en nuestra tesis, será entre comillas, haciendo referencia no a una categoría propia, sino a su circulación frecuente en espacios críticos y en declaraciones de los protagonistas.

1.3.1.2. Uso de época

Leónidas Barletta consideraba que los actores del teatro independiente eran profesionales: “independientes son los profesionales que actúan diariamente con local propio y prefieren descartar la retribución económica con tal de cobrar muy poco una platea y contribuir con su labor permanente a la cultura general” (en Larra, 1978: 95).

A su vez, los medios periodísticos y otros grupos de teatro independiente utilizaban el término “teatro profesional” para referirse al teatro producido por empresarios (cfr. Rolla en Risetti, 2004: 256 – III, 8.4). Así, mientras algunos lo utilizaban, indistintamente, con el de “teatro comercial” (cfr. Naccarati, 1939a: 14 – III, 4.4), otros solían diferenciar entre los profesionales, que eran los que hacían “buen” teatro, y los hacedores del teatro “comercial”.

1.3.2. Aficionada

1.3.2.1. Uso teórico

En términos estrictamente semánticos, tanto los hacedores de teatro independiente como los de teatro filodramático, realizaban una práctica aficionada (ya que no recibían una paga por su trabajo y lo hacían por interés propio). Empero, Luis Ordaz le atribuyó esta vinculación solo a los elencos filodramáticos:

...el cuadro filodramático carecía de una orientación precisa, de una pretensión creadora y trascendental. Eran generalmente grupos de aficionados —ellos mismos lo confesaban sin reserva— (...) Y afición, debe entenderse bien esto, no es vocación, fervor conscientemente orientado que busca la capacitación por el estudio y la frecuentación del arte de representar. La afición es algo que se cumple como al pasar, entre una cosa y otra cosa, sin darle nunca una importancia excesiva. La vocación, por el contrario, es una fuerza tan indomable que puede silenciarse u obstaculizarse, pero siempre se hallará alerta aguardando la posibilidad de una exteriorización (1957: 205-206).

A nuestro modo de ver, aunque la definición real de “aficionado” no fuera despectiva, su uso pretendía instalar cierta visión burguesa sobre la separación del trabajo y los

pasatiempos, por lo que se convertía en una herramienta para que los teatros independientes no fueran tomados seriamente en cuenta. De esta manera, coincidimos en que se ajusta mejor a quienes se desempeñaban en los cuadros filodramáticos.

1.3.2.2. Uso de época

En los medios periodísticos era muy común leer la palabra “aficionados” destinada a las figuras del teatro independiente (cfr. J., 1935b: s/p – III, 3.2.1). Incluso muchos integrantes de los grupos también la usaron (cfr. Oliver en Gauna, 1942: s/p – III, 6.6). Pero otros, como los del Teatro del Pueblo, repudiaron este nombre porque entendían que se utilizaba de manera peyorativa. Así, en el sexto número de *Metrópolis*, se expresó: “Los cagatintas a sueldo llaman aficionados a los componentes del Teatro del Pueblo. Estos infelices no han tenido nunca nada, cuando lo tienen se sienten fastidiados” (Anónimo, 1931d: s/p).

1.4. La experimentación

1.4.1. Uso teórico

La categoría teórica del término “experimental” se corresponde con la definición que dio Umberto Eco. El autor manifestó, por un lado, que “si experimentar significa actuar de forma innovadora respecto de la tradición establecida, toda obra de arte que consideramos significativa ha sido a su manera experimental” (Eco, 1985: 102). Por el otro, afirmó que lo que caracteriza sociológicamente al autor experimental “es la voluntad de hacerse aceptar” (Eco, 1985: 103), es decir, Eco advirtió que la experimentación critica al arte desde adentro de la institución, soñando con que “sus experimentos se conviertan en norma con el tiempo” (1985: 103). Es decir, entendió al experimentalismo como una forma de modernización, en tanto que se podía servir de ciertos procedimientos vanguardistas pero sin reivindicar la radicalidad de las vanguardias. El experimentalismo, a su vez, podía tener diferentes grados.

Vinculándolo, estrictamente, con el teatro independiente, damos cuenta de los dichos de José Marial, quien sostuvo:

Los teatros independientes no son teatros experimentales, aunque su planteamiento general de búsquedas y estudios les lleve en ocasiones a realizar experiencias, muchas de ellas incorporadas más tarde a la práctica general de nuestra escena. (...) Pero aclaremos que no es un teatro dedicado en forma exclusiva a la experiencia escénica en donde la actividad haya sido dictada solo por el laboratorio. Antes bien, como ya se ha

dicho, es un teatro de arte cuya misión primordial la constituye su lucha por la dignificación total de la escena y la elevación artística y cultural del pueblo (1955: 189). En este sentido, entendemos que la relación entre lo experimental y el teatro independiente podía darse, pero no era obligatoria. Es decir, no todos los grupos innovaban estéticamente y se podían servir de procedimientos vanguardistas en diferentes gradaciones. Empero, también advertimos que la utilización de este término adquirió fuerza en tanto concepto: más allá de las realizaciones concretas, indicaba que los teatros independientes estaban dispuestos a tomar riesgos, a separarse de la norma. De alguna manera, conservó el espíritu inconformista del sintagma “teatro independiente”.

Asimismo, Jorge Dubatti se refirió a dos corrientes de teatros experimentales, tal como hemos explicado en III, 1.2.3.

1.4.2. Uso de época

En cuanto a los empleos “de época” que, del término experimental, hicieron los sujetos involucrados en el proceso, observamos distintas posturas. En primer lugar, el Teatro del Pueblo utilizó este concepto como sinónimo del de “independiente”. Así, en *Metrópolis*, donde ya se había expresado que el teatro independiente había comenzado gracias al Teatro del Pueblo, se habló de “primer teatro experimental vivo” (Anónimo, 1931c: s/p) para referirse al grupo. En el número 7, de noviembre de 1931, se autodenominaron “primer teatro independiente argentino” (Anónimo, 1931f: s/p). En el mismo sentido, en enero de 1932, catalogaron al Teatro del Pueblo como el “primer teatro experimental de arte” (Anónimo, 1932a: s/p). Es decir, que utilizaron los términos análogamente de manera alternada y poco rigurosa.

A su vez, tanto el Teatro del Pueblo como La Cortina, se refirieron a este término en sus estatutos (cfr. capítulos III, 1 y III, 6).

Enrique Agilda, por su parte, consideró positivo que el teatro independiente sea experimental e intente cosas nuevas: “La condición de experimental no ha de ser desechada por el teatro independiente, que deberá desoír las pretendidas ventajas de ir por sendas conocidas y de eficacia probada” (1960: 122). No obstante, no se advierte, a través de estas palabras, que haya tomado a ambos términos como semejantes.

1.5.La vocación

1.5.1. Uso teórico

El uso teórico de la palabra “vocacional” no es despreciativo, ya que implica la vinculación con la vocación, o sea, con la inclinación o el interés que cualquier persona puede sentir para dedicarse a un determinado trabajo.

Luis Ordaz afirmó: “Nos parece absurdo poner en tela de juicio que los integrantes de nuestro teatro comercial no lo sean por vocación” (1957: 289). En este sentido, como el vocablo se atribuía únicamente a los integrantes del teatro independiente, el autor consideró que su utilización, por parte de los círculos oficiales —en donde se asociaba “vocacional” y “aficionado” según la estricta gramática y así se referían al teatro independiente—, demostraba “desconocimiento del idioma” y “mala intención” (Ordaz, 1957: 289). Raúl Larra coincidió con esta postura, manifestando que la deformación gramatical era adrede y que no tenía en cuenta que:

...estaban disminuyendo precisamente a la gente del teatro comercial, porque la vocación es “inspiración con que Dios llama a algún estado. Inclinación duradera hacia determinado estadio o profesión”. Y sin duda entre la gente del teatro comercial había muchos con vocación por el arte y no por la sola afección del lucro (1978: 95).

José Marial también consideró que los términos “vocacional” e “independiente” no deberían ser usados como sinónimos porque “nada tiene que ver” el uno con el otro: “‘Vocacionales’ no son los que con la denominación de independientes han circunscripto su acción a una principiología artística y una ética que no admite la utilización de la escena para mero pasatiempo o frívola diversión” (1955: 18). Además, celebró el cambio de nombre del concurso que utilizaba esta palabra, como veremos en V, 2.11.

Nuevamente, de una forma similar a la que observamos para el término “aficionados”, advertimos que el concepto de “vocacional” no resulta del todo representativo del cariz de la práctica teatral independiente, en tanto que “suaviza” parte de esa postura contestataria que encierra su concepto.

1.5.2. Uso de época

Juan Oscar Ponferrada se atribuyó la designación “vocacional” a partir del 1^{er} Concurso Nacional de Teatro Vocacional, organizado entre fines de 1946 y principios de 1947 por Instituto Nacional de Estudios de Teatro:

Me siento culpable —nos dice el autor de *El Carnaval del diablo*— si no de la invención, por lo menos de la propagación del término “vocacional” que, como se sabe, es un neologismo de fresca data. Si hojeáramos los diarios y revistas anteriores a noviembre de 1946 veríamos que hasta esos días nadie llamaba “vocacionales” a los conjuntos de teatro ajenos al profesionalismo (citado en Ordaz, 1999: 362).

De acuerdo con el análisis de Ponferrada, no hemos encontrado citas de medios periodísticos, anteriores a 1946, donde se utilizara este vocablo.

Barletta también rechazó este término, considerando que “Vocacionales son los que tienen ayuda y cubren las necesidades de la Radio, etc.” (citado en Larra, 1978: 95).

2. Actividades colectivas en el movimiento de teatros independientes

2.1. Palabras preliminares

Desde sus inicios, los conjuntos que integraron el movimiento de teatros independientes 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 nucleara a diferentes espacios. En este sentido, sostenemos que la conformación de la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes) constituyó la institucionalización del movimiento de teatros independientes. La FATI se conformó a fines de 1944 y se mantuvo en actividad hasta entrada la década del 60.

A pesar de la existencia de bibliografía (Seibel, 2010; Roca, 2016), no se ha profundizado hasta hoy en todos los eventos que nuclearon a distintos grupos de teatros independientes en actividades comunes. Por tal motivo, nos proponemos realizar una primera contribución cronológica para observar cómo se desarrollaron estas propuestas colectivas, qué tan integradoras o excluyentes fueron, con qué fines se realizaron y cuáles fueron sus logros. Creemos que este apartado resultará un aporte, dado que hay escaso material sistematizado disponible sobre la temática.

2.2. 1938 – 1ª Exposición de Teatros Independientes

La actividad colectiva inaugural fue la 1ª Exposición de Teatros Independientes, realizada entre el 8 y el 11 de diciembre de 1938. La iniciativa fue tomada por el Teatro Juan B. Justo y, además de este conjunto, participaron el Teatro del Pueblo, el Teatro Íntimo de La Peña y el Teatro Popular José González Castillo. Como sede se utilizó el Teatro del Pueblo, que para ese entonces estaba situado en Av. Corrientes 1530. Si bien, a lo largo de los capítulos, hemos brindado algunas características de este evento, sistematizaremos aquí sus lineamientos fundamentales.

Para organizar esta 1ª Exposición de Teatros Independientes, se creó una Comisión Organizadora, compuesta por Edmundo Barthelemy (presidente, Teatro Juan B. Justo), Luis Arocena (secretario, Teatro del Pueblo), Saulo Benavente (prosecretario, Teatro Popular José González Castillo), Francisco Quesada (tesorero, Teatro Íntimo de La Peña), Enrique Abal (vocal, Teatro Íntimo de La Peña), Juan Campos (vocal, Teatro

Popular José González Castillo), Pascual Naccarati (vocal, Teatro del Pueblo) y Antonio Cartañá (vocal, Teatro Juan B. Justo). Esta comisión redactó un manifiesto para explicar las razones de la unión. Lo transcribimos a continuación:

Los cuatro teatros independientes de Buenos Aires: Teatro del Pueblo, Teatro Íntimo de la Peña, Teatro Popular José González Castillo y Teatro Juan B. Justo, identificados en un común deseo de trabajar por la dignificación del arte del teatro, descomercializándolo y elevando su calidad artística, se han reunido en esta oportunidad con el propósito de ofrecer a la población de Buenos Aires una muestra del progreso alcanzado por los mismos, por medio de una expresión concretada en un ciclo de funciones realizadas en un mismo teatro y a cargo de sus respectivos elencos.

No los mueve a ello ningún fatuo deseo de exhibición. Sienten la responsabilidad que descansa sobre ellos y consecuentes con el espíritu de bien social que lleva implícita su labor, buscan el medio de evidenciar a los indiferentes, a los desconfiados, a los equivocados por ignorancia o desconocimiento, que puede realizarse el buen teatro, sin explotación económica.

Frente a este hecho innegable y de fácil comprobación, ante la afirmación rotunda de la agonía del teatro, las compañías independientes, que día a día ven acrecentarse al contingente de sus espectadores y que sienten seguida su acción por la simpatía y la consideración de sus concursos, afirman que laboran y laborarán incansablemente por el resurgimiento de la afición del teatro de arte, puro, limpio, de intereses bastardos, en una palabra: por el verdadero y único teatro.

Desgraciadamente solo cuatro teatros independientes cuya labor debe circunscribirse por múltiples factores a un trabajo espaciado, no alcanzan a llenar las necesidades de la población de una ciudad como la nuestra, y por ello, una de las finalidades primordiales de la Exposición que se organiza tiene por mira la proliferación de teatros independientes, serios en su organización, aferrados a una disciplina artística, empeñados en salvaguardar el teatro y el gusto de los espectadores.

El día que nuestra ciudad cuente con un teatro libre en cada barrio, podremos tener la seguridad de que será el propio pueblo el que ha de obligar al teatro comercializado a encauzarse por la senda de la dignidad artística.

Es necesario trabajar para despertar la conciencia del público y señalar el derecho que este tiene a ser respetado en su dignidad y en su anhelo inmanente de belleza.

Los teatros no pretenden formar cargos personales, pero convienen, ante la innegable evidencia de los hechos, que las preocupaciones de orden material ilimitadas, subalternizan la misión del arte cuando no lo ponen francamente fuera del alcance económico de las masas que son, precisamente, aquellas que más necesidad tienen de él. Lo demás será su consecuencia (en Marial, 1955: 111-113).

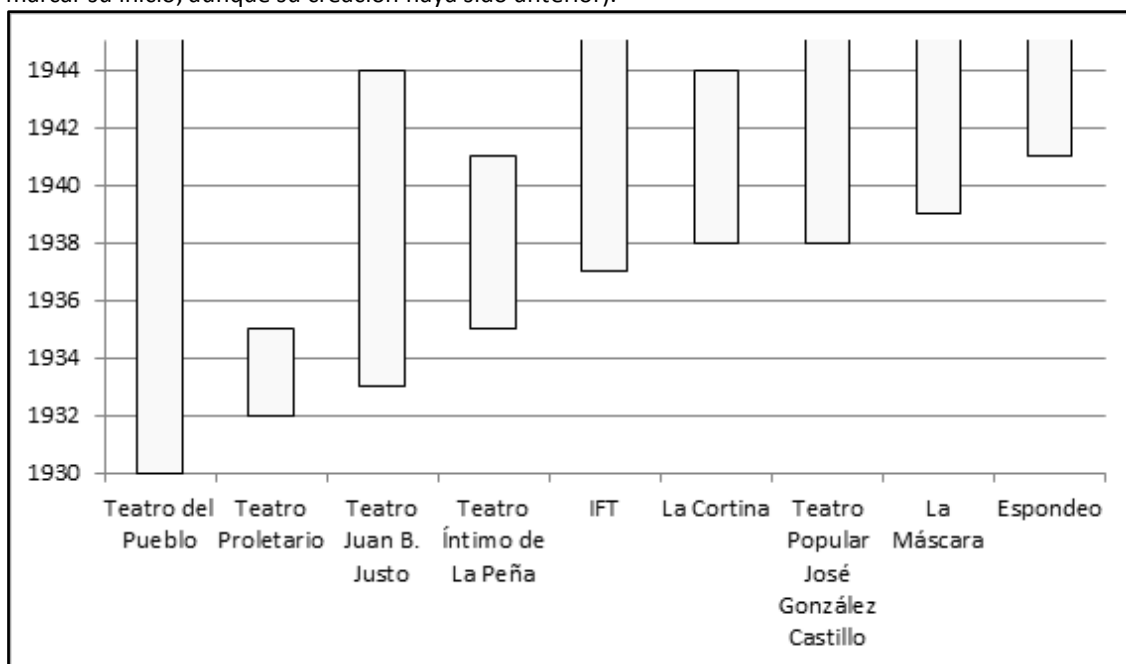
Reproducimos in extenso porque nos parece que hay muchos elementos importantes para señalar. Los teatros independientes reunidos, más allá de sus particularidades y de sus distintos caminos recorridos, señalan sus puntos en común: 1) su “enemigo” es el teatro “comercial”, es decir, el producido por empresarios y en el que los protagonistas reciben una paga por su trabajo; 2) el crecimiento de los teatros independientes es inminente y, a la vez, es fomentado por quienes suscriben; 3) su labor tiene un fin social, de impacto y transformación en el público; 4) pretenden realizar un teatro “bueno” y puro.

En las concepciones 1, 3 y 4 se pueden ver ciertos consensos entre los discursos de los grupos estudiados (no solo en los que intervinieron en esta 1ª Exposición). Sin embargo,

en relación a la práctica de la primera ya hemos visto que —más allá de lo que se diga— las cosas fueron diferentes, y muchos conjuntos entablaron vínculos con integrantes y espacios del campo profesional. Incluso algunos de los grupos que participaron del evento fueron formados por artistas profesionales, más allá de que, desde algunos paratextos, se haya querido dar por “superada” esa cuestión (cfr. cita del capítulo III, 4.4). En relación al punto 2¹⁵¹, nos interesa la certeza del crecimiento de los conjuntos (para ese entonces, hacía muy poco que se había originado La Cortina) y su necesidad de interrelacionarse. Entendemos que es por esta época que pudo haber surgido la idea de “movimiento de teatros independientes”, en tanto entramado de voluntades que actúan en conjunto, aun cuando tengan diferencias (cfr. definición brindada en la Introducción). Desde nuestro punto de vista, la primera vez que se mencionó este concepto fue en la revista *Conducta*, de septiembre – octubre de 1939, bajo la pluma de Pablo Palant, quien manifestaba su enojo porque la prensa tradicional no se había hecho eco del último concurso de dramaturgos del Teatro Juan B. Justo (convocatoria en la que él había resultado premiado, aunque esto no lo menciona en el artículo):

Negamos a esos críticos el derecho de invocar un mejor destino para nuestra escena, o en un rencor que no les eleva, su persistente silencio sobre un *movimiento*¹⁵² que ya ha ganado la calle y encuentra amplio apoyo en serios y responsables intelectuales y

¹⁵¹ Sobre el crecimiento de los teatros independientes, adjuntamos un gráfico realizado a modo ilustrativo con los grupos trabajados (está hecho de forma aproximada; por ejemplo, La Cortina se fundó en octubre de 1937, pero su primera función fue en septiembre de 1938, por eso elegimos este año para marcar su inicio, aunque su creación haya sido anterior).



¹⁵² La bastardilla nos corresponde.

artistas a cuyo desprestigio —voluntaria e involuntariamente— cooperan. Envueltos en una miopía de nuestra hora, al mismo tiempo que desbarata sus críticas a los teatros independientes pues demuestran no seguir sus actividades, ayuda a ubicarles mejor ante la opinión pública (1939: s/p).

No podemos afirmar que esta sea, efectivamente, la primera vez que se enunció la palabra “movimiento” referida a los teatros independientes, pero sí nos parece que formaba parte del “aire de época”, ya que, después de la 1ª Exposición, se comenzó a efectivizar, a volver real, esa instancia colectiva y superadora de los distintos grupos individuales.

