

# **Influencia del ideal de la izquierda “clásica” en el campo teatral porteño de la primera mitad del siglo XX.**

Karina Mauro.

Cita:

Karina Mauro (2011). *Influencia del ideal de la izquierda “clásica” en el campo teatral porteño de la primera mitad del siglo XX. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/250>

Número de la mesa: 40

Título de la mesa: Historia de la izquierda en la Argentina: política, sociedad e ideas (1880-1960)

Apellido y nombre de los coordinadores: Hernán Camarero y Carlos Miguel Herrera

Título de la ponencia: Influencia del ideal de la izquierda “clásica” en el campo teatral porteño de la primera mitad del siglo XX

Apellido y nombre de la autora: Karina Mauro

Pertenencia institucional: Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Documento de identidad: 23.782.848

Correo electrónico: karinamauro@hotmail.com

Autorización para publicar: Sí

## **Influencia del ideal de la izquierda “clásica” en el campo teatral porteño de la primera mitad del siglo XX**

Karina Mauro

El presente trabajo se centrará en el análisis de las premisas ideológicas que, establecidas durante las primeras décadas del siglo XX, estructuraron el campo teatral porteño posterior. Si bien estas bases se hallaban presentes de forma incipiente ya en el siglo XIX, fueron cristalizadas por el Teatro Independiente, movimiento iniciado por el Teatro del Pueblo fundado por Leónidas Barletta en 1930, y vinculado al Partido Comunista. Inspirado en el homónimo europeo, el Teatro del Pueblo se proponía llevar adelante un proyecto teatral no comercial, basado exclusivamente en la función social, didáctica y política que le atribuía al teatro. En nuestro contexto, este objetivo se identificaba con la concreción de un teatro de arte que diera a conocer dramaturgias consideradas valiosas (específicamente los clásicos universales y el realismo de izquierda), a un público supuestamente envenenado por el teatro comercial, fundamentalmente en su variante popular.

Nuestra indagación partirá de los antecedentes, el desarrollo y el devenir posterior de esta postura, profundizando en dos aspectos: por un lado, las relaciones que la propuesta de Barletta mantenía con los postulados ideológicos de la izquierda tradicional, en tanto vertiente cultural reformista según la cual existe una cultura universal que un grupo esclarecido debe distribuir y/o imponer a los sectores populares.

Por otra parte, analizaremos la influencia de estas premisas, tanto en el campo teatral (determinando los lineamientos que el teatro oficial y comercial culto sostendrá, con leves variantes, hasta hoy), como en el seno del hecho escénico, en el que todos sus componentes deberán subordinarse a las premisas ideológicas.

Partiremos de la noción de representación de Louis Marin, expuestas por Roger Chartier (1996). Chartier distingue dos dimensiones de la representación: la transitiva y la reflexiva. La representación de carácter transitivo constituye la sustitución de algo ausente por un objeto o imagen nuevo, por lo que éste se vuelve transparente en favor de aquello que refiere. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo elemento y la mostración de su presencia, mediante la cual el referente y su signo forman cuerpo. Si bien Chartier afirma que ambas dimensiones coexisten en toda enunciación, aquello que denomina como “las modalidades de la <<preparación>> para comprender los principios de la representación” (Chartier: 1996, Pp. 90) puede provocar que se priorice la función sustitutiva en detrimento de la reflexiva.

Sostenemos que en el campo teatral porteño ha prevalecido la dimensión transitiva de la representación, concebida como la referencia a una idea o sentido que se halla ausente de la situación escénica y que es sustituido en y a través de ésta. Si bien esto se registra desde los orígenes de nuestro campo teatral, el ideal de izquierda cuadró con esta postura y terminó de plasmarla en el teatro.

La preponderancia de la dimensión transitiva en el teatro se apoya en la reducción de los aspectos reflexivos del hecho escénico, merced a la composición y respeto de una trama en la que las marcas de enunciación son minimizadas. Esto comporta la presunción de que la trama es un enunciado sin enunciación, lo cual convierte al autor dramático en un demiurgo omnipotente, quien conoce y revela las claves del referente, que se presenta así como objetivo o verdadero. El surgimiento del denominado Drama Moderno (Szondi: 1994) y del realismo como su forma privilegiada, representan la culminación de esta aspiración, al borrar todo procedimiento de construcción mediante la exposición de los hechos a través del diálogo entre los personajes en tanto dialéctica cerrada. El realismo implica entonces la plasmación estética de una premisa ética o ideológica, priorizando lo dicho por sobre la enunciación mediante el respeto por la visión de la realidad impuesta por quien compone la trama. Por el contrario, el quebrantamiento de las certezas del realismo, relativiza la verdad del decir (Barthes:

1974), cuestionando la figura del autor y por lo tanto, la veracidad de lo dicho sobre el referente.

Desde sus inicios, el campo teatral porteño, a través de algunos de los dramaturgos y las instituciones legitimantes como la crítica, ha propugnado el respeto por la transitividad de la representación teatral. En tanto el acercamiento al realismo se estableció como canon (en tanto garantía de la máxima transitividad hacia el referente y, por lo tanto, “grado cero” de la representación), la utilización de procedimientos no realistas y de cualquier otro elemento que vuelva ostensibles los aspectos reflexivos de la representación, se señalaron como desvío. Este es diagnosticado como manifestación de lo bajo, primitivo o premoderno (caracterización adjudicada a los géneros populares, de gran desarrollo durante fines del siglo XIX y principios del XX) o de la gratuidad o vacuidad de la forma (acusación dirigida a las propuestas experimentales surgidas ya más avanzado el siglo).

La presencia permanente del realismo como punto de referencia (ya sea como meta a alcanzar, como principio a sostener o como aspecto a cuestionar), se basa en una singular configuración del hecho teatral en nuestro medio según la cual el componente ético, identificado con una función social, educativa y/o política directa del teatro en el público, prevalece por sobre los componentes estéticos, cuyo carácter reflexivo es percibido como una superficialidad que actúa en detrimento del enunciado y que es, por lo tanto, gratuita o prescindible. Esto sostiene de una visión jerárquica del teatro en la que los aspectos estéticos se presentan como aislados e inferiores respecto de lo ético/ideológico, encarnado en el mensaje aportado por el realismo. En definitiva, todo hecho teatral que presente una valoración de la dimensión reflexiva de la representación, tornando visible la enunciación y oscureciendo la transitividad de la trama hacia el referente, será cuestionado, aun implícitamente, como inculto y tosco, o como vacío y superficial, característica que recorrerá toda la historia del teatro porteño.

