

Aportes para la historia del teatro independiente de Buenos Aires*

María Fukelman, CONICET / U. Católica Argentina
mariafukelman@gmail.com

Resumen

El teatro independiente es una nueva forma de hacer y conceptualizar el teatro que surge en Buenos Aires a fines del año 1930, de la mano de Leónidas Barletta (1902-1975) y su Teatro del Pueblo. Su propósito fue distanciarse de tres elementos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado; y su nacimiento implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia política y teorías estéticas. El propósito de este trabajo es realizar aportes para la elaboración de una futura historia integral del teatro independiente.

Palabras clave

Teatro, independiente, Barletta, historia, Buenos Aires.

Contributions to the history of independent theater of Buenos Aires.

Abstract

Independent theater emerged in Buenos Aires in the late 1930s, providing a new form of producing and conceptualizing staged drama, along with key figures such as Leónidas Barletta (1902-1975) and his People's Theater. Independent productions aimed to distance theater from three traditional elements: the actor as company manager, the commercial businessman, and the State. The emergence of this new type of theater implied changes in poetic arts, group organization, audience relationships, political militancy, and aesthetic theories. This article seeks to contribute to a future integral history of independent theater.

Keywords

Theatre, independent, Barletta, history, Buenos Aires.

* Recibido: 1º de marzo de 2016 / Aceptado: 20 de mayo de 2016.



¿Qué es el teatro independiente?

El teatro independiente surgió en Buenos Aires de la mano del escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975) y su Teatro del Pueblo, creado el 30 de noviembre de 1930. Si bien ya desde mediados de la década del 1920 se habían llevado a cabo algunos intentos por conformar un teatro independiente, a partir de la fundación de los grupos Teatro Libre (1927), TEA –Teatro Experimental Argentino– (1928), La Mosca Blanca (1929) y El Tábano (cf. Ordaz, 1957: 207-208), el Teatro del Pueblo fue la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo. De esta manera, la crítica especializada coincide en considerar al Teatro del Pueblo como el “primer teatro independiente de Buenos Aires”. Además, este sintagma había sido colocado en los programas de mano y en las entradas de la agrupación “después de algunos años de labor” (Marial, 1955: 17), dando cuenta de la pretensión de originalidad del grupo de Leónidas Barletta, quien, no obstante, había integrado los intentos anteriores.

El acta fundacional del Teatro del Pueblo fue firmada en marzo de 1931 por su director, Leónidas Barletta; los actores Joaquín Pérez Fernández, Pascual Naccarati, Hugo D’Evieri y José Veneziani; y la actriz Amelia C. Díaz de Korn.

En la Argentina, distintos teóricos reconocidos (Luis Ordaz, 1946¹; José Marial, 1955; Osvaldo Pellettieri, 1990, 1997, 2006; Jorge Dubatti, 2012, entre otros) han caracterizado al teatro independiente.

Para nuestro trabajo, optamos por la definición de Jorge Dubatti, quien sostiene que el teatro independiente diseñó “tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado” (2012: 82), y describe esta práctica 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 artística y política y teorías estéticas propias” (81). Algunos de estos cambios tuvieron que ver con la pretensión de horizontalidad entre los integrantes de cada grupo, el deseo de realizar un “buen” teatro, la elección de un repertorio compuesto tanto por clásicos dramaturgos universales como por nuevos autores argentinos, y la filiación política afín a la izquierda, entre otros. Sin embargo, no todos los grupos que integraron el movimiento de teatro independiente, llevaron a cabo las mismas decisiones.

Elegimos seguir la caracterización de Jorge Dubatti, entonces, tanto por su sintética sistematización de la práctica como por su flexibilidad, ya que entendemos que el teatro independiente no fue homogéneo ni en sus comienzos ni a lo largo

¹ En el presente trabajo, citamos la edición de 1957.

de los años. Por el contrario, creemos que el movimiento de teatro independiente se mostró, desde sus inicios, como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

El uso histórico del concepto de “teatro independiente”

Sobre la utilización histórica del término “teatro independiente” no hay acuerdo entre los investigadores. Osvaldo Pellettieri sostiene 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*” (cit. Ciurans, 2004: 89). No obstante, José Marial ya había advertido que, si bien no era fácil dar con el momento exacto de la generalización de la palabra “independiente”, el Teatro del Pueblo había sido 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 indicaría que el uso del término “teatro independiente” sería posterior a 1932. Sin embargo, esto no fue así.

