

Cómo citar:

Fukelman, M. (2015). El concepto de "teatro independiente" y su relación con otros términos. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 160-171.

EL CONCEPTO DE "TEATRO INDEPENDIENTE" Y SU RELACIÓN CON OTROS TÉRMINOS*

THE CONCEPT OF "INDEPENDENT THEATER" AND ITS RELATIONSHIP WITH OTHER TERMS

María Fukelman**

** *Licenciada y Profesora en Letras. CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Buenos Aires, Argentina. E-mail: mariafukelman@gmail.com*

RESUMEN

El teatro independiente es una nueva forma de hacer y conceptualizar el teatro que surgió en Buenos Aires a fines de 1930, de la mano de Leónidas Barletta (1902-1975) y su Teatro del Pueblo. Su propósito fue distanciarse del actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado; y su nacimiento implicó numerosos cambios. Muchos términos (como teatro experimental, teatro libre, teatro vocacional, elenco de aficionados, elenco de profesionales, cuadros filodramáticos) se relacionaron con el de "teatro independiente" y se utilizaron, en diferentes circunstancias, o bien como sinónimos del mismo, o bien como parámetros para marcar las diferencias con esta categoría. En este trabajo se abordan estos conceptos planteando distintos ejes para su análisis.

PALABRAS CLAVE

Teatro independiente, conceptos, usos, Leónidas Barletta, teatro experimental, producción, profesionalismo, aficionados, vocacional.

ABSTRACT

Independent theater is a new way of doing and conceptualizing theater that emerged in Buenos Aires in late 1930, with the help of Leónidas Barletta (1902-1975) and his "Teatro del Pueblo" with the purpose of separating the Company leading actor, the commercial agent and the State, and its appearance involved numerous changes. Many terms (such as experimental theater, free theater, vocational theater, amateur cast, professional cast, philodrama sketches) were connected with "independent theater" and were used either in different circumstances or as synonyms thereof, or as parameters to make a difference in this category. These concepts are addressed in this paper considering different central concepts for their analysis.

KEY WORDS

Independent theater, concepts, uses, Leonidas Barletta, experimental theater, production, professionalism, amateur, vocational.

* Recibido: 10 de junio de 2015, aprobado: 15 de agosto de 2015.

A QUÉ SE LLAMA 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 20 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 Tában (cfr. Ordaz, 1957, pp. 207-208)–, el Teatro del Pueblo fue la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo. La crítica especializada coincide en considerar al Teatro del Pueblo como el “primer teatro independiente de Buenos Aires”, sintagma que, por otra parte, había sido colocado en los programas de mano y en las entradas de la agrupación “después de algunos años de labor” (Marial, 1955, p. 17), dando cuenta de la pretensión de originalidad que asumió el grupo de Leónidas Barletta (quien, no obstante, también había integrado los intentos anteriores).

Los motivos de la iniciación del teatro independiente fueron varios. No hubo una única razón, pero la más evidente fue la de constituirse como una reacción frente a la escena del teatro comercial de la década del 20, cuyas características no agradaban a Barletta ni a sus compañeros de la redacción de *Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista*. Ese contexto teatral estaba mayormente ocupado por obras del denominado género chico (revistas, sainetes), producidas por empresarios con el fin de ganar dinero.

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

En la Argentina, distintos investigadores reconocidos (Luis Ordaz, 1946¹; José Marial, 1955; Osvaldo Pellettieri, 1990, 1997, 2006; Jorge Dubatti, 2012a, entre otros) caracterizaron la categoría teórica de 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” (Dubatti, 2012a, p. 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” (p. 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 izquierdista, 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 por su sintética sistematización de la práctica y por su flexibilidad, ya que entendemos que el teatro independiente

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

no fue homogéneo ni en sus comienzos ni a lo largo 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.