Consideramos que la sostenida existencia de una dicotomía entre realismo y no realismo en el campo teatral porteño<sup>1</sup>, se articula con otras dicotomías presentes en nuestro campo cultural, como civilización / barbarie, nacionalismo / cosmopolitismo y culto / popular (Sigal: 2002).

---

<sup>1</sup> Pellettieri (2002) la designa como una “constante realista”

Diversos estudios históricos<sup>2</sup> confluyen en la caracterización del país como un proyecto intelectual concebido desde los años de la independencia y plasmado durante su constitución como Estado-Nación a partir de 1880 y en los años subsiguientes, período definido por la hegemonía liberal. Estas caracterizaciones insisten en retomar la visión canónica del país como atravesado por diversas dicotomías coyunturales, entre las cuales se recortan como las más abarcadoras, las oposiciones entre nacionalismo y cosmopolitismo y culto y popular, expresiones del conflicto por excelencia, civilización y barbarie, definido por Sarmiento y presente a lo largo de toda la historia:

“La célebre imagen <<civilización – barbarie>> posee un status singular en comparación con las anteriores, debido tanto al rol histórico inicial que ella cumplió, como a la influencia de largo aliento que ha ejercido sobre el pensamiento y la vida política argentinos. Aun más, la importancia del dilema sarmientino se nos revela en el hecho de que otras oposiciones, como algunas de las citadas más arriba, remiten a la imagen de Sarmiento <<civilización o barbarie>>, suerte de matriz que parece sostener las recreaciones posteriores acerca del tema de la Argentina <<dividida>>”  
(Svampa: 1994, Pp. 12)

Estas dicotomías han permitido elaborar genealogías o linajes (Sarlo: 1983) en los cuales ubicar las diversas posturas presentes en el horizonte político y en el campo cultural argentinos. No exentas de simplificaciones y de anacronismos, la aplicación de estas dicotomías no sólo se propone clasificar productos y procesos a partir del establecimiento de semejanzas y diferencias, sino que tiene por objeto principal establecer jerarquías y posiciones dominantes, que funcionan como criterios de legitimidad y apreciación, pero también de exclusión y desvalorización.

Lo cierto es que estos agrupamientos no pueden existir por separado o en forma estática, dado que cada uno se define por relación con los demás, por lo que los términos de estas dicotomías, en tanto formas de comprender y explicar nuestro devenir histórico, han sufrido diversas modificaciones a lo largo de la primera mitad del siglo XX. A la idea primigenia de la barbarie como lo salvaje, adjudicado al indio y al vacío cultural, moral y político al que es asociado (consiguiente con la idea de “frontera” o “desierto”), le sigue la del campo y su universo de sentido, en el que se recorta la figura del gaucho y sus costumbres, en oposición a la ciudad civilizada, lugar que ocupará

---

<sup>2</sup> AAVV (2005), Sigal (2002), Sarlo (1984, 1983), Altamirano (1983), Portantiero (1982), Svampa (1994), Ford (Ford, Rivera y Romano, 1985)

posteriormente el inmigrante y el suburbio en contraposición al criollo patricio y al centro. La caracterización de la barbarie contribuye así a la configuración de un “nosotros” identificado con los grupos dominantes, que no vacila en incluir dentro de sus referencias, figuras y sentidos autóctonos anteriormente antagonistas, pero ya perimidos (como sucede con la valorización de la figura del gaucho frente a la amenaza disolutiva del inmigrante). El rol activo y dirigente en la generación del Estado y sus instituciones, en tanto instalación del orden y garantía del progreso, define una actitud tutelar por parte del grupo dominante<sup>3</sup>, sobre el destino de la Nación y de su población.

En este derrotero, la noción de barbarie se relaciona no pocas veces con la desvalorización de lo que ya se halla presente en la propia cultura, promoviendo la importación de formas extranjeras (mayormente europeas) como paliativo<sup>4</sup>. La definición de una cultura culta, alta o de elite, coincide entonces con la posibilidad de acceso a productos y procedimientos de origen europeo, desestimando formaciones implantadas con anterioridad en nuestro medio y que por ende ya han sido objeto de una reelaboración que las ha dotado de características locales.

De este modo, el cosmopolitismo se asocia a una apertura a lo que sucede en otros ámbitos, o más exactamente, a aquello de lo que allí sucede que es apreciado positivamente. Cabe destacar que esta apertura no se realiza hacia todo lo extranjero, sino hacia las regiones consideradas superiores, más adelantadas o evolucionadas, es decir, poseedoras de las características idealizadas por el grupo dominante local. Esto se percibe, por ejemplo, en la desestimación de las costumbres de los inmigrantes europeos asociadas directamente con su condición de campesinos de regiones pobres. No sucede lo mismo con los aspectos “civilizatorios” de la inmigración: todo lo relacionado al culto al trabajo y a la familia, que se exaltan frente a los “vicios” autóctonos. Se configura así un campo cultural periférico, que remite a instancias de legitimación externas e interioriza criterios exteriores de valoración (Sigal: 2002).

En lo que respecta al arte, se privilegiaron las manifestaciones de la alta cultura, como la pintura, la escultura, la música lírica y las letras, resguardando el acceso al mismo en tanto modo de diferenciación social. Esta posición privilegiada de los sectores dominantes respecto del arte, permitirá la consecución del rol tutelar en la difusión de las actividades artísticas como forma de adquisición de valores universales por parte de los sectores subalternos, en una clara posición a favor de la educación *por* el arte. El

---

<sup>3</sup> Que coincide con la intelectualidad hasta 1930 (Sigal: 2002)

<sup>4</sup> Teoría de que la civilización no se propaga por “semilla”, sino por “gajo” (Altamirano: 1983)

lugar central ocupado por las letras en el campo cultural, determinará su rol dirigente en el mismo.