Tiempo después, volvimos a encontrar este término, ya familiarizado en la conversación. Algunos ejemplos los podemos ver en Enrique Agilda: “El teatro independiente tiene una vida, una razón de ser y un sentido distinto al del otro teatro, del cual se ha independizado. (...) Hay, pues, que estar firme en el puesto. Y exigir de todos esa lealtad al movimiento” (1941: s/p); y luego, en Gallo: “El movimiento de revalorización del arte teatral a que se hallan abocados los hombres que dirigen los teatros libres, debe ser acompañado por idéntica trayectoria de la crítica” (Gallo, 1941: 8).

Para Cora Roca, el objetivo central de esta exposición era “ampliar la actividad del teatro independiente” (2016: 17). Se presentaron siete espectáculos. El Teatro del Pueblo participó con *Cómo el diablo ganó su pedazo de pan*, de León Tolstoi, con dirección de Leónidas Barletta; el Teatro Juan B. Justo, con *La comedia del hombre honrado*, de León Mirilas, dirigida por Rafael Di Yorio; el Teatro Popular José González Castillo, con *El niño Eyolf* de Henrik Ibsen; y el Teatro Íntimo hizo lo propio con cuatro obras: *La cacatúa verde*, de Schnitzler, *Los dos derechos* de Laferrere, *Las preciosas ridículas* de Molière y *La más fuerte* de Strindberg. De manera simultánea, se realizó la 1ª Muestra de Escenógrafos del Teatro Independiente, con bocetos de los cuatro grupos, en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. Esta muestra fue impulsada por Saulo Benavente, escenógrafo del Teatro Popular José González Castillo y auspiciada por el taller de escenografía de la escuela, que era dirigida por Rodolfo Franco.

2.3.1942 – 1^{er} Concurso de Teatros Independientes

En 1942, ante el auge de los teatros independientes, la Comisión Nacional de Cultura, por intermedio del Instituto de Estudios de Teatro, organizó un concurso de teatros

independientes en el Teatro Nacional de Comedia. En un principio, la iniciativa fue celebrada y varios grupos decidieron participar. No obstante, ciertos desórdenes reglamentarios hicieron que algunos grupos desistieran de presentarse.

Las bases del concurso, que se dieron a conocer en el mes de mayo, indicaban que solo se podían presentar conjuntos que tuvieran, al menos, seis meses de trabajo previo a la fecha del 10 de abril de 1942, y que cada uno tenía que exhibir un documento sobre su historia y sus planes futuros. A su vez, los integrantes de cada teatro debían ser, exclusivamente, aficionados. Por último, los elencos independientes tenían que presentar dos obras que ya hubieran sido estrenadas, ya que no se admitían textos dramáticos escritos especialmente para el concurso: una debía ser nacional (en 3 actos) y la otra, extranjera (en 1 acto).

La situación imprevista fue que, como los cuatro actos ocupaban mucho tiempo, la organización suprimió la obra extranjera. Esto dificultó las cosas para los elencos cuyas obras nacionales respondían a la obligatoriedad y presentaban a las extranjeras como “el plato fuerte”. Por ejemplo, el Teatro Popular José González Castillo se retiró cuando fue notificado de esta modificación porque consideraron que la pieza argentina que habían seleccionado no iba a ser representativa de su trabajo, ya que no tenía ni el ensayo ni la preparación que había tenido la otra. Sobre esta alteración reglamentaria, el crítico Adolfo Mitre expresó: “Nada más noble que alentar nuestro teatro; debe recordarse, sin embargo, que el propósito renovador de los cuadros independientes debe apelar necesariamente a las expresiones dramáticas de ‘avanzada’ sin distinción de los países de donde proceden” (1943: 31). Otros grupos que tampoco participaron luego de que se diera a conocer esta medida fueron el Teatro Libre El Tinglado, El Bululú, La Cortina, el Teatro Juan B. Justo, y Espondeo. Si bien no tenemos datos concretos que expresen que todos se retiraron del concurso por este motivo, sí sabemos que fueron varios, ya que, incluso, barajaron la posibilidad de realizar una muestra conjunta en el Teatro Odeón (que, finalmente, no se concretó). Todos estos grupos habían participado del sorteo de lugares, en el mes de junio, pero luego no formaron parte del evento.

El Concurso se realizó entre el 9 de noviembre y el 16 de diciembre. El jurado estuvo compuesto por José Antonio Saldías, el director del Instituto de Estudios de Teatro, que oficiaba de presidente; un delegado de la Comisión Nacional de Cultura; dos representantes de la Comisión General de Autores de la Argentina; dos escenógrafos; dos representantes de los teatros independientes; dos actores; un director de escena; dos

críticos teatrales; y personal técnico del teatro oficial. Cada teatro recaudó el producto que correspondía a su espectáculo con una entrada fija de \$0,50.

Los teatros que, efectivamente, participaron fueron: el Teatro del Extra Cinematográfico (con *Nuestros hijos*, de Florencio Sánchez), el Teatro Libre Florencio Sánchez (con *M'hijo el doctor*, también de Sánchez, dirigida por Pedro B. Franco —quien usaba Celso Tíndaro como seudónimo—, ya que Pedro Zanetta se había tomado un descanso, y con el asesoramiento técnico de Arturo Frezzia), Conjunto Teatral La Carreta (con *Don Basilio mal casado*, de Tulio Carella), Teatro Popular Argentino (con *El ídolo roto*, de Pedro Aquino, con dirección de Bernardo Vainikoff), el Teatro de los Bancarios (con *Marco Severi*, de Roberto J. Payró), la Asociación Cultural Florencio Sánchez (con *El señor maestro*, de José J. Berrutti), el Teatro Popular Independiente Renacimiento (con *La casa de los Batallán*, de Alberto Vacarezza, dirigida por Ramón Iglesias), el Teatro Experimental de Buenos Aires (con *Relojero*, de Armando Discépolo, con dirección de Emilio Satanowsky), la Asociación Cuadro Filodramático Apolo (con *El rosal de las ruinas*, de Belisario Roldán), y el Teatro Experimental Renacimiento (con *La ofrenda*, de José León Pagano).

Los premios se entregaron durante 1943. El “gran premio de honor” fue para el Teatro Experimental Renacimiento. El “premio especial” fue para el Teatro Experimental de Buenos Aires. También hubo un primer premio, para la Asociación Cultural Florencio Sánchez, y un segundo premio, para el Teatro de los Bancarios.

El conjunto que, en las críticas, más se destacó fue el Teatro Experimental de Buenos Aires:

Y ha sido el último de los elencos concursantes el encargado de valorizar dicho certamen ofreciendo desde el escenario del Teatro Nacional de Comedia un espectáculo que justifica, plenamente, el sentido cultural, la elevada orientación y la finalidad artística de la agrupación antes citada (Anónimo, 1942e: s/p).

Es interesante que tanto este grupo como el Teatro Popular Independiente Renacimiento —que también resultó premiado— hubieran elegido piezas de autores contemporáneos, que se habían estrenado en el teatro profesional hacía relativamente poco tiempo. *Relojero*, de Discépolo, era de 1933 y había sido estrenada por la Compañía Arata. *La casa de los Batallán*, de Alberto Vacarezza, era un poco más antigua, de 1917, pero su autor era una de las figuras que más se había defenestrado en el campo teatral independiente. Para el elenco de Leónidas Barletta, que no participó del evento, esto hubiera sido inadmisibile (cfr. III, 1.4).

Mitre tuvo palabras muy alentadoras para el concurso:

No menos de diez o doce conjuntos actuaron (...) denotando méritos muy dispares. Fallas imperdonables en la dicción —como el sistemático escamoteo de las “c” delante de consonante— fueron los defectos más generalizados, pero los aciertos terminaron por establecer un balance altamente favorable. El Teatro de los Bancarios, en la interpretación de un drama de Roberto J. Payró; el Teatro Popular Renacimiento, integrado por obreros del barrio de Almagro, y la Asociación Cultural Florencio Sánchez, del barrio La Paternal, se desempeñaron con tal lucimiento que bien podrían constituir un ejemplo para las compañías “profesionales”.

Más la nota verdaderamente renovadora logróla el Teatro Experimental de Buenos Aires en *Relojero*, de Armando Discépolo. Satanowsky, director del conjunto, recaló en un ambiente de continua penumbra la inspiración trágica de esa obra, que al estrenarse fue considerada reidera, hasta asignarle por momentos una sugestión siniestra. Una técnica monocorde, pero de eficacia entrañable, creó una atmósfera de alucinamiento, que tuvo su mayor intensidad cuando grandes relojes de péndulo comenzaron a girar en torno del protagonista, como en una pesadilla, y sobre el telón de fondo comenzaron a proyectarse sucesivas y cambiantes esferas de relojes. Este simple detalle de las proyecciones luminosas, aplicadas al teatro, indica cuánto había de nuevo, de efectivamente “experimental” en el espectáculo de quienes trasuntaban en la escena una inquietud espiritual agudísima. Jamás he visto evocado en forma más subyugante un ambiente de obsesión (Mitre, 1943: 31).

El público también fue muy permeable, ya que asistieron 7043 espectadores. Luego de este gran primer concurso, en agosto de 1943, se mencionó que se iba a haber un segundo en mayo de 1944; no obstante, no encontramos más datos sobre esto.

Por otro lado, si bien no trascendió como un pedido colectivo, en noviembre de 1943, se promulgó un decreto que bien podría tomarse como consecuencia del 1^{er} Concurso de Teatros Independientes. Se trató del decreto 2162, promulgado el 16 de noviembre de 1943 por la Intendencia Municipal, que eximía del pago de la patente que debían hacer todos espectáculos públicos a los teatros independientes que cumplieran con los requisitos solicitados. Las condiciones para los grupos eran: estar constituidos, exclusivamente, por integrantes aficionados; representar obras de carácter artístico y cultural; inscribirse en el registro de la Inspección de Espectáculos; habilitar el local de las representaciones; presentar un certificado de Argentores que acredite su reconocimiento ante la entidad; no tener fines de lucro; presentar anualmente un informe de la labor desarrollada, acompañado por estatutos, memorias y balances; no exceder los \$0,90 en el precio de las entradas para los que alquilen locales, y los \$0,50 para los que no alquilen. Decimos que puede tener conexión con el evento organizado el año anterior porque fue la Sociedad Argentina de Autores (Argentores) —por intermedio, precisamente, de Saldías— la que propuso, en el mes de abril de ese año, la reforma.

2.4.1944 – Ciclo de Teatros Experimentales

Tanto el decreto recientemente mencionado, como los Ciclos de Teatros Experimentales que detallaremos a continuación, fueron llevados a cabo luego del golpe de Estado de 1943. El nuevo gobierno, tal como enunciamos en el capítulo referido al Teatro del Pueblo, había expulsado a este grupo de la sede que le había cedido por 25 años, en Av. Corrientes 1530. Cuando esto sucedió, no solamente derogó la ordenanza original, sino que también se dictaminó la creación del Teatro Municipal de la Ciudad Buenos Aires en el mismo edificio. Dentro de este nuevo espacio, se abría un lugar para los teatros independientes:

El Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires centrará su actividad en la organización anual de una temporada de comedia y drama que ocupará en lo posible su escenario durante el plazo de seis meses, de marzo a agosto inclusive, formando al efecto un elenco con artistas profesionales y teniendo en cuenta, de manera preferente, a los elementos egresados con altas notas del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, Conservatorio Municipal y entidades autorizadas, y aquellos que se destaquen en los teatros independientes.

El Teatro Municipal destinará todos los años un mes de su actividad a organizar la rotación en su escenario de los Teatros independientes que actúan en la metrópoli, procurando destacar y estimular de tal modo las vocaciones de sus elementos (Llambías – Pertiné, 1943: 2424).

A su vez, en el mismo documento, se había realizado una crítica al Teatro del Pueblo y a la ideología que allí se profería, dando a entender, incluso, que haberle otorgado esa sede al conjunto de Barletta había sido injusto para con el resto de los teatros independientes. De alguna forma, con estas palabras, había cierta intención de “dividir las aguas” entre los distintos grupos de teatro independiente. Un análisis similar se puede hacer respecto a la propuesta, ya enunciada, de dar espacio a otros elencos independientes en el nuevo teatro. Es decir, mientras que a un teatro independiente, el Teatro del Pueblo (el pionero, el de mayor reconocimiento en esa época), se lo expulsa —se podría incorporar dentro de esta línea a La Máscara y al Teatro Juan B. Justo, que también fueron echados de las sedes que les habían sido otorgadas—, a otros se los invita a acercarse. A juzgar por las buenas críticas realizadas sobre el 1er Concurso de Teatros Independientes, el convite podría responder a la necesidad de aportarle prestigio a la recientemente conformada institución.

Siete fueron los grupos que se sumaron a esta propuesta, es decir, que no hicieron “causa común” con Leónidas Barletta y, al mismo tiempo, se integraron a un establecimiento dirigido por un fascista, como lo era Fausto de Tezanos Pinto, su primer director. A seis de estos conjuntos se los pudo ver, principalmente durante el año 1944,

en los “Ciclos de Teatros Experimentales”. Este término tenía su costado controvertido, ya que no todos los grupos se identificaban con él (ver cap. V, 1.4).

Los grupos de teatro independiente, y las obras que representaron, fueron los siguientes:

- La Cortina presentó las reposiciones *Doctor Death, de 3 a 5*, de Azorín; *La mirada de doce libras* de James Matthew Barrie; y *Jinetes hacia el mar*, de John Millington Synge; y los estrenos *La carroza del Santísimo Sacramento* de Próspero Mérimée (con decorados de Mecha Nosti de Carman), *El pedido de mano* de Anton Chejov, *La señorita se aburre* de Jacinto Benavente, y *El duelo* de María Luisa G. de Vivanco. Todas las obras fueron dirigidas por Mane Bernardo.

- El Teatro Espondeo representó *Mi corazón está en las montañas*, de William Saroyan; *Feliz viaje*, de Thornton Wilder; y *Donde está marcada la cruz*, de Eugene O’Neill. Las tres obras fueron dirigidas por Wally Zenner.

- La Asociación Pro-Teatro Clásico ofreció *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín. Los actores y actrices que integraron el elenco fueron Lidia Roberti, Lola Mirton, Aída Lascano, Víctor Centoya, Edgardo Beveraggi, Rafael Álvarez y Ricardo Campos.

- El Teatro Universitario de Buenos Aires llevó a cabo *Fedon*, de Platón, dirigida por Manuel Somoza. Su elenco estaba compuesto por Arturo Vázquez, Mario Jorge d’Amato, Josefina Moya, Manuel Somoza, Aldo Peña Olmedo, Guillermo Abregú, Oscar Cantor y Carlos Gorgo Martínez. La escenografía estaba a cargo de Mario Vanarelli. Nélide Bossio y Marcelo Lerner se ocupaban de los figurines, y Fanny y Matilde Cacace del vestuario.

- Nuestra Tierra representó *¡Títeres de carne y hueso!*, de Carlos A. Foglia, dirigida por César Lavera. Los actores y actrices de esta puesta fueron Santiago Savaglia, Miguel Quiri, Hortensia Giménez, Juan Carlos Loquercio, Lita Márquez, Milka Durán, Juan Massei, Roberto Carullo y Raúl Espeso.

- El Teatro Experimental Renacimiento, que había recibido el “gran premio de honor” en el concurso de 1942, realizó *El derrumbe*, de Martín Ramos, con dirección de Eleuterio P. Martines. El elenco estaba integrado por Jorge Baquero, R. Castillo, Ester Duval, Lilian Dubarry, Mártir del Castillo, O. Fortunato, A. García Doria, E. Primavera, Edgardo Quiroz, R. Real, A. Rizzo, Nelita Rueda y Ramona Sureda.

2.5.1944 – Creación de la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes)

Mucho se ha hablado —en la bibliografía sobre teatro argentino y, particularmente, en la de teatro independiente— sobre la Federación Argentina de Teatros Independientes. Puntualmente, se describieron los desfiles organizados por esta entidad en los años 1949 y 1950. Sin embargo, poco se dijo sobre la fundación de la FATI. Es decir, ninguno de los grandes historiadores del teatro que mencionaron esta temática (Luis Ordaz, 1957, 1981b, 1999; José Marial, 1955; Osvaldo Pellettieri —dir.—, 2003, 2006; Beatriz Seibel, 2010; entre otros) dio cuenta de su año de nacimiento. Uno de los pocos que indicó una fecha fue Hugo Panno (1971), quien ubicó este momento en 1948. Más cerca estuvo Jorge Dubatti (2012a), quien situó la conformación del agrupamiento en 1946. Empero, para nuestra sorpresa, la fundación de la Federación Argentina de Teatros Independientes se remonta a fines de 1944. El 6 de diciembre de ese año, Joaquín Linares ya hablaba de la novedad en la revista *Mundo Argentino*:

Las actividades teatrales de estos cuadros de aficionados son actualmente notables por su extensión, calidad y variedad. Su infatigable animador, el celebrado comediógrafo José Antonio Saldías, director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, nos da detalles realmente sorprendentes. En los registros de esta entidad oficial figuran inscriptos 61 teatros independientes, cuyos nutridos elencos suman varios cientos de jóvenes aficionados. Aunque sus integrantes cultivan “el arte por el arte”¹⁵³ —pues en su totalidad son obreros, empleados o estudiantes—, su elevado número les ha sugerido la reciente creación de una Federación de teatros independientes (1944: 39).

A los pocos meses, la noticia se replicaba en *Crítica*. Esta vez, en forma de reportaje, donde un periodista (cuya firma no aparece)¹⁵⁴ entrevistó en la sección “Habla hoy” a su colega José A. Cosentino, quien afirmaba:

Hasta ahora nuestra vinculación [se refiere al nexo entre los teatros libres] fue relativa, y el intercambio de ideas y de planes solo tuvo puntos de contacto espirituales, pero actualmente, unidos en el propósito de forjar una nueva dramática argentina vinculada a la corriente universal del pensamiento, las agrupaciones del teatro libre están organizando una federación, habiendo formulado una declaración de propósitos y proyectado los estatutos, para ajustar a estos su acción. De esta declaración destacamos las siguientes palabras: “Consideramos el arte uno de los más valiosos instrumentos para lograr la liberación espiritual del hombre, y su forma misma de vida; el teatro debe tender a la educación estética del pueblo, en cuyo seno naciera como expresión de alegría y homenaje a la vida. Perdurable a través de las edades, generaciones humanas han vivido la emoción colectiva de la escena, y cada época definía su característica por la forma de un determinado teatro. Símbolo de nuestra edad, de ansiosa búsqueda de la verdad, de libertad en los espíritus, el teatro libre se define por un contenido con misión y por la modernidad de sus formas expresivas”.

¹⁵³ Varios autores (en general, periodistas) utilizaron la frase “el arte por el arte” para señalar que los integrantes del teatro independiente no hacían teatro con el objetivo de ganar dinero. No obstante, hay que recordar que esta frase también se puede entender como la que promociona un arte descomprometido social y políticamente, y contra eso lucharon muchos grupos independientes.

¹⁵⁴ Este material, consultado en el archivo del INET, fue recortado del original y pegado en una carpeta, por lo que desconocemos si la firma, efectivamente, no figuraba en el original o si fue olvidada de trasladar. Lo mismo sucede con la numeración de las páginas.

(...) Entre los fines de la Federación Argentina de Teatros Independientes, figuran: Promover la educación de los integrantes de los teatros libres, organizando concursos de técnica teatral, así como de cultura general. Organizar ciclos de representaciones de los grupos independientes. Establecer un taller de escenografía, con el aporte de todos los grupos que deseen participar. Crear una biblioteca, principalmente, de teatro, y estimular las tareas de seminario e investigación sobre temas de teatro, así como organizar cursos y conferencias, etc., etc.

Actualmente, la junta organizadora [que era presidida, tal como afirmó Cosentino, por uno de los fundadores de Tinglado Teatro Libre] está trabajando activamente en la preparación de un congreso al cual concurrirán todos los organismos adheridos, habiéndose designado las comisiones que estudiarán los distintos temas a tratarse. También prepara el Primer Salón Escenográfico del Teatro Independiente.