En el número 4 de la revista *Metrópolis* –primer órgano difusor que tuvo el Teatro del Pueblo, según lo estipulado en sus estatutos–, 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” (1931). Sin embargo, tampoco puede decirse que ésta haya sido la primera vez que se utilizó este concepto, ya que fue en marzo de 1927, en la revista *Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista* –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 Boedo², en un extenso artículo sin firma titulado “Algo más sobre teatro”, se expresa:

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 (1927).

² En la década del 1920, un debate literario sobrevolaba Buenos Aires: Boedo versus Florida. Así, mientras el grupo de Boedo abogaba por un arte con fines sociales accesible a todo el pueblo, el de Florida tenía una preocupación puramente estética. La publicación del grupo de Boedo fue *Claridad*, y la revista de Florida se llamó *Martín Fierro*.

Esa misma nota, en la que –entre otros– se nombra 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? ¿Cómo es que siendo nosotros un pueblo culto no damos la menor prueba de cultura? (1927).

Igualmente, en la misma revista, se transcribió, dos números más tarde (el 30 de abril de 1927), la declaración de inicio del ya mencionado Teatro Libre, uno de los antecedentes del Teatro del Pueblo. La misma 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” (1927). Y más adelante, previo a que se declare constituido el Teatro Libre y se detallen sus fines inmediatos, los firmantes –Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Guillermo Facio Hébequer, Octavio Palazzolo, Augusto Gandolfi Herrero, A. Vigo, A. Yunque, H. Ugazio– expresaron:

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 (1927).

Como vemos, la iniciativa por conformar un teatro independiente y la utilización del mismo concepto se dan varios años antes de la fundación del Teatro del Pueblo; en principio, desde 1927.

Las razones del inicio del teatro independiente

Los motivos de la iniciación del teatro independiente fueron varios, no hubo una única razón, sino que se dio una combinación de factores. En primer lugar, fue una reacción frente a la escena del teatro comercial de la década del 1920, cuyas características no agradaban a Barletta ni a sus compañeros del grupo Boedo (muchos de los que habían compartido la redacción de *Claridad* también intervenirían en el Teatro del Pueblo). Ese contexto teatral estaba mayormente ocupado por obras del denominado género chico (revistas, sainetes), producidas por empresarios con el fin de ganar dinero. En este sentido, Carolina González Velasco manifiesta lo primordial que era el rédito económico en la escena comercial y

observa que los empresarios “procuraron atraer al público utilizando variadas estrategias” que no se vinculaban con la calidad artística del espectáculo, sino que se basaban en “la incorporación de novedades en las funciones, la diversificación de los precios de las entradas, la reorganización a diario de la cartelera, la remodelación de las salas y la entrega de volantes publicitarios” (2012: 15).

A su vez, los artistas e intelectuales que conformaron el teatro independiente, estaban al tanto de las novedades de la vanguardia artística que estaba sucediendo en Europa. Ese también fue un motor para transformar el teatro de Buenos Aires.

Por otra parte, Rubens Bayardo sostiene que los primeros grupos de teatro independiente “surgieron en los años treinta cuando por efecto de la crisis las dos terceras partes de los actores quedaron desocupados” (1990: 35). En esta línea, Carlos Fos cataloga el surgimiento del teatro independiente como una “respuesta a distintas necesidades de sectores dinámicos del campo intelectual a fines de la segunda mitad del siglo XX” que, “vinculados a la izquierda desencantada por la defección del socialismo parlamentario, creían que era una imposición pararse ante el nuevo contexto, surgido luego de la grave crisis del capitalismo global, en 1929” (2009: 307).

Si bien, como ya vimos, las intenciones de conformar un teatro independiente se venían arrastrando desde hacía algunos años, es factible observar que todas las razones del nacimiento del teatro independiente que dan los teóricos, tanto las vinculadas al contexto teatral en la ciudad, como las relacionadas a la crisis social que atravesaba el mundo, implicaron un marcado posicionamiento ideológico de izquierda de parte de los artistas.