La diferenciación paulatina entre una cultura culta dominante y una variante denominada “intelectual”<sup>5</sup> como resultado del desplazamiento de los intelectuales de la clase dirigente y su reemplazo por una clase netamente política, se utiliza frecuentemente para dar cuenta de la creciente distancia entre una visión cultural conservadora y otra progresista, vinculada con el ámbito universitario y con posiciones políticas de izquierda.

No obstante, consideramos que esta divergencia estético-ideológica se reduce en lo que respecta a la posición de ambas vertientes frente a lo popular y más específicamente, a la función social, política y educativa (en tanto divulgación de valores universales, que van desde la religión y la propiedad privada a la revolución), que los productos culturales y artísticos deben ejercer en una categoría designada como “pueblo”. En el mismo sentido, Ford (1985) señala que persiste en esta postura, el concepto burgués de cultura como bien universal al margen de la historia, es decir, la idea de una cultura única que acepta no obstante, dos variantes: la elitista (diferenciadora y apropiadora) y la reformista (distributiva y por lo tanto, imponible a otros). Conforme a esto, Sigal afirma que los intelectuales argentinos surgen en la “difusa zona cruzada por la herencia liberal y la expansión de las izquierdas” (Sigal: 2002, Pp. 62), adoptando formas de inserción en lo público típicas de los intelectuales latinoamericanos, priorizando la función social por sobre la función crítica y atribuyéndole una “misión” a la universidad, al pueblo, a la clase obrera, etc.

Esto se observa claramente en la caracterización de la cultura de los sectores populares realizada por grupos dominantes o intelectuales, entre los que la izquierda juega un importantísimo rol. En primer lugar, como imagen degradada o retrasada de la cultura dominante, y por consiguiente, manipulable (PEHESA: 1983). Una visión semejante conlleva a la infantilización de lo popular (Sarlo: 1984) o a la adjudicación de un rol pasivo y carente de iniciativa, y a la reducción de sus manifestaciones al espontaneísmo (Ford: 1985). Esto se halla implícito en observaciones tales como que lo popular carece de la posibilidad de plantear un orden político competitivo (Portantiero: 1982), o en la atribución de reaccionarismo político o moral y de antiintelectualismo como un rasgo contradictorio con su naturaleza “contestataria” (acusación proveniente

---

<sup>5</sup> Sarlo (1983), Sigal (2002) y AAVV (1983)

generalmente de la izquierda), las cuales son muestras de la extrapolación de criterios de caracterización y valoración externos.

Consideramos que la cultura popular no se reduce a la compilación de productos y manifestaciones particulares, sino que se trata de una configuración singular que genera formas de pensamiento, producción, acción y valoración específicos. No obstante, si la cultura de elite o dominante ostenta una mayor homogeneidad, sustentada en el establecimiento de sus límites de forma más precisa (Sarlo: 1984), la posibilidad de definir a la cultura popular presenta una mayor indeterminación.

Propondremos una caracterización de los sectores populares como un grupo heterogéneo localizado, es decir, en contacto estrecho con el lugar y con la época en los que se encuentra, situación en la cual se establecen los vínculos entre sus miembros. En el caso argentino, lo popular se define como integrado por inmigrantes que entran en contacto con la población criolla, modificándose unos y otros, y conformando una masa heterogénea de distintos orígenes y tradiciones, enriquecida por experiencias cotidianas (PEHESA: 1983). No obstante, el aspecto fundamental que condiciona la configuración espacio temporal y, por consiguiente, dichas experiencias, es la inserción de los sectores populares en un orden impuesto por otros. Esto determinará las características principales de la cultura popular: la condición dialogal de la misma respecto de la cultura dominante (lo cual establecerá formas de percepción, enunciación y valoración propias), y el establecimiento de una lógica táctica de pensamiento y acción.

En cuanto a la condición dialogal, nos remitimos al estudio de Bajtin (1994) sobre la cultura popular como paródica o carnavalesca. Dicha caracterización impide la asimilación de la cultura popular con una naturaleza revolucionaria, contestataria o vanguardista, que la izquierda tradicional intenta imponerle desde una posición de tutelaje, dado que estos constituyen parámetros ajenos a aquella. Esto permite diferenciar aspectos estético ideológicos propios de la cultura popular de aquellos procedentes de lo que Altamirano (1983) define como “núcleos activos de las clases populares de origen inmigratorio”, que adoptan instituciones y medios de producción cultural derivados del ejemplo europeo, como el periodismo obrero o el teatro anarquista. En este sentido, Portantiero (1982) señala que durante las primeras décadas del siglo XX, los grupos socialistas se propusieron modernizar los hábitos cívicos de los sectores populares argentinos, mostrando una notable capacidad organizativa para penetrar en la cultura popular, pero viciada de una concepción pedagógica y elitista, lo cual se evidenciará también en el teatro.



En lo que respecta a la cultura popular como productora y producida por una lógica táctica de pensamiento y acción, nos remitimos a los planteos de Michel De Certeau (2007), en tanto modos de hacer circunscriptos a las condiciones de un espacio ajeno, y por lo tanto, supeditados al aprovechamiento de las contingencias y oportunidades.

Estas características impiden asimilar a la cultura popular con una versión degradada de la alta cultura, o con una colección de productos espontáneos o inconexos. Por el contrario, consideramos que la cultura popular es una configuración que produce formas artísticas particulares, que pueden aislarse y analizarse desde criterios propios y netamente estéticos, de la misma manera que los productos de la cultura culta. Esto se manifiesta claramente en el teatro porteño durante el pasaje del XIX al XX, aspectos que luego serán extrapolados a otros medios, como la radio, el cine y la televisión, y resignificados por sectores del teatro culto posterior. En efecto, las formas populares de teatro presentaron un gran desarrollo y despliegue durante dicho período, y es en reacción directa a las mismas que se levantará la postura de la izquierda.