A la Federación pertenecen ya treinta y ocho entidades, cuya labor es reconocida como señera y puntual de un movimiento de vastísimos alcances: el Teatro Independiente (Anónimo, 1945a: s/p).

Pero la organización no iba a ser tan sencilla. En octubre de 1945, Bernard Marcel Porto —quien sería el presidente de la FATI cuando se lograra concretar la 1ª Muestra, inaugurada el 13 de enero de 1949— plasmó en la revista *Histonium* su preocupación respecto de que la entidad no realizaba un aporte significativo al campo teatral independiente:

Hoy contamos con una Federación de Teatros Independientes que es 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 (1945: 696).

Esta inquietud fue retomada por José Marial —quien fuera otro de sus presidentes—, Luis Ordaz y Víctor Kon (2014, nuestra entrevista) —secretario a partir de 1960—, entre otros conocedores del área, en distintas circunstancias, durante las más de dos décadas que tuvo vigencia la Federación Argentina de Teatros Independientes y en los años sucesivos.

Más allá de que este agrupamiento no haya cumplido con las expectativas de sus contemporáneos, es interesante analizar el contexto histórico en el que se inició. En el año 1944, el General Juan Domingo Perón ocupaba tres cargos simultáneos (era Vicepresidente, Ministro de Guerra, y Secretario de Trabajo y Previsión) en el gobierno de Edelmiro Farrell, quien continuó al de Pedro Pablo Ramírez y al de Arturo Rawson, surgidos a partir del golpe de Estado de 1943. Este hecho, que puso fin a la Década Infame, fue, retomando la cita de Fos, “la única experiencia de una intervención militar contra un gobierno conservador” (2014: 58).

A pesar de las múltiples críticas que se le puedan hacer a un gobierno de facto, bajo la gestión de Perón —que se intensificaría en su rol como presidente— se lograron significativas conquistas (cfr. el Breve contexto histórico de nuestra Introducción, I, 7),

otorgándole derechos a los trabajadores como nunca antes había sucedido. En estos años, se conformaron y/o afianzaron muchos gremios. Vinculados al teatro, existían la Sociedad General de Autores de la Argentina, la Asociación Argentina de Actores, la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales, la Asociación de Músicos de la Argentina, la Asociación Gente de Radioteatro, la Asociación Argentina de Artistas Circenses y de Variedades, la Unión de Maquinistas de Teatro, la Unión de Electricistas de Teatro, entre otras. De hecho, en marzo de 1945, representantes de estas entidades fueron recibidos por Perón.

Este es el contexto en el que los teatros independientes decidieron agruparse, institucionalizar la práctica y dar la lucha gremial en conjunto. Los resultados pueden no haber sido suficientes, pero la decisión fue tomada bajo determinada circunstancia: la de un Estado que impulsaba a los trabajadores a organizarse y luchar por sus derechos. Por todos estos motivos, es que tomamos la conformación de la FATI, en 1944, como un punto de quiebre entre la primera etapa del teatro independiente y la siguiente. No obstante, daremos cuenta de las siguientes actividades colectivas hasta otra importante bisagra, acaecida en 1956.

Si bien la FATI redactó sus Estatutos y los podemos ver (cfr. Archivo Luis Ordaz del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano “Luis Ordaz”), estos no tienen fecha. Sin embargo, podemos advertir que se hicieron algunos años después del inicio de la Federación, en principio, porque figura la dirección Posadas 1059, que corresponde a la sede del Teatro Fray Mocho, y allí el elenco ingresó en 1951. Además, se tratan, en los estatutos, ciertas temáticas que también serían exigidas en documentos a partir de 1955.

2.6.1946-1947 – 1^{er} Concurso Nacional de Teatro Vocacional

Entre el 21 de diciembre de 1946 y el 27 de marzo de 1947, se realizó el 1^{er} Concurso Nacional de Teatro Libre, organizado —al igual que el llevado a cabo en 1942— por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Como su predecesor, también se hizo en el Teatro Nacional de Comedia pero, a diferencia de este, se utilizó otro término para identificarlo, por lo que también se consideró el “primero”. Para Beatriz Seibel (2010), apenas comenzó el concurso se lo llamó “de teatro libre” pero, a partir del 28 de diciembre de 1946, se lo denominó “de teatro vocacional”. Juan Oscar Ponferrada, el principal encargado de la organización (recordemos que José Antonio Saldías había

fallecido el 14 de marzo de 1946) se ubicó como el responsable o el “culpable” de la difusión del vocablo “vocacional”:

Era evidente que había divisiones y hasta un cierto sentido de clase en los aficionados; pero nuestro torneo no podía limitarse a grupos selectos. (...) No había, pues, manera de encontrar paz entre las dos primeras denominaciones [se refiere a “experimentales” e “independientes”], de importación europea, y la tercera [“filodramáticos”], con cierta tradición criolla. Era preciso dar con la palabra que, comprendiéndolos a todos, no espantara a ninguno. Y el término surgió del enunciamiento mismo del concurso. Se quería indagar en qué medida la juventud argentina se encontraba dotada de “vocación” dramática. “Vocacional” era la cosa, entonces. Pero esta palabra, desde luego, no existe en nuestro diccionario, en el cual solo cuenta, amén del sustantivo “vocación”, su derivado “vocativo” (...). Y entre ese declinante terminejo (que obligaba a decir “teatro vocativo”) y la declinante voz “vocacional”, nos inclinamos por el neologismo. (...) Así se enunció, y la prensa, sensible a estos fecundos fraudes gramaticales, adoptó la palabra con generosidad condescendiente (citado en Ordaz, 1999: 363).

No obstante —como se puede ver en el capítulo V, 1.5—, este término fue discutido por algunos y teóricos integrantes del movimiento de teatros independientes.

Un elemento interesante que tuvo el concurso fue que se le dio alcance nacional y participaron más de treinta elencos de distintas partes del país (seleccionados previamente, debido a la gran cantidad de inscriptos). A estos grupos, el Estado los ayudó económicamente para poder viajar. También se les entregó la recaudación obtenida con cada obra.

En las bases del concurso se establecía que los conjuntos debían montar una pieza que abarcara dos horas de duración (excluyendo los entreactos), preferentemente de repertorio nacional, quedando excluidas las obras que constituyeran un estreno. Uno de los fundamentos del evento fue la importancia de “estimular la vocación escénica no sujeta a objetivos comerciales” (Seibel, 2010: 265). Otro de los objetivos fue descubrir “la riqueza escondida que servirá para dar al teatro nacional nuevos y quizá interesantes valores” (Nuñez, 1947: 3). El público resultó numeroso: se acercaron 20000 espectadores.

Los elencos participantes fueron: Tinglado Libre Teatro, Teatro Vernáculo Argentino General Martín Güemes, Teatro Experimental Bellas Artes, Teatro de los Bancarios, Teatro del Extra Cinematográfico, Teatro Ricart, Teatro Experimental Renacimiento, Teatro Shakespeare, Teatro Popular Renacimiento, Teatro Experimental Mascaradas (Bernal), Rincón de Artistas (La Plata), Teatro de Arte de La Plata (La Plata), Teatro Experimental del Instituto Nacional del Profesorado Secundario (Catamarca), Fábrica Militar Río III (Casino de la Guarnición), Conjunto Teatral del Instituto de Arte Sociedad Sarmiento (Santiago del Estero), Asociación Amigos del Arte (Mercedes, Corrientes), Retablo El Alma Encantada (Cosquín, Córdoba), Teatro Estable Nicoleño

(San Nicolás), Cuadro Escénico Asociación Cultural y Artística Curuzúcuatense (Corrientes), Teatro Escuela de Bellas Artes (Paraná, Entre Ríos), Teatro Universal (La Plata), Artistas Tucumanos Asociados (Tucumán), Cuadro Filodramático Julio Sánchez Gardel (Azul), Centro Ciudad de Rafaela (Santa Fe), Agrupación Artística Sindicato del Calzado (Rosario, Santa Fe), Compañía Argentina de Arte Escénico (Corrientes), Teatro Independiente Novel, Teatro Libre Cervantes, Teatro Estudio Leonor Rinaldi, Asociación Artística Victoria, Compañía Argentina de Teatro Universal, Telón Teatro Independiente Moderno, Teatro Roberto Casaux, Conjunto Teatral Club Social y Deportivo Progreso (Remedios de Escalada). Algunos de ellos actuaron en dúos.

El jurado estaba integrado por: Andrés Romeo, por los críticos teatrales; Fanny Brena, por la Asociación Argentina de Actores; Carlos Goicochea, por la Sociedad General de Autores de la Argentina; Juan José de Urquiza, por la Comisión Nacional de Cultura; Juan Oscar Ponferrada, por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro; Rafael J. de Rosa, por el Teatro Nacional de Comedia; y Cándida Santa María, por los elencos participantes. El “gran premio de honor” fue para el Teatro Vernáculo Argentino General Martín Güemes, que se presentó con *El sargento Palma*, de Martín Coronado, dirigida por A. Armando Zorrilla. El “premio J. Sánchez Gardel” fue para el Conjunto Teatral del Instituto de Arte Sociedad Sarmiento, que realizó *Juan Francisco Borges*, (este sí fue un estreno) de Blanca Irurzun, con la dirección de Héctor Marinoni. El “premio J. A. Saldías” fue para el Teatro de Arte de La Plata, que llevó a cabo *La luz de un fósforo*, de Pedro E. Pico, dirigida por Cándida Santa María. El primer premio quedó para el Teatro Roberto Casaux, que presentó *Así es la vida*, de Malfatti y De las Llanderas, con dirección de Enrique Rocha Casaubon. Luego hubo menciones especiales para: el Teatro Experimental Bellas Artes, que montó *Farsa del licenciado Pathelin* (de autor anónimo francés y traducción de R. Alberti), con dirección de Cecilio Madanes; el Teatro Shakespeare, que presentó *Hedda Gabler*, de Ibsen, con dirección de Ibel Marie Terán; el Cuadro Escénico Asociación Cultural y Artística Curuzúcuatense, que llevó a escena *Amores*, de Paul Nivoix, con versión castellana de René Garzón y dirección de René Borderes; el Cuadro Filodramático Julio Sánchez Gardel; que presentó *La luna en el pozo*, de Armando Mook, con dirección de Enrique Ferrarese; el Centro Ciudad de Rafaela, que hizo *La grieta*, de Pico y Bengoa, dirigida

por Juan R. Bascolo; y la Compañía Argentina de Arte Escénico; que presentó *La enemiga*, de D. Niccodemi, con dirección de Víctor M. Claver¹⁵⁵.

2.7.1949 – 1ª Muestra de Teatros Independientes

A pesar de que la FATI se había conformado hacía algo más de tres años, la primera actividad colectiva organizada por la institución se dio recién entre enero y febrero de 1949. Si bien no lo sabemos con certeza, entendemos que algunos de los preparativos para esta muestra se pudieron haber hecho en una asamblea de teatros independientes, realizada el 23 de noviembre de 1948, en Av. de Mayo 1333, y anunciada por *Democracia* dos días antes (cfr. Anónimo, 1948c).

La 1ª Muestra de Teatros Independientes se llevó a cabo en el Teatro del Pueblo. Los grupos que participaron se repartieron seis semanas consecutivas y cada uno dispuso de los días jueves, viernes, sábados, domingos y lunes para hacer sus funciones. La programación comenzó el 13 de enero. El acto de inauguración lo encabezó quien era entonces el presidente de la FATI, Bernard Marcel Porto (recordemos que había manifestado su preocupación por el estado de la Federación, en 1945).

El grupo iniciático fue La Máscara, que se presentó hasta el 17 de enero, con *El tabaco hace mal* y *El compromiso*, de Anton Chejov, y *La cruz de la victoria*, de Bernard Shaw. En las críticas, se destacaron los roles de Enrique Lerner, Alejandra Boero, Pedro Doril, Pedro Asquini, Miguel N. Bruce y Sonia Bass. Entre el 20 y el 24 de enero, fue el turno de La Antorcha, que subió a escena con *La sirena varada* de Alejandro Casona. La Agrupación Artística Renovación hizo lo propio del 27 al 31 de enero, con *Stéfano*, de Armando Discépolo. Ya en febrero, entre el 3 y el 7, le tocó el turno a Obra Teatro Libre, que presentó *La inocente* de Henri Lenormand; *Te estamos mirando*, *Inés*, de Erskine Caldwell; y *Las medallas de Sara Dowey*, de J. M. Barrie. Del 10 al 14 de febrero, el Tinglado Libre Teatro montó *Grita*, de José Armagno Cosentino (quien sería presidente de la FATI algunos años más tarde); *Desencuentro*, de Octavio Rivas Rooney; *Farsa del héroe y el villano* y *Bonome*, de Aurelio Ferretti; y *Viejos retratos*, de Juan C. Guerra. El último en presentarse fue el local, el Teatro del Pueblo, que cerró la muestra, del 17 al 21 de febrero, con *Héroes y soldados*, de Bernard Shaw.

¹⁵⁵ Las obras que representaron los demás grupos se pueden ver en Seibel, 2010: 455-457.

A diferencia de los concursos organizados por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, las muestras de la FATI no fueron competitivas:

...no se trataba de una competencia con premios y catalogaciones o clasificaciones, o de establecer parangón alguno, sino que se reunía —tal era el propósito de la federación patrocinante— finalizada la temporada, en una exposición amplia la labor de los distintos teatros para que desde un mismo escenario se juzgara en forma general la fuerza o potencialidad escénica del movimiento independiente (Marial, 1955: 256).

Esa no fue la única razón por la que Marial intentó diferenciar las muestras organizadas por la FATI de los eventos estatales. Además, hizo hincapié en que no todos los conjuntos que allí se presentaban eran grupos independientes:

Oportuno nos parece dejar clara constancia que estas muestras o desfiles de teatros organizados por la FATI nada tienen en común con los certámenes que para “teatros vocacionales” ha venido programando anualmente la Comisión Nacional de Cultura y luego la Dirección General de Cultura y en los cuales en ocasiones suelen intervenir en forma aislada e individual compañías de teatro independiente. Casualmente de uno de estos concursos data o toma principio la denominación “vocacional” para señalar de manera no del todo precisa la concurrencia de teatros de distintos tipos: filodramáticos, independientes y organizaciones pertenecientes a bibliotecas, clubes, etc. (1955: 237).

2.8.1950 – 2^{do} Concurso Nacional de Teatro Vocacional

En 1950, la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación organizó el 2^{do} Concurso Nacional de Teatro Vocacional. Esta vez, lo hizo en el Teatro Presidente Alvear, entre el 28 de enero y el 14 de febrero. Se inscribieron ciento treinta y dos grupos (cuarenta y seis de la ciudad de Buenos Aires, diecinueve de la Provincia de Buenos Aires, dieciocho de Santa Fe, doce de Entre Ríos, siete de Córdoba, seis de Corrientes, cinco de La Pampa, cuatro de Salta, tres de Tucumán, dos de Mendoza, dos de Santiago del Estero, dos de Jujuy, uno de Catamarca, uno de La Rioja, uno de Chubut, uno de Chaco, uno de Misiones y uno de Neuquén) y se hicieron selecciones previas —a cargo de los jurados Agustín Remón, Armando Malfatti y Francisco Bastardi— para elegir a los representantes de cada zona. Todos los conjuntos tenían que presentar obras de tres actos de autores argentinos o radicados en Argentina (algunas piezas se repitieron).

El acto inaugural se inició con la ejecución del Himno Nacional y con unas palabras alusivas de Antonio P. Castro, titular de la Subsecretaría de Cultura.

El primer premio (que consistía en \$3000, un diploma y la posibilidad de actuar diez funciones en un teatro de la ciudad de Buenos Aires) quedó dividido entre el Teatro Evaristo Carriego, de Buenos Aires, y la Agrupación Cultural Renacimiento, de Jujuy. El primer grupo, dirigido por Hugo Panno, presentó *Los niños crecen*, de Darthés y

Damel, mientras que el segundo hizo lo propio con *Prohibido suicidarse en primavera*, de Alejandro Casona. El segundo premio (\$2000 y un diploma) fue para el conjunto de Santiago del Estero, la Compañía Experimental de Arte Dramático, que representó *La leyenda del kakuy*, de Carlos Schaeffer Gallo. El tercer premio (\$1000 y un diploma) también resultó compartido. Se repartió entre el Conjunto Artístico José Gómez, de Mendoza, que llevó a cabo *Los mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel, y el Teatro Vocacional, de Comodoro Rivadavia, Chubut, que representó *La verdad en los ojos*, de Pedro E. Pico.

También se premiaron a las mejores actrices, a los mejores actores y a la mejor dirección.

2.9.1950-1951 – 2ª Muestra de Teatros Independientes

La segunda muestra organizada por la FATI se realizó entre el 2 de noviembre de 1950 y el 15 de enero de 1951. En ese entonces, el presidente de la FATI era Juan C. Guerra, del Tinglado, y Rubén Pesce, del Teatro Libre Florencio Sánchez, era secretario.

De los grupos que habían participado en la primera, cuatro repitieron. A ellos se les sumaron otros cuatro. La lógica de trabajo era similar: los grupos se alternaban semanalmente para presentar sus trabajos en el escenario del Teatro del Pueblo. En un medio periodístico, se mencionó que en esta segunda muestra participaban “los conjuntos afiliados a dicha entidad” (Anónimo, 1950: s/p), en referencia a la FATI. Si esto era estrictamente así, significaba que había muchos teatros independientes que no estaban afiliados al organismo común.

Las obras que se presentaron fueron las siguientes: *Gudruna Trogstad, capitana*, de Ilka Krupkin (La Antorcha); *Edipo Rey*, de Sófocles (Teatro del Pueblo); *Buena suerte, Dionisio*, de Michel Duran (Obra Teatro Libre); *Las trapacerías de Scarpin*, de Molière; *El otro*, de Miguel de Unamuno; *Donde está marcada la cruz*, de Eugene O'Neill; *La muerte alegre*, de Evreinov (Teatro Libre Florencio Sánchez); *El oso, El matrimonio y El aniversario*, de Chejov (Nuevo Teatro); *Fuego sin llama*, de Jean Jacques Bernard (Teatro Libre Evaristo Carriego); *Ensueño*, de Luis Ordaz; *Cuando empieza el luto*, de Juan Carlos Ferrari (Teatro Libre Cooperadora Empleados de Comercio); *Desnuda de silencio* de José Armagno Cosentino; *El viejo celoso* y *El hospital de los podridos*, de Cervantes; *Bertón y Bertina (farsa del consorte)*, de A. Ferretti; *Luz embrujada*, de J. C. Guerra (Tinglado Libre Teatro). También se representó *El viaje sin regreso*, de Sutton

Vane, aunque queda la duda acerca de qué grupo la llevó a cabo, ya que en un medio periodístico (Anónimo, 1950) se afirma que fue el elenco de la Peña Pacha Camac y Seibel (2010) se la adjudica a Obra Teatro Libre.

2.10. 1952 – Consejo de apoyo a los teatros independientes

En 1952, varios teatristas del circuito independiente redactaron —firmando con sus nombres, no con los de los grupos que integraban— un documento dirigido “a los teatros independientes; a los escritores, intérpretes, escenógrafos y técnicos de la escena independiente; a los críticos, ensayistas y estudiosos; al público en general” (Archivo Luis Ordaz del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano “Luis Ordaz”). Allí expresaron algunas de las demandas que ya se habían manifestado en el Estatuto de la FATI (suponiendo que sea anterior, dato que no tenemos) y que luego se expresarían en la solicitada conjunta de 1956.

La finalidad de este documento era:

...actualizar problemas y experiencias comunes que de una u otra forma interesan a los conjuntos no comerciales, afectando su trayectoria tanto como desfigurando su peculiar fisonomía, en el preciso instante en que la gran masa de espectadores está transformando con su adhesión entusiasta los ciclos habitualmente esporádicos en auténticas temporadas populares (Archivo Luis Ordaz del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano “Luis Ordaz”).

