

Fukelman, María

*Un recorrido por el Teatro del Pueblo,
primer teatro independiente de Buenos Aires*

Colaboración en la obra:

Teatro independiente : historia y actualidad / P. Alonso, M. Fukelman, B. Girotti, J. Trombetta (comp.). Buenos Aires : Ediciones del CCC, 2017

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Fukelman, M. Un recorrido por el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires [en línea] En: Teatro independiente : historia y actualidad / P. Alonso, M. Fukelman, B. Girotti, J. Trombetta (comp.). Buenos Aires : Ediciones del CCC, 2017. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/recorrido-teatropueblo- independiente.pdf> [Fecha de consulta:]

Un recorrido por el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires

MARÍA FUKELMAN

Introducción sobre el teatro independiente

El teatro independiente surgió en Buenos Aires a partir de la fundación del Teatro del Pueblo, el 30 de noviembre de 1930, impulsado por el escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975). Si bien ya desde mediados de la década del veinte se habían llevado a cabo algunos intentos por conformar un teatro independiente –a partir de la fundación de los grupos Teatro Libre (1927), TEA (1928), La Mosca Blanca (1929) y El Tábano (1930)–, el Teatro del Pueblo fue la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo. De esta manera, la crítica especializada coincidió en considerarlo como el “primer teatro independiente de Buenos Aires”. Esta frase, además, fue colocada como subtítulo del nombre del teatro “después de algunos años de labor” en los programas de mano y en las entradas, dando cuenta de la pretensión de originalidad del grupo de Leónidas Barletta, quien, no obstante, había integrado algunos de los intentos anteriores (Marial, 1955: 17).

En la Argentina, distintos teóricos reconocidos –como Luis Ordaz (1946, 1957), José Marial (1955), Osvaldo Pellettieri (1990, 1997, 2006) y Jorge Dubatti (2012a), entre otros– caracterizaron 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”, 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” (Dubatti, 2012a: 82, 81). Algunos de estos cambios tuvieron que ver con la intención de horizontalidad que existió 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 teatros independientes tomaron 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 de los años. Por el contrario, consideramos que el movimiento de teatros independientes se mostró, desde sus inicios, como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

Los motivos de la iniciación del teatro independiente fueron varios, no hubo una única razón, sino que se dio una combinación de factores. Uno de los más importantes fue el de constituirse como una alternativa frente a la escena del “teatro comercial” de la década del veinte, cuyas características no agradaban a Barletta ni a muchos de los intelectuales de la época. Ese contexto teatral estaba mayormente ocupado por obras del denominado género chico (revistas, sainetes, vodeviles), producidas por empresarios, con el principal objetivo de ganar dinero. A su vez, los artistas y escritores que conformaron el teatro independiente se encontraban al tanto de las novedades de la vanguardia artística que estaba ocurriendo en Europa. Ese también fue un motor para transformar el teatro de Buenos Aires.

Inicios del Teatro del Pueblo

El Teatro del Pueblo comenzó a gestarse en el estudio del pintor Guillermo Facio Hebequer (quien luego dibujaría el logotipo que lo caracterizó), pero su creación “de palabra” se concretó en los salones de la Wagneriana, el 30 de noviembre de 1930. Cuatro meses más tarde, el 31 de marzo de 1931, Leónidas Barletta, Pascual Nacaratti, Hugo D’Evieri, Joaquín Pérez Fernández, José Veneziani y Amelia Díaz de Korn¹ firmaron el acta fundacional oficial del grupo, denominándolo “Teatro del Pueblo. Agrupación al servicio del arte”. Este conjunto se constituyó como entidad civil por tiempo indeterminado y se otorgó un estatuto y dos reglamentos, uno para la actividad dentro del teatro y otro para afuera. Estos documentos no se pueden observar completos, pero algunos fragmentos están reproducidos en distintas publicaciones.

José Marial ubica el 14 de febrero de 1931 como la primera presentación del Teatro del Pueblo ante el público, en un cine de Villa Devoto. Dicha función contó con el siguiente programa: *La conferencia* de Mark Twain, *El cafetín* (canciones), *Comedieta burguesa* de Álvaro Yunque y *La madre ciega* y *El pobre hogar* de Juan Carlos Mauri, que luego fue repetido en dos salas más de cines de barrio. En la revista *Metrópolis* –el órgano de difusión del Teatro del Pueblo–, el anuncio del debut (que contempló únicamente las obras de Yunque y Mauri llevadas a escena en Villa Devoto y Villa Luro) se realizó en el cuarto número, de agosto de 1931².