Según Pellettieri (2002), es posible identificar un incipiente campo teatral hacia el año 1900, con sus mecanismos de circulación y legitimación interna, y las consiguientes luchas por obtener la centralidad en el mismo. La posición del teatro en el campo cultural argentino, presenta históricamente una condición periférica respecto de otras manifestaciones, como la música, las artes plásticas e incluso con posterioridad, el cine, pero principalmente, las letras. De hecho, es desde este campo que se produce la mayor injerencia del campo intelectual en el teatro. La mencionada caracterización de la intelectualidad argentina como el cruce entre la herencia liberal y la expansión de las izquierdas, se expresa en su sostenida visión de lo que el teatro debe ser y en su constante reclamo ante lo que es<sup>6</sup>.

Por otra parte, la desconsideración del teatro como arte impidió que el mediocre desempeño del Estado como promotor de la cultura en la Argentina (Sigal: 2002), desemboque en un desarrollo del mecenazgo privado, tal como se registró en otras disciplinas. Esto implicó que el teatro se mantuviera exclusivamente como actividad comercial, dependiente de los ingresos de boletería, motivo que retroalimentaba la desvalorización intelectual.

---

<sup>6</sup> En 1870 surge la Academia Argentina de Artes y Letras, presidida por Martín Coronado, y la Sociedad Protectora del Teatro Nacional. El debate entre los intelectuales comienza a producirse alrededor del cuestionamiento de la necesidad de un teatro propio, dadas las frecuentes visitas de compañías extranjeras (Pellettieri: 2002).

Las dicotomías consignadas hallarán expresión en el campo teatral a través de la oposición entre dos formas de hacer y de entender al teatro: la “cultura” y la “popular” (Pellettieri: 1992). Esta divergencia, que será explícita en mayor o menor grado según el contexto, recorrerá toda la historia de nuestro teatro y será la matriz a partir de la cual se articulará la hegemonía de la transitividad y del realismo como su forma privilegiada, en primer lugar en tanto reclamo, y luego, efectivamente.

No obstante, el teatro porteño finisecular presenta un gran desarrollo comercial y estético, proveniente de su origen popular en el circo y de su surgimiento por iniciativa de los artistas, quienes compartían su condición social con el público, incorporando formas, procedimientos y contenidos valorados por el mismo. En pleno auge, el circo, espectáculo itinerante con presencia regular tanto en el ámbito rural como en el urbano, comienza a incluir expresiones del criollismo. La figura de *Juan Moreira*<sup>7</sup>, en tanto héroe osado y a la vez víctima trágica del orden impuesto por el Estado Nacional (Tranchini: 1999) expresa, por un lado, la exaltación de la otredad respecto a la “civilización” identificada con la sociedad oficial que excluye toda diferencia (Rodríguez: 1998), conflicto representado con anterioridad por el *Martín Fierro*. Pero, por otra parte, el Moreira constituyó el punto de homogeneización de sectores populares que vivían en permanente cambio merced al proceso inmigratorio.

No es casual que el circo retome a un personaje cercano, en enfrentamiento con una sociedad oficial ante la cual artistas, público y personaje ostentaban las mismas características. Tampoco es gratuito que el “realismo ingenuo” inicial (Pellettieri: 1990), mediante el cual se destacaban los aspectos costumbristas que acercaban al personaje a los espectadores, pronto haya evolucionado hacia la forma paródica y carnavalesca del sainete, centrándose en la figura y las transgresiones del actor, mostrando un mundo más tranquilo y homogéneo que el contexto en el que se encontraban los sectores populares de la época.

Paulatinamente, las compañías de circo pasan a la sala teatral. Durante los años posteriores al estreno del *Moreira*, las modificaciones introducidas por el auge inmigratorio y el crecimiento de las ciudades, provocaron el descenso del predominio de la gauchesca y el surgimiento de nuevos géneros. La nostalgia por un mundo perdido (el rural, el europeo de origen, el arrabal amenazado por el progreso) se trasladó a un

---

<sup>7</sup> Folletín de Eduardo Gutiérrez, basado en la crónica policial sobre un gaucho bonaerense. Es representado como pantomima por el circo de los Hermanos Carlo en 1884, con José Podestá en el rol protagónico. En 1886, el circo Podestá-Scotti lo estrena en versión hablada, constituyendo el inicio del teatro nacional

ámbito obligadamente compartido: el patio del conventillo, propio del sainete, género representado antes por compañías españolas, que adquiere así características locales.

El sainete criollo se convierte en un género prolífico y exitoso, que se estructura mediante la coexistencia, propia del teatro popular, de dos líneas, la dramática y la cómico-caricaturesca. El pasaje de lo rural al conventillo, así como la incorporación de los personajes inmigrantes, son algunas muestras de la mayor flexibilidad que poseían los géneros populares respecto del teatro culto, para incorporar aspectos activos en la experiencia cotidiana de los espectadores en pos de preservar la comunión establecida entre la escena y el público. Esto representa una diferencia radical del teatro con otros ámbitos de la cultura y la vida pública del país, en los que el inmigrante era segregado o se hallaba ausente. Ha sido propio de las manifestaciones de la alta cultura de la época, demorar más tiempo para incorporar aspectos de lo popular, adoptándolos generalmente cuando ya los mismos se hallan inactivos en lo social.

Consideramos, no obstante, que no es posible reducir esta apertura del teatro popular al mero costumbrismo<sup>8</sup>. La coincidencia entre la platea y la escena no se reducía a un simple espejo, sino a la oposición no directamente beligerante (y es en este punto en el que se establece un alejamiento ostensible con las posturas de izquierda) ante un orden social dominante, discriminatorio y excluyente, que resulta relativizado mediante la parodia.

A la estrecha relación entre la escena y el público, quien comenzaba a padecer las consecuencias de su prolongado sacrificio de asimilación y de superación social, responde el hecho de que los sainetes abandonen paulatinamente su tono exclusivamente jocoso, y se tornen progresivamente más ambiguos y complejos, hasta llegar a constituir otro género: el grotesco criollo<sup>9</sup>. Basado en la coexistencia simultánea de lo dramático y lo cómico en un mismo elemento, la dramaturgia grotesca, eminentemente discepolliana, se vincula estrechamente con las habilidades de los actores populares.

