

CLASE ABIERTA SOBRE TEATRO LATINOAMERICANO: EL TEATRO EN BUENOS AIRES (1900–1950)

Palabras clave: teatro hispanoamericano, teatro argentino, *Teatro del Pueblo*, Teatro independiente

1. Introducción

Se impone, ante todo, una premisa de carácter general acerca de lo que entendemos con la denominación *Teatro Latinoamericano*. La misma representa una idea, un concepto, muy amplio, multifacético y, asimismo, muy vago. Diversas son las realidades teatrales de los distintos países de la América Hispánica en la actualidad y en el pasado, así como son diferentes sus historias y expresiones, no obstante la misma raíz española.

Del mismo modo, se impone especificar que cuando usamos la palabra *teatro*, en general, nos estamos refiriendo a muchos aspectos de este arte. Por tradición, o por una forma de prejuicio crítico, al utilizar este vocablo aludimos casi siempre al texto dramático: el teatro de Shakespeare, el teatro de Lope de Vega, de Lorca, etc. Este privilegio del texto termina por relegar a un segundo plano el espectáculo que conforma la representación teatral. Al hablar de escritores dramáticos y de sus respectivos textos, estamos soslayando lo que los semiólogos del teatro llaman texto espectacular –o, simplemente, representación– y todo lo que el mismo implica.

Un ejemplo de ello, no propiamente hispánico, pero altamente significativo, lo constituye la Comedia del Arte, una de las expresiones más importantes de la historia teatral, que se representa sin contar con un texto previo, taxativo, sino con el *canovaccio*, es decir, una simple guía para la representación. En este caso, resulta claro que hubiera sido imposible para los estudiosos del teatro comprender a fondo el fenómeno de la Comedia del Arte si se hubieran limitado exclusivamente al análisis del texto, prescindiendo de todas las informaciones, documentos y testimonios colaterales a la representación. Por otra parte, sabemos que en el teatro moderno, el texto originario es un disparador de numerosos textos posibles, desde el punto de vista espectacular.

¿Por qué nos parece necesario detenernos sobre este punto? Porque en América Latina son muchas las formas de expresión teatral que exceden los marcos del mero texto dramático y que se encuentran, a menudo, en el origen mismo de este teatro, entendido en el sentido más amplio del término. Nos referimos a aquellos fenómenos denominados *teatro antropológico* que se fundan, como lo dice la misma palabra, sobre rituales, ceremonias, fiestas de vario tipo, etc. La misma existencia de un teatro prehispánico ha sido muy discutida; favorece este escepticismo la escasez de datos acerca de las manifestaciones espectaculares de los pueblos precolombinos. Se sabe que, en su mayoría, tenían un carácter ritual y eran ceremonias que se celebraban durante las festividades religiosas. Se

conserva, en la tradición, un drama maya, el *Rabinal Achí*, que narra el combate de dos guerreros legendarios enfrentados a muerte en una batalla ceremonial. Se trata de mitos del origen del pueblo Q'eqchi' y sus relaciones con otros pueblos, expresados por medio de máscaras, danza, música, vestuario, expresión corporal. Otras tradiciones rituales sobreviven debido al sincretismo derivado de la fusión de las culturas autóctonas con la europea y a la labor de evangelización llevada a cabo por los misioneros españoles, cuya actividad se apoyaba mucho en el teatro. En general la producción latinoamericana hasta principios del siglo XIX, estuvo influida en gran medida por el teatro español; citemos como ejemplo *Ollantay*, uno de los textos en lengua quechua más importantes y controvertidos de la literatura peruana¹.

Un caso particular, insoslayable, durante el período colonial, lo constituye, en México, la escritura teatral de Sor Juana Inés de la Cruz. Es conocida su *Respuesta a Sor Filotea*, su confesora en realidad, en la que reivindica su derecho al estudio y expresa su amor por las letras. Entre otros géneros, Sor Juana cultiva la escritura dramática como un medio para afirmar sus ideas. Testimonio de ello son varias piezas, en las que sigue modelos hispánicos; tres autos, *El cetro de José*, *El mártir del sacramento*, *El divino Narciso*; dos comedias de enredo, *Amor es más laberinto* y *Los empeños de una casa*, además de algunas loas dramáticas. Nos parece importante recordar sus textos dramáticos porque: «Ni en el México colonial, ni en la España de los siglos de oro, había el antecedente de una monja que escribiera comedias con tanta sapiencia y calidad» (Schmidhuber de la Mora, 2005). La influencia de Calderón o, mejor dicho, de los autores del ciclo calderoniano es la más notable. Schmidhuber de la Mora considera que el género de «capa y espada» no alcanza a definir las comedias sorjuaninas porque, en su caso, las agonistas que determinan la acción dramática son las damas, mientras que los galanes son receptores de las acciones femeninas. Por ello, el estudioso ha propuesto un nuevo género: «comedia de falda y empeño». Sería muy interesante detenerse en este aspecto tan singular, en un universo donde las mujeres determinan la acción dramática y todo gira en torno a ellas. Se trata de un aspecto que enriquece la dramaturgia del Siglo de Oro español a partir de América. Sor Juana escribe también otra comedia, *La segunda Celestina*, (tres jornadas) con la coautoría de Agustín de Salazar y Torres, que constituye otro tema abierto a la discusión. Abundan los atrevimientos de Sor Juana y sus transgresiones a las normas impuestas por la sociedad; el escribir, montar y editar comedias seculares, es como lo llama

¹ Algunos estudiosos consideran esta obra totalmente inca, otros española y algunos están entre estas dos opiniones. El primer manuscrito existente se atribuye al sacerdote Antonio Valdés, considerado por algunos el autor de la obra; sin embargo, es de notar que hay suficientes datos como para afirmar que existió una obra teatral con ese nombre que fue representada en el período anterior a Colón (estudios de Jesús Lara, *La poesía quechua*; Alfredo Yépez Miranda, *Testimonio de una civilización*) y que las versiones que han llegado hasta nosotros han sufrido varias adulteraciones. Se trata de una leyenda originada por un personaje histórico, Ollantay, un caudillo (jefe) de la región del Antisuyo, enamorado de una princesa inca que se rebela contra el monarca y finalmente es derrotado por las tropas imperiales. «El drama conservó a través de las tradiciones orales su historicidad temática y su autenticidad histórica. La condición de personaje histórico adquirida por Ollantay, quedó en la memoria popular y fue recogida y testificada ampliamente por los cronistas hispánicos y mestizos» (Sambrano Urdaneta, Miliani, 1991: 60). El núcleo central en torno al cual gira el conflicto del drama es que Ollantay no es inca de sangre. La religión y las leyes de nobleza prohíben, por lo tanto, su amor con la princesa. El personaje, naturalmente, se rebela a esta condición y a partir de allí se desarrolla el drama.

Dorothy Schons, «una de las máximas transgresiones que pudo llevar a cabo una monja enclaustrada» (Schmidhuber de la Mora, 2005).

A partir de finales del siglo XIX, la influencia española en el contexto teatral latinoamericano se vio acrecentada especialmente por autores como Leandro Fernández de Moratín, José Zorrilla y, sobre todo, por José Echegaray y Jacinto Benavente, avalados ambos por el Premio Nobel. En el siglo XX, con la llegada del realismo y las vanguardias europeas, el teatro latinoamericano comenzó a ocuparse de su propia realidad y a buscar sus propias técnicas de expresión. Y aquí los caminos de cada uno de los países se bifurcan. Las teorías de Konstantin Stanislavskij y luego de Bertold Brecht tienen amplia aceptación en Latinoamérica. A partir del estudio y experimentación de las teorías europeas, surgieron movimientos teóricos y dramáticos importantes. En Argentina, a partir de los años '40-'50, el teatro independiente formuló sus propios códigos de expresión a partir de las experimentaciones basadas en las teorías europeas, como veremos a continuación.

2. El teatro argentino, comienzos del siglo XX

Podemos afirmar que el texto dramático es el núcleo central en torno al cual gira la creación de un Teatro Nacional Argentino. Estamos hablando de un país cuyos cambios sociales y políticos han sido frecuentes y convulsionados. El arte, por lo tanto, se convierte en un medio eficaz para expresar la realidad y actuar sobre la misma. El espacio de contigüidad en que el arte se mueve, las dificultades que encuentra en su realización material, la influencia que estas dificultades ejercen sobre el material artístico, sobre el instrumento de expresión y la temática a elaborar, resaltan con evidencia particular. Esta situación es aún más marcada en el caso específico del teatro y de los múltiples factores que el mismo implica. En el período que nos concierne, se prefigura como nota constante en la dinámica socio-política argentina la búsqueda de una identidad nacional, que naturalmente no puede encontrar sus raíces en la vertiente de la etnicidad, dado que se trata de un país con fuerte influencia de la inmigración europea; esta búsqueda de identidad se funda, más bien, en aquellos valores que suponen la aspiración a una unidad política y cultural proyectada hacia el futuro.

En este sentido, el texto dramático representa, en la historia del teatro argentino, el centro en torno al cual se debate sobre la creación de un teatro nacional. La dependencia cultural, y en particular la teatral, con respecto a España se hace notoria en los años finiseculares y de comienzos de siglo XX. En el panorama teatral de la Buenos Aires de entonces, dominan los autores que se inspiran en los escritores españoles mencionados anteriormente, José Echegaray y Jacinto Benavente, como asimismo todos aquellos géneros que engloba el llamado el *teatro por horas* o *por secciones* a la manera madrileña (se ofrecen varias funciones, con distintas piezas, en el mismo día). El teatro *por horas* incluye: sainetes, zarzuelas, vaudeville, intermedios, revista etc.; desde el punto de vista del espectáculo, compañías teatrales formadas por artistas extranjeros o definitivamente extranjeras (españolas, francesas, italianas)² visitan las salas de Buenos Aires, proponien-

² Compañía Sarah Bernhardt, Compañía Ermete Novelli, Compañía María Guerrero, entre las más importantes.

do a la ciudad un repertorio europeo e internacional. Estas compañías están organizadas en torno a la figura del *capocómico*, figura central alrededor de la cual se reformulará pocos años después la entera concepción del teatro. Es interesante notar que el español hablado por los artistas no tiene las mismas peculiaridades del español hablado por los argentinos. El factor lingüístico determina una distancia entre el emisor y el receptor del espectáculo; problema no menor en este contexto en busca de una propia identidad. Es decir, nada de lo que se ve en la escena nacional tiene afinidades con los grandes cambios que está atravesando el país.

Dos eventos marcan estos años de fin de siglo y ponen en discusión la dependencia cultural teatral de la península ibérica: la llegada de los inmigrantes de Europa que cambian el panorama socio-cultural del país y, un evento estrictamente teatral, la representación de un drama gauchesco, *Juan Moreira*.

Entre 1880 y 1910 y entre 1920 y 1930 la ciudad de Buenos Aires crece de manera vertiginosa. En 1887 tiene 433.375 habitantes; en 1909 ha alcanzado la cifra de 1.231.698, de los cuales 544.785 son extranjeros (casi la mitad). En su mayoría son italianos y españoles, aunque también ciudadanos de otras zonas de Europa. Se dedican a trabajos de tipo artesanal y se concentran sobre todo en la ciudad, dando vida al fenómeno de los *conventillos*, descritos a menudo en las obras teatrales argentinas. Los *conventillos* son viejos palacios abandonados en los que viven familias de inmigrantes, cada una con su cultura y su lengua. El *conventillo* no es sólo un espacio físico sino un verdadero espacio de contigüidad social, multicultural e intercultural, en el que se cruzan los destinos de personas con distinta proveniencia. Con la inmigración, la sociedad argentina se transfigura.

En términos estrictamente teatrales el *teatro por horas* determina el aumento en la demanda de piezas breves de temática local. Así surge el *género chico criollo* para el que escriben muchos autores locales.

El drama *Juan Moreira* se representa, en cambio, en el ámbito del circo criollo y en él se expresan los valores del hombre del campo, el gaucho. Una familia de origen genovés, la familia Podestà, integrada por mimos, saltimbanquis, acróbatas que se habían radicado en Uruguay y trabajaban en el circo, decide representar inicialmente un mimodrama (1884), sobre la base del folletín y de la novela que lleva el mismo título, *Juan Moreira*, del autor argentino Eduardo Gutiérrez. Más tarde, el mismo autor escribirá propiamente el drama (1886). Parte de la crítica ha querido ver en la representación de este drama y en la repercusión que el mismo tuvo, el advenimiento del teatro nacional argentino. Nos resulta difícil creer que se pueda datar el inicio de una práctica artística; sin embargo, es cierto que a partir de la representación de este drama y a partir de muchos otros factores contextuales (no por último el de la inmigración – estamos, en realidad hablando de una compañía formada por genoveses) el panorama teatral argentino cambia. «Es que con esta obra dramática por primera vez el teatro rioplatense mostró su peculiaridad, su diferencia con el teatro europeo» (Pellettieri, 2002: 100). *Juan Moreira* es un drama gauchesco que narra el profundo problema social del gaucho perseguido por la autoridad injusta y prepotente. El gaucho, «de 'héroe' en las luchas por la independencia había pasado a ser, para la clase dominante, un marginal» (Pellettieri, 2002: 101). Juan Moreira advierte

que ha sido despojado y se convierte en un transgresor de la norma social, hasta llegar a su propia destrucción.

Esta obra significa, en su momento, una pluralidad de circunstancias: comparte con un sector considerable de la población un mismo lenguaje, un mismo gusto, una misma preocupación, una misma sensibilidad. Teatralmente, la compañía ofrece un espectáculo de calidad en que los actores representan a personajes cuyas costumbres son absolutamente argentinas: Juan tiene que saber andar bien a caballo, tiene que saber cantar, bailar, tocar la guitarra, usar el facón (cuchillo que el gaucho usaba para luchar). Es decir, asistimos a una forma de reconocimiento, de identificación asociativa, por parte de grandes sectores de la población con la historia narrada-representada. El espectáculo se caracteriza por un gran realismo tanto que el público se ve reflejado en las escenas del campo argentino con sus caballos, asados, bailes, canciones, el mate. Un aspecto muy importante es que, en este momento histórico, aparece definitivamente en el panorama dramático del país el actor nacional. De hecho, a partir de este momento, y sobre todo en el tránsito de un siglo al otro, surgirán muchas compañías dirigidas por *capocómicos* argentinos y se verá el proliferar de nuevas salas teatrales.

La invención de Gutiérrez-Podestá hizo centro en una determinada moralidad, en la sensibilidad, en fin, en la cultura del pueblo campesino y suburbano, que, evidentemente, la estaba esperando. Así como, salvando las distancias, el teatro de Lope de Vega o el de Calderón nacionalizó la escena española del Siglo de Oro, *Juan Moreira* iba a hacer otro tanto con el teatro argentino de fines del siglo pasado. (Pellettieri, 2002: 100–101)

Por lo tanto, contemporáneamente a los espectáculos en los circos criollos, en Buenos Aires se irán representando espectáculos cuyas raíces eran españolas pero que, lentamente, habían ido sumando elementos locales. El *género chico criollo* incorpora, a parte de los ya mencionados sainetes, zarzuelas, vaudeville, intermedios, revistas, también los sainetes rurales, el folletín, el circo, y el nuevo personaje de la sociedad argentina: el inmigrante. Una serie de elementos nacionales y extra nacionales se enlazan y reflejan en este género. La ambientación del sainete será el *conventillo*, en el que familias numerosas viven conflictos cotidianos: dificultades económicas, problemas de alojamiento, enfermedades, dramas generacionales etc.

Los autores que cultivan este género son muchos y es con ellos que podemos hablar de la consolidación de una dramaturgia nacional. Gregorio Laferrère, Florencio Sánchez y Roberto Payró son los autores más significativos de este período.

3. Años treinta: el *Teatro del Pueblo*

El nacimiento del movimiento de los teatros independientes debe ser analizado en el contexto más amplio posible: es decir no solo como reacción a un específico estado en que se encontraba el teatro en los años treinta, sino también como reacción a la situación que estaba viviendo la cultura en general, situación determinada por distintos factores socio-políticos (fraudes electorales, injusticia social, etc). La situación conflictiva en que se encontraba el país sirvió de incentivo a algunos historiadores e intelectuales para interpretar aspectos de la

historia argentina hasta entonces inexplorados, y buscar algunas constantes que dieran respuesta a la inquietud ontológica que los animaba. La literatura se inclina predominantemente hacia un carácter reflexivo, sobre todo en dos corrientes originadas en el decenio precedente: la primera se desarrollará en torno a la revista *Sur*; la segunda, decididamente comprometida con la realidad social, incluye, entre otros, a escritores interesados en la renovación teatral. Autores como Roberto Arlt introducen en sus obras temas sobre la marginación, el drama cotidiano del hombre de la calle, etc. De este modo, la situación crítica que vive el país, funciona como estímulo a la reflexión que es conjuntamente estética, social y existencial.

Entre los años 1910 y 1930, muchos autores nacionales representan sus obras en las salas teatrales de Buenos Aires; sin embargo, cambia el sistema de producción del espectáculo y aparece como figura dominante la del actor-empresario teatral, que condiciona al autor en la escritura de sus obras. La misma palabra empresario nos remite a la función que el mismo ejerce, al objetivo que se propone, que no es otro que llenar las taquillas del teatro. Anteriormente mencionamos a la figura del *capocómico*, en cuyas manos se encontraba la gestión de todos los aspectos referidos al espectáculo. El *capocómico* o actor-empresario coinciden como figura. El mismo dicta todas las pautas referidas a la elección del texto, de los actores, de la sala, y maneja los aspectos administrativos y contables. En esta época, se conforma un mercado de bienes culturales. «El artista debe salir a 'vender' su producto, someterlo a las leyes de la oferta y de la demanda, adaptándose al reclamo estético-ideológico del público que lo consume» (Cilento, Rodríguez, 2002: 82). Se crea una industria del espectáculo en la cual el motivo principal que lleva a los autores a escribir teatro es el dinero. Poco a poco, comienzan a proliferar dramaturgos que responden a la demanda de obras de las compañías. Los dramaturgos escriben, por lo tanto, a pedido de los *capocómicos* y según las necesidades de los mismos, de las características de la compañía y conforme a los gustos del público, que es quien, al fin, determina el éxito del espectáculo. «El teatro en Argentina se ha transformado en una poderosa industria. Maneja millones de pesos. Escasean los nombres artísticamente meritorios, pero día a día aumenta el número de productores» (Yunque, 1946: 138).

El teatro del Pueblo³, fundado por Leónidas Barletta, en 1930, surge en oposición a los *teatros comerciales*. «Salvar al envilecido arte teatral [...]» es la primera expresión

³ «En Buenos Aires, a 20 del mes de marzo del año 1931, reunidos los que firman al pie de esta acta, Amelia Diaz de Korn, Joaquín Pérez Fernández, Pascual Naccarati, José Veneziani, Hugo D'Evieri y algunas personas llamadas a colaborar fueron invitados por Leónidas Barletta a constituir una agrupación artística cuya finalidad fuese: realizar experiencias de teatro moderno para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte en general, con objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo. Se convino en denominar al organismo Teatro del Pueblo, «agrupación al servicio del arte». Se convino, asimismo, siempre a propuesta de Leónidas Barletta, que los componentes de la agrupación deberían cultivarse moral y físicamente, que aportarían su trabajo como única contribución, que todos tendrían la misma categoría, figurando en un mismo plano, ya que el teatro no puede salir sino de la conciencia y concierto de todas las partes, el director y el electricista, el decorador y el actor, fraternizando en un ideal común. Se resuelve nombrar como director a Leónidas Barletta, con plenos poderes para que inicie la organización. [...] Propone que no se acepten obras de autores que hayan estrenado en el teatro oficial, ni actores profesionales; propone que el ciclo de experimentaciones sea realizado exclusivamente con obras de argentinos, sin previa censura para todos aquellos que ya tengan una responsabilidad pública; propone también que se practique una sana modestia tratando de evitar en lo posible la gloria individual, cuando la haya; que no exista la ambición de lucrar; considerando esta labor, no como una profesión sino como una misión». Acta de fundación del teatro del Pueblo (Marial, 1955: 61–62).

que determina la futura orientación de la actividad del grupo. Una fórmula que se configura como propuesta de renovación *total* con respecto a lo que ya existe en la escena nacional. La reforma que proponen los miembros del Teatro del Pueblo es total, porque se ramifica en una multiplicidad de direcciones, de lo político, a lo cultural, a lo estético y social. La tentativa del Teatro del Pueblo de «salvar al envilecido arte teatral» se concretiza en la previa condición de reforma moral a la que se debe someter la figura del artista y el trabajo teatral en su totalidad, sobre la base del principio fundamental que considera «[...] esta labor, no como una profesión sino como una misión». Misión implica dedicación total, implica cultivar la propia vida en virtud del propio trabajo, «[...] cultivarse moral y físicamente», implica renovación en el plano propiamente humano, vuelta a la simplicidad, espontaneidad y genuinidad de propósitos, exclusión de todo aquello que en la sociedad moderna colabora para la creación de falsas necesidades, en favor del desarrollo de sentimientos naturalmente sanos. «Se propone también que se practique una sana modestia tratando de evitar en lo posible la gloria individual, cuando la haya, que no exista la ambición de lucrar.»

Barletta, en un artículo aparecido en la revista del grupo mismo, expresa la siguiente opinión:

Los que pensamos con Romain Rolland⁴ que no hay ninguna relación entre una cantidad de dinero y una obra de arte, no tenemos interés en que la obra produzca dinero. Apenas si aspiramos a tener lo necesario para vivir y nos contenta la pobreza, porque ella nos procura, de paso, la tranquilidad de saber que no usurpamos nada. (Barletta, 1955: 69)

«Reforma moral», a la que corresponde a nivel de organización de la estructura del grupo una reforma interna, ambas en relación con un cambio más amplio que se refiere al modo de hacer cultura y que significa revisión social del modo de este hacer cultura.

«[...] Teatro del Pueblo, 'grupo al servicio del arte'». ¿Por qué y en qué sentido el teatro es del pueblo, y qué connotación fundamental caracteriza a tal grupo? Antes que nada, la inexistencia de jerarquías; una asamblea elige anualmente una especie de comité directivo. Todos los miembros tienen «[...] la misma categoría, figurando en un mismo plano ...». Los roles bien definidos, permiten el intercambio recíproco de las tareas: más que constituir un grupo, crean una comunidad en la cual todos hacen todo y donde cada oficio es practicable por quien lo quiera y se encuentre libre en el momento para hacerlo. «Aportar su trabajo como única contribución [...]» En el Acta de fundación del Teatro del Pueblo, hay una pauta que nos parece importante subrayar aquí: «Propone que no se acepten obras de autores que hayan estrenado en el teatro oficial, ni actores profesionales; propone que el ciclo de experimentaciones sea realizado exclusivamente con obras de argentinos, sin previa censura para todos aquellos que ya tengan una responsabilidad pública [...]» Una vez más se plantea el tema del autor nacional *versus* el autor extranjero, problemática constante que caracteriza la evolución del teatro argentino. Sin embargo, hay que notar que en los años veinte escriben autores como Armando Discépolo, Francis-

⁴ El teatro independiente de L. Barletta ideológicamente sigue los postulados de R. Rolland y de su *Teatro para el Pueblo*.

co Defilippis Novoa, Samuel Eichelbaum, González Pacheco etc., que por ser autores que trabajan en el teatro profesional no son tomados en consideración por los independientes. El objetivo primario que se propone el grupo es la reforma ética en el campo teatral: «[...] llevar a las masas el arte en general, con objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo.» El propósito claramente didáctico que acompaña esta afirmación no siempre logra sus intenciones. El teatro del Pueblo en los primeros años de su existencia, ocupa una sala con no más de 70 butacas, y el mismo Barletta, como refiere J. Marial, «[...] anunciaba las representaciones agitando una campanilla y llamando a los transeúntes a apreciar la obra en cartelera al reducido precio de veinte centavos [...]» (1955: 112). En este estadio de su evolución, el Teatro del Pueblo muestra una imagen pintoresca. Pero será a partir de estas tentativas que, en los años siguientes, se pondrá en práctica un nuevo tipo de propuesta cultural en el teatro argentino. Ya en los años cuarenta, el Teatro del Pueblo posee una sala más amplia y se asiste a un proceso de proliferación de teatros independientes. Los distintos grupos —en este período son activas otras entidades que se constituyen sobre las mismas bases del Teatro del Pueblo y con características análogas⁵— no ejercen una actividad estrictamente teatral: organizan conciertos, conferencias, cursos de literatura, música, arte escénico, espectáculos de danza, muestras de arte plástico.

Ya en los años cincuenta son muchas las informaciones de los sucesos culturales, literarios y teatrales que llegan de Europa. Los grupos independientes se resienten, inevitablemente, de la actividad europea, así como se resiente, por otra parte, toda la cultura argentina. Las tendencias europeas influyen en el país, más en el campo social que en el estético. Profundo es, en efecto, el carácter social del Teatro del Pueblo, en el cual el mensaje ideológico y el didáctico confunden sus propios límites confluyendo uno en el otro.

En sustancia, dos habían sido las metas a las cuales el teatro independiente había aspirado: acercarse a un vasto público y descubrir buenos autores nacionales, o sea, desarrollar un teatro y una dramaturgia propios. En ambos casos, el movimiento independiente falla en sus objetivos, a pesar de que autores de la talla de Ezequiel Martínez Estrada y Roberto Arlt —autor por antonomasia del teatro independiente— escriban textos que serán representados en el Teatro del Pueblo. Otros autores de gran relevancia obran en los teatros independientes, pero ello no parece ser verdaderamente significativo en el contexto global del teatro argentino, donde las salas de los grandes teatros comerciales, siempre colmadas de espectadores, continúan su actividad sin preocuparse en lo absoluto de otras actividades paralelas a la suya.

Si, por un lado, el intento por parte de los independientes de «salvar el envilecido arte teatral», comportaba, además de la formación de una cultura teatral para el pueblo, también la propuesta de un repertorio de calidad que incluyese las tendencias y los géneros más diversos, por otro lado, el teatro independiente muchas veces recurre a un repertorio extranjero poniendo en escena obras de autores europeos y norteamericanos. Una vez más la realidad deja de lado las intenciones: la seria propuesta de crear autores nacionales cede ante la efectiva escasez de tales autores; hay que tener presente, además,

⁵ Las entidades más importantes de carácter independiente que surgen después del Teatro del Pueblo son: Agrupación artística Juan B. Justo, La Máscara, Teatro Libre Florencio Sánchez, Teatro IFT.

que la mayor parte de los literatos que obran en el teatro independiente son fundamentalmente escritores que cultivan también otros géneros literarios, o periodistas que se dedican también a escribir textos teatrales. Se ve, pues, prevalecer una dramaturgia extranjera que, hasta los años '60, será dominante en el repertorio de los teatros independientes. La gente de teatro se replantea la cuestión en torno a la esencia de un teatro y una dramaturgia nacionales.

El debate se extiende hasta una más reciente consolidación de la dramaturgia y de la escena argentinas. He aquí como, en los años cincuenta, la revista *Talía*, resumía la situación vigente, proponiendo también un posible 'plan de acción':

[...] los teatros independientes han hecho mucho en pro de nuestro acervo escénico-literario; han hecho mucho pero no lo suficiente. [...] Aceptamos que traigan a nosotros las corrientes renovadoras que se respiran en Anouilh, Tennessee Williams, Priestley, Elmer Rice, Saroyan y otros, pero no es que esa actividad pedagógica tenga lugar a expensas de una continua postergación del cumplimiento de su verdadera misión. La literatura dramática nuestra espera de los elencos independientes la colaboración que tiene derecho. En este sentido, se ofrecen dos variantes: la primera, iniciar la búsqueda de nuevos valores dramáticos en las letras argentinas. La segunda, dar nueva vida y hacerla conocer a la generación actual, esa magnífica pléyade de escritores, afortunadamente no olvidados, pero sí casi desconocidos, que estructuraron la base del Teatro Nacional. [...] Estos verdaderos fundadores de la dramática argentina, no deben ser ignorados por quienes sienten sincero amor por el Teatro y como no es posible esperar que esa actualización se genere en los teatros profesionales, corresponde a los independientes tomar la iniciativa en ese sentido. (*Talía*, 1953)

Raúl Castagnino presenta el siguiente cuadro del decenio que va del 1940 al 1950:

[...] el teatro nacional llevaba treinta años de crisis y como, en la década 1940–1950 la decadencia tomaba caracteres lamentables y angustiosos. No había salas teatrales, copadas por el cinematógrafo; había disminuido el número de los intérpretes de primera línea, ganados unos por la pantalla, muertos otros; los auténticos dramaturgos no escribían y si lo hacían debían acomodarse al género que practicaban las escasas compañías sobrevivientes, a la calidad y los criterios impuestos por los capitalistas que oficiaban de empresarios, al paladar de un público de gusto pervertido por el mal cine, por las angustias de la guerra y de la posguerra, por la falta de cultura teatral, por treinta años de decadencia escénica y por la subalternación de los principios intelectuales, deliberadamente menoscabados desde las altas esferas gubernamentales, sobre todo a partir de 1945. (*Castagnino*, 1968: 149–150)

Resulta claro que los diversos fenómenos del teatro argentino se encuentran entrelazados entre sí. El teatro independiente tuvo grandes propósitos que no logró cumplir. Además, centrando sus propias energías sobre todo en el aspecto social –y no necesariamente estético– terminó desviando su propia trayectoria del camino que lo habría llevado al logro de los propósitos originarios: la creación de textos de carácter nacional, en los que el público pudiera reconocerse.

Al respecto, Alejandra Boero y Pedro Asquini, hablan en 1953 de su experiencia directa en el tentativo de preparar, proponer y promover autores teatrales argentinos:

Nuestra experiencia en materia de autores nos dice claramente que lo que hace falta en nuestro país son maestros que enseñen a escribir teatro. La falta de una preceptiva dramática es realidad tremenda en nuestros teatros. Los autores escriben demostrando desconocer las reglas más elementales del drama. Generalmente escriben sobre nuestros viejos modelos de sainetes y melodramas o si tienen determinadas posiciones ideológicas, las obras pecan de discursivas y literarias careciendo de los elementos teatrales que hagan factibles la trasmisión del mensaje por medio del teatro. (Boero, Asquini, 1953)

Según Pellettieri (2002), en su primera fase de desarrollo (1930–1945), el teatro independiente se había propuesto la modernización, como ruptura con el sistema teatral precedente. En su segunda fase (1949–1959), el nihilismo hacia la tradición se atenúa: los años cincuenta abren un nuevo episodio en la evolución del movimiento independiente. En estos años el contexto social ha cambiado con respecto al de los años treinta, y cambian también los términos en que se coloca el debate acerca de la identidad nacional y teatral. La autoridad del teatro independiente, ahora, es mucho más consistente de cuanto no lo fuera en sus comienzos, cuando el carácter idealista, rebelde e improvisado era el sobresaliente; mira al rostro de la realidad concretamente y su objetivo es el de imponerse con autoridad en la escena socio-cultural argentina.

Las investigaciones realizadas por parte de los grandes directores desde los comienzos de 1900 atraen, inevitablemente, la atención de los hombres de teatro, creando en ellos una nueva aspiración hacia una responsabilidad artística, que va mucho más allá del simple mensaje social, lo que impone una nueva preparación profesional. Circulan en el ambiente teatral los primeros textos sobre K. Stanislavkij producidos en Argentina –de G. Tolmacheva, *La ética teatral de Stanislavskij y la creación del actor*, publicado en 1946, *Ética y creación del actor – ensayo sobre la ética de Konstantin Stanislavskij*, de 1953– y los de importación extranjera – N. Gourfinkel, Prólogo a «La puesta en escena de Hamlet» y «Discusión entre G. Craig y K. S. Stanislavskij», de 1952; R. Bolelavsky, *La formación del actor*, de 1954 y de la misma fecha, N. Gorchakov, *Lecciones de 'regisseur' de Stanislavskij*.

El actor y el autor entran en juego en este momento. Los mismos se transforman en el elemento de una nueva búsqueda en la cual actor, texto, escena concurren a colocar las bases para una modernización en el teatro argentino.

BIBLIOGRAFÍA

- Barletta, L. (septiembre 1938): *Conducta*, 2, 28. Buenos Aires: Ed. Teatro del Pueblo. Cit. en Marial, J. (1955): *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe.
- Boero, A., Asquini, P. (1953): *Talia*, 1, 2. Buenos Aires.
- Castagnino, R. (1968): *Literatura dramática argentina*. Buenos Aires: Editorial Pleamar.
- Cilento, L., Rodríguez, M. (2002): «Configuración del campo teatral (1844–1930)». En: Osvaldo Pellettieri (dir.): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna, 77–98.

- Marial, J. (1955): *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe.
- Ordaz, L. (1946): *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Futuro.
- Pellettieri, O. (2002): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- Sambrano Urdaneta, O., Miliani, D. (1991): *Literatura Hispanoamericana I*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana.
- Schmidhuber de la Mora, G. (2005): «La primera dramaturga en lengua moderna. Sor Juana Inés de la Cruz». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=17630 (16-06-2009).

UČNA URA O LATINSKOAMERIŠKEM GLEDALIŠČU: GLEDALIŠČE V BUENOS AIRESU (1900–1950)

Ključne besede: latinskoameriško gledališče, argentinsko gledališče, »Ljudsko gledališče«, Neodvisno gledališče

Članek v uvodnem delu prinaša splošni oris latinskoameriškega gledališča in pri tem izpostavi razliko med dramskim in uprizoritvenim besedilom ter pomen obrednega gledališča. Sledi podrobnejši pregled argentinskega gledališča prve polovice 20. stoletja. Prvi dve desetletji so zaznamovali španska tradicija, drame iz življenja gavčev in dela evropskih priseljencev. Pomembna prelomnica v razvoju je bila leta 1930 ustanovitev »Ljudskega gledališča«, ki si je zadalo korenito politično, kulturno, estetsko in družbeno prenovno. Iz te pobude se je razvilo t. i. »neodvisno gledališče«, ki pa je zašlo v izrazito socialni tematiki in mu ni uspelo v celoti uresničiti glavnega cilja – uveljaviti izvorno, nacionalno gledališko ustvarjalnost z besedili, v katerih bi se občinstvo lahko prepoznalo. Šele v petdesetih letih, ko se je spremenilo družbeno ozadje, se je pokazala nova priložnost tudi za posodobitev dramske umetnosti, v kateri sta ključni element igravec in avtor oziroma dramsko besedilo.