A lo largo de los años, el teatro independiente se fue modificando. Pero su esencia fundamental persiste. A pesar de que determinadas posturas ubican el final de esta práctica sobre el comienzo de la década del 70, sostenemos la continuidad general del teatro independiente, tanto por el mantenimiento de sus características fundamentales en el teatro de Buenos Aires de la actualidad como por su voluminosa presencia. Oponerse a su existencia sería negar al sector de la sociedad civil que construye artísticamente por fuera de la intervención estatal y de la idiosincrasia del mercado. En este sentido, acordamos con Jorge Dubatti, quien afirma que “el teatro independiente se ampliará, preservará ciertos núcleos de sus planteos originales y abandonará otros. Cambiará con la historia, pero seguirá vivo hasta hoy” (Dubatti, 2012a, p. 100). Empero, su continuación se dio con variantes, con cambios internos, hubo elementos que se preservaron y otros que se modificaron.

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” (Dubatti, 2012a, p. 62). Luego del Teatro del Pueblo, siguieron el 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), Teatro Libre de Buenos Aires (1944), entre otros. Ya en los años 50 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 solo “se convirtió en columna vertebral del teatro argentino contemporáneo” (Ciurans, 2004, p. 89), sino que también arribó rápidamente a Uruguay y a otros países de Latinoamérica. En el país vecino, 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. En Colombia, el investigador Carlos José Reyes observa sobre las transformaciones en la escena teatral de su país a fines de los años 50:

[...] surgió un movimiento más amplio y ambicioso que abarca los más diversos aspectos de la producción del espectáculo teatral. Esta nueva etapa tuvo varios factores en su génesis [...]. Los primeros festivales nacionales [...] reunieron a muchos actores y directores [...] que tenían plena conciencia de la necesidad de convertir una actividad hasta el momento empírica y aficionado de los actores –que por demás montaban obras sólo como un divertimento familiar– en un trabajo profesional de un nivel de calidad, a la altura del que

se venía desarrollando en otros países de América Latina, como podían ser las naciones del Cono Sur, en particular Chile y Argentina. En efecto, la influencia de estos países sobre personas, grupos e instituciones, fue evidente. Las escuelas de teatro en formación, tanto en Bogotá como en Cali, constatan que el avance de la enseñanza y la práctica teatral independiente en Chile y Argentina podía ser tenido en cuenta para un mejor desarrollo de nuestra propia experiencia. (Reyes, 1996)

En Chile, asimismo, el teatro independiente había comenzado ya entrada la década del 40.

Si bien 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” (Ordaz, 1957, p. 316).

EL USO “DE ÉPOCA” DEL CONCEPTO DE “TEATRO INDEPENDIENTE”

Ana Longoni aborda el término “vanguardia” desde dos posibles usos: el primero es “la puesta en discusión y redefinición de una categoría teórica” y el

segundo remite a “los empleos ‘de época’ que del término vanguardia hacen los sujetos involucrados en el proceso, cómo recurren a esa noción para caracterizar su posición o construir su identidad” (Longoni, 2013, p. 23). Para analizar el concepto de “teatro independiente”, tomaremos esta metodología. El uso teórico del término responde a las definiciones que elaboraron los distintos investigadores y, dentro de ellas, tomamos la ya enunciada caracterización que hizo Jorge Dubatti.

En el uso “de época” no hay acuerdo entre los especialistas sobre cuándo se aplicó el término por primera vez. Osvaldo Pellettieri le atribuye su uso primerizo a otro investigador, al sostener que “lo acuñó primero, en 1947, Luis Ordaz, autor del primer libro dedicado a esta realidad escénica: *El teatro en el Río de La Plata*” (Pellettieri en Ciurans, 2004, p. 89). No obstante, José Marial advirtió que, si bien no era fácil dar con el momento exacto de la generalización de la palabra “independiente”, el Teatro del Pueblo fue el primero “que colocó a modo de subtítulo *teatro independiente* después de algunos años de labor, Primer Teatro Independiente en Buenos Aires, decían sus programas y entradas” (Marial, 1955, p. 17). Esta afirmación ubicaría al uso del término “teatro independiente”, por lo menos, después del año 1932, pero no fue así.