Mientras la actuación culta tendía a un desempeño actoral que no obstaculizara la transitividad hacia el referente (por lo que la metodología privilegiada era la Declamación), la actuación popular se define por la explotación de la reflexividad propia de la corporalidad grotesca del actor, de la parodia a los modos de la actuación

---

<sup>8</sup> Ver Mauro: 2004

<sup>9</sup> Otros géneros populares son la revista porteña y el teatro de variedades, cuyos espectáculos se estructuran a partir de la recopilación de diversos números o monólogos sin relación entre sí, aspectos que actúan en detrimento de la transitividad

declamatoria y de la comunicación directa con el público, en la que el actor se presentaba como sujeto, antes que como personaje.

De este modo, sin la premisa de una función social, educativa y política directa y explícita, el teatro popular logró expresar las formas de socialización, los ámbitos y las preocupaciones propias de los sectores populares, como no podía y nunca consiguió hacerlo posteriormente el teatro culto, que se limitó a establecer con los mismos una relación tutelar y didáctica, y por lo tanto, muchas veces expulsiva. Por consiguiente, el teatro porteño de la época se desarrolló al margen del ideal intelectual, asumiendo características populares. Los autores escribían a un ritmo vertiginoso, respondiendo a las exigencias de la taquilla y de las compañías a las que se hallaban ligados, constituyendo ésta una de las aristas más criticadas por parte de la intelectualidad. Otra era el poco respeto de los actores populares al texto dramático.

El campo intelectual contrapuso el proyecto de un teatro producido a partir de textos dramáticos de importancia que, en lugar de expresar las formas y preocupaciones propias del público, lo eduque. Principalmente, la intelectualidad bogaba por un teatro desligado del afán comercial que presentaba la escena popular, de gran éxito entre el público urbano. Se establece así la preponderancia de una dimensión ética del teatro, como reclamo constante frente al estado efectivo del mismo, evaluado como insuficiente. De este modo, el campo teatral presenta tensiones con el intelectual, dado que la variante popular contaba con la aceptación del público pero no de los intelectuales. No obstante, autores y actores buscaban la legitimación de los mismos, lo que alimentaba la desvalorización crónica de su actividad<sup>10</sup>.

Con posterioridad a 1930, los géneros populares pasan a tener una situación marginal dentro del campo (Pellettieri: 2001). El ascenso social de los hijos de inmigrantes, lo que se traduce en la constitución de la clase media, provocó el surgimiento de otros géneros teatrales más acordes a su situación, como la comedia<sup>11</sup>. Por otra parte, se produce un paulatino declive del teatro como forma masiva de entretenimiento, frente al cine, la radio y el espectáculo deportivo. Esto ocasionó que tanto los actores como algunas de las formas propias del teatro popular pasaran al cine, a la radio y, posteriormente, a la televisión.

---

<sup>10</sup> Manifestada en los lamentos de los autores que eran estrenados por las compañías populares, en las reprimendas de la crítica y en el deseo de los propios actores de cambiar el repertorio popular por uno "serio"

<sup>11</sup> El patio del conventillo pierde su condición de ámbito de referencia, en favor del living de la vivienda unifamiliar y el barrio como ámbito de sociabilidad (González Leandro: 2001)

Como mencionamos, la orientación creciente hacia el teatro culto como reclamo intelectual, provino inicialmente de la crítica y no de lineamientos empresariales u oficiales. La administración de reprimendas o elogios por parte de aquélla, legitimaba a los artistas que decidían volcarse a la representación de textos dramáticos de importancia, para lo cual debían abandonar los procedimientos populares. Sin embargo, el elemento determinante, tanto en la afirmación de la tendencia culta dentro del campo teatral argentino, como en la constitución definitiva de las características actuales del mismo, fue el surgimiento del Teatro Independiente en 1930, aspecto que analizaremos a continuación.

Pellettieri (AAVV: 2006) distingue dos etapas en el movimiento independiente: la iniciada en la década del 30 por el Teatro del Pueblo, y la de las décadas del 50 y 60, liderada por otras agrupaciones. Consideramos que es en la primera cuando se dictan los lineamientos definitivos de un teatro culto, cuyo fin último es la ilustración del espectador, tanto en el terreno cultural como en el político. Deben subordinarse a dicho objetivo todos componentes del hecho teatral, fundamentalmente el actor, valuarde de las formas desvaloradas de teatro que, según esta perspectiva, ejercían una influencia perniciosa en el público. En la segunda etapa, y aun esgrimiendo esta misión, el teatro independiente inicia la práctica del “sistema” Stanislavski, lo cual generará una nueva dramaturgia realista y transformará el hecho escénico en su conjunto.

Sostenemos, por lo tanto, que el teatro independiente terminó de imponer en el campo teatral una dimensión ética externa al hecho escénico, que funcionó y aun funciona por sobre y en detrimento de las dimensiones estética y profesional del teatro. Esto se prolongó a la escena oficial (delineando las características que aun ostenta), ejerció una influencia notable en el teatro comercial culto y se utilizó como parámetro de evaluación de las formas populares, ahondando en el intento por imponerle una condición heterónoma.

El teatro independiente argentino se inicia en 1930, con la fundación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta. Inspirado en el homónimo europeo, se proponía llevar adelante un proyecto teatral no comercial. En el contexto porteño, este objetivo se identificaba con la concreción de un teatro de arte que diera a conocer dramaturgias consideradas valiosas (fundamentalmente los clásicos y el realismo de izquierda), a un público “enviciado”. A la puesta en escena de obras teatrales, se le sumaban otras actividades: la realización de debates con el público y el dictado de conferencias. Por

otra parte, Barletta desarrolló una profusa actividad de difusión y crítica a través de su prolongada labor en la revista *Conducta*.