Si bien desde los primeros números de esta publicación se mencionaba la sede de Av. Corrientes 465 como espacio del Teatro del Pueblo,

- 1 Pronto se sumaron al Teatro del Pueblo José Pétriz, Juan Eresky, Tomás Migliacci, Mecha Martínez, Josefa Goldar, Anita Grin y Álvaro Sol, entre otros intérpretes y colaboradores.
- 2 Raúl Larra (1978) también afirma que la temporada oficial del Teatro del Pueblo comenzó en febrero, pero la ubica en la Wagneriana (Florida 936), con *Comedieta burguesa* y *Títeres de pies ligeros* de Martínez Estrada. Empero, el estreno de esta última obra recién se reflejó en *Metrópolis* en octubre de 1931.

Marial sostiene que esta fue obtenida recién en 1932, después de que el elenco hubiera actuado durante algunos meses en la Wagneriana (él sitúa el debut en dicha sala en octubre de 1931). No obstante, esta primera casa para el Teatro del Pueblo (Av. Corrientes 465) –en la que solo cabían ciento veinte personas y había sido una lechería– fue cedida por la Municipalidad el 17 de abril de 1931 y la resolución se publicó en el Boletín Municipal cuatro días después. En 1935, el grupo se mudó a otra sala –con, al menos, el triple de capacidad– que también le brindó la Municipalidad, sita en Carlos Pellegrini 340. Luego de estar dos años allí, el conjunto sufrió su primer desalojo y fue trasladado durante un breve tiempo a un subsuelo en Av. Corrientes 1741. Ese mismo año, 1937, el Teatro del Pueblo se trasladó a la cuarta sala que le concedió la Municipalidad, ubicada en Av. Corrientes 1530. Ahí pudo desplegarse como un centro cultural integral: abarcaba teatro, danza, pintura, fotografía y conferencias (de las que participaron Victoria Ocampo, Ramón Gómez de la Serna y Samuel Eichelbaum, entre otros), ofrecía distintos cursos (literatura, historia, filosofía, impostación, acústica, música, arte escénico y folclore) y publicaba la revista *Conducta. Al servicio del pueblo*. Incluso allí se realizó, en diciembre de 1938, el primer desfile de teatros independientes, del que participaron la Agrupación Artística Juan B. Justo, el Teatro Íntimo, el Teatro Popular José González Castillo y el Teatro del Pueblo. De este espacio el elenco se fue por la fuerza en 1943³, expulsado en circunstancias polémicas.

³ Luego el Teatro del Pueblo se instaló en la sala de Diagonal Norte 943, donde continuó sus funciones hasta 1975.

Algunos fundamentos estéticos

En el segundo artículo de los estatutos del Teatro del Pueblo se expresaron sus objetivos: “Experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia al que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo” (Larra, 1978: 81). De allí se desprenden distintos elementos sobre la concepción estética del teatro que poseía el grupo.

Una de las primeras cuestiones que observamos en este apartado es la pretensión de realizar un “buen teatro”, concepto relacionado al “teatro de arte” y a la riqueza estética. Este buen teatro, a su vez, se conseguiría a partir de un nuevo repertorio y de una nueva forma de actuación.

El repertorio preferido sería el escrito por autores nacionales. Más allá de que, como vimos, los intelectuales de la época posaban su mirada en los cambios que sucedían en Europa, el propósito de promover a los dramaturgos argentinos fue una meta desde los inicios del Teatro del Pueblo. Dentro de los autores nacionales que tuvieron lugar en el Teatro del Pueblo, Roberto Arlt fue la figura referencial. El dramaturgo acompañó de cerca sus pasos iniciales y encarnó en sus obras “el proyecto de modernización escénica y generación de conciencia social que caracterizó a la escena independiente de Buenos Aires” (Dubatti, 2012b). A pesar de su brillantez, Barletta le recomendaba –al igual que a otros autores– cortes y cambios en sus obras.

Los dramaturgos nacionales no fueron los únicos tenidos en cuenta en el Teatro del Pueblo. Barletta tenía la férrea convicción de que los grandes clásicos del teatro universal debían llegar al pueblo. A ocho años del nacimiento del grupo, su director declaró en *Conducta*:

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

dicho insistentemente que ese era teatro de museo, para círculos especializados, para entendidos, para minorías? Otros pretendían que los clásicos se representasen adaptados, extrayendo de ellos lo que permitiera el lucimiento del intérprete, como si el teatro fuese una cuestión de habilidad acrobática (en Marial, 1955: 76-77).