Leónidas Barletta también ofreció su mirada, en 1931, sobre cómo y por qué se gestó el Teatro del Pueblo, puntapié inicial para la conformación del teatro independiente en Buenos Aires. El director presentó a su teatro como una forma artística nueva que llegaba para dar nivel a un contexto teatral que, a su criterio, se hallaba en ruinas. De este modo, en el número 1 de *Metrópolis*, afirmó: “[...] no tenemos teatro argentino. Lo poco de bueno que hay aquí, es material de museo, cosa del pasado que sólo puede interesarnos en ese sentido y que huele a sebo de velorio”. Al mismo tiempo, advirtió: “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” (Barletta, 1931).

Barletta sostuvo esta postura durante toda su carrera. En la década siguiente, por ejemplo, volvió sobre el tema, considerando que el movimiento de teatro independiente había sido producto de la “desesperación de tener que padecer un teatro comercial de tan menguados valores y propósitos” (1945). Así, retomó las

viejas críticas a los autores, actores y escenógrafos del teatro comercial, y denunció la falta de directores, aduciendo que, en ese contexto negativo, “sin haber logrado una significación, el teatro se sintió morir”. A su vez, para Barletta, esta crisis del teatro comercial se vinculó directamente con la falta de entusiasmo de las autoridades por el arte, a las que no les resultaba productivo construir teatros. De modo que, ante estas necesidades, se fue forjando el teatro independiente, que

[...] en 15 años ha dado sus frutos. Un núcleo de poetas de la escena, de categoría que desconocen los de la escena comercial; un plantel de artistas, a veces, quizás menos actores, pero siempre mucho más artistas que los del teatro comercial; directores sin otras limitaciones que la falta de medios y su mayor o menor capacidad artística; decoradores, electricistas, modistos, maquilladores, sin los prejuicios de la vieja escena (Barletta, 1945).

Elementos fundantes del Teatro del Pueblo

El 21 de marzo de 1931, Leónidas Barletta y su equipo firmaron el acta fundacional oficial del grupo. Se ignora dónde están los documentos originales, pero, al día de hoy, se puede acceder a parte de los estatutos a través de Raúl Larra y su libro *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*, de 1978. Como ya hemos manifestado (cfr. Fukelman, 2013b), las ideas que están expresadas allí forman las bases sobre las que se concibió al Teatro del Pueblo y, posteriormente, aunque con matices, a los demás grupos que conformaron el movimiento de teatro independiente.

En el artículo 2º, el Teatro del Pueblo manifiesta tener el objetivo de “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).

En este apartado son varios los elementos a tener en cuenta. En primer lugar, la predilección por los autores nacionales. En segundo lugar, la idea de pureza que sostuvo Leónidas Barletta y que lo enmarcó 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” (2012: 83). En tercer lugar, advertimos la utilización del verbo “experimentar” y las diferentes connotaciones que se desprenden del término “experimental”. Si bien, en la revista *Metrópolis*, los vocablos “experimental” e “independiente” funcionaban como sinónimos, no remitían exactamente a lo mismo. En este sentido, Dubatti sostiene que, cuando en los años 1920 comenzó a haber un

rechazo del teatro comercial y una defensa del “teatro de arte”, esta fue representada por tres líneas diferentes. Las primeras dos líneas fueron: “la de los ‘profesionales’, que persiguen, a la par, alta calidad artística y rentabilidad del trabajo teatral” y “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” (2012: 69). A su vez, la tercera de estas líneas sería la que definió el accionar de Barletta y de quienes intentaron llevar a cabo un teatro independiente:

[...] 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, 2012: 69).

Asimismo, en este segundo artículo, también vemos la devolución del arte al pueblo como el gran principio de Romain Rolland y la pretensión de los artistas de realizar un “buen teatro”, concepto relacionado al “teatro de arte” y a la riqueza estética. Es decir, en estos primeros lineamientos se observa el distanciamiento de la visión del teatro como pura diversión, pasatiempo o simple producto del intercambio comercial, y se deja en claro que el teatro debe tener calidad artística –además de funcionalidad didáctica. Para esto, los estatutos expresan que se podría recurrir tanto a dramaturgos clásicos del teatro universal, como a autores nacionales aún desconocidos.