Los postulados ideológicos a los que adhería Barletta, y por consiguiente, el Teatro del Pueblo, corresponden a la izquierda tradicional, a la que ubicamos en la ya mencionada vertiente cultural reformista, según la cual existe una cultura universal y única que debe distribuirse y/o imponerse a los sectores populares. En este sentido, es funcional el concepto de vanguardia, es decir, la idea de un grupo esclarecido que funciona como guía del resto: “el pueblo no forja una cultura por sí mismo: son los intelectuales que representan al pueblo los encargados de fraguar la nueva cultura” (declaraciones de Héctor Agosti, Cit. en Sarlo: 1984, Pp. 22). Esto supone que los sectores populares son únicamente receptores incapaces de producir cultura, por lo que la izquierda debe asumir un “paternalismo misional” (Sarlo: 1984) que impida que dichos grupos sean captados por la hegemonía burguesa.

En lo específicamente teatral, dos son los peligros que se presentan para esta tendencia: el teatro popular, como aspecto retardatario en la adquisición de una cultura valiosa que conduzca a la asunción de una conciencia de clase, y la variante experimental de la cultura alta cosmopolita, asociada con la superficialidad de la pura forma sin contenido. Contra ambos reaccionó el Teatro del Pueblo. Su objetivo prioritario era educar al público, para lo cual se propuso llegar a los sectores populares a través de un teatro mensajista, aspecto en el que fracasó. En efecto, el público del Teatro del Pueblo estaba constituido por los sectores que ya compartían su ideología política y cultural.

Las convergencias entre el ideal cultural del Teatro del Pueblo y el de la alta cultura elitista quedan de manifiesto en las adhesiones que el proyecto de Barletta recibió de sectores del campo cultural no relacionados con la izquierda. Por un lado, Victoria Ocampo le dedicó elogios desde *Sur*, objetando sólo los precarios medios materiales y estéticos con los que contaban sus salas y sus puestas en escena<sup>12</sup>. Incluso, Ocampo dictó conferencias en el marco del vasto programa cultural encarado por el teatro de Barletta. También el gobierno municipal apoyó los insistentes pedidos de éste, cuando en 1937 el Consejo Deliberante le cedió el expropiado Teatro Corrientes<sup>13</sup> por el prolongado plazo de veinticinco años. El mismo no llegó a cumplirse, dado que en 1943 el gobierno de facto de Pedro Pablo Ramírez ordenó el desalojo del Teatro del Pueblo,

---

<sup>12</sup> Ver N° 109, 202, 234, 262 y 228

<sup>13</sup> Ubicado donde actualmente se encuentra el Teatro Municipal General San Martín

en parte por cuestiones ideológicas, y en parte por el proyecto de instalar allí el Teatro Municipal. Esto inicia la etapa de estancamiento del Teatro del Pueblo y la progresiva diáspora a otras agrupaciones.

El teatro independiente ejerció una oposición abierta durante los dos primeros gobiernos peronistas, lo cual contribuyó a estrechar sus filas y a asumir una unívoca misión cultural y política junto con otros sectores, contra lo que consideraban un enemigo común. Esto ocasionó la clausura de algunas salas argumentando la falta de cumplimiento de edictos municipales y la creación del teatro vocacional como contrapartida al independiente, por parte del peronismo. Por su parte, el teatro independiente asumió una posición ambigua respecto a la Revolución Libertadora (AAVV: 2003).

En lo que respecta a la organización interna, la fórmula del Teatro del Pueblo funcionó como modelo para todas las agrupaciones independientes posteriores: un director personalista en el centro, alrededor del cual se disponían los anónimos actores. La condición del actor era precaria, debido a que Barletta no consideraba prioritaria su formación técnica (aspecto que compartieron las primeras generaciones de independientes<sup>14</sup>). La concepción de la actuación en el Teatro del Pueblo se gesta en contraposición al divismo del teatro comercial y al estilo popular. La tarea del actor se reducía, por lo tanto, al compromiso con la función educativa y política del teatro, para lo cual debía comunicar el texto dramático con parquedad, ignorando los gustos del público (Pellettieri, AAVV: 2006) y respetando las decisiones, elecciones e indicaciones del director<sup>15</sup>. Metodológicamente, utilizaba la Declamación, pero sin contar con una formación especializada en la misma, con los consiguientes resultados. Los roles eran rotativos, por lo que se ignoraban las aptitudes personales. El resto de la tarea del actor consistía en llevar adelante todos los trabajos que demandaba el mantenimiento de la sala: limpiar, confeccionar la escenografía y el vestuario, etc. Estaba prohibido ganar dinero con la actuación, por lo que no se les permitía profesionalizarse.

Luego de la caída del peronismo, el teatro independiente y principalmente, el Teatro del Pueblo, perdió la función política opositora que lo había sostenido durante los años precedentes, precipitando también cambios en su ubicación en el campo teatral,

---

<sup>14</sup> Exceptuando el proyecto de Oscar Ferrigno en Fray Mocho

<sup>15</sup> El ya mencionado personalismo y didactismo de Barletta se manifiesta también en su *Manual del Actor* (1961), en el que, además de brindar gráficos con posturas, gestos y expresiones que el actor debía ejercitar diariamente, incluye consejos morales y de higiene

que pasó a ser marginal, aunque no sucedió lo mismo con las formaciones independientes que surgieron posteriormente.

En efecto, durante la segunda mitad de la década del 50 se producen cambios sustanciales en la escena independiente tradicional. Ya hemos mencionado las consecuencias de la pérdida de su oponente político. Pero además, su función como difusor de nuevas textualidades ya había sido tomada por el teatro comercial culto (Pellettieri: 1997), enriquecido con la incorporación de nuevos actores egresados del Conservatorio Nacional, ex discípulos de Cunill Cabanellas: Inda Ledesma, Alfredo Alcón, María Rosa Gallo y Osvaldo Bonet, entre otros.

Como consecuencia, surgen nuevas agrupaciones o se dinamizan algunas anteriores: La Máscara, Nuevo Teatro, Fray Mocho, Los Independientes, etc. Con una organización similar a la del Teatro del Pueblo, estas agrupaciones encaran proyectos con una mayor ambición estética, para lo cual emprenden la formación interna de los actores, aunque continúan prohibiendo la profesionalización de los mismos<sup>16</sup>.