Algunos de los reclamos que se presentaron fueron: la derogación de las disposiciones que dificultaran la labor de los teatros independientes; la posibilidad de que cada conjunto, debidamente afiliado a la FATI, dispusiera de lugares para actuar y ensayar; la creación de una Casa de los Teatros Independientes; el rescate de los mejores dramaturgos nacionales, la participación de los nuevos autores y la realización de los clásicos universales; la creación de una escuela dramática general; y la publicación de un periódico sobre teatro independiente.

Firmaron este texto, Juan Enrique Acuña, Leónidas Barletta, Armando Clavier, Eliseo Cardella, Roberto Durán, Oscar Ferrigno, Aurelio Ferretti, Alberto Foradori, Eugenio Felipelli, Heriberto Pérez Fernández, J. M. Funes, Blas Raúl Gallo, Carlos Guerra, Abraham Haver, Saúl Jarlip, Horacio R. Klappenbach, David Licht, Onofre Lovero, Maza Leiva, Pablo Lozano, Antonio Leguizamón, José Marial, Luis Ordaz, Ricardo Passano, Carlos Perelli, Pablo Palant, Rubén Pesce, Marcela Sola, Ricardo Trigo, Milagros de la Vega, Ángel Vila, Juan Viarnés, C. Tidone, Israel Wiñiak, Enrique Agilda y Saulo Benavente.

2.11. 1953 – 3^{er} Certamen de Teatro no Profesional

En 1953, la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación organizó el 3^{er} Certamen de Teatro no Profesional, incluyendo a este evento dentro de la tradición de los concursos para teatros vocacionales realizados en 1946-1947 y 1950. El cambio de nombre se puede unir con la resistencia que había por el vocablo “vocacional” entre los teatros independientes. Marial dijo, al respecto:

Desde 1953, la Dirección Organizadora ha suprimido la denominación “vocacional” para reemplazarla por la más apropiada de “teatro no profesional”. No obstante esta rectificación, gran parte del público ha venido confundiendo a “vocacionales” — organizaciones más dedicadas a un teatro de entretenimiento y diversión que a una posición artística para el rescate de la escena argentina— con independiente, y buena parte de la confusión se debe a la actitud asumida por un sector considerable de la crítica (1955: 237-238).

El certamen se realizó en el Teatro Nacional Cervantes (se había vuelto a llamar así desde 1947), entre el 24 de febrero y el 19 de marzo. Para participar, los conjuntos debían presentar una memoria con los antecedentes de trabajo y sus planes para el futuro, y una nómina completa con sus integrantes (donde, en relación al título del evento, no podía haber artistas profesionales). A su vez, pasaron por instancias eliminatorias para llegar a ser los representantes de cada zona.

El jurado estaba compuesto por representantes de la Subsecretaría de Cultura (dos), la Asociación Argentina de Actores, la Asociación Gremial Argentina de Actores, la Sociedad General de Autores de la Argentina, la Asociación de Críticos Teatrales, la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales y los elencos que se presentaron. Pablo Palant fue uno de los integrantes del jurado.

Del 3^{er} Certamen de Teatro no Profesional, participaron más de veinte conjuntos de distintas partes del país. Por la ciudad de Buenos Aires, concursó el Teatro de la Juventud. El primer premio fue para el Teatro Vocacional Corrientes, que presentó *Benditas seas*, de A. Novión; y el segundo, para el Teatro Vocacional de Comodoro Rivadavia, que montó *Los conquistadores del desierto*, de Enrique García Velloso, Folco Testena y José González Castillo.

2.12. 1953 – 1^a Convención Nacional de Teatros Independientes

El 19 de octubre de 1952, los integrantes del Teatro Fray Mocho se reunieron, en la ciudad de Santa Fe, con representantes de cinco teatros de esa ciudad, y resolvieron convocar a la 1ª Convención Nacional de Teatros Independientes. Además de la realización de un festival, que permitiera mostrar el trabajo de cada elenco, el “temario era realmente ambicioso” (Britos, 2013: 102). Se planeaba trabajar, en la convención, la historia de los teatros independientes, sus realizaciones técnico-artísticas, los problemas de organización y su relación con la sociedad. La Comisión Organizadora estaba presidida por Alberto Panelo (Teatro Fray Mocho, Buenos Aires), José Paolantonio (Santa Fe), Iván Hernández Larguía (Rosario) y Héctor Santángelo (Paraná). Los organizadores establecieron el pago de una cuota de participación (diferenciada por provincias) y fijaron la fecha del evento entre el 23 y el 26 de abril de 1953.

En febrero de 1953, la convocatoria se hizo pública:

Con el auspicio de diversos grupos teatrales del Litoral del país y de la Capital Federal, se organiza activamente la Primera Convención Nacional de Teatros Independientes, que se llevará a cabo en las ciudades de Santa Fe y Paraná, en abril próximo. Es el propósito de las entidades organizadoras que se reúnan allí los representantes del mayor número de teatros libres que existen en el país, con el fin de discutir problemas fundamentales para la marcha del movimiento. Los teatros independientes que deseen participar en esta convención deberán hacer llegar sus solicitudes a las secretarías de la misma, Posadas 1059, en Buenos Aires, y en Francia 1179, en Santa Fe, acompañando una reseña de la obra realizada hasta la fecha, así como cualquier documento que se considere útil para esclarecer el criterio colectivo de la comisión organizadora. Esta enviará a las entidades adherentes los requisitos indispensables para participar en la convención. Las solicitudes se recibirán hasta el 1º de marzo próximo (Anónimo, 1953: s/p).

Entre el 10 y el 20 de abril, el Teatro Fray Mocho realizó su primera gira corta, actuando en localidades del Litoral santafesino-enterrerriano: Rosario y Santa Fe (Santa Fe), y Paraná, Nogoyá, Gualaguaychú, Concepción del Uruguay y Gualaguay (Entre Ríos). Luego, participaron de la 1ª Convención Nacional de Teatros Independientes. Es interesante este evento porque fue programado por los mismos elencos independientes y porque tuvo una incipiente pretensión de federalización, que luego sería profundizada, por el conjunto de Oscar Ferrigno, con la gira más extensa que realizara un grupo de teatro independiente (cfr. Britos, 2003: 559).

2.13. 1954 – 1º Desfile de Teatros Independientes

En 1954, Nuevo Teatro organizó, en el Teatro Patagonia, sito en Montevideo 361, un desfile para grupos de teatros independientes que no contaban con sala propia.

La actividad se realizó entre enero y marzo, y algunos de los elencos que se presentaron fueron: La mosca blanca —que tuvo que sustituir intempestivamente a Los pies descalzos—, que llevó a escena *He visto a Dios*, de Francisco Defilippis Novoa; el Teatro Expresión, dirigido por Roberto Pérez Castro, que montó *Juana de Lorena*, de Maxwell Anderson; Fray Mocho, dirigido por Oscar Ferrigno; Telón, dirigido por Jacobo Denker; Evaristo Carriego, de Eugenio Filipelli; Teatro Medio Siglo, con dirección de Tulio Ruffo; Teatro Experimental de Morón, de Pedro Escudero; El Gorro Escarlata, dirigido por Humberto Rivas y David Cureses; el Teatro Experimental de Buenos Aires, de Emilio Satanowsky; y Piccolo Teatro de Buenos Aires, con dirección de Nino Fortuna. Cada conjunto hizo varias funciones.

2.14. 1954 – 4^{ta} Muestra de Arte Dramático del Interior

En diciembre de 1954, la Comisión Nacional de Cultura realizó en el Teatro Cervantes la 4^{ta} Muestra de Arte Dramático del Interior. Si bien se mantuvo la numeración, marcando una correlación con el 1^{er} Concurso Nacional de Teatro Vocacional (1946-1947), el 2^{do} Concurso Nacional de Teatro Vocacional (1950) y el 3^{er} Certamen de Teatro no Profesional (1953), se modifica la forma de decir (ya no se habla de “teatro”, sino de “arte dramático”) y el alcance, ya que se reduce al “interior” y no a todo el país, es decir, queda excluida la ciudad de Buenos Aires. Se podría pensar que esta decisión se conecta con cierto complot de parte de los teatros independientes que, según Adellach, se estableció hacia Catulo Castillo, quien, por ese entonces, presidía la Comisión Nacional de Cultura:

Por el 53 o 54, Cátulo Castillo, director de Cultura de la Nación, ofreció el “Cervantes” para un desfile de teatros de todo el país. Las agrupaciones de izquierda, nervio motor del fenómeno, consideraron oportuna la chance para cortar la mano que se les tendía. Lo dejaron hacer a don Cátulo, y a último momento le exigieron el retiro de la sala de algún retrato o algún símbolo justicialista. Fracasó el desfile y su organizador renunció al cargo. Una victoria pírrica para los teatros. También, para el régimen, una demostración de que se acordó tarde de intentar el “encuentro”... (1971: 28).

Incluso, cuando terminó 1954, el Poder Ejecutivo suprimió por decreto la Comisión Nacional de Cultura, por lo que la 4^{ta} Muestra de Arte Dramático del Interior fue la última actividad organizada por esta dependencia gubernamental.

En este evento, que se desarrolló entre el 14 y el 30 de diciembre, se presentaron los conjuntos que habían resultado ganadores en distintas zonas del país: Gervasio Méndez, de Gualeguaychú; Amancay, de Neuquén; Atalaya, de San Luis; Bambalinas, de

Quilmes; Teatro Estudio Casacuberta, de Paraná; La Escena, de Caseros; Teatro Vocacional de Corrientes; Casino de Suboficiales, de Río Tercero; y Florencio Sánchez, de Rojas.

2.15. 1955 – 4^{ta} Certamen Nacional de Teatro Vocacional y 1^a Muestra Nacional

Ya bajo la órbita de la Dirección Nacional de Cultura, se volvió a retomar la historia de los concursos ya realizados y, en el mes de junio, se presentaron tanto los conjuntos que habían resultado clasificados dentro de la ciudad de Buenos Aires como su correspondiente ganador, el Instituto de Arte Moderno. Este grupo puso en escena *Amada y tú*, de Amparo Albajar y Agustín Caballero, dirigida por Marcelo Levalle, e integraron su elenco, Norma Aleandro, Ignacio Quirós, Emilio Alfaro, Abel Sáenz Buhr y Susana Fernández Anca, entre otros.

Los demás grupos que formaron parte del programa fueron el Teatro Obrero Argentino de la CGT (presentó *Mateo*, de A. Discépolo, con dirección de Pablo Zullo), el Teatro Medio Siglo (llevó a escena *Un viejo olor a almendras amargas*, de Abel Mateo, dirigida por Tulio Ruffo), el Teatro Experimental Argentino La Ficción y el Teatro Libre Vocacional Themis (presentó *Como las mariposas*, de Juan J. Berrutti, con dirección de Miguel J. Canónico).

2.16. 1955 – Desfile de Teatro Independiente en su 25^o aniversario

Entre el 8 y el 11 de diciembre de 1955, el movimiento de teatros independientes, por iniciativa de La Máscara, “se autohomenajea” (Dubatti, 2012a: 118) realizando un desfile por sus 25 años de historia. Como fecha de partida, se tomó la creación del Teatro del Pueblo, llevada a cabo por Leónidas Barletta y su equipo, y la organización del desfile corrió por cuenta de una Comisión Homenaje al Teatro Independiente.

La celebración se hizo en el Teatro Cervantes, al igual que los últimos ciclos de organización estatal, pero este ya no estaba en manos del gobierno peronista, que había sido depuesto por un golpe de Estado el 16 de septiembre de 1955. El préstamo de la sede había estado a cargo de la nueva Comisión General de Cultura, dependiente del Ministerio de Educación de la Nación.

Los grupos que formaron parte de los festejos fueron el Teatro del Pueblo (con *La comedieta burguesa*, de Álvaro Yunque), el IFT (con *Las brujas de Salem*, de Arthur

Miller), *La Máscara* (con *El avaro*, de Molière; *El puente*, de Carlos Gorostiza; y *El centroforward murió al amanecer*, de Agustín Cuzzani), Nuevo Teatro (con *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht), Florencio Sánchez (con *Ricardo III*, de Shakespeare), Teatro Estudio (con *Farsa del corazón*, de Atilio Betti), Tinglado (con *El gigante Amapolas*, de Juan Bautista Alberdi), La Farsa (con *Dos brasas*, de Samuel Eichelbaum), Cartel (con *El miedo*, de Julián Rey), Evaristo Carriego (con *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams), Fray Mocho (con *Los disfrazados*, de Carlos María Pacheco), Teatro Expresión (con *Juana de Lorena*, de Maxwell Anderson), y Teatro Moderno (con *Santiago o la sumisión*, de Ionesco). Las obras no se representaron completas, sino que se hicieron fragmentos.

Además de las representaciones teatrales, la comisión organizó un ciclo de conferencias, un homenaje a Florencio Sánchez, una Mesa Redonda y un concurso de manchas. Asimismo, publicó un boletín (que se puede ver en Risetti, 2004: 313-321), donde se brindaron todos los detalles sobre el evento.

La Mesa Redonda, que se desarrolló durante tres días consecutivos en la sede del Teatro La Máscara, fue conducida por Luis Ordaz, José Marial y Pablo Palant. De ella participaron una gran cantidad de directores e intérpretes de los elencos independientes, entre ellos Roberto Pérez Castro, quien plasmó sus ideas para esta ocasión en un documento fechado el 21 de noviembre de 1955 (cfr. Archivo Nérida Agilda y Noemí Pérez Agilda).

Entre las consecuencias que tuvo este desfile, está la emergencia de la Mesa Redonda para el establecimiento de un diálogo concreto con el Estado. Así, el 20 de diciembre de 1955, muchos integrantes del movimiento de teatros independientes fueron recibidos por el funcionario Ricardo Despino, en la Dirección de Espectáculos Públicos, quien les manifestó “la particular preocupación del Estado por estas instituciones que tan denodadamente vienen luchando por el incremento de la cultura popular y no por el beneficio económico” (Anónimo, 1955: 9). Esta reunión fue una de las tantas instancias de encuentro que estaban sucediendo por aquel entonces y que culminó, en un primer momento, con el Memorial del Teatro Independiente a las Autoridades Nacionales.

2.17. 1956 – Memorial del Teatro Independiente a las Autoridades Nacionales

Como manifestó Luis Ordaz, el “entendimiento” que se entabló entre los grupos en el transcurso de la Mesa Redonda “fructificó más tarde” (1957: 313) en la Comisión de

Relaciones del Teatro Independiente con el Estado. Esta comisión, integrada por Pedro Asquini, Marcela Sola, Aurelio Ferretti, Oscar Ferrigno y Onofre Lovero, fue la encargada de redactar el Memorial del Teatro Independiente a las Autoridades Nacionales y de entregárselo a las mismas, ya corriendo el año 1956.

Es interesante que estos contactos se hayan establecido con un gobierno de facto, que había depuesto a un presidente elegido democráticamente y que había tomado medidas extremadamente violentas para llegar al poder, como fue el bombardeo-ametrallamiento a la Plaza de Mayo, el 16 de junio de 1955, uno de los antecedentes directos del levantamiento cívico-militar que se produciría tres meses después con la autodenominada “Revolución Libertadora”. En este sentido, para los integrantes del teatro independiente, el diálogo con Perón y su gobierno había sido imposible: “esta labor de verdaderos pioneros no tuvo bajo el anterior régimen apoyo oficial, sino que se vio obstaculizada por trabas de toda índole” (Anónimo, s/f: s/p). A su vez, sobre los concursos organizados por el Estado en esos años, Oscar Ferrigno y Arnold Comotti, presidente y vicepresidente de la FATI en aquel entonces, manifestaron: “Predominaba en ellos el favoritismo. Se llegó incluso a crear grupos teatrales a los que de antemano se destinaba el triunfo, grupos que llevaban un repertorio malo y tendencioso” (en Anónimo, s/f: s/p).

Algunas de las medidas más importantes que se solicitaron en el Petitorio que formaba parte del Memorial (y que también se puede ver en Risetti, 2004: 322-337) son: la constitución de un fondo de crédito y fomento teatral independiente a modo de apoyo financiero; la cesión de locales donde actuar y ensayar; la instalación, en forma permanente, de anfiteatros en plazas y lugares públicos; la construcción de la Casa del Teatro Independiente para que se constituya en un taller-escuela para los teatros independientes y en la sede de la FATI; el emplazamiento de una Universidad Popular de Teatro (con el correspondiente plan didáctico entregado para tal fin); y el apoyo a los teatros independientes en los distintos puntos del país.

Más allá de los distintos resultados que pudieran tener estos pedidos, nos parece fundamental la redacción de este documento por dos motivos centrales. El primero, porque legitima las relaciones entre los teatros independientes y el Estado que, aunque siempre habían existido, no se había hecho foco en ellas, sino que, por el contrario, se habían intentado ocultar (cfr. cita expresada en III, 1.4). El segundo motivo por el que seleccionamos este Memorial para dar cierre a nuestro capítulo de actividades colectivas es porque, algo más de diez años después de la conformación de la FATI, efectiviza un

plan conjunto del movimiento de teatros independientes como institución. Y, si bien señalamos el cierre de nuestra tesis, y de la primera etapa del movimiento, con la creación de la FATI, en 1944, este documento nos parece la coronación de ese trabajo colectivo que se institucionalizó en ese año pero que, no solo se venía gestando desde antes, sino que iba a tardar mucho más en poder dar frutos de unión reales.

2.18. Apostilla

A pesar de ya haber cerrado nuestro período temporal, nos parece importante remarcar que, lamentablemente, esta lucha colectiva no duró mucho. No solo porque el Estado no se hizo eco de la gran mayoría de las demandas, sino porque también se profundizaron algunas disputas internas.

Uno de los focos de conflicto fue el acuerdo entablado entre la FATI y Argentores, en 1958. Este acuerdo implicaba que la FATI sería recibida y hospedada en la sede de Pacheco de Melo 1820, y que ambas entidades compartirían la percepción de un porcentaje sobre los ingresos de taquilla de los teatros independientes. De dicha recaudación, la parte de la FATI iba a ser usada, según José Marial —quien era su presidente en aquel entonces¹⁵⁶—, para la creación de una escuela dramática y la publicación de un boletín especializado. Este pacto generó la furia del Teatro del Pueblo —y su salida momentánea de la institución—, por suponer un compromiso con los hacedores del teatro profesional. Así lo manifestó desde su periódico, *Propósitos*:

Si la FATI es el único movimiento representativo de los teatros independientes y no están en ella los principales teatros creadores del movimiento es un guiso de liebre sin liebre y a mí solo me toca comentarlo.

El señor José Marial ha escrito una reseña superficial del movimiento independiente y como causa de esa insuficiencia no sabe qué es independencia. Por eso ha pactado con los comerciales, desvirtuando el sentido de independientes o ha aceptado el mandato de agrupaciones que no saben qué quiere decir independencia.

(...) No saber de teatro independiente, es no saber que un compromiso con los comerciales, anula esa independencia. (...) El teatro independiente fue creado para salvar el arte teatral que aniquilaban los comerciales, autores, actores, directores y

¹⁵⁶ En marzo de 1959, se renovó la CD de la FATI. Los nuevos integrantes fueron: presidente: Enzo Aloisi; vicepresidente: Luis Ribak (La Máscara); secretario general: Jorge Pinasco (Fray Mocho); prosecretario general: Arnoldo Fischer (Teatro Popular Independiente); secretario de finanzas: Manuel Marengo (Teatro de la Diagonal); prosecretario de finanzas: David Zvilij (IFT); secretario gremial: Jorge Lavelli (OLAT); prosecretario gremial: Segundo Gauna (Telón); secretario de cultura: Isaac Heller; prosecretaria de cultura: Livia Fernán (Pequeño Teatro Libre); prosecretario de prensa y propaganda: Oscar Avo (Teatro Futuro); revisores de cuentas: Manuel Fernández y Mario Pinasco. Ya en la década del 60, el presidente fue José Armagno Cosentino y el secretario fue Víctor Kon. Para 1960, ya existía una Federación de Teatros Independientes de la Provincia de Buenos Aires, cuyo secretario general era Enrique M. Escope.

empresarios. Esto es lo que ignora el señor Marial, que no pertenece a ningún independiente que sepamos y es presidente de la FATI (Grand Ruiz, s/f: s/p).