Por otro lado, en su acta fundacional, el Teatro del Pueblo se denomina independiente. Así lo enuncia su artículo 4º: “El Teatro del Pueblo es independiente y no podrá aceptar subvenciones en dinero efectivo ni ninguna clase de vínculo o negocio con el Estado, empresas comerciales o personas que traben su libre desarrollo o acción” (Larra, 1978: 81). A pesar de esta afirmación, el Teatro del Pueblo aceptó las tres salas que el Estado le cedió. Una de ellas, la más importante, fue la del edificio de Corrientes 1530, otorgado en concesión al Teatro del Pueblo por veinticinco años, para fines artísticos y culturales, mediante la Ordenanza 8612, de 1937³. Al respecto, Dubatti afirma que el grupo “se cuidará de dejar en claro una y otra vez que esos acuerdos nunca determinaron ningún tipo de obligación política, moral o estética con los gobiernos de turno” (2012: 80) y advierte al artículo 9º como una supuesta redención anticipatoria sobre el tema: “Siendo su misión, puramente artística como excitante espiritual. El Teatro del Pueblo es

³ Esta ordenanza se vio derogada mucho tiempo antes de cumplirse el plazo, en diciembre de 1943, cuando la Municipalidad expulsó al conjunto de Barletta del edificio y dispuso la creación del Teatro Municipal de Comedia (hoy Teatro Municipal José de San Martín).

ajeno a toda tendencia política, religiosa o filosófica” (Larra, 1978: 81). Empero, en la práctica, los hechos no siempre se relacionaron de manera lineal con el reglamento, ya que en la revista *Metrópolis*, que difundió las actividades y pensamientos del Teatro del Pueblo durante 1931 y 1932, se hizo campaña explícita por una fórmula presidencial: la de Lisandro de la Torre y Nicolás Repetto (por la Alianza Demócrata Socialista). De esta manera, en la contratapa del número sexto de la revista, 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” (1931).

En el artículo 5°, por su parte, se expresa:

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).

Aquí vemos la existencia del binarismo teatral planteado en los estatutos del Teatro del Pueblo: un actor no podía trabajar al mismo tiempo en el teatro comercial y en el independiente, y se negaba la inclusión de obras que —por más que tuvieran calidad artística— hubiesen tenido lugar en el mercado. Esta dicotomía se comenzó a romper para muchos artistas del Teatro del Pueblo luego del estreno de la película *Los afincados* (1941), que dirigió el propio Barletta (quien nunca cambió de postura), cuando surgió el debate sobre la profesionalización de la actuación y se generó la partida de muchos de los integrantes del grupo.

Sin embargo, y en línea con lo que enunciamos anteriormente sobre la heterogeneidad del movimiento de teatro independiente, esta dicotomía nunca existió para otros elencos. Por ejemplo, el Teatro Íntimo fue fundado en 1935 por Milagros de la Vega y Carlos Perelli, dos reconocidos artistas de la escena comercial de Buenos Aires.

Por otra parte, el capítulo quinto de los estatutos se titulaba “del capital” y expresaba, en su artículo 2°:

Hasta tanto el Teatro del Pueblo tenga que luchar contra el ambiente de hostilidad que se hace a toda manifestación de cultura, todos los miembros desempeñarán gratuitamente sus cometidos; pero habiendo capital la asamblea, de acuerdo con la proposición del Administrador y Delegados resolverá una retribución por modesta que ella sea, con la designación del viático, pues todo trabajo ha de ser remunerado aun cuando el beneficio no haga de esto una finalidad (Larra, 1978: 81-82).

Como vemos, los postulados estatutarios no contemplaban la práctica teatral como recurso para ganar dinero, sino que los actores tenían que trabajar de otra cosa. En palabras de Carlos Fos, “Barletta peleaba por un proyecto que se alejara de la búsqueda de la gloria individual y del provecho material, ya que consideraba que ambas eran un impedimento para cumplir con la meta de contribuir a crear la vida espiritual que todo pueblo culto necesita” (2009: 312-313). De hecho, él mismo, en paralelo con sus actividades literarias y teatrales, fue boxeador y despachante de aduana en el puerto de Buenos Aires.