En el caso de La Máscara, la puesta en escena estuvo regida, entre 1939 y 1943, por Ricardo Passano, actor profesional culto cuya adhesión a los postulados de la izquierda ocasionó su retiro de la escena comercial para volcarse exclusivamente al teatro independiente. En 1949, La Máscara estrena *El Puente*, de Carlos Gorostiza, señalado como el inicio de la “nacionalización” de la escena independiente, a través del redescubrimiento de la dramaturgia de Florencio Sánchez y el surgimiento de un incipiente “realismo argentino” (Pellettieri: 1997) centrado en la problemática de los sectores medios.

Luego del estreno de *El Puente*, Alejandra Boero y Pedro Asquini se alejan de la agrupación<sup>17</sup> y en 1950, fundan Nuevo Teatro. El ideal de Boero se entronca directamente con el del Teatro del Pueblo:

“El camino del pueblo es el único que debe seguir el teatro independiente... Seguir el camino del pueblo significa: Primero: elección de repertorio en base a obras veraces y comprensibles para la mentalidad popular y de sentido actual. Segundo: cultura amplia y conocimiento profundo del hombre, sobre todo del hombre de su tiempo. Tercero: conducta recta en el teatro y en la vida. Cuarto: anhelo de superación y sana ambición. Quinto: disciplina seria, de acuerdo con la elevada

---

<sup>16</sup> Se les prohibía por reglamento actuar en cine, televisión o teatro comercial, por lo que los actores debían sostener otras ocupaciones paralelas. Héctor Alterio, por ejemplo, trabajaba como corredor de galletitas mientras formaba parte de Nuevo Teatro

<sup>17</sup> El motivo esgrimido es la oposición a la cesión de la obra a Armando Discépolo para montarla profesionalmente



misión a cumplir” (Alejandra Boero en Revista *El Hogar*, 18/3/1955, Cit en AAVV, 2003, pág. 151)

Con estos objetivos, la agrupación emprende el estreno de textos dramáticos considerados de valía, con la inclusión de novedades en la especialización<sup>18</sup>, y en 1954 inician los cursos regulares para la formación de los actores.

Así, la segunda generación de agrupaciones independientes obtuvo, merced a sus innovaciones estéticas, el prestigio artístico que el Teatro del Pueblo no había logrado en el campo teatral. Las mismas se centraban dos aspectos fundamentales: las modificaciones en el espacio escénico, a partir de la inclusión de variantes a la escena a la italiana, y la incorporación de una dramaturgia intertextual con el realismo socialista, aun aquella no limitada a sus procedimientos formales. Tal es el caso de la obra de Brecht<sup>19</sup>, a la que las agrupaciones independientes se vuelcan con entusiasmo.

Es notable que el teatro brechtiano, que entabla una polémica abierta con el realismo, haya tenido tanta aceptación en un campo teatral con las características consignadas. Sin duda, la asociación de Brecht con un teatro de tesis, portador de un mensaje político liberador, fue priorizada por sobre su propuesta estética cuestionadora del teatro representativo. Consideramos que los valores políticos de la obra de Brecht propiciaron que sus innovaciones estéticas fueran “toleradas” en el campo teatral porteño. Así, Brecht dotaba de legitimidad a los grupos que lo representaban, aunque en los hechos, la forma de ponerlo en escena se hallaba muchas veces reñida con sus postulados estéticos. Los propios Asquini y Boero reconocen que su puesta de *Madre Coraje* no producía en el público el mentado “distanciamiento”, provocando una identificación compasiva del público respecto del personaje.

Gran parte de esta inadecuación provenía de la insuficiente formación metodológica de los actores. A pesar de contar con espacios internos de formación, la actuación no se diferenciaba ostensiblemente de la del período anterior en el teatro independiente. Los actores se limitaban a imitar lo que indicaba o hacía el director, lo cual fortalecía las jerarquías internas a las agrupaciones. Tanto el personalismo (y muchas veces autoritarismo) de los directores, como el impedimento de

---

<sup>18</sup> Escenario semicircular en *Medea*, de Anouilh (1952), escenario circular en *Madre Coraje*, de Brecht (1954) y en *Farsa del cajero que fue hasta la esquina*, de Aurelio Ferreti (1958)

<sup>19</sup> Si bien se lo representaba en alemán e *idish* desde los años 30, las primeras traducciones de su obra datan de 1945

profesionalización a los miembros, provocaron paulatinamente tensiones internas y éxodos<sup>20</sup>.

Las rígidas reglamentaciones internas alimentaban también la división y los conflictos entre los actores independientes y los profesionales. Enrique Pinti y China Zorrilla (Pinti y otros: 2003) coinciden en señalar la discriminación mutua que existía entre los actores profesionales e independientes, conflicto generado alrededor de la obtención de dinero por la actuación. También invocan el desprecio que existía en el seno de las agrupaciones independientes por los géneros cómicos y por los actores populares argentinos.

Dados los objetivos éticos y estéticos de la escena independiente, se procuraba lograr la identificación del actor con el personaje y la generación de un mayor “efecto de realidad” por parte de la actuación (Pellettieri: 1997), pero aun se carecía de una metodología específica clara para alcanzar tales objetivos, ya que la Declamación comenzó a evidenciar sus limitaciones hacia finales de la década del 50. Este aspecto se subsanaría con la apropiación del “sistema” Stanislavski<sup>21</sup> por el campo teatral porteño, encarado fundamentalmente por el teatro independiente. Consideramos que el ingreso y la posterior hegemonía del “sistema”, constituyó finalmente la expresión estética de una premisa ideológica y/o ética, originada en la variante teatral culta, pero cristalizada en los ideales del teatro independiente.