Marial se defendió:

(...) jamás en la historia del movimiento teatral hubo una FATI que funcionara de manera más orgánica, que estuviese tan estrechamente vinculada a la actividad teatral y que su acción fuera sostenida por tantos teatros independientes como la que me honra presidir. La Máscara, Gente de Teatro, OLAT, IFT, Instituto de Arte Moderno, Preludio, Fray Mocho, Teatro Popular Independiente, Pequeño Teatro Libre, Telón, Evaristo Carriego, etcétera, respaldan desde la Capital la acción de nuestra Federación, que cuenta en el interior del país con el apoyo de la inmensa mayoría de los teatros independientes.

(...) Es, pues, la Federación Argentina de Teatros Independientes, y no yo, como se pretende confundir, quien ratificó con Argentores lo que cada teatro votó en particular, con exclusión del Teatro del Pueblo, que, desde hace más de un año, no asiste a las reuniones o asambleas donde se discuten intereses artísticos o gremiales relacionados con el teatro argentino (1958: 28).

No obstante, la ruptura estaba en marcha. De forma contemporánea a este acuerdo, ya se estaba considerando la conformación de la UCTI, Unión Cooperativa de Teatros Independientes:

Los principales teatros independientes, no muy seguros algunos del sentido que tiene esta independencia, proyectan una especie de federación cooperadora, forma plausible de prestarse ayuda.

Pero, tanto la fallida federación [por la FATI], como esta última, ya no tendrán razón de ser, si el recientemente creado fondo de ayuda económica al teatro funciona honestamente como creemos (Grand Ruiz, 1958: s/p).

El último párrafo se refiere a la sanción del Decreto Ley 1.251/58, de fomento de la actividad teatral, una de las pocas iniciativas de asistencia al teatro por parte del Estado.

VI. CONCLUSIONES

El propósito central de nuestra tesis fue estudiar el concepto de “teatro independiente” en Buenos Aires, entre 1930 y 1944. Elegimos este recorte temporal para analizar la práctica —“que constituirá la aportación más relevante de la Argentina en este período a la cartografía del teatro mundial” (Dubatti, 2012a: 62)— porque en 1930 se creó el Teatro del Pueblo, considerado el primer teatro independiente de Buenos Aires, y en 1944 se conformó la FATI, Federación Argentina de Teatros Independientes, entidad que le confirió un marco de institucionalización al movimiento de teatros independientes.

La hipótesis principal desde la que partimos fue la heterogeneidad interna entre los diferentes grupos de teatro independiente, es decir, la creencia de que no todos se desarrollaron de la misma manera ni tomaron las mismas decisiones estéticas, ideológicas y vinculares, entre otras. Para demostrarla, elegimos una serie de nueve conjuntos, creados entre 1930 y 1944: Teatro del Pueblo (1930), Teatro Proletario (1932), Teatro Juan B. Justo (1933), Teatro Íntimo de La Peña (1935), IFT (1937), La Cortina (1937), Teatro Popular José González Castillo (1937), La Máscara (1939) y Espondeo (1941).

En la Introducción, además de presentar la problemática (Hipótesis, Justificación, Base teórica, Breve historia del teatro argentino, Breve contexto histórico), dimos cuenta, en el Estado de la cuestión, de los distintos pensamientos de teóricos, investigadores y protagonistas que reflexionaron sobre la práctica teatral independiente. Para agilizar el abordaje de las diferentes aristas que cada uno proponía, diagramamos una serie de preguntas que le hicimos a todos los textos: 1. ¿Desde dónde habla cada autor? (análisis metacrítico); 2. ¿Cómo caracteriza al teatro independiente?; 3. ¿Qué grupos o figuras considera como antecedentes del teatro independiente?; 4. ¿Qué grupos incluye dentro del teatro independiente?; 5. ¿Lo considera un movimiento homogéneo o heterogéneo?; 6. ¿Realiza una periodización del teatro independiente?

Una vez expuestas las ideas sobre el teatro independiente que ya habían circulado anteriormente, y presentados nuestros planteos iniciales, nos propusimos dar cuenta de los antecedentes europeos de esta práctica teatral. Es decir, aunque entendemos que el teatro independiente se constituyó como un aporte particular de nuestra ciudad, consideramos necesario exponer cuáles eran las corrientes que estaban desarrollándose

en los diferentes países de Europa, a fin de comprender qué elementos pudieron haber sido aprehendidos de allí. En este sentido, clasificamos a los antecedentes siguiendo sus puntos en común, admitiendo, no obstante, que las líneas (1. Teatro libre / independiente; 2. Teatro de arte; 3. Teatro popular) no fueron estancas, sino que se interrelacionaron.

A continuación, abordamos los nueve grupos seleccionados para estudiar la historia del teatro independiente. De acuerdo con la sistematización propuesta en la Introducción, a cada conjunto lo tratamos teniendo en cuenta seis ángulos: 1. Génesis; 2. Estética; 3. Eje cultural y educativo; 4. Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos; 5. Relaciones con el Estado y con los partidos políticos; 6. Inserción dentro del movimiento de teatros independientes. Estos ejes nos permitieron conocer cada conjunto en profundidad, y observar similitudes y diferencias entre cada uno. Además, según las particularidades de cada capítulo, pudimos extendernos hacia otros temas vinculados, en mayor o menor medida, con la práctica teatral independiente (incluso fuera de nuestro período), como, por ejemplo, el rol de la mujer en la época, la supuesta “nacionalización” del teatro independiente, el teatro universitario, entre otros.

Una vez estudiado cada grupo en particular, sistematizamos sus relaciones y sus diferencias en un análisis conjunto. Este fue el camino necesario para llegar al desarrollo de una poética abstracta, es decir, hacia una nueva caracterización del teatro independiente que fuera fruto del análisis inductivo. El trayecto recorrido fue, entonces, desde los casos particulares y concretos, hacia una definición general y abstracta, que se adecuara a todos. Entendemos que esta nueva caracterización se configura como una respuesta a una de las grandes preguntas expresadas en la Introducción. En esta misma línea, el hecho de haber presentado las distinciones entre los nueve conjuntos, nos dio la posibilidad de demostrar que, desde los comienzos del movimiento, coexistieron distintas concepciones y formas de trabajar en el teatro independiente, por lo que elegimos no referirnos como “epígonos” a los grupos que continuaron al Teatro del Pueblo. En este sentido, advertimos, no solamente, que prevaleció cierta diversidad interna —dentro, por supuesto, de un movimiento que los contuvo—, sino que también había varios conjuntos sobre los que ni siquiera se había sistematizado información a lo largo de la historia del teatro (en relación con este punto, presentaremos, en las páginas sucesivas, un apéndice de documentos y orientación bibliográfica).

Asimismo, elegimos complementar nuestro estudio central sobre los grupos de teatro independiente con un análisis sobre los usos teóricos y de época de algunos términos

que se vinculaban con el de “teatro independiente”. Esto, a su vez, nos permitió justificar la elección de determinados conceptos a lo largo de nuestra tesis.

Por otro lado, dado que el límite que dispusimos para nuestra investigación fue la creación de la FATI, en 1944, consideramos necesario historizar sobre las distintas actividades colectivas que fueron desarrollando los grupos, tanto antes del surgimiento de esta entidad, como después, en tanto que consideramos que la constitución de la FATI marcó el inicio del camino de la institucionalización del movimiento de teatros independientes.

Luego del período que nos compete, el teatro independiente creció mucho. Ya en los años 50, la cantidad de grupos se multiplicó exponencialmente. Además, el movimiento se fue expandiendo desde Buenos Aires hacia otras provincias y ciudades populosas del país, como Córdoba, Mendoza, Salta, Santa Fe, Rosario (Provincia de Santa Fe) y La Plata (Provincia de Buenos Aires). Así, el teatro independiente no solo “se convirtió en columna vertebral del teatro argentino contemporáneo” (Ciurans, 2004: 89), sino que también arribó rápidamente a Uruguay y a otros países de Latinoamérica. En este país vecino, el teatro independiente llegó de la mano del grupo La Isla de los Niños, fundado por Atahualpa Del Cioppo, en 1936 (que trabajó en conjunto con el Teatro del Pueblo porteño), y del Teatro del Pueblo uruguayo, creado en 1937. A su vez, en 1947, se fundó la FUTI, Federación Uruguaya de Teatros Independientes, emparentada con nuestra FATI. En Chile, el teatro independiente se comenzó a desarrollar ya entrada la década del 40. En Colombia, por su parte, el investigador Carlos José Reyes se refirió a la Argentina para dar cuenta de las transformaciones en la escena teatral que su país atravesó a fines de los años 50:

...surgió un movimiento más amplio y ambicioso que abarca los más diversos aspectos de la producción del espectáculo teatral. Esta nueva etapa tuvo varios factores en su génesis [...]. Los primeros festivales nacionales [...] reunieron a muchos actores y directores [...] que tenían plena conciencia de la necesidad de convertir una actividad hasta el momento empírica y aficionado de los actores —que por demás montaban obras sólo como un divertimento familiar— en un trabajo profesional de un nivel de calidad, a la altura del que se venía desarrollando en otros países de América Latina, como podían ser las naciones del Cono Sur, en particular Chile y Argentina. En efecto, la influencia de estos países sobre personas, grupos e instituciones, fue evidente. Las escuelas de teatro en formación, tanto en Bogotá como en Cali, constatan que el avance de la enseñanza y la práctica teatral independiente en Chile y Argentina podía ser tenido en cuenta para un mejor desarrollo de nuestra propia experiencia (1996: s/p).

Si bien en cada lugar se aportaron elementos originales propios de cada espacio y de cada grupo, con este breve pantallazo general sobre las proyecciones del teatro independiente, queremos dar cuenta de su relevancia en la escena teatral, tanto en

nuestro país como en el continente. En este sentido, coincidimos con Ordaz, quien sostuvo que su presencia e importancia dentro del panorama teatral tuvieron carácter de irreversibles: "...el movimiento de los escenarios libres no solo ha constituido el suceso más significativo de los últimos años en la escena argentina, sino que se trata de una etapa incorporada ya definitivamente a la cultura nacional" (1957: 316).

De acuerdo con esto, nos queda pendiente profundizar nuestra investigación en los años sucesivos, a fin de caracterizar los períodos que continuaron al abordado en la presente tesis. En este sentido, aún tenemos por delante la resolución de una de las preguntas formuladas en nuestra Introducción, en donde nos interrogamos sobre la finalización o no del teatro independiente, después de 1969. Nuestra mirada a priori nos indica que continúa vigente con reformulaciones, pero nos proponemos corroborar esta futura hipótesis de manera inductiva, tal como, entendemos, pudimos hacer con la que originó este trabajo.

VII. BIBLIOGRAFÍA

1. Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1937). “Asamblea General Extraordinaria del Jueves 28 de octubre de 1937”. *Boletín Oficial de la Sociedad General de Autores*, n° 16.
- Achun, Samuel (1982). “Repasando la historia”. *Teatro IFT. 50 Aniversario*.
- Adellach, Alberto (1971). “¿Qué pasó con el teatro?”. En AA.VV. *Ensayos argentinos. Seleccionados en el Concurso Historia Popular*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Agilda, Enrique (28 de noviembre de 1941). “Realidad de nuestros teatros independientes”. Sin medio.
- Agilda, Enrique (1960). *El alma del teatro independiente*. Buenos Aires: Intercoop.
- Agilda, Enrique (5 de noviembre de 1964). “Para y contra los niños”. *Teatro XX*, año 1, n° 6.
- Agilda, Enrique (sin fecha). *El clamor*. Buenos Aires: Agrupación Artística Juan B. Justo.
- Aisemberg, Alicia (2002). “El Teatro del Pueblo y sus epígonos”. En Pellettieri, Osvaldo (dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- Algañaraz, Juan Carlos (12 de noviembre de 1999). “Cómo nació *La Opinión*”. *Clarín*. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/1999/11/12/e-04103d.htm>.
- Anónimo (febrero 1927a). “Sí, hay que renovarlo”. *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista*, n° 130.
- Anónimo (marzo 1927b). “Algo más sobre el teatro”. *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista*, n° 131.
- Anónimo (30 de abril de 1927c). “La constitución del grupo Teatro Libre”. *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista*, n° 133.
- Anónimo (15 de mayo de 1927d). “Introducción al teatro de vanguardia”. *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista*, n° 134.
- Anónimo (10 de junio de 1927e). “Aviso”. *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista*, n° 136.
- Anónimo (10 de julio 1927f). “Conferencia sobre teatro libre”. *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista*, n° 138.

Anónimo (25 de julio de 1927g). “Lo que hará ‘Teatro Libre’”. *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista*, n° 139.

Anónimo (9 de enero de 1928a). “Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’”. *La Vanguardia*.

Anónimo (9 de abril de 1928b). “Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’”. *La Vanguardia*.

Anónimo (9 de junio de 1928c). “Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’”. *La Vanguardia*.

Anónimo (24 de mayo de 1930). “El Tábano”. *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista*, n° 207.

Anónimo (primera quincena de mayo de 1931a). “Metrópolis”. *Metrópolis*, n° 1.

Anónimo (agosto 1931b). “Teatro del Pueblo, agrupación al servicio del arte”. *Metrópolis*, n° 4.

Anónimo (octubre 1931c). “Crítica número cuatro”. *Metrópolis*, n° 6.

Anónimo (octubre 1931d). “Semilla”. *Metrópolis*, n° 6.

Anónimo (octubre 1931e). “Votad por De la Torre – Repetto”. *Metrópolis*, n° 6.

Anónimo (noviembre 1931f). “El arte en la calle”. *Metrópolis*, n° 7.

Anónimo (enero 1932). “Ghandi”. *Metrópolis*, n° 9.

Anónimo (mayo 1932b). “La Unión de Escritores Proletarios”. *Actualidad*, n° 2, año 1.

Anónimo (julio 1932c). “Teatro Proletario”. *Actualidad*, n° 4, año 1.

Anónimo (enero 1933a). “Actividades del Teatro Proletario”. *Actualidad*, n° 11, año 1.

Anónimo (5 de enero de 1933b). “Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’. Cambio de local – Pedido de ayuda”. *La Vanguardia*.

Anónimo (15 de enero de 1933c). “Proletariado”. *La Vanguardia*.

Anónimo (27 de abril de 1933d). “Teatros Sarmiento, Fémina y Maipo”. *Hoy*, n° 2, año 1.

Anónimo (agosto 1933e). “Teatro de Arte Proletario”. *Contra*, n° 4.

Anónimo (agosto 1933f). “Ayude al Teatro Proletario”. *Contra*, n° 4.

Anónimo (segunda quincena de agosto de 1933g). “Teatro”. *Actualidad*, n° 3, año 2.

Anónimo (25 de noviembre de 1933h). “Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’. Curso de arte escénico”. *La Vanguardia*.

Anónimo (15 de diciembre de 1933i). “Una serie de festivales gratuitos realizará la Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’”. *La Vanguardia*.

Anónimo (13 de febrero de 1934a). “Teatro de Arte Proletario”. *La Vanguardia*.

Anónimo (18 de marzo de 1934b). “Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’ ha programado una serie de espectáculos”. *La Vanguardia*.

Anónimo (20 de mayo de 1934c). “Teatro del Pueblo estrena hoy *Noche de Reyes*”. *La Vanguardia*.

Anónimo (13 de junio de 1934d). “Concursos zurdos”. Sin medio.

Anónimo (14 de junio de 1934e). “Teatro Proletario”. *La Vanguardia*.

Anónimo (15 de octubre de 1934f). “La fiesta de ayer de la Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’”. *La Vanguardia*.

Anónimo (11 de diciembre de 1934g). “La A. A. ‘Juan B. Justo’ estrenará una pieza japonesa”. *La Vanguardia*.

Anónimo (15 de diciembre de 1934h). “Realizaráse esta noche el festival organizado por la A. A. ‘Juan B. Justo’”. *La Vanguardia*.

Anónimo (23 de febrero de 1935a). “Teatro Proletario”. *La Vanguardia*.

Anónimo (7 de septiembre de 1935b). “Acentúase la acción electoral del partido”. *La Vanguardia*.

Anónimo (2 de febrero de 1936a). “Teatro socialista al servicio del pueblo. Simpática iniciativa”. *La Vanguardia*.

Anónimo (marzo 1936b). “Un teatro popular puede y debe ser creado”. *Nai Teater*, n° 4.

Anónimo (30 de marzo de 1936c). “Un intérprete a través de tres obras de teatro”. *La Razón*.

Anónimo (29 de abril de 1936d). Sin título. *La Razón*.

Anónimo (28 de septiembre de 1936e). Sin título. *La Nación*.

Anónimo (8 de octubre de 1936f). “*El fabricante de fantasmas* se estrena hoy”. *El Diario*.

Anónimo (2 de diciembre de 1936g). “El trabajo en el teatro”. *La Nación*.

Anónimo (18 de diciembre de 1936h). “Inaugura la Asoc. J. B. Justo un teatro al aire libre”. *El Mundo*.

Anónimo (mayo 1937). “Actividad del IDRAMST”. *Nai Teater*, n° 7.

Anónimo (julio 1938a). “Noticias”. *Nai Teater*, n° 10.

Anónimo (octubre 1938b). “Crónica de los teatros independientes”. *Conducta. Al servicio del pueblo*, n° 3.

Anónimo (noviembre 1938c). “1ª exposición de teatros independientes”. *Conducta. Al servicio del pueblo*, n° 4.

Anónimo (mayo – junio 1942a). “Crónica de los teatros independientes” en *Conducta. Al servicio del pueblo*, n° 20.

Anónimo (2 de junio de 1942b). “Próximo concurso para los teatros independientes”. Sin medio.

Anónimo (julio – agosto 1942c). “Teatro Juan B. Justo”. *Conducta*, n° 21.

Anónimo (1 de agosto de 1942d). “Un recio drama de E. O’Neill en ajustada versión”. *La Nación*.

Anónimo (18 de diciembre de 1942e). “Clausuróse el Concurso de los Teatros Independientes”. Sin medio.

Anónimo (julio 1943a). “Crónica de los teatros independientes”. *Conducta*, n° 25.

Anónimo (28 de julio de 1943b). Sin título. *El Diario*.

Anónimo (28 de julio de 1943c). “Una comedia de William Saroyan en el Odeón”. *La Nación*.

Anónimo (1943d). Sin título. Sin medio.

Anónimo (17 de agosto de 1944a). “Una obra de Chejov en el teatro La Cortina”. *La Nación*.

Anónimo (1 de octubre de 1944b). “Piezas de Thorton Wilder y de O’Neill ofreció Espondeo”. *El Federal*.

Anónimo (7 de marzo de 1945a). “El teatro independiente y lo que se propone hacer”. *Crítica*.

Anónimo (8 de noviembre de 1945b). Sin título. *Estrellas*.

Anónimo (11 de julio de 1948a). “Fantasía y realidad en la comedia de A. de Stefani *En el fondo del mar*”. *Noticias gráficas*.

Anónimo (6 de octubre de 1948b). Sin título. *Crítica*.

Anónimo (21 de noviembre de 1948c). “Noticias de teatro”. *Democracia*.

Anónimo (1949a). “La escuela teatral y la juventud en el IFT”. *Nai Teater*, n° 24.

Anónimo (1949b). “Teatro. Una escuela para adultos”. *Nai Teater*, n° 24.

Anónimo (1949c). “El IFT en el 18° aniversario de su existencia”. *Nai Teater*, n° 25.

Anónimo (noviembre 1949d). “Noticias de Nuestra Peña”. *Pacha Camac. Boletín de la Peña de Artistas de Boedo “Pacha Camac”*, n° 6, año VII.

Anónimo (30 de octubre de 1950). “La segunda muestra del teatro independiente”. Sin medio.

Anónimo (21 de febrero de 1953). “Primera Convención Nacional de Teatros Independientes”. Sin medio.

Anónimo (4 de junio de 1954). “¿Cómo se escribe una obra de teatro?”. *El Hogar*, año 1, n° 2325.