En síntesis, lo que observamos en los estatutos es la pretensión de ofrecer un teatro de arte y popular: brindar “buen teatro” al pueblo, con contenido social, con el propósito de educarlo y de enriquecer la escena teatral en general, ya sea a través de la divulgación de los clásicos o de la promoción de dramaturgos novatos. Este desafío implicaba el hecho de hacer teatro de manera independiente de los escenarios comerciales y del Estado, alejándose del objetivo de obtener rédito económico.

Estos estatutos pudieron cumplirse (o, al menos, estar cerca de hacerlo) al dar lugar en su escenario a autores como el argentino Roberto Arlt (figura referencial del Teatro del Pueblo desde sus inicios) y a versiones con buenas traducciones de dramaturgos europeos y norteamericanos. Algunas de las obras representadas a lo largo de los años fueron *El mercader de Venecia* (William Shakespeare), *La fiesta del Hierro* (Roberto Arlt), *Feliz viaje* (Thornton Wilder), *El abanico* (Carlos Goldoni), *Ida y vuelta* (Francisco Defilippis Novoa) y *La máquina de sumar* (Elmer Rice).

Además, el carácter artístico integral que llevó la agrupación, sobre todo mientras ocupó la sala de Corrientes 1530, su época más fructífera (abarcó teatro, danza, pintura, fotografía y la publicación de la revista *Conducta* —de 1938 a 1943), permitió consumir su objetivo y concebirse como un centro cultural. Sin embargo, no le fue 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, por más popular que haya tratado de ser, fue un movimiento de clases medias.

El actor del Teatro del Pueblo

Una vez instaurado el teatro independiente, el rol de los actores y las actrices fue cambiando. No obstante, ya antes de que comenzara el movimiento, se habían hecho pedidos de modificaciones en las actuaciones, desde las páginas de *Claridad*. El más elocuente fue la abolición de la declamación, herramienta muy utilizada en la década del 1920.

A partir de testimonios de Leónidas Barletta y de algunos actores que estuvieron bajo su dirección, podemos ver ciertas prácticas que se llevaron a cabo en el Teatro del Pueblo. Si bien muchas de estas también se realizaron en otros teatros independientes, preferimos circunscribirlas al grupo pionero para no borrar las diferencias que tanto enriquecen al movimiento.

En enero de 1940, Barletta formuló, en una nota al periódico *Hora*, los cambios que se habían llevado a cabo, en materia de escena, desde la creación del Teatro del Pueblo. Sobre las nuevas formas de comportarse de los actores y actrices, expresó:

La supresión de las primeras figuras: “capocómicos”, las “primadonnas”, etc.

La supresión de los “característicos”, especialistas en determinados papeles, damitas, galanes, ancianos, traidores, criados, etc., que constituían una rémora del arte de representar.

La supresión del saludo final al auditorio.

La supresión de la discusión de la obra por parte del actor

Y en relación a otros aspectos del espectáculo que, por decantación, también afectaban a los artistas, el director advirtió sobre:

La supresión del viejo sistema del apuntador en su consueta.

La supresión del peluquero y maquillador.

La supresión de las candilejas y de luz blanca.

La supresión del decorado realista

(Barletta cit. Fos, 2009: 311).

Años más tarde, en su libro en *Manual del actor*, de 1961, Barletta insistió sobre las instrucciones que debía seguir el actor. En este caso, presentó el “Decálogo del cómico que se respeta”:

1° Para merecer actuar en un tablado por encima de la cabeza de sus semejantes, el actor tratará de ser un arquetipo, físico y moralmente.

2° Por respeto al público, a quien se debe, cultivará inexorablemente la puntualidad.

3° No pervertirá sus labios con palabras groseras y los negará a la murmuración.

4° No llevará al teatro problemas personales, dejará en su casa su carácter y degollará la vanidad por el camino.

5° Durante toda su vida artística sentirá el orgullo supremo de no haber abandonado nunca una función anunciada.