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

En línea con la estética realista que había promulgado el grupo literario Boedo –del que había formado parte Barletta y otros integrantes del Teatro del Pueblo–, desde los órganos difusores del grupo y desde otros medios (*Hora* en Fos, 2009) se realizó una fuerte crítica a los tradicionales “tipos” del teatro y a la figura del actor cabeza de compañía. En este sentido, se propuso una distancia respecto de la declamación, intentando actuaciones menos exageradas y más verosímiles, hablando “como argentinos” (Marial, 1955: 75). A su vez, se pretendió que los actores pudieran abordar distintos géneros. Esto se contraponía con el cómico del “teatro comercial”, que solo trabajaba uno. Los actores del Teatro del Pueblo poseían, según Fischer y Ogás Puga (2006: 197), “una técnica imitativa”.

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

Cierta forma de organización plana, en la que los distintos integrantes del teatro intercambiaban papeles grandes con secundarios y cumplían diferentes roles para mantener el espacio (limpiar, acomodar, vender entradas, etc.), hacía suponer que el Teatro del Pueblo se construía en una aparente horizontalidad, con un vínculo democrático y un intenso trabajo en equipo. Sin embargo, aquí podemos observar otra complejidad del grupo: la figura de Leónidas Barletta era muy fuerte y era él quien tomaba la mayoría de las decisiones, por ello los actores quedaban supeditados a su palabra. Al respecto, Beatriz Trastoy reflexiona:

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

Leónidas Barletta justificó su postura totalizadora: “Aprendí que la dirección no puede ser compartida. Es un acto de creación privativo del individuo. Entonces fundé el Teatro del Pueblo y con la anuencia y la comprensión de todos mis compañeros fui todo lo absoluto que requiere el oficio” (Larra, 1978: 90). Pero Marial (1955) manifestó que con este tipo de direcciones absorbentes y absolutistas –no comunes a todos los grupos, por cierto, ya que en otros conjuntos las direcciones iban cambiando– las escisiones resultaron frecuentes. Carlos Fos no dudó: “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” (Fos, 2009: 313).

Volviendo al segundo artículo, la primera palabra que se expresa allí es “experimentar”. Más allá de las diferentes connotaciones que se desprenden de ese término (ver Dubatti, 2012a), es posible advertir, a partir de la utilización de esa palabra, la necesidad de innovar, de proponer cosas nuevas, nunca probadas, que decía tener el grupo de Barletta.

En este sentido, el Teatro del Pueblo, aun con el carácter totalizador y sabio que se atribuía su director, fue el primero que propuso la discusión en el teatro. Hasta ese momento, aunque el público estuviera consi-

derado uno de los ejes centrales en la práctica teatral, su participación se limitaba a “recibir” las sensaciones o pensamientos que la actuación del elenco le pudiera generar. Sin embargo, en 1936, finalizada una función de *Noche de reyes* de William Shakespeare (estrenada por primera vez en Buenos Aires), debutó en el Teatro del Pueblo el “teatro polémico”. El teatro polémico consistía en entablar una conversación/discusión sobre el espectáculo que se acababa de ofrecer entre el público, Leónidas Barletta y, si era posible, el autor de la pieza. Allí los espectadores tenían la posibilidad de manifestar sus opiniones y hacerles preguntas a los protagonistas.

Además de la contribución realizada desde el teatro polémico, otro acierto innovador de Barletta se vinculó con la recuperación del vestíbulo del teatro para los entreactos: allí “se ven cuadros y se leen libros, y así la impresión alcanzada por la representación se conserva. Hubo un tiempo en que el teatro fue el recinto de todas las artes. Barletta vuelve a renovar esa tradición” (Erskine en Marial, 1955: 92).

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

En el artículo que tomamos como disparador para este apartado –y en otras declaraciones públicas–, Barletta se atribuyó la capacidad de purificar a los espectadores y esta acción lo enmarca como un “artista ilustrado”. Jorge Dubatti utiliza este concepto para denominar al “creador teatral que considera que su trabajo lo acerca al conocimiento de la verdad, lo hace puro en su ética y le permite saber más que el espectador, al que debe mostrarle el camino correcto” (Dubatti, 2012a: 83).

A su vez, cuando se habla de “devolverle este arte al pueblo”, observamos una conexión con la tercera línea de los antecedentes europeos⁴, ya que considerar al pueblo en el centro de la escena es el gran

4 Para más información sobre las líneas propuestas de los antecedentes europeos, ver Fukelman (2017b).

principio de Romain Rolland. En este sentido, Barletta concebía al teatro como un bien que debía difundirse y procurarse su público. Es decir, no solo recibía espectadores en su teatro, sino que también los intentaba atraer en espacios no convencionales. Durante la estadía en la sede de Av. Corrientes 465 se inauguró el Carro de Thespis, un vehículo (carro-escenario) pintado por el escenógrafo español Fontanals, con el que el elenco recorría distintas zonas y brindaba sus funciones y, muchas veces también, conferencias. A lo largo de sus años de trabajo, el conjunto visitó –además de plazas, cafés, clubes y escuelas de la ciudad de Buenos Aires– la ciudad uruguaya de Montevideo, numerosas provincias argentinas y muchos pueblos de la provincia de Buenos Aires.

No obstante, aunque el Teatro del Pueblo ofreciera precios económicos y funciones gratuitas en búsqueda de ese espectador popular al que le dedicaba su arte, no le resultó sencillo “llegar con tal iniciativa a las capas populares, ya que al igual que la izquierda histórica a la que pertenecía, quedó divorciado de ellas al no poder responder con acierto a los nuevos desafíos del cambiante panorama social argentino” (Fos, 2009: 314). Así, el Teatro del Pueblo fue un movimiento de clases medias. Esta dicotomía fue otra complejidad que presentó el grupo: si bien se autodenominó Teatro del Pueblo y ubicó al público –como Rolland– en el centro de su acción, se manifestó en contra de los llamados géneros populares, como el sainete, la revista, el vodevil, el tango y los demás “géneros chicos”. Es decir, aunque trabajara para ellas, despreciaba el gusto de las mayorías. Sin embargo, no hizo dueño al pueblo de sus propias elecciones, le quitó responsabilidad (¿lo subestimó?) y se atribuyó el lugar de quien fuera a sacarlo de la situación indefensa en la que estaba. Al respecto, Patricia Fischer y Grisby Ogás Puga afirman: “Barletta sostenía que debían ir a buscar al público, un público ‘niño’ al que no se le había brindado la posibilidad de la experiencia artística, sino que se lo había embrutecido por la ‘mediocridad del teatro corriente’” (Fischer y Ogás Puga, 2006: 198).

Asimismo, fue en el edificio de la Av. Corrientes 1530, en pleno auge del Teatro del Pueblo, cuando comenzó pensarse en otro tipo de

público: los niños reales. Si bien ya se hacían funciones para chicos y adolescentes de distintos colegios, estas no estaban planeadas estrictamente para el público infantil, sino que extrapolaban obras que el Teatro del Pueblo ya había llevado a escena para su público habitual. El acercamiento inicial con el teatro para niños –género al que no todos los grupos de teatro independiente se arrimaron– sucedió a través de la palabra. En 1938, Juan José Daltoé dio una conferencia sobre “Teatro para niños”, y en 1940 se realizó el primer espectáculo para el público menudo: *El retablo de las maravillas* de Cervantes. Al año siguiente, Carlos Guiría expuso acerca de “El verdadero teatro para niños”. En 1943 surgió La Rama Verde, un grupo compuesto por jóvenes aprendices, que si bien contaban con la supervisión general de Leónidas Barletta, tenían su propia dirección y cierta autonomía. Luego, Javier Villafaña visitó el Teatro del Pueblo con sus *Títeres del grillo y la luciérnaga*. Pero la experiencia más enriquecedora del Teatro del Pueblo con el teatro para niños empezó a darse a partir de 1946, con la compañía Los títeres de Rosita, dirigida por Rosa Eresky.

Vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos

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

Al recibir esa módica suma por las entradas a las funciones, resultaba indispensable que los actores trabajaran de otra cosa para subsistir. Esto no era un padecimiento para Barletta, quien consideraba que la gloria individual y el provecho material “eran un impedimento para

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

Esta característica fue considerada durante un tiempo como verda- damente irrefutable del teatro independiente. Empero, con el correr de los años, muchas figuras, incluso del Teatro del Pueblo, se opusieron a esta concepción romántica o heroica del arte y pretendieron una paga por la labor realizada. En este sentido, los actores comenzaron a concebirse a sí mismos como trabajadores. Este tema implosionó en el Teatro del Pueblo el 28 de diciembre de 1942, un año después de la realización de la película *Los afncaos* (1941), cuando se produjo una gran escisión en el elenco y veintidós integrantes se fueron⁵. Un elemento que promovió las discusiones fue, precisamente, el desacuerdo por parte de un grupo de actores con la medida que impedía fijar un sueldo para el personal.

La aberración hacia la comercialización del teatro y, en consecuencia, al “teatro comercial” también se vislumbró en el quinto artículo de los estatutos:

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

Se presentó en este artículo el binarismo teatral que acompañó los primeros años de teatro independiente: un actor no podía trabajar al mismo tiempo en el teatro profesional y en el independiente, y se ne-

⁵ Algunos de ellos fueron Joaquín Pérez Fernández, José Veneziani, Emilio