Anónimo (21 de diciembre de 1955). “Los integrantes de los teatros vocacionales trataron de solucionar en mesa redonda sus problemas: el más arduo es la subsistencia”. *La Razón*.

Anónimo (5 de marzo de 1958). “La FATI y los Teatros Independientes”. *Propósitos*.

Anónimo (junio 1958). “Nómina de los teatros afiliados a la Federación Argentina de Teatros Independientes”. *Teatro Popular*, n° 1, año 1.

Anónimo (1995a). “Fundación del Teatro de Arte”. En AA.VV. *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición Facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Anónimo (1995b). “Santa Juana, de Shaw, en La Plata”. En AA.VV. *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición Facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Anónimo (9 de enero de 2005). “Regina Pacini & Marcelo Torcuato de Alvear: el dandy y la diva del canto”. *La Nación Revista*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/669114-regina-pacini-marcelo-torcuato-de-alvear-el-dandy-y-la-diva-del-canto>.

Anónimo (sin fecha). “Expone a Noticias Gráficas el Presidente de la FATI las aspiraciones y proyectos de casi 80 conjuntos libres”. *Noticias gráficas*.

Ansaldó, Paula (julio – diciembre 2014). “Apuntes sobre Shylock: la representación del judío en *El mercader de Venecia* de William Shakespeare”. *La revista del CCC [en línea]*, n° 21. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/500/>.

Ansaldó, Paula (2016a). “El teatro como escuela para adultos: un recorrido por la historia del IFT en su tránsito del ídich al español”. En Glocer, Silvia y Skura, Susana (comp.). *Teatro ídich argentino (1930-1950)*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Ansaldó, Paula (2016b). “Reflexiones sobre el café concert a partir del concepto de liminalidad: el caso de *Zeide Shike* de Perla Laske y Diego Lichtensztein”. En Dubatti, Jorge (coord.). *Nuevas orientaciones en teoría y análisis teatral. Homenaje a Patricio Esteve*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur (Ediuns).

Arlt, Roberto (22 de octubre de 1932). “Peña de artistas en Boedo”. *El Mundo*.

Artesi, Catalina (1997). “Boedo y el teatro independiente”. En AA.VV. *Primer Congreso de Historia del Barrio de Boedo*, Buenos Aires: Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo.

Asquini, Pedro (1990). *El teatro que hicimos*. Buenos Aires: Editorial Rescate.

- Asquini, Pedro (2003). *El teatro, ¡qué pasión!* Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral – Instituto Nacional del Teatro.
- B. R. G. (15 de abril de 1948). “Medidas prohibitivas que afectan a la escena libre”. *La Hora*.
- Barletta, Leónidas (15 de mayo de 1927). “Sobre teatro nacional”. *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista*, n° 134.
- Barletta, Leónidas (mayo 1931). “Consideraciones sobre el Teatro del Pueblo”. *Metrópolis*, n° 1.
- Barletta, Leónidas (marzo – abril 1932). “El arte y nuestras ideas sociales”. *Metrópolis*, n° 11-12.
- Barletta, Leónidas (julio 1953). “El teatro judío independiente en Buenos Aires”. *Nai Teater*, n° 32.
- Barletta, Leónidas (1960). *Viejo y nuevo teatro*. Buenos Aires: Eurindia.
- Barletta, Leónidas (1961). *Manual del actor*. Buenos Aires: Teatro del Pueblo.
- Barletta, Leónidas (1967). *Boedo y Florida. Una versión distinta*. Buenos Aires: Metrópolis.
- Barletta, Leónidas; Castelnuovo, Elías; Facio Hébequer, Guillermo; Gandolfi Herrero, Alcides; Palazzolo, Octavio; Ugazio, Héctor,... Yunque, Álvaro (1927). “Teatro Libre”. *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista*, n° 133.
- Barrancos, Dora (2005). “Historia, historiografía y género: Notas para la memoria de sus vínculos en la Argentina”. *La aljaba*, n° 9. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042005000100003&lng=es&tlng=es.
- Barthelemy, Edmundo E. (noviembre 1939). “Tierra arada, de Ernesto López Castro”. *Claridad. Tribuna del pensamiento libre*, año 18, n° 341 (3a. etapa, n° 5).
- Berenguer Carisomo, Arturo (1962). “Prólogo”. En *Teatro Argentino Contemporáneo*. Madrid: Aguilar.
- Bermúdez, Guillermo (12 de marzo de 1945). “La Universidad se asoma a las tablas”. *Maribel*.
- Bernardo, Mane (marzo 1946). “Escenografía para los teatros de títeres”. *Boletín de Estudios de Teatro*, n° 12, año IV, tomo IV.
- Bernardo, Mane (1959). “Nuestros años de teatro en inglés”. *Lyra*, n° 174-176, año XVII.

- Bernardo, Mane y Sarah Bianchi (1990). *4 manos y 2 manitas*. Buenos Aires: Ediciones Tu Llave.
- Borges, Jorge Luis – Ferrari, Osvaldo (2005). *En diálogo / I*. México: Siglo XXI.
- Botashansky, Iankev (marzo 1936). “Por qué fracasó el primer teatro popular judío”. *Nai Teater*, n° 4.
- Brassesco, María Inés (4 de marzo de 2011). “Unidas por sí mismas”. *Las12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6358-2011-03-04.html>.
- Bresler, Wolf (marzo 1936). “La base material para un teatro popular judío”. *Nai Teater*, n° 4.
- Britos, Marcos (2013). *Todo lo hermoso es posible. Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho. Una historia*. La Plata: Consejo Provincial de Teatro Independiente.
- Cabezón Cámara, Gabriela (22 de mayo de 2015). “Hecho a manos”. *Soy*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4000-2015-05-27.html>.
- Cabrera, Hilda (3 de julio de 2012). “Mi único enemigo ha sido el fanatismo”. *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-25717-2012-07-03.html>.
- Carambat, Hipólito (1995). “El Teatro en Buenos Aires”. En AA.VV. *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición Facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Carilla, Emilio (enero – junio 1958). “El teatro independiente en la Argentina (Posibilidades y limitaciones)”. *USF* n° 37.
- Carr, Edward H. (1984). *¿Qué es la historia?* Barcelona: Ariel.
- Castagnino, Raúl H. (1950). *Esquema de la literatura dramática argentina (1717-1949)*. Buenos Aires: Instituto de Historia del Teatro Americano.
- Castagnino, Raúl H. (1956). *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Cella, Susana (1998). “Canon y otras cuestiones”. En *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada.
- Ciurans Peralta, Enric (2004). “Entrevista a Osvaldo Pellettieri”. *Assaig de teatre: revista de l'Associació de Investigació i Experimentació Teatral*, n° 43, Universitat de Barcelona.
- Clementi, Hebe (1992). *María Rosa Oliver*. Buenos Aires: Planeta.
- Dakumbre, Julio (noviembre 1939). “La función artística de los teatros independientes”. *Claridad. Tribuna del pensamiento libre*, año 18, n° 341 (3a. etapa, n° 5).

- De Diego, Jacobo A. (enero 1970). “Cuarenta años creando arte”. *Entérese*.
- De la Vega, Milagros (1979). *En aguas del recuerdo (Memorias)*. Buenos Aires: Corregidor.
- De Marinis, Marco (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- De Montemayor, Ramiro (15 de junio de 1948). “Los teatros independientes trabajan en silencio”. Sin medio.
- De Rivas Cherif, Cipriano (2013). *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Valencia: Pre-Textos.
- Devés, Magalí Andrea (2016a). “Teatro Proletario: un sueño inconcluso”. En *Guillermo Facio Hebequer: Entre el campo artístico y la cultura de izquierda*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Inédita.
- Devés, Magalí Andrea (2016b). “El Teatro Experimental de Arte: entre las vanguardias soviéticas y el *Teatro del Pueblo* de Romain Rolland”. Inédito.
- Di Lello, Lydia (2010). “*El puente* (1949) de Carlos Gorostiza: realismo problematizado y ausencia”. En Dubatti, Jorge (coord.). *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales. 1910-2010*. Buenos Aires: Ediciones del CCC – Fondo Nacional de las Artes.
- Di Sarli, Natalia (2013). *Historia del teatro en el período fundacional de La Plata (1890–1930): identidad urbana y proyecto artístico*. Tesis de maestría, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/36340/Documento_completo_.pdf?sequence=1.
- Díaz, Silvina y Heredia María Florencia (2006). “La nacionalización del teatro independiente. Teatro del Pueblo (1949-1960)”. En Pellettieri, Osvaldo (dir.). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- Dillon, Marta (1 de diciembre de 2007). “88 gloriosos”. *Las 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-12/01-12-07/NOTA1.HTM>.
- Dorín, G. (marzo 1936). “Del círculo dramático a un teatro popular”. *Nai Teater*, nº 4.
- Dubatti, Jorge (1994). “Circulación y recepción del teatro expresionista alemán en Buenos Aires (1926-1940)”. En Pellettieri, Osvaldo (ed.). *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino 1900-1994*. Buenos Aires: Galerna.
- Dubatti, Jorge (2005). “Teatro independiente y pensamiento alternativo: traducción del otro y metáfora de sí en *África*, de Roberto Arlt”. En *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en 11 ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.

- Dubatti, Jorge (2008a). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2008b). “Teatro independiente”. En Biagini, Hugo E. y Roig, Arturo A. (dir.). *Diccionario del pensamiento alternativo*. Buenos Aires: Biblos.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, Jorge (2012a). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Dubatti, Jorge (8 de julio de 2012b). “Dramaturgia y conciencia social”. *Tiempo Argentino*. Disponible en: <http://tiempo.infonews.com/nota/68909/dramaturgia-y-conciencia-social>.
- Dubatti, Jorge (2012c). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2012d). “Para la historia del teatro independiente en Buenos Aires: los ‘Estatutos’ de la Agrupación Teatral La Cortina en 1940 (edición y comentario)”. *Anuario de Estética y Artes*, año 4, vol. IV, Grupo de Investigaciones Estéticas, Facultad de Humanidades, Departamento de Filosofía, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Dubatti, Jorge (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Eichelbaum, Manuel (3 de noviembre de 1946). “El culto de las artes”. *Dedicado a la Colocación de la Piedra Fundamental del Edificio Propio para el Teatro Popular Israelita Argentino*.
- Eneas, Armando (enero 1926). “El arte y el pueblo”. *Los Pensadores*, n° 117.
- Eresky, Rosa (noviembre 1952). “Los títeres en la educación y sanidad del niño”. *Revista Pantomima*, n° 1, año I.
- Fain, Jordana (julio 1939). “Los grupos teatrales experimentales argentinos”. *Nai Teater*, n° 14.
- Fain, Jordana (junio 1940). “Sobre novedad teatral”. *Nai Teater*, n° 15.
- Fain, Jordana (enero 1947). “La gran fiesta”. *Nai Teater*, n° 20.
- Fernández Chapo, Gabriel (2010). “La isla desierta (1937) de Roberto Arlt: una mirada sobre la alienación del hombre moderno”. En Dubatti, Jorge (coord.). *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales. 1910-2010*. Buenos Aires: Ediciones del CCC – Fondo Nacional de las Artes.

- Fernández Chapo, Gabriel (2010). “*Un guapo del 900* (1940) de Samuel Eichelbaum: entre el conflicto existencial y el arquetipo”. En Dubatti, Jorge (comp.). *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010*. Buenos Aires: Ediciones del CCC – Fondo Nacional de las Artes.
- Fernández Frade, Delfina y Rodríguez, Martín (2002). “Recepción del teatro independiente”. En Pellettieri, Osvaldo (dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- Ferrari Amores (28 de noviembre de 1939). “Los teatros independientes y la técnica teatral son discutidos. Un joven autor tercia en el debate”. Sin medio.
- Fischer, David (enero 1947). “El grupo juvenil”. *Nai Teater*, n° 20.
- Fischer, Patricia Verónica y Ogás Puga Grisby (2006). “El Teatro del Pueblo: período de culturalización (1930-1949)”. En Pellettieri, Osvaldo (dir.). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- Foppa, Tito Livio (1961). *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires: Argentores – Ediciones del Carro de Tespis.
- Fos, Carlos (2009). “Leónidas Barletta: el actor en el mundo del Hombre de la Campana”. En Dubatti, Jorge (coord.). *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Colihue.
- Fos, Carlos (2010a). “La llegada del Estado al viejo Teatro Nuevo”. *Memoria*, n° 10, San José, Costa Rica.
- Fos, Carlos (2010b). “La producción teatral de los socialismos vernáculos. Una primera mirada desde la memoria de sus militantes”. En Verzero, Lorena (ed. y comp.). *En las tablas libertarias. Experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo XX*. Buenos Aires: Atuel.
- Fos, Carlos (2014). *El viejo Municipal. El sistema de producción público y su relación con el teatro independiente*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Fos, Carlos. “Testimonio de Armando Ricci”. Inédito.
- Foucault, Michel (1ª ed. 1969; 2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Fukelman, María (2012). “El teatro independiente en el Teatro Municipal de Comedia (1944 – 1945)”. En AA.VV. *Actas de las III Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: AINCRIT Ediciones.
- Fukelman, María (2013a). “El actor en el teatro independiente”. En Dubatti, Jorge (dir.). *El actor. Arte e historia*. México DF: Libros de Godot.

Fukelman, María (2013b). “Un recorrido a través del teatro independiente”. En Dubatti, Jorge y Burgos, Nidia (comp.). *La actuación teatral. Estudios y testimonios*. Bahía Blanca: Ediuns.

Fukelman, María (2014a). “El teatro para niños en los primeros años de teatro independiente”. *Boletín Iberoamericano de Teatro para la infancia y la juventud*, n° 11/2014, ASSITEJ, España.

Fukelman, María (2014b). “Recuperación de documentos del teatro independiente: ‘el informe Pearson’”. En Carla Actis Caporale... [et.al.]; compilado por Lucas Margarit. *VI Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado: Cartografías del Teatro del Mundo. Actas*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Fukelman, María (julio – diciembre 2014c). “Víctor Kon: ‘No había real conciencia de la misión de la FATI’”. *La revista del CCC [en línea]*, n° 21. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/512/>.

Fukelman, María (2015a). “El concepto de ‘teatro independiente’ y su relación con otros términos”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, n° 9, Universidad de Caldas, Colombia.

Fukelman, María (diciembre 2015b). “El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta para el surgimiento del teatro independiente”. *AdVersus. Revista de Semiótica*, año XII, n° 29, Inteatro, Italia, Roma – Buenos Aires.

Fukelman, María (2016a). “Diferencias entre grupos de teatro independiente en el período 1930-1940: los casos de Teatro del Pueblo, Peña Pacha Camac, La Cortina e IFT”. En AA.VV. *Actas de las VI Jornadas Nacionales y I Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: AINCRIT Ediciones.

Fukelman, María (2016b). “Presentación de documentos de la Peña Pacha Camac”. En AA.VV. *Actas de las VII Jornadas Nacionales y II Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: AINCRIT Ediciones.

Fukelman, María (mayo 2016c). “La presencia de William Shakespeare en los primeros años de teatro independiente (1930-1969)”. *Cuadernos de Picadero*, año XIII, n° 28.

Fukelman, María (abril – junio 2016d). “La política y lo político en vínculo con el teatro independiente”. *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano*, n° 179, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

Fukelman, María (junio 2016e). “Aportes para la historia del teatro independiente en Buenos Aires”. *Panambí. Revista de investigaciones artísticas*, n° 2, Universidad de Valparaíso, Chile.

- Fukelman, María (2017a). “Juan B. Justo y La Máscara: dos grupos fundamentales del movimiento de teatros independientes”. En AA.VV. *Actas de las VIII Jornadas Nacionales y III Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: AINCRIT Ediciones.
- Fukelman, María (primer semestre 2017b). “Influencias del teatro europeo en el primer teatro independiente de Buenos Aires”. *Acta literaria*, n° 54, Universidad de Concepción, Chile.
- Fukelman, María (enero – junio 2017c). “Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires: la importancia de Boedo y Florida”. *Culturales*, volumen 1, n° 1, Universidad Autónoma de Baja California, México.
- Fukelman, María. “La persecución a Leónidas Barletta por comunista: el cierre del Teatro del Pueblo”. Inédito.
- Gallo (3 de diciembre de 1941). “Hacia un teatro con más dignidad”. Sin medio.
- García Cedro, Gabriela (2013). *Ajuste de cuentas. Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Gavinaser, B. (julio 1938). “El IFT es una posición cultural”. *Nai Teater*, n° 10.
- Gavinaser, I. (marzo 1936). “La diferencia entre un teatro profesional y un teatro social”. *Nai Teater*, n° 4.
- Gauna, Segundo B. (8 de julio de 1942). “Fruto de inquietudes y de amor al arte es el teatro experimental”. *Sintonía*.
- Gilman, Claudia (1989). “Polémicas II”. En Montaldo, Graciela (comp.). *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930). Historia social de la literatura argentina, t. VII*. Buenos Aires: Contrapunto.
- Girotti, Bettina (2017). “Conformación de un circuito de títeres en los teatros independientes: la experiencia del Teatro del Pueblo”. En AA.VV. *Actas de las VIII Jornadas Nacionales y III Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: AINCRIT Ediciones.
- Goldstein, Raúl (enero 1934). “La realidad del Teatro de vanguardia en Argentina”. *Claridad*, n° 273, año XII.
- González Velasco, Carolina (2012). *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Grand Ruiz, Hilda (12 de febrero de 1958). “La FATI y los Teatros Independientes”. *Propósitos*.
- Grand Ruiz, Hilda (sin fecha). “‘Telón’ y la FATI”. *Propósitos*.

- Guerchunoff, Alberto (1988). *Los gauchos judíos*. Buenos Aires: Raíces.
- Guerrico – A. E. Aliverti (1931). “Se concede un local municipal a la sociedad ‘Teatro del Pueblo’”. En *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires* n° 2521. Buenos Aires, Argentina.
- Guibourg, Edmundo (sin fecha). “Síntoma de descomposición”. *Crítica*.
- Herrendorf, Cora (abril – mayo 1972). “Monólogo independiente”. *Teatro '70*, n° 26-29.
- Iglesias, Ramón (20 de octubre de 1944). “Los teatros independientes y el futuro del teatro”. *Bombos y palos*, año VIII, n° 41.
- J. (21 de junio de 1933). “‘Juan B. Justo’ estrenó con todo éxito *El huésped queda*, versión de una pieza de Jean J. Bernard”. *La Vanguardia*.
- J. (10 de junio de 1935a). “‘Juan B. Justo’. Fue estrenada la comedia de autor novel *El clamor*”. *La Vanguardia*.
- J. (22 de octubre de 1935b). “Juan B. Justo. Estrenóse *La jaula*, drama de L. Descaves”. *La Vanguardia*.
- Karfas, Israel (agosto 1945). “Sobre la necesidad de un teatro propio para el IFT”. *Nai Teater*, n° 18.
- Katz, P. (junio 1940). “Nuevo teatro”. *Nai Teater*, n° 15.
- Kirschnboim, Berta (1949). “Pueblo”. *Nai Teater*, n° 24.
- Kirschnboim, Berta (abril 1951). “Nuevos socios para el IFT”. *Nai Teater*, n° 28.
- Kogan, Gabriela; López, Marcela; Pelayes, Susana; Ulanovsky, Carlos (2012). *Los productores: historias de empresarios teatrales argentinos de todos los tiempos*. Buenos Aires: AADET, Asociación Argentina de Empresarios Teatrales.
- Lafleur, Héctor (junio – julio 1940). “Ben Jonson en ‘La Máscara’”. *Conducta*, n° 12.
- Lalou, René (1962). *Medio siglo de teatro francés*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Larra, Raúl (1978). *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*. Buenos Aires: Ediciones Conducta.
- Leonardi, Lorena (2008). “Teatro y propaganda durante el primer gobierno peronista: la difusión de los imaginarios sociales”. *Actas del Primer Congreso de Estudios sobre el Peronismo: La primera década*. Mar del Plata: Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata y Red de Estudios sobre el Peronismo.
- Lev, Menajem (marzo 1936). “Del IDRAMST hacia un teatro popular”. *Nai Teater*, n° 4.