6° Será modesto, serio, resistirá la tentación de actuar para ser visto, y considerará el escenario con el respeto que merece un lugar de trabajo.

7° Estudiará con lealtad el texto, respetará al autor y se someterá al director, que es el autor del espectáculo, con ejemplar disciplina.

8° Interpretará con sinceridad para el público y no lo engañará con habilidades.

9° No se pagará del aplauso y preferirá la estimación que la admiración.

10° Comprenderá que actúa con la responsabilidad de un maestro porque el teatro es la gran escuela del mundo al servicio de la Humanidad.

(Barletta, 1961: 137).

Por otro lado, algunos de los primeros actores que formaron parte del teatro independiente, provenían de cuadros filodramáticos, es decir, de “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” (Perinelli, 2014: 37). En estos cuadros se solían llevar a cabo obras que ya habían sido estrenadas en el teatro comercial. Fue en los elencos filodramáticos, entonces, donde “surgieron actores que, más allá de la coyuntura de la militancia [muchos provenían de sindicatos clasistas relacionados con el socialismo y el movimiento libertario], quisieron profundizar esta experiencia creativa sin abandonar sus principios ideológicos” (Fos, 2009: 318).

Carlos Fos entrevistó a tres de ellos, y el material brinda testimonio sobre sus experiencias cuando les tocó trabajar con Barletta. Marcos Verón, que ingresó en 1934 al Teatro del Pueblo, manifestó:

[Barletta] odiaba la pereza intelectual y la indecisión como forma de vida. [...] fue en mis tres años con el maestro donde comprendí que la voluntad y la contracción a la formación eran requisitos imprescindibles para crecer. Otro punto que recuerdo es la relevancia que le daba a la observación del mundo que nos rodea. Para ello debíamos entrenar la mirada y registrar los detalles de los gestos de los seres humanos y aún de los animales y las plantas (Verón cit. Fos: 320).

Alicia Velkamp, por su parte, sostuvo:

Me habían hablado del Teatro del Pueblo en Ensenada y hacia allí partí. Me atraía su manifiesto, en el que se establecía que la clase obrera sería su público principal y que su objetivo era utilizar la práctica escénica como mejor vehículo para llevar al pueblo las mejores manifestaciones de arte, reservadas hasta entonces a las minorías, y difundir en las masas obreras las nuevas ideas. [...] Un día, apareció Leónidas Barletta a darnos un seminario y realmente este encuentro significó una bisagra en mi vida. Tenía un concepto muy claro de la mujer en el teatro. Sabía que muchas, en los ámbitos comerciales, eran buscadas más por su belleza que por sus dotes actorales, y odiaba esta situación. Más que un método u observaciones muy precisas para la representa-

ción, obtuve en ese encuentro una lección de ética y de respeto al público y a los compañeros de elenco. No caer en autocomplacencia ante el aplauso, tener disciplina en los ensayos, puntualidad en cada acto relacionado a la vida artística. Y, en cuanto a técnica, debo agradecer que tuve las primeras herramientas para respirar correctamente, que luego pulí (Velkamp cit. Fos: 321-322).

Irene Vela, quien luego fue actriz del grupo La Cortina y se transformó en una reconocida exponente del teatro independiente de los años cuarenta, afirmó:

Mi recorrido por la escuela de Barletta fue muy interesante, ya que tuve un período de formación casi escolástico. Con un acercamiento didáctico y simple, revisábamos desde el uso del cuerpo en escena hasta el concepto mismo de la risa. Era muy severo con ciertos principios no negociables, como la sinceridad frente al público y la responsabilidad que implicaba nuestra elección como artistas. Quería que el carácter de actor fuera merecido por nuestro comportamiento, dentro y especialmente fuera del escenario. Y sentirse orgulloso de la profesión, que debía sostenerse con decoro y entrega (Vela cit. Fos: 322-323).

Osvaldo Pellettieri, por otro lado, manifiesta que Leónidas Barletta no creía en la formación de actores, sino que decía que “simplemente cualquiera, si se salía de sí mismo, si conseguía vencer al burgués que tenía dentro, podía actuar”, hecho que el investigador encuadra como “un error garrafal que los integrantes del teatro independiente posterior comprendieron: Alejandra Boero, Pedro Asquini, Onofre Lovero, Oscar Ferrigno, empezaron a crear escuelas de formación de actores” (cit. Ciurans, 2004: 90).