A lo largo del presente trabajo, hemos intentado caracterizar la postura esgrimida por la izquierda tradicional durante las primeras décadas del siglo XX, respecto a la función y las características que debía ostentar el teatro porteño. Solo resta agregar que estas concepciones ejercieron una influencia notable en el interior del campo teatral, sobre todo en la variante culta, que ha marcado los lineamientos de la escena oficial, surgida tardíamente en nuestro medio. En efecto, recién en 1933 se crea el Teatro Nacional de la Comedia, que debutaría tres años más tarde en el Teatro Cervantes, y habrá que esperar hasta 1944 para la inauguración del Teatro Municipal General San Martín, quizá el espacio que más ha retomado los presupuestos del teatro de arte y de su

---

<sup>20</sup> Tríbulo (2006) describe los problemas suscitados en Nuevo Teatro. No se permitía ninguna ausencia en los ensayos y no se admitía que los actores hicieran otro tipo de teatro. Agrega que nunca se leía el reglamento interno y que los actores se enteraban del contenido del mismo a través de las clases, y que la rigidez de la organización era tal, que quienes que decidían abandonar la agrupación mentaban, aduciendo problemas de salud

<sup>21</sup> Stanislavski había elaborado su “sistema” en Rusia, durante los primeros años del siglo XX. Ya durante la década del 20, su metodología se había extendido por Europa y los Estados Unidos, pero no se puso en práctica en la Argentina hasta fines de los 50

función social y política. Su notable éxito y prestigio entre sectores de la clase media ilustrada o progresista, atestiguan la confluencia en estos ideales.

Por otra parte, si el arribo del peronismo simplificó las posiciones al retomar las textualidades populares, tales como el sainete y las piezas nativistas, refuncionalizándolas (Leonardi: 2009), esto ocasionó que durante los dos primeros gobiernos de Juan Domingo Perón, los géneros populares se convirtieran en sinónimo de la cultura peronista, identificación que luego se cristalizó. Esta visión, sostenida tanto por los sectores conservadores como progresistas de izquierda, como modo de desvalorización de lo popular en el ámbito cultural, lejos de restarle importancia al peronismo, le ha conferido el poder de ser identificado como la expresión de un teatro popular que en realidad tenía existencia anterior. Este aspecto no será desdeñado por los teatristas que luego retomarán al teatro popular como forma de cuestionamiento al realismo, quienes incluirán referencias temáticas y estéticas al peronismo en dicha apropiación. Estas variantes, minoritarias y polémicas, se basan en la interpelación del campo teatral porteño a partir de la afirmación de la repercusión política de la forma, para lo cual han cuestionado al realismo a partir de la mixtura entre procedimientos experimentales y el rescate de los géneros populares nacionales, propuesta, por otra parte, fuertemente basada en el cuerpo del actor.

### **Bibliografía**

- AAVV, 1983 “Cultura Nacional, Cultura Popular. Definiciones y problemas de la política y la historia cultural en la Argentina”, *Punto de Vista*, VI, 18
- AAVV, 2003 *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Tomo IV*, Bs. As: Galerna.
- AAVV, 2005 *Nueva Historia Argentina, Tomo 10*, Bs As: Sudamericana
- AAVV, 2006 *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*, Bs As: Galerna
- Altamirano, C, 1983 “Algunas notas sobre nuestra cultura”, *Punto de Vista*, VI, 18
- Bajtín, M, 1994 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Bs As: Alianza
- Barletta, L, 1961 *Manual del actor*, Bs As: Teatro del Pueblo
- Barthes, R, 1974 « Au séminaire », *L’Arc*, N°. 56
- Brecht, B, 1983 *Escritos sobre teatro*, Bs As: Nueva Visión
- Chartier, R, 1996 *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Bs As: Manantial

- De Certeau, M, 2007 *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana
- Ford, A, J Rivera y E Romano, 1984 *Medios de comunicación y cultura popular*, Bs As: Legasa
- González Leandro, R, 2001 “La nueva identidad de los sectores populares”, AAVV, *Nueva Historia Argentina. Tomo 7*, Bs As: Sudamericana
- Leonardi, Y, 2009 *Representaciones del peronismo en el Teatro Argentino (1945-1976)*, Tesis inédita
- Mauro, K, 2011 *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*, Tesis inédita
- Mauro, K, 2004 “La carnavalización en el sainete criollo”, *Breviarios de Investigación Teatral*, Bs As: AITEA
- PEHESA, 1983 “La cultura de los sectores populares: manipulación, inmanencia o creación histórica”, *Punto de Vista*, VI, 18
- Pellettieri, O, 1990 “El teatro independiente en la Argentina (1930 –1960): intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional”, AAVV, *Semiótica y teatro latinoamericano*, Bs As: Galerna
- Pellettieri, O, 1992 “Cambio y tradición en el sistema teatral argentino de los 90: el caso de la interpretación”, *Revista Espacio*, VI, 12, Bs As: Espacio y Fundación la Ranchería
- Pellettieri, O, 1997 *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949 – 1976)*, Bs As: Galerna
- Pellettieri, O, 2001 “En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo”, *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*, Bs As: Galerna
- Pellettieri, O, 2002 “Introducción” y “A qué llamamos sainete criollo”, AAVV, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Volumen II*, Bs As: Galerna
- Pellettieri, O, L Brandoni y E Schoó, 2004 “Mesa Redonda: ¿Existe el Teatro Nacional?”, *Teatro XXI*, X, 18, Bs As: FFyL UBA
- Pinti, E, Ch Zorrilla, A Zanca y O Pellettieri, 2003 “Mesa redonda: El Actor profesional argentino”, *Teatro XXI*, IX, 17, Bs As: FFyL UBA
- Portantiero, J C, 1982 “Nación y democracia en la Argentina del novecientos”, *Punto de Vista*, V, 14
- Rodríguez, M, 1998 *La productividad del Facundo en el teatro de intertexto romántico (1837 – 1890)*, Tesis inédita

- Sarlo, B, 1983 “La perseverancia de un debate”, *Punto de Vista. Cultura Nacional, Cultura Popular*, VI, 18
- Sarlo, B, 1984 “La izquierda ante la cultura: del dogmatismo al populismo”, *Punto de Vista*, VII, 20
- Sigal, S, 2002 *Intelectuales y poder en Argentina. La década del 60*, Bs As: Siglo XXI
- Svampa, M, 1994 *El dilema argentino: civilización o barbarie*, Bs As: El cielo por asalto
- Szondi, P, 1994 *Teoría del Drama Moderno (1880–1950)*, Barcelona: Destino
- Tranchini, E, 1999 “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista”, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Bs As: Senado de la Nación
- Tríbulo, J A, 2006 *Stanislavski – Strasberg. Mi experiencia de actor con la emoción en escena*, Bs As: Atuel