En el número 4 de la revista *Metrópolis* (el órgano difusor del Teatro del Pueblo), 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". Sin embargo, tampoco puede decirse que esta haya sido la primera vez que se utilizó este concepto, ya que fue en marzo de 1927, en la revista *Claridad* –que dirigía Antonio Zamora y de la cual Leónidas Barletta era secretario de redacción y colaborador–, cuando ubicamos la aparición original del término. Así, dentro de esta revista del grupo de Boedo, en un extenso artículo sin firma titulado "Algo más sobre teatro", se 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.

Esa misma nota, en la que se nombra –entre otros– a Anton Giulio Bragaglia, fundador del Teatro Experimental de los Independientes (Teatro Sperimentale degli Indipendenti) en Italia, finalizó:

Ahora preguntamos: ¿por qué aquí no se hace un ensayo semejante? ¿Por qué no se funda un teatro independiente de los demás teatros? ¿No hay aquí un núcleo de autores, pintores, actores, artistas de verdad, que se junten inspirados por el mismo deseo y lleven a cabo la iniciativa? ¿No hay un núcleo desinteresado o por lo menos que posponga sus intereses inmediatos a los intereses artísticos?

Igualmente, en la misma revista, se transcribió, el 30 de abril de 1927, la declaración de inicio del 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". 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.

Como vemos, la iniciativa por conformar un teatro independiente, y la utilización histórica del término, se dio varios años antes de la fundación del Teatro del Pueblo; en principio, data de 1927.

TÉRMINOS VINCULADOS AL CONCEPTO DE TEATRO INDEPENDIENTE

Desde el inicio del teatro independiente hubo términos (como teatro experimental, teatro libre, teatro vocacional, elenco de aficionados, elenco de profesionales, cuadros filodramáticos) que se relacionaron con el de “teatro independiente” y que se utilizaron, en diferentes circunstancias, o bien como sinónimos del mismo, o bien como parámetros para marcar las diferencias con esta categoría. A continuación, abordaremos estos conceptos, aclarando nuestra posición sobre que el único sinónimo de “teatro independiente” es el de “teatro libre”.

Muchas veces los términos se utilizaron indiscriminadamente, por lo que creemos que es necesario plantear un orden y seguir distintos ejes de análisis para comprenderlos mejor. Ellos son: el modo de producción; el experimentalismo; el profesionalismo y la afición; y la vocación. En todos los casos, entendemos que por un lado están los usos que cada grupo se atribuyó a sí mismo o que, por el contrario, rechazó; y, por el otro, la definición concreta de cada término.

El modo de producción

En principio, corresponde observar el modo de producción de cada teatro. Allí distinguimos tres grandes categorías: el modo de producción independiente, el comercial y el oficial. El modo de producción independiente implica, a grandes rasgos, que los artistas costean su propio trabajo, es decir, que no son contratados por nadie y que asumen los riesgos económicos del espectáculo. Dentro del modo de producción independiente hay dos grupos: el que conocemos como teatro independiente (ya definido más arriba) y el llamado teatro filodramático. Roberto Perinelli caracteriza a los cuadros filodramáticos como:

[...] grupos formados por voluntarios 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, p. 37)

La diferencia fundamental entre los elencos filodramáticos –muchos de los cuales existían antes del Teatro del Pueblo– y los grupos de teatro independiente era que los primeros, en palabras de José Marial, “reiteraban desde un punto de vista artístico al mal teatro comercial” (Marial, 1955, p. 31). Aunque había algunas excepciones, una gran parte realizaba funciones antes de los tradicionales bailes imitando el contenido y la forma del teatro comercial. En relación al tema, Luis Ordaz manifiesta:

A pesar de lo mucho que se confundió a este respecto, nada tenían de común los elencos que integraron el referido movimiento, con las expresiones que del arte escénico ofrecían los cuadros "filodramáticos". Si bien podían en ocasiones aparecer hermanados por idénticos defectos, lo cierto era que un motor distinto impulsaba sus inquietudes y una diferente concepción y responsabilidad les daba sentido y forma. (Ordaz, 1957, pp. 204-205)

De manera que, aunque los cuadros filodramáticos hicieran teatro sin ser convocados por productores y, al igual que los grupos independientes, no vivieran de la actuación, los objetivos de ambos y la manera en que cada uno llevaba a cabo su labor eran diferentes. Los grupos filodramáticos no querían dar cuenta de procesos creativos propios, sino que, con las dificultades que se generaban al llevar a cabo el emprendimiento, su misión era transpolar una obra realizada por actores profesionales y subvencionada por productores, a un espacio barrial que careciera de estos elementos. Además, los elencos filodramáticos se distanciaban de los independientes en más aspectos, ya que no proponían una reflexión sobre el teatro, no planteaban una posición respecto al negocio teatral, ni asumían una ideología sobre la función del arte, entre otras cuestiones.

El teatro con modo de producción comercial es el llevado a escena por empresarios, que eran dueños de las salas y contrataban a distintas compañías para que realizaran los espectáculos. El

propósito de los empresarios era ganar dinero, por ende, no reparaban demasiado en la calidad artística de las obras, haciendo prevalecer la atracción que se pudiera generar en el público. En este sentido, el principal objetivo del teatro comercial era entretener. Este tipo de teatro era el que predominaba, con mucha afluencia de público, cuando comenzó a pensarse y a funcionar el teatro independiente.

El modo de producción oficial, por su parte, implica la intervención del Estado. Es decir, quienes dirigen los teatros estatales deciden montar determinado espectáculo y, para tal fin, contratan a los artistas. Las obras llevadas a cabo pueden responder, o no, a la ideología que tenga el Gobierno de turno. Entendemos que, idealmente, el teatro oficial tendría un objetivo más similar al del teatro independiente que al del teatro comercial, ya que su propósito principal no sería ganar dinero, sino el de contribuir al trabajo cultural de determinado territorio. Empero, esto dependerá de los intereses y las ideas de los gobernantes que ocupen estos cargos en cada momento histórico.

Si bien el Teatro del Pueblo declaró en sus estatutos que iba a ser independiente del Estado, el modo de producción oficial no existía en el momento de su creación. Recién en 1936 fue el debut del Teatro Nacional de la Comedia (actual Teatro Nacional Cervantes, el único teatro nacional de la Argentina), que había sido construido por la actriz española María Guerrero y su esposo Fernando Díaz de Mendoza. A su vez, en la Ciudad de Buenos Aires, la gestión estatal desembarcó en la sala de la Avenida Corrientes 1530 en el año 1943, con el anuncio de la fundación

del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, levantado en el edificio que algunos años antes había sido cedido al Teatro del Pueblo.

El experimentalismo

Otro término muy utilizado desde los inicios del teatro independiente, fue el concepto de “experimental”. Algunos grupos y sectores de la crítica utilizaron esta palabra como sinónimo de independiente; otros, no. En principio, sostenemos que la categoría teórica del término se corresponde con la definición que dio Umberto Eco. El autor manifiesta, por un lado, que “si experimentar significa actuar de forma innovadora respecto de la tradición establecida, toda obra de arte que consideramos significativa ha sido a su manera experimental” (Eco, 1985, p. 102). Por el otro, afirma que lo que caracteriza sociológicamente al autor experimental “es la voluntad de hacerse aceptar” (p. 103), es decir, advierte que el experimentalismo critica al arte desde adentro de la institución, soñando que “sus experimentos se conviertan en norma con el tiempo” (p. 103).