Asimismo, como ya hemos advertido (Fukelman, 2013a), si bien el actor del teatro independiente tenía como premisa ser un “igual” para con los demás, es decir, se suponía que su vínculo era democrático y que las decisiones se tomaban de forma horizontal, en el Teatro del Pueblo este postulado no funcionó rigurosamente, sino que los actores estuvieron supeditados a la fuerte figura de su director, hecho que causó no pocos inconvenientes: “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”⁴ (Fos, 2009: 313).

Breve panorama sobre la heterogeneidad del movimiento

No todos los grupos de teatro independiente se abocaron a los mismos temas ni tuvieron las mismas reglas. Si bien, desde ya, la esencia de la práctica teatral independiente los alcanzó a todos, hubo distintos enfoques entre ellos.

⁴ Esta separación, como ya habíamos mencionado, también tuvo su base en el desacuerdo entre el director y algunos actores, porque ellos querían comenzar a vivir de la actuación.

El Teatro Juan B. Justo, nacido en los coros del Partido Socialista bajo el nombre Agrupación Artística Juan B. Justo, tuvo como particularidad el especial trabajo que realizó con los elencos infantiles y juveniles, que estuvieron a cargo de Enrique Agilda, artista que también fue director del grupo mayor. Por otro lado, así como dijimos que los artistas del teatro comercial, Milagros de la Vega y Carlos Perelli, fundaron su propio grupo de teatro independiente, el mismo Perelli también participó del Teatro Juan B. Justo, dirigiendo algunas puestas en escena.

El teatro IFT, que se constituyó como tal en 1940, pero cuyas bases se comenzaron a asentar desde 1932, también contó entre sus directores a integrantes del campo comercial. Tal fue el caso del famoso Armando Discépolo, quien llevó a cabo la dirección de *Cuando aquí había reyes*, de Rodolfo González Pacheco, en 1947. Dicho sea de paso, este espectáculo representó la primera obra de un autor argentino que estrenó la institución judía. A su vez, el IFT actuó hasta el año 1957 exclusivamente en idioma idish.

El repertorio del Teatro Popular José González Castillo también tuvo sus particularidades. Por empezar, cuando el grupo estaba dirigido por José González Castillo y se llamaba como la peña en la que se situaba (Peña de Artistas Pacha Camac), el director y dramaturgo –también referente de la escena comercial– estrenó varias de sus piezas allí. Muchas de ellas fueron sainetes, uno de los géneros más defenestrados por Barletta. Igualmente, la peña se planteaba como un espacio amplio, ya que, así como Alberto Vacarezza fue invitado a dar una conferencia, Leónidas Barletta también lo hizo.

Con estos acotados ejemplos, que serán desarrollados en futuros trabajos, pretendemos esbozar parte de la diversidad y la riqueza que envolvían al movimiento de teatro independiente.

Un aporte distintivo del teatro argentino

Si bien algunos teóricos entienden que el teatro independiente dejó de existir en 1969 (con el cierre del grupo Nuevo Teatro) o en la década del 1970, nuestra hipótesis sigue a la de Jorge Dubatti y se basa en sostener la continuidad del teatro independiente hasta la actualidad: “Muchos son los méritos del Teatro del Pueblo, pero por sobre todo uno: creó desde la práctica y la teoría una nueva forma de asociación y producción teatral, el ‘teatro independiente’, con proyecciones en la Argentina y en Latinoamérica hasta hoy” (Dubatti, 2012: 81). Empero, su continuación se dio con variantes, con cambios internos, hubo elementos que se preservaron y otros que se modificaron.

De este modo, el teatro independiente se constituyó en una “forma de producción y ética artística de relevante proyección en la escena argentina y latinoamericana posterior, que constituirá la aportación más relevante de la Argentina en este período a la cartografía del teatro mundial” (62).