- Lev, Menajem (septiembre 1937). "Conducta y conducta". *Nai Teater*, n° 8.
- Lev, Menajem (septiembre 1938). "Argentina-Ídish. La deuda del IFT". *Nai Teater*, n° 11.
- Leonardi, Yanina (julio 2010). "Disidencias y modos de réplica ideológicas: el Teatro Independiente durante la primera gestión peronista (1946-1955)". *Telón de fondo*, n° 11.
- Licht, David (junio 1940). "Desde Antoine hasta Stanislavski (dos sistemas teatrales)". *Nai Teater*, n° 15.
- Linares, Joaquín (6 de diciembre de 1944). "Los teatros independientes realizan entre nosotros una variada labor de cultura popular". *Mundo Argentino. La revista para toda la república*, n° 1768.
- Lincovsky, Cipe (2006). *Encuentros*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Llambías, Héctor A.; Pertiné, Basilio (1943). "Creación del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires". *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires* n° 7022.
- Lomba, Aníbal (2010). *Peña Pacha Camac 1932-1957. Una peña nacida en Boedo para toda la Ciudad*. Buenos Aires: Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo.
- Lotersztain, Israel (2014). *La historia de un fracaso: la religión judeo-comunista en los tiempos de la URSS (La prensa del ICUF en Argentina entre 1946 y 1957)*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de General Sarmiento. Disponible en: http://www.ungs.edu.ar/ms_ungs/wp-content/uploads/2015/08/Tesis_Lotersztain.pdf.
- Marial, José (1 de septiembre de 1944). "El Bosque Petrificado". *Correo literario*.
- Marial, José (1952). "Nacimiento y problemas de los teatros independientes". *Continente*.
- Marial, José (1955). *El teatro independiente*. Buenos Aires: Ediciones Alpe.
- Marial, José (18 de marzo de 1958). "Teatros independientes". *Qué*.
- Marial, José (1984). *Teatro y país*. Buenos Aires: Agón.
- Mitre, Adolfo (25 de noviembre de 1943). "Dan nueva vida a nuestro teatro los conjuntos experimentales". *¡Aquí está!*
- Mogliani, Laura (2003). "La Máscara: concepción de la obra dramática y del texto espectacular". En Pellettieri, Osvaldo (dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, volumen IV – La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Monner Sanz, José María (1958). *Introducción al teatro del siglo XX*. Buenos Aires: Columba.

- Monteagudo, Andrés (2012). “El teatro de las tinieblas”. En Vitagliano, Miguel (comp.). *Boedo. Políticas del realismo*. Buenos Aires: Recursos Editoriales.
- Morales, Ernesto (1944). *Historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Lautaro.
- Morfino, E. (14 de abril de 1925). “El teatro y sus intérpretes”. *Los Pensadores*, n° 109.
- Muñoz, Andrés (4 de noviembre de 1955). “La Máscara cumple dieciséis años”. *El Hogar*, n° 2398.
- Naccarati, Pascual (marzo 1939a). “Crónica de los teatros independientes”. *Conducta*, n° 5.
- Naccarati, Pascual (abril 1939b). “Crónica de los teatros independientes”. *Conducta*, n° 6.
- Nacaratti, Pascual (septiembre – octubre 1939c). “Crónica de los teatros independientes”. *Conducta*, n° 9.
- Nuñez, Zulma (15 de enero de 1947). “Entre setenta y cuatro elencos de aficionados se buscan en estos momentos los futuros actores del teatro nacional”. *Mundo Argentino*.
- Ogás Puga, Grisby (2011). “Pilares de la escena independiente argentina. Roberto Arlt en el Teatro del Pueblo”. *Stichomythia*, 11-12.
- Ogás Puga, Grisby (fall 2014). “La primera modernización teatral argentina y el surgimiento del teatro independiente”. *Latin American Theatre Review*, 48/1.
- Oliver, María Rosa (septiembre – octubre 1939). “Mane Bernardo”. *Conducta. Al servicio del pueblo*, n° 9.
- Ordaz, Luis (1946). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Futuro.
- Ordaz, Luis (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.
- Ordaz, Luis (octubre 1959). “Los ‘independientes’ de antes hablan de los independientes de ahora”. *Platea*, n° 1.
- Ordaz, Luis (1981a). “El teatro independiente”. *Capítulo*, n° 88, Centro Editor de América Latina.
- Ordaz, Luis (1981b). “El teatro independiente”. *Capítulo*, n° 94, Centro Editor de América Latina.
- Ordaz, Luis (1981c). “El teatro independiente”. *Capítulo*, n° 103, Centro Editor de América Latina.
- Ordaz, Luis. (1982). “Los 50 años del IFT”. *Teatro IFT. 50 Aniversario*.
- Ordaz, Luis (1992). “Leónidas Barletta: hombre de teatro”. Disponible en: <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm>.

- Ordaz, Luis (1999). *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Ordaz, Luis (2005). *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino. Tomo 2*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Palant, Pablo (septiembre – octubre 1939). “Crónica del teatro”. *Conducta*, n° 9.
- Palant, Pablo (mayo – junio 1942). “Crónica de los teatros independientes”. *Conducta*, n° 20.
- Panno, Hugo (1971). “Los crisoles del teatro independiente”. En AA.VV. *Ensayos argentinos. La historia popular*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Patti, Pedro (14 de octubre de 1948). “Los teatros por amor al arte”. *¡Aquí está!*, año XIII, n° 1295.
- Paul, Carlos (22 de febrero de 2013). “Realizarán jornada de reflexión alrededor de la obra de Konstantin Stanislavski”. *La Jornada*.
- Pearson, Enrique (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* n° 7022.
- Pellettieri, Osvaldo (1990a). *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (1990b). “El teatro independiente en la argentina (1930-1969): Intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional”. En AAVV. *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, volumen IV – La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.) (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- Perinelli, Roberto (2014a). “El Teatro independiente argentino: Una síntesis de su historia”. En Quiroga, Cristina (comp.). *Actas del V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado “Teatro latinoamericano y teatro del mundo”*. Entre Ríos: Leviatán.
- Perinelli, Roberto (2014b). “Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras

cuestiones inevitables”. *Cuaderno* n° 50, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.

Petit de Murat, Ulyses (1ª ed. 1973; octubre 2002). “Aquí tomó café media argentina”. *Cuadernos del Café Tortoni*, n° 8.

Piantanida, Sandro (1995). “Para un teatro de arte en Buenos Aires”. En AA.VV. *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición Facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Pinto, Felisa (4 de marzo de 2011). “Victoria para todas”. *Las12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6358-2011-03-04.html>.

Piscator, Erwin (1979). “El teatro como profesión de fe”. En Brecht, Bertolt; Grosz, George; Piscator, Erwin. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Caldén.

Porto, Bernard Marcel (octubre de 1945). “Existencia y dinamismo del teatro independiente”. *Histonium*, n° 77.

Porto, Bernard Marcel (1947). *Función y existencia del teatro independiente*. Avellaneda: Nueva Vida.

Proaño Gómez, Lola (2007). “Lo político, sustrato de las poéticas teatrales de la globalización”. En *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. California: Gestos, Universidad de California.

Pulpeiro, José Manuel (1 de enero de 1933). “Temporada teatral de 1932”. *La Vanguardia*.

Pulpeiro, José Manuel (1 de enero de 1934). “El teatro en 1933”. *La Vanguardia*.

Quiroga, Osvaldo (20 de junio de 2009). “El gran poeta de los títeres”. *La Nación*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1139923-el-gran-poeta-de-los-titeres>.

Randazzo, Daniel H. (2009). *Teatro IFT. Asociación Israelita-Argentina Pro Arte IFT. Breve historia (no oficial) de una ONG vinculada a las artes. Un posible modelo de gestión*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires.

Raviolo, Juan (abril – mayo 1972). “Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo”. *Teatro '70*, n° 26-29.

Requeni, Antonio (1985). *Cronicón de las peñas de Buenos Aires*. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston.

Reyes, Carlos José (1996). “El Teatro: Las últimas décadas en la producción teatral colombiana”. En: Melo, Jorge Orlando. *Colombia Hoy*. Bogotá: Presidencia de la República.

Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo11.htm>.

- Risetti, Ricardo (2004). *Memorias del Teatro Independiente Argentino 1930-1970*. Buenos Aires: Corregidor.
- Roca, Cora (2013). *Saulo Benavente. Escritos sobre escenografía*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Roca, Cora (2016). *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Rolland, Romain (1953). *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*. Buenos Aires: Quetzal.
- Romay, Arturo (15 de diciembre de 1948). “La versión de Antígona: una dignísima tentativa”. *Mundo Argentino*.
- Roszansky, Samuel (agosto de 1945). “Mi respuesta”. *Nai Teater*, n° 18.
- Rubens, R. (6 de octubre de 1950). “Un mensaje poético de Giraudoux interpretado por el teatro ‘La Máscara’”. *El Hogar*, n° 2134.
- Sagasetta, María Elena (1990). “Conducta, la revista del Teatro del Pueblo: una mirada a la modernidad”. En AA.VV. *Sextas Jornadas de Investigación y Crítica Teatral*. ACITA, Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina.
- Saítta, Sylvia (2002). “Teatro Proletario: arte y revolución a comienzos de los años treinta”. *Teatro XXI*, año VIII, n° 14.
- Sarlo, Beatriz (1983). “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”. En Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Schaffner, Rubén (agosto 1971). “Entrevista a Josefa Goldar”. *Ateneo*, n° 47.
- Schoo, Ernesto (7 de junio de 2003). “In memoriam: Mercedes Sombra”. *La Nación*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/501793-in-memori-am-mercedes-sombra>.
- Seibel, Beatriz (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- Seibel, Beatriz (2010). *Historia del teatro argentino II 1930-1956: Crisis y cambios*. Buenos Aires: Corregidor.
- Semi-Fusa (1995). “La temporada lírica del Teatro Cristóforo Colombo”. En AA.VV. *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición Facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Sendrós, Paraná (8 de marzo de 2010). Entrevista con Alberto de Mendoza: “El personaje de ‘El jefe’ era detestable”. *Ámbito financiero*. Disponible en: http://190.224.163.233/ambitoweb/diario/2010/0307/texto/Not_20100307_511145.Htm.

- Shaw, George Bernard (26 de enero de 1895). Sin título. *The Saturday Review*, XXIX.
- Sidoli, Osvaldo Carlos (1995). *Los literatos de Boedo y la Peña "Pacha Camac"*. Buenos Aires: Rotary Club de Boedo.
- Sikos (13 de octubre de 1932). "En un ensayo del Teatro Proletario". *Actualidad*, n° 8, año 1.
- Silber, Daniel (14 de abril de 2015). "Homenaje a Isaac Peretz y también al ídish". *El Litoral*. Disponible en: <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2015/04/14/opinion/OPIN-02.html>.
- Silva, Mario Norberto (diciembre 1962). "Teatros independientes de Buenos Aires". *Américas*, n° 12, vol. 14. Washington.
- Szitnitzky, L. (septiembre 1937). "L. Malej y su obra *Mississippi*". *Nai Teater*, n° 8.
- Szitnitzky, L. (agosto 1945). "¿Un teatro en ídish o un teatro idisher?". *Nai Teater*, n° 18.
- Tirri, Néstor (1973). *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: La Bastilla.
- Todorov, Tzvetan (1ª ed. 1984; 1991). *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- Trastoy, Beatriz (2002). "El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina". En Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina, tomo VI – El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé.
- Trombetta, Jimena (2010). "Teatro 'La Cortina' un mito de ruptura: la figura de Mane Bernardo". En AA.VV. *Anuario de Investigaciones – Año 2010*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Valdez, Julio (septiembre 1933). "El Teatro de Arte Proletario de la Argentina". *Contra*, n° 5, año I.
- Valobra, Adriana María (primavera 2005). "Partidos, tradiciones y estrategias de movilización social: De la Junta de la Victoria a la Unión de Mujeres de la Argentina". *Prohistoria*, número 9, año IX, Rosario. Disponible en *Memoria Académica*, repositorio institucional de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) de la Universidad Nacional de La Plata: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7389/pr.7389.pdf.
- Verzero, Lorena (2006a). "Actividades y estrenos (I)". En Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- Verzero, Lorena (2006b). "Actividades y estrenos (II)". En Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.

- Verzero, Lorena (julio 2010). “Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica”. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, n° 11.
- Verzero, Lorena (2013). “Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda tradicional”. En *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.
- Villa, Mónica (2015). *José González Castillo. Militante de lo popular*. Buenos Aires: Corregidor.
- Viñas, David (1989). “Teatros experimentales” en Viñas, David (dir.). *Historia social de la literatura argentina, tomo VII. Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto.
- Visacovsky, Nerina (2005). “Los judíos textiles de Villa Lynch y el I. L. Peretz”. Buenos Aires: CEHP, UNSAM. Disponible en: http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/material/nerina.pdf.
- Visacovsky, Nerina (2015). *Argentinos, judíos y camaradas tras la utopía socialista*. Buenos Aires: Biblos.
- Wainschenker, Karina (2013). “Leónidas Barletta: el periodista más allá del Teatro y del Pueblo”. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, n° 18.
- Wainschenker, Karina (2015). “Antecedentes, surgimiento y desarrollo del teatro IFT”. En AA. VV. *Prácticas del oficio: artículos seleccionados de las VII Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani*. Buenos Aires: CLACSO.
- Yunque, Álvaro (10 de junio de 1927). “Nuestro teatro”. *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista*, n° 136.
- Zakin, M. (septiembre 1947). “El estudio en el IFT”. *Nai Teater*, n° 21.
- Zayas de Lima, Perla (1990). *Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Zenner, Wally (31 de octubre de 1942). “Teatro y poesía”. *Choque*.
- Zvilij, David (1949). “Construimos”. *Nai Teater*, n° 24.
- Zvilij, David (1950). “Para la graduación de nuestro estudio”. *Nai Teater*, n° 26.
- Zvilij, David (noviembre 1951). “Episodios en la vida del IFT”. *Nai Teater*, n° 30.

2. Apéndice de documentos y orientación bibliográfica

2.1. Documentos (ver CD adjunto de acuerdo a la numeración)

- Acta de la Asamblea General Extraordinaria de Argentores, 28 de octubre de 1937 - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (1)
- Actas de la Peña Pacha Camac: Acta fundacional del 30 de julio de 1932; Una parte del acta de la asamblea general de agosto de 1932; Las primeras once actas, redactadas entre el 28 de septiembre de 1932 y el 29 de mayo de 1933; 198 hojas consecutivas de las actas llevadas por los integrantes de la peña entre el 30 de octubre de 1937 y el 6 de noviembre de 1943 - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (2 a120)
- Aviso de estreno del espectáculo *Guerrillas de la liberación*, Teatro Libre de Buenos Aires 27 de enero de 1946 - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (121)
- Bases Provisorias para el Teatro Libre de Buenos Aires, fundado el 24 de agosto de 1944 - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (122)
- Cartas a Leónidas Barletta, 1919, 1944 - Centro de Documentación e Investigación de la Culturas de Izquierdas (CEDINCI). (123 a 125)
- Carta a Leónidas Barletta de la Biblioteca Brisas, 16 de mayo 1943 - Instituto Nacional de Estudios de Teatro. (126)
- Carta a Luis Ordaz de Enrique M. Escopé, Secretario General de la Federación de Teatros Independientes de la Provincia de Buenos Aires, 21 de septiembre de 1960 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (127)
- Carta a Luis Ordaz de la Unión Cooperadora de Teatros Independientes, 17 de mayo de 1961 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (128)
- Carta al cooperador del Teatro Libre de Buenos Aires, de Roberto Pérez Castro, 25 de noviembre de 1945 - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (129 y 130)
- Carta al espectador, Teatro Libre de Buenos Aires, 25 de noviembre de 1945 - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (131)
- Carta al Presidente de la Peña Pacha Camac, 27 de diciembre de 1937 - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (132)
- Carta al Señor Presidente de la Nación General Juan Domingo Perón, marzo de 1955 - Asociación Israelita Argentina Pro-Arte IFT. (133 a 136)

- Cartas de pedidos y agradecimientos al Teatro del Pueblo, 1938 a 1945 - Instituto Nacional de Estudios de Teatro. (137 a 155)
- Cierre, al 30 de noviembre de 1945, del primer detalle de entradas y salidas del Teatro Libre de Buenos Aires, 12 de diciembre de 1946 - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (156)
- Convocatoria a participar de *Interior*, el periódico mural íntimo del Teatro Juan B. Justo, 1942 - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (157)
- Derogación de la Ordenanza 8612, que concedió el usufructo de la propiedad Corrientes 1530, para el Teatro del Pueblo. Buenos Aires diciembre 13 de 1943 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (158 a 162)
- Estatuto de El Tábano, 1930 - Fondo Heinrich-Sanguinetti. (163 a 167)
- Estatuto de la Asociación Civil “Asociación Israelita Argentina Pro-Arte IFT (Idisher Folks Teater - Teatro Popular Judío)” 5 de enero 1974 - Asociación Israelita Argentina Pro-Arte IFT. (168 a 185)
- Estatuto de la Federación Argentina de Teatros Independientes, s/fecha - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (186 a 187)
- Escrito “Fechas importantes en la vida del IFT”, 1955 - Asociación Israelita Argentina Pro-Arte IFT. (188)
- Escrito “Ideas para el temario de la Mesa redonda de la Comisión del Movimiento de Teatro Independiente” de Roberto Pérez Castro - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (189)
- Escrito “A los Teatros Independientes”, Consejo de Apoyo a los Teatros Independientes, 1952 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (191 y 192)
- Escrito de la Conferencia ilustrada que pronunció Roberto Pérez Castro en la Agrupación Labor, 7 de octubre de 1952 - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (193 a 195)
- Escrito “El papel social del director en el teatro contemporáneo” de Roberto Pérez Castro, 27 de noviembre de 1963 - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (196 a 199)
- Escrito “Notas breves para orientarse en una política teatral”, 14 de enero de 1962 - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (200 a 205)

- Escrito: Mesa redonda en los cursos preparatorios organizados en la Universidad de Buenos Aires, Mirta Arlt, Antón, Marcela Sola, Andrés Izarraga, Roberto Pérez Castro, 4 de febrero de 1961 - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (206)
- Escrito “¿Qué pasará en el IFT en el año 1969?” - Asociación Israelita Argentina Pro-Arte IFT. (207)
- Escrito “Teatro independiente en la Argentina” de Roberto Pérez Castro - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (208)
- Orden del día, Teatro IFT, marzo 1962 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (209)
- Orden del día, Asociación Israelita Argentina Pro-Arte, 7 de octubre de 1968 - Asociación Israelita Argentina Pro-Arte IFT. (210)
- “Palabras para el estreno del 19 de julio de 1946”, Teatro Libre de Buenos Aires - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (211 a 213)
- Plano con medidas del escenario del Teatro Libre de Buenos Aires - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (214)
- Reglamento interno del Teatro Juan B. Justo, 1943 - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (215 a 217)

2.2. Fotografías (ver CD adjunto de acuerdo a la numeración)

- Agrupación Artística Juan B. Justo - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (218 a 236)
- Agrupación Artística Juan B. Justo, *Farsa de corazones*, Teatro Nacional Cervantes, diciembre de 1956 - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (237)
- IFT - Asociación Israelita Argentina Pro-Arte IFT. (238 a 241)
- La Cortina - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (242 a 271)
- La Cortina, *Álbum de familia*, 3 de julio de 1940 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (272)
- La Cortina, *Diferente*, 12 de junio de 1942 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (273)
- La Cortina, *Jinetes hacia el mar*, John Millington Synge, noviembre de 1940 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (274)

- La Cortina, *El tiempo es sueño*, 10 de noviembre de 1940 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (275)
- La Cortina, *La mirada de doce libras*, 1941 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (276)
- La Cortina, *La muerte alegre*, 4 de septiembre de 1942 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (277)
- La Máscara, *Juan Gabriel Borkman*, 1954 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (278)
- Teatro del Pueblo, *El mercader de Venecia*, William Shakespeare, 1940 - Instituto Nacional de Estudios de Teatro. (279)
- Teatro del Pueblo, *La Tempestad*, William Shakespeare, 1969 - Instituto Nacional de Estudios de Teatro. (280 a 284)
- Teatro del Pueblo, *Romeo y Julieta*, William Shakespeare, 1963 - Instituto Nacional de Estudios de Teatro. (285)
- Teatro del Pueblo, *Sueño de una noche de verano*, William Shakespeare, 1935 - Instituto Nacional de Estudios de Teatro. (286)
- Teatro del Pueblo, *Una noche de reyes*, 1936 - Instituto Nacional de Estudios de Teatro. (287 a 291)
- Teatro Libre Florencio Sanchez - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (292 a 293)

2.3. Programas de mano (ver CD adjunto de acuerdo a la numeración)

- Compañía Argentina de Teatro Independiente Diálogo, *La Torre sobre el gallinero*, de Vittorio Calvino - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (294)
- El Galpón de Montevideo, *El círculo de tiza Caucásico*, s/fecha, de Bertolt Brecht - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (295 y 296)
- IFT, *Bertoldo en la corte*, de Massimo Dursi, s/fecha - Asociación Israelita Argentina Pro-Arte IFT. (297)
- IFT, *El buen alma de Se-Chuan*, de Bertolt Brecht, 1958 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (298)
- IFT, *El diario de Ana Frank*, versión castellana de Claudio Madero, 1959 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (299 y 300)

- IFT, *El gran rebelde*, de Spinoza, 1967 - Asociación Israelita Argentina Pro-Arte IFT. (301)
- IFT, *El tiempo y los Conway*, de J. B. Priestley, versión castellana de Aurora Fernández, s/fecha - Asociación Israelita Argentina Pro-Arte IFT. (302 y 303)
- IFT, *El triste fin de Aman*, de J. Sloves, 1957 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (304)
- IFT, *Historia de Irkutsk*, de A. Arbusev; y *Cuando los juguetes despiertan*, de F. Rejes, 1956 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (305)
- IFT, La exposición Brecht, s/fecha - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (306)
- IFT, *Las aventuras del soldado Schweyk*, de Bertolt Brecht, s/fecha - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (307)
- IFT, *Las tres hermanas*, de Anton Chejov, s/fecha - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (308)
- IFT, *Madre coraje*, de Bertolt Brecht, s/fecha - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (309)
- IFT, *Nosotros no usamos frac*, de Gianfrancesco Guarnieri, s/fecha - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (310)
- IFT, *Parábola en dos partes*, versión al ídish: N. Drechsler, s/fecha - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (311)
- IFT, Primer concierto del violinista Leonid Kogan, 1956 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (312)
- IFT, Programación del mes de noviembre de 1961 – Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (313)
- IFT, *Tevie y sus hijas*, de Sholem Aleijem, 1959 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (314)
- IFT, *Un día en una casa de descanso*, de Valentín Katayev, 1956 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (315)

- IFT, *Uriel Acosta*, de Karl Gutzkow, 1956 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (316 y 317)
- IFT, *Y nos dijeron que éramos inmortales*, de Osvaldo Dragún, s/fecha - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (318 y 319)
- La Cortina, *La carroza del santísimo sacramento*, de Próspero Merimee; y *Doctor Death*, de Azarín, septiembre de 1944 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (320)
- La Cortina, *La mirada de doce libras*, de Sir J. M. Barrie; y *El farolero*, de Charles Dickens, 1945 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (321)
- Peña Pacha Camac, Exposición, 3 de noviembre de 1942 - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (322)
- Peña Pacha Camac, Muestra artística del barrio de Boedo, primavera de 1932 - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (323)
- Teatro del Pueblo, Aida Slon, Recital de danzas, 1949 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (324)
- Teatro del Pueblo, *Álgido*, de Gilda Lares, 1943 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (325)
- Teatro del Pueblo, *Almas muertas*, de Nikolái Gogol - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (326)
- Teatro del Pueblo, *Como el diablo ganó su pedazo de pan*, de León Tolstoi - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (327)
- Teatro del Pueblo, Compañía de Danza Moderna, Cecilia Ingenieros, 1952 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (328)
- Teatro del Pueblo, *Edipo*, de Sófocles, 1938 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (329)
- Teatro del Pueblo, *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, 1939 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (330)

- Teatro del Pueblo, *El alma de Maruff*, de Helvio I. Botana, 1943 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (331)
- Teatro del Pueblo, *El aserrín de los juguetes*, de Rodolfo y Carlos Orlando, 1941 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (332 y 333)
- Teatro del Pueblo, *El cadáver viviente*, de León Tolstoi, 1949 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (334)
- Teatro del Pueblo, *El casamiento de Laucha*, de Roberto Payró, 1954 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (335)
- Teatro del Pueblo, *El cuento de Barba Azul*, de Jacinto Grau, 1939 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (336)
- Teatro del Pueblo, *El devorador de sueños*, de H. R. Leonard, 1944 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (337 y 338)
- Teatro del Pueblo, *El Dios azar*, de Miguel Ourvantzoff, 1941 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (339)
- Teatro del Pueblo, *El emperador Jones*, de Eugene O’Neill, 1934 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (340)
- Teatro del Pueblo, *El hombre que nunca morirá*, de Barrie Stavis, 1957 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (341)
- Teatro del Pueblo, *El inspector*, de Nikolái Gogol, 1952 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (342)
- Teatro del Pueblo, *El matrimonio*, de Nikolái Gogol, 1934 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (343)
- Teatro del Pueblo, *El perro del hortelano*, de Lope de Vega - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (344)

- Teatro del Pueblo, *El vals de los perros*, de Leónidas Andreiev, s/fecha - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (345)
- Teatro del Pueblo, *Espartaco*, de Howard Fast, s/fecha - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (346)
- Teatro del Pueblo, Exposición Mane Bernardo, 1939 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (347)
- Teatro del Pueblo, *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, 1935 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (348)
- Teatro del Pueblo, *Juguetes*, de Clotilde Luisi y José María Podestá, 1938 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (349)
- Teatro del Pueblo, *La cabeza separada del tronco*, de Roberto Arlt, s/fecha - Instituto Nacional de Estudios de Teatro. (350)
- Teatro del Pueblo, *La comedia de las equivocaciones*, de William Shakespeare, 1944 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (351)
- Teatro del Pueblo, *La escuela de los maridos*, de Molière, 1938 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (352)
- Teatro del Pueblo, *La mandrágora*, de Nicolás Maquiavelo, 1942 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (353)
- Teatro del Pueblo, *La máquina de sumar*, de Elmer Rice, 1942 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (354)
- Teatro del Pueblo, *La sombra del otro*, de Pedro Santos, 1939 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (355)
- Teatro del Pueblo, *La tapera de los Aguilar*, de Octavio Rivas Rooney, 1942 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (356)
- Teatro del Pueblo, *La Tempestad*, de William Shakespeare, s/fecha - Instituto Nacional de Estudios de Teatro. (357)

- Teatro del Pueblo, *La vida está lejos*, de Horacio Rega Molina, 1941 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (358)
- Teatro del Pueblo, *Las alegres comadres de Windsor*, de William Shakespeare, 1942 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (359)
- Teatro del Pueblo, *Lo que no vemos morir*, de Ezequiel Martínez Estrada, 1941 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (360)
- Teatro del Pueblo, *Ni siquiera el diluvio*, de Eduardo González Lanuza, 1939 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (361)
- Teatro del Pueblo, *Orfeo*, de Jean Cocteau; y *Los celos del pintarrajeado*, de Molière, 1939 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (362)
- Teatro del Pueblo, *Palabras sobre los vidrios de la ventana*, de William Butler Yeats, 1941 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (363)
- Teatro del Pueblo, *Pedro de Urdemalas*, Homenaje a Cervantes - Centro de Documentación e Investigación de la Culturas de Izquierdas (CEDINCI). (364)
- Teatro del Pueblo, *Pericles el demagogo*, de Francisco Rodríguez, s/fecha - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (365)
- Teatro del Pueblo, Recital de guitarra del concertista Ángel Osvaldo D’Onofrio - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (366)
- Teatro del Pueblo, Renate Schottelius, en Danza de su propia creación, 1945 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA) (367)
- Teatro del Pueblo, *Ruth Drapper*, presentación de la actriz por Victoria Ocampo, 1940 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (368)

- Teatro del Pueblo, *Sinfonía infernal*, de Emilio Shegeter, 1941 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (369)
- Teatro del Pueblo, *Tacos torcidos*, de Isidoro Sagües, 3 de junio de 1961 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (370)
- Teatro del Pueblo, *Tartufo*, de Molière, s/fecha - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA) (371)
- Teatro del Pueblo, Tercer ciclo de experimentación teatral. Presentación de una nueva escritura dramática, Juan José Daltoé, 1934 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (372)
- Teatro del Pueblo, *Títeres de pies ligeros*, de Ezequiel Martínez Estrada, 1935 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (373)
- Teatro del Pueblo, *Trastienda*, de Marisa Serrano Vernengo, 1941 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (374)
- Teatro del Pueblo, *Un niño juega con la muerte*, de Roberto Mariani, 1938 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (375)
- Teatro del Pueblo, *Una mujer vestida de silencio*, de Arturo Cambours Ocampo y Roberto Valenti, 1940 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (376)
- Teatro del Pueblo, *Vanidad*, de Luis Cané, 1942 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (377)
- Teatro del pueblo, 47 Concierto, Joaquín Pérez Fernández, 1939 - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras. (378)
- Teatro del Pueblo, *Una alegría distinta*, de José María Arozamena, 25 de octubre de 1960 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (379)
- Teatro Espondeo, *Feliz viaje*, de Thornton Wilder; y *Donde está marcada la cruz*, de Eugene O’Neill, 11 de octubre de 1942 - Fondo Jacobo de Diego. (380)

- Teatro Espondeo, *Feliz viaje*, de Thornton Wilder; y *Donde está marcada la cruz*, de Eugene O'Neill, septiembre de 1944. Teatro Municipal de la ciudad de Buenos Aires, *Anuario 1944* - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (381)
- Teatro Espondeo, Recital musical a cargo de María Isabel Alberdi y Elena Larrieu - Fondo Jacobo de Diego. (382)
- Teatro Espondeo, *Mi corazón está en las montañas*, de William Saroyan, septiembre de 1944. Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, *Anuario 1944*, Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (383)
- Teatro Estudio, *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez; *El retrato de Maese Pedro*, de Cervantes; *Nacimiento de Esperanza*, de José Pedroni; y *El Señor Cuenca y su sucesor*, de Gabriel Miró - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (384)
- Teatro Independiente en su 25 Aniversario (1930-1955), Teatro Nacional Cervantes - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (385)
- Teatro Juan B. Justo, *La comedia del hombre honrado*, de León Mirilas, 1ª Exposición de Teatros Independientes - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", Facultad de Filosofía y Letras. (386)
- Teatro Libre de Buenos Aires, *Canto eterno de la juventud*, de Roberto Pérez Castro; *Si*, de Rudyard Kipling; *La isla desierta*, de Roberto Arlt; y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca, s/fecha - Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda. (387)
- Teatro Libre Florencio Sanchez, *Amor maternal*, de Augusto Strindberg; *La puerta reluciente*, de Lord Dunsany; *Augusto hace lo suyo*, de George Bernard Shaw - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (388)
- Teatro Libre Florencio Sanchez, *Ciudad: 1900*, sobre textos de Ángel G. Villoldo, Fray Mocho, Santiago Dallegri, Nemesio Trejo y Francisco Benavente, 1968 - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (389)
- Teatro Libre Florencio Sanchez, *Ciudad de siglo y medio*, adaptación de Rubén Pesce, s/fecha - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (390)
- Teatro Libre Florencio Sanchez, *El incendio del Teatro de la Opera*, de Gerge Kaiser, s/fecha - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (391)
- Teatro Libre Florencio Sanchez, *El señor de Pourceaugnac*, de Molière, 1960 - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (392)

- Teatro Libre Florencio Sanchez, *En la sombra del valle*, de John Millington Synge - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (393)
- Teatro Libre Florencio Sanchez, *Ese loco Platonof*, de Anton Chejov, 21 de agosto de 1959 - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (394)
- Teatro Libre Florencio Sanchez, *Farsa sin público*, de Aurelio Ferretti, s/fecha - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (395)
- Teatro Libre Florencio Sanchez, *Historia de jubilados*, de Luis Ordaz, s/fecha - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (396)
- Teatro Libre Florencio Sanchez, *Homo Sapiens y Bomba "A"*, de Andres Balla, s/fecha - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (397)
- Teatro Libre Florencio Sanchez, *Jorge Dandín (el marido confundido)*, de Molière - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (398)
- Teatro Libre Florencio Sanchez, *La nube*, de Andrés Balla, s/fecha - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (399)
- Teatro Libre Florencio Sanchez, Muestra Nacional de Teatros Independientes, noviembre de 1960 - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (400)
- Teatro Libre Florencio Sanchez, *Ricardo III*, de William Shakespeare - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (401)
- Teatro Libre Florencio Sanchez, *Tiempo de Villoldo*, sobre textos de Ángel G. Villoldo, 1978 - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (402)
- Teatro Popular José González Castillo, *La mala reputación*, de José González Castillo; *Rumbo a Cardiff*, de Eugene O'Neill; *El compromiso de Blanco Posnet*, de George Bernard Shaw, programación entre el 31 de mayo y el 24 de junio de 1941 - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo. (403)
- Teatro Universitario de Buenos Aires (TUBA), *Fedón*, de Platón, 6 de octubre de 1944
- Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA). (404)

2.4.Orientación sobre archivos y bibliotecas

2.4.1. Publicaciones

- *Alberdi*, periódico regional, marzo de 1975 - Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Álbum del Teatro Popular Israelita Argentino, diciembre de 1938 - Asociación Israelita Argentina Pro-Arte IFT.

- Anuarios del Partido Socialista, 1929, 1933, 1934, 1937, 1940, 1941, 1944. Editorial La Vanguardia - Centro de Documentación e Investigación de la Culturas de Izquierdas (CEDINCI).
- Anuario de la Comisión Nacional de Cultura, su labor en 1947, 1948 - Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- *Argentores*, revista teatral, Año IV, noviembre de 1947 - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo.
- *¡Aquí está!* Año XVIII – 14 de octubre de 1948 - Fondo Jacobo de Diego.
- *Boedo*, Periódico Social Noticioso de la Zona Sudoeste de la Capital Federal, Año XII, primera quincena de noviembre de 1947 - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo.
- Boletín de Estudios de Teatro, Año IV, tomo IV, septiembre de 1946 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA).
- Boletín de Estudios Teatrales, Comisión Nacional de Cultural, Enero de 1930 - Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Boletín Municipal, 1931 - Dirección General Centro Documental de Información y Archivo Legislativo.
- Boletín Municipal, Publicación Oficial. Departamento Ejecutivo, lunes 20 de diciembre de 1943 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA).
- Boletín Oficial de Argentores, Año VII, n° 32, octubre de 1941 – Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo.
- Boletín Oficial de Argentores, noviembre de 1937 - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo.
- Boletín Oficial de Argentores, n° 47, julio de 1945 – Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Boletín del teatro IFT para socios y amigos, 1961, 1962 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA).
- *Bombos y palos*, Año VI, N° 14, Diciembre de 1942 - Fondo Jacobo de Diego.
- *Claridad* - Biblioteca Nacional de la República Argentina, disponible en: <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/2038>.
- *Conducta* - Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”.

- *Continente*, n° 60, n° 67, 1952, n° 73, n° 78, n° 80, n° 81, n° 103, 1953, n° 84, n° 86, 1954, n° 94, 1955 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA).
- Cuaderno dedicado a la “Colocación de la Piedra fundamental del edificio propio para el Teatro Popular Israelita Argentino”, noviembre de 1946 - Asociación Israelita Argentina Pro-Arte IFT.
- Di Chernovitzer Constituzie (La Constitución de Chernovitz), 1948 - Asociación Israelita Argentina Pro-Arte IFT.
- *El Mundo*, 1943 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA).
- *Gaceta de los Independientes*, Unión Cooperadora de los Teatros Independientes, 1954 - Centro de Documentación e Investigación de la Culturas de Izquierdas (CEDINCI).
- *Histonium*, Año X, n° 118, marzo de 1949 - Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- *Hoy*, 27 de abril de 1933 - Centro de Documentación e Investigación de la Culturas de Izquierdas (CEDINCI).
- *La Prensa*, 26 de julio de 1942 - Fondo Jacobo de Diego.
- *La Vanguardia* - Biblioteca Obrera Juan B. Justo.
- *Lyra Aniversario*, Año XVII, n° 174-176, 1959 - Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- *Metrópolis* - Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas” y Biblioteca Nacional de la República Argentina.
- *Mundo Argentino*, diciembre de 1944 - Biblioteca Nacional de la República Argentina.
- *Platea*, octubre de 1954, n° 1 - Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- *Plática*, 1953 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA).
- *Pacha Camac. Boletín de la Peña de Artistas de Boedo “Pacha Camac”*, n° 6, año VII, noviembre 1949 - Archivo personal, cedido por Jorge Dubatti.
- *Pacha Camac. Boletín de la Peña de Artistas de Boedo “Pacha Camac”*, n° 7, año VIII, enero 1950 - Archivo personal, cedido por Jorge Dubatti.
- Publicaciones del Teatro del Pueblo: *La madre*, de Máximo Gorki; *¡Victoria!*, de Eugenio Novas; *El Rey Lear*, de William Shakespeare; *El pan ajeno*, de Iván Turguenev; *Mientras dan las seis*, de Amado Villar y Eduardo González Lanuza - Centro de Documentación e Investigación de la Culturas de Izquierdas (CEDINCI).

- *Revista de la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI)*, 1960 - Centro de Documentación e Investigación de la Culturas de Izquierdas (CEDINCI).
- *Talía*, año 1, n° 1 y n° 2, noviembre de 1953 - Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- *Teatro IFT 50 Aniversario*, noviembre de 1982 - Asociación Israelita Argentina Pro-Arte IFT.
- *Teatros Independientes*, RITIA, 1958 - Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- *Teatro Libre de Buenos Aires. Esencia y función*, n° 1, 4 de julio de 1946 - Archivo personal, cedido por Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda.
- *Teatro Popular*, revista mensual, Año 1, julio de 1958 - Fondo Jacobo de Diego.
- *Teatro Popular*, revista mensual, Año 1, marzo 1964 - Fondo Jacobo de Diego.
- *Teatro Popular*, órgano de la Federación Argentina de Teatros Independientes, 1958 - Centro de Documentación e Investigación de la Culturas de Izquierdas (CEDINCI).
- *Teatro Nuevo*, 1961 - Centro de Documentación e Investigación de la Culturas de Izquierdas (CEDINCI).
- *Teatro XX*, n° 2, n° 3, n°4, n° 5, n° 6, n° 7, 1964, n° 8 al 18, 1965, n° 19, 1966 - Centro de Documentación de Teatro y Danza (CTBA).
- *Telón*, n° 1, 1961 - Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA).
- Traducciones del ídish al castellano, realizadas por Sofía Laski, de las revistas *Nai Teater (Nuevo Teatro)*, órgano de difusión del IFT (fragmentos o ediciones completas de los números 4, 6-11, 14, 15, 18, 20-26, 28-30). Archivo Daniel Laski y Luciana Laski; y Fundación IWO.
- *Yeruti*, 1953 - Centro de Documentación e Investigación de la Culturas de Izquierdas (CEDINCI).

2.4.2. Fragmentos de publicaciones

- Críticas Teatrales y recortes periodísticos - Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Recortes periodísticos - Fondo Jacobo De Diego
- Recortes periodísticos - Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo.
- Recortes Periodísticos - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", Facultad de Filosofía y Letras.
- Recortes Periodísticos sobre Teatro del Pueblo (2 carpetas confeccionadas por Rosa Eresky) - Instituto Nacional de Estudios de Teatro.