En cuanto a los empleos “de época” que del término experimental hacen los sujetos involucrados en el proceso, observamos distintas posturas. En primer lugar, el Teatro del Pueblo utilizó este concepto como sinónimo del de “independiente”. Así, en *Metrópolis*, donde ya se había expresado que el teatro independiente había comenzado gracias al Teatro del Pueblo, se habló de “primer teatro experimental vivo” (octubre de 1931) para referirse al grupo. En el número 7, de noviembre de 1931, se autodenominaron

“primer teatro independiente argentino”. En el mismo sentido, en enero de 1932, catalogaron al Teatro del Pueblo como el “primer teatro experimental de arte”. Los términos eran utilizados análogamente de manera alternada. A pesar de catalogarse como los primeros en realizar teatro de arte, en el número 15 de *Metrópolis* se admiten otras prácticas de este tipo, aunque escasas: “Muy pocos ensayos de teatro de arte se hicieron en nuestro país, acaso Gustavino, Cunill Cabanellas, Castelnuovo, Cancela, Quiroga, Pacheco, Yunque y algún otro”. Advertimos, entonces, que la utilización de estos conceptos no es rigurosa, sino que se recurre a ellos con el propósito de construir una identidad propia, realizando cada arista según lo que se quiera transmitir.

Por otro lado, en el artículo 2° de los estatutos del Teatro del Pueblo, se manifestaba 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, p. 81). Jorge Dubatti analiza la utilización del término “experimental” y sostiene que, cuando en los años 20 comenzó a haber un rechazo hacia el teatro comercial y una defensa del “teatro de arte”, esta fue representada por tres líneas diferentes. La primera línea fue: “la de los ‘profesionales’, que persiguen, a la par, alta calidad artística y rentabilidad del trabajo teatral”, y las otras dos líneas se vincularon al experimentalismo. Ellas fueron “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” (Dubatti, 2012a, p. 69) y...

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

Dentro de esta tercera línea, el autor ubica al Teatro del Pueblo, a los grupos que fueron antecedentes del teatro independiente (Teatro Libre, Teatro Experimental Argentino, La Mosca Blanca y El Tábano) y a algunos teatros que integraron el movimiento de teatros independientes (Agrupación Artística Juan B. Justo –luego Teatro Juan B. Justo–, Teatro Proletario).

En la segunda línea, la de los experimentales de la vanguardia artística, Dubatti coloca a grupos que se hacían llamar experimentales pero que tenían un bajo perfil político. Algunos de ellos fueron La Cortina, el Teatro Experimental Renacimiento, el Teatro Experimental Espondeo, el Teatro Experimental Buenos Aires y el Teatro Experimental Bellas Artes, entre otros. En el caso de La Cortina, el término “experimental” estaba utilizado desde sus estatutos: “Constituida en Buenos Aires en 1937, ‘LA CORTINA’ es una agrupación artística organizada para

la realización de teatro experimental” (en Dubatti, 2012b, p. 21). A su vez, de los aquí nombrados, tanto este grupo como el Teatro Experimental Renacimiento y el Teatro Espondeo, participaron de los Ciclos de Teatros Experimentales organizados en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, luego de la expulsión de este edificio del Teatro del Pueblo. Llamativamente estos grupos no hicieron “causa común” con Leónidas Barletta e integraron la programación de un establecimiento cuyo director general tenía una marcada tendencia fascista, como era el caso de Fausto de Tezanos Pinto.

En relación a las vanguardias europeas, es evidente que no solo esta segunda línea tenía contacto con ellas, ya que en la revista *Claridad* (en la que Barletta tenía un rol importante) eran habituales las notas de opinión sobre los grupos europeos y sobre cuán necesario era conformar teatros similares en Argentina. De manera que entendemos que el uso del concepto “experimental” en la constitución de cada grupo también representa un gesto político. El hecho de que La Cortina se presente como una agrupación experimental da cuenta de sus deseos por ser relacionada con la vanguardia europea, mientras que el hecho de que el Teatro del Pueblo se declare independiente da cuenta de una toma de posición en relación con el contexto nacional en el que estaba inscripto.

Enrique Agilda, otro protagonista de la escena independiente, destacándose, sobre todo, en la dirección del Teatro Juan B. Justo, consideró positivo que el teatro independiente sea experimental

e intente cosas nuevas: la “condición de experimental no ha de ser desechada por el teatro independiente, que deberá desoír las pretendidas ventajas de ir por sendas conocidas y de eficacia probada” (Agilda, 1960, p. 122). En este sentido, entendemos que la relación entre lo experimental y el teatro independiente puede darse, pero no es obligatoria.

De la misma manera, José Marial sostiene:

Los teatros independientes no son teatros experimentales, aunque su planteamiento general de búsquedas y estudios les lleve en ocasiones a realizar experiencias, muchas de ellas incorporadas más tarde a la práctica general de nuestra escena. [...] Pero aclaremos que no es un teatro dedicado en forma exclusiva a la experiencia escénica en donde la actividad haya sido dictada solo por el laboratorio. Antes bien, como ya se ha dicho, es un teatro de arte cuya misión primordial la constituye su lucha por la dignificación total de la escena y la elevación artística y cultural del pueblo. (Marial, 1955, p. 1989)

El profesionalismo y la afición

Otro eje a tener en cuenta es el profesionalismo. Si bien este término estuvo asociado exclusivamente a los integrantes del teatro comercial, porque recibían un pago por su trabajo, no es un parámetro justo. En este sentido, acordamos con Raúl Larra, quien sostiene que este término no corresponde únicamente a los actores del circuito comercial, ni se opone a los del campo independiente: “profesional, es decir,

la mayor dedicación posible al arte dramático, era también una condición impuesta a los independientes si querían realmente realizarse como hombres de teatro. En ninguna disciplina se admite la improvisación” (Larra, 1978, p. 95). Leónidas Barletta coincidía con esta teoría, ya que consideraba que los actores del teatro independiente eran profesionales: “independientes son los profesionales que actúan diariamente con local propio y prefieren descartar la retribución económica con tal de cobrar muy poco una platea y contribuir con su labor permanente a la cultura general” (en Larra, 1978, p. 95).

Por el contrario, quienes no elegían ser profesionales, sino que tomaban la actuación como un pasatiempo, eran los aficionados, que se desempeñaban en los cuadros filodramáticos. Sin embargo, este término también se usó para nombrar a los integrantes del teatro independiente, hecho que ellos repudiaban porque entendían que se utilizaba de manera despectiva. Así, en el sexto número de *Metrópolis*, se expresó: “Los cagatintas a sueldo llaman aficionados a los componentes del Teatro del Pueblo. Estos infelices no han tenido nunca nada, cuando lo tienen se sienten fastidiados”.

Luis Ordaz explica la relación entre el concepto de “aficionados” y los elencos filodramáticos:

[...] el cuadro filodramático carecía de una orientación precisa, de una pretensión creadora y trascendental. Eran generalmente grupos de aficionados –ellos mismos lo confesaban sin reserva– [...] Y afición, debe entenderse

bien esto, no es vocación, fervor conscientemente orientado que busca la capacitación por el estudio y la frecuentación del arte de representar. La afición es algo que se cumple como al pasar, entre una cosa y otra cosa, sin darle nunca una importancia excesiva. La vocación, por el contrario, es una fuerza tan indomable que puede silenciarse u obstaculizarse, pero siempre se hallará alerta aguardando la posibilidad de una exteriorización. (Ordaz, 1957, pp. 205-206)

La vocación

En el apartado recién expuesto, Luis Ordaz retoma otro término con el que se calificaba al teatro independiente: “vocacional”. Este concepto –el último que abordaremos en este trabajo– fue tan rechazado por sus miembros como el de “aficionados”. Empero, el uso teórico de esta palabra no es peyorativo, sino que implica la vinculación con la vocación, o sea, con la inclinación o el interés que cualquier persona puede sentir para dedicarse a un determinado trabajo. Además, si bien este concepto no se usó para calificar a los integrantes del teatro comercial, no existe un motivo por el que se haya tomado esta decisión. En este sentido, Ordaz afirma: “nos parece absurdo poner en tela de juicio que los integrantes de nuestro teatro comercial no lo sean por vocación” (Ordaz, 1957, p. 289). A su vez, recuerda que los teatros independientes nunca aceptaron este vocablo, y que la utilización del mismo

por parte de los círculos oficiales², quienes asociaban “vocacional” y “aficionado” según la estricta gramática y así se referían al teatro independiente, denunciaban “desconocimiento del idioma” y “mala intención” (p. 289). Raúl Larra coincide con esta postura, manifestando que la deformación gramatical era adrede y que no tenía en cuenta que:

[...] estaban disminuyendo precisamente a la gente del teatro comercial, porque la vocación es “inspiración con que Dios llama a algún estado. Inclinación duradera hacia determinado estadio o profesión”. Y sin duda entre la gente del teatro comercial había muchos con vocación por el arte y no por la sola afección del lucro. (Larra, 1978, p. 95)

José Marial también considera que los términos “vocacional” e “independiente” no deberían ser usados como sinónimos porque “nada tiene que ver” el uno con el otro, pero en la definición que da se lo advierte más cercano al uso “de época” de la palabra que de la categoría teórica: “‘Vocacionales’ no son los que con la denominación de *independientes* han circunscripto su acción a una principiología artística y una ética que no admite la utilización de la escena para mero pasatiempo o frívola diversión” (Marial, 1955, p. 18).

² Durante el gobierno de Juan Domingo Perón (1946-1955) se organizó el “Gran Certamen de Teatros Vocacionales” en el Teatro Presidente Alvear (1950) destinado a los grupos de teatro independiente.

REFERENCIAS

- Agilda, E. (1960). *El alma del teatro independiente. Su trayectoria emocional*. Buenos Aires: Intercoop.
- Ciurans, E. (2004). Entrevista a Osvaldo Pellettieri. *Assaig de teatre: revista de l'Associació de Investigació i Experimentació Teatral*, 43, 87-97.
- Dubatti, J. (2012a). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Dubatti, J. (2012b). Para la historia del teatro independiente en Buenos Aires: los 'Estatutos' de la Agrupación Teatral La Cortina en 1940 (edición y comentario). *Anuario de Estética y Artes*, IV, 17-24.
- Eco, U. (1985). El grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia. En *De los espejos y otros ensayos* (pp. 99-11). Barcelona: Lumen.
- Larra, R. (1978). *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*. Buenos Aires: Ediciones Conducta.
- Longoni, A. (2013). Vanguardia y revolución como ideas-fuerza. En *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta* (pp. 21-54). Buenos Aires: Ariel.
- Marial, J. (1955). *El teatro independiente*. Buenos Aires: Ediciones Alpe.
- Ordaz, L. (1957). *El teatro en el Río de La Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Leviatán.
- Pellettieri, O. (1990). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (Ed.). (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- Perinelli, R. (2014). El teatro independiente argentino. Una síntesis de su historia. En C. Quiroga (Comp.). *V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado* (pp. 29-59). Buenos Aires: Leviatán.
- Reyes, C.J. (1996). El Teatro: Las últimas décadas en la producción teatral colombiana. En J.O. Melo (Comp.). *Colombia Hoy*. Santa Fe de Bogotá: Presidencia de la República.
- También se utilizaron artículos, sin autor ni número de página, de las siguientes revistas:
- Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista*, año 6, n° 131, marzo de 1927.
- Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista*, año 6, n° 133, 30 de abril de 1927.
- Metrópolis*, n° 4, agosto de 1931.
- Metrópolis*, n° 6, octubre de 1931.
- Metrópolis*, n° 7, noviembre de 1931.
- Metrópolis*, n° 9, enero de 1932.
- Metrópolis*, n° 15, sin fecha.