El teatro independiente creció y se multiplicó sobremedida. Comenzó en 1930, con el Teatro del Pueblo (aunque ya vimos que los primeros intentos se remontaron a algún tiempo atrás), y a éste le siguieron, en los primeros años, Teatro Proletario (1932), Teatro Juan B. Justo (1935), Teatro Íntimo (1935), La Cortina (1937), Teatro Popular José González Castillo (1937), Tinglado Libre Teatro (1939), La Máscara (1939), Teatro Universitario de Arquitectura (1939), IFT (1940), Teatro Florencio Sánchez (1940), Espondeo (1941) y Teatro Libre de Buenos Aires (1944), entre otros. Ya en los años 1950, esta cantidad de grupos se había triplicado. 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 sólo “se convirtió en columna vertebral del teatro argentino contemporáneo” (Ciurans, 2004: 89), sino que también llegó rápidamente a Uruguay y a otros países de Latinoamérica.

En Uruguay, el teatro independiente llegó de la mano del grupo La Isla de los Niños, de Atahualpa Del Cioppo, donde trabajaron en conjunto con el Teatro del Pueblo argentino. Allí también se creó la FUTU –Federación Uruguaya de Teatros Independientes–, a partir de la fundación de la FATI –Federación Argentina de Teatros Independientes. En Colombia, a su vez, el investigador Carlos José Reyes da cuenta de transformaciones en la escena teatral de su país a fines de los años 1950, cuando

[...] 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 adquirieron una gran importancia, 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 (Reyes, 1996: 2).

En Chile, asimismo, el teatro independiente había comenzado a gestarse ya entrada la década del 1940, a partir de la creación de los grupos universitarios Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) y Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC) (Rojo, 1984).

Si bien –como hemos advertido– en cada lugar se aportaron elementos originales propios de cada espacio y de cada grupo, la esencia del teatro independiente se ha mantenido vigente hasta hoy. Como afirma Luis Ordaz, su presencia e importancia dentro del panorama teatral son 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).

Referencias

- Barletta, Leónidas (1931). Consideraciones sobre el Teatro del Pueblo. *Metrópolis*, (1), primera quincena de mayo.
- _____ (1945). El teatro independiente en Buenos Aires. *Latitud*, 1(3), Buenos Aires.
- _____ (1961). *Manual del actor*. Buenos Aires: Teatro del Pueblo.
- Bayardo, Rubens, (1990). La tradición teatral independiente y las tensiones del asalariamiento”. *Cuadernos de Teatro*, (8). 35-40.
- Ciurans Peralta, Enric (2004). Entrevista a Osvaldo Pellettieri. *Assaig de teatre: revista de l'Associació de Investigació i Experimentació Teatral*, (43). 87-97.
- Dubatti, Jorge (2012): *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- 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. 307-324.
- Fukelman, María (2013a). El actor en el teatro independiente. En: Dubatti, Jorge, dir. *El actor. Arte e historia*. México: Libros de Godot.
- _____ (2013b). Un recorrido a través del teatro independiente. Dubatti, Jorge; Burgos, Nidia; comps. *La actuación teatral. Estudios y testimonios*. Bahía Blanca: EDIUNS.
- González Velasco, Carolina (2012). *Gente de teatro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Larra, Raúl (1978). *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*. Buenos Aires: Conducta.
- Marial, José (1955). *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe.

María Fukelman. Aportes para la historia del teatro independiente de Buenos Aires.

Ordaz, Luis (1957). Los teatros independientes. *El teatro en el Río de La Plata, Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Leviatán. 199-237.

Pellettieri, Osvaldo (1990). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.

_____ (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.

_____, ed. (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.

Perinelli, Roberto (2014). El teatro independiente argentino. Una síntesis de su historia. En: Quiroga, Cristina, comp. *V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Leviatán.

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.

Rojó, Grínor (1984). 1. El teatro chileno entre 1941 Y 1973. *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*. Madrid: Michay. Recuperado el 20 de mayo de 2015 de <http://www.blest.eu/biblio/rojo/cap1.html>.

No numeradas

Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista, 6(131), marzo de 1927.

Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista, 6(133), 30 de abril de 1927.

Metrópolis, (4), agosto de 1931.

Metrópolis, (6), octubre de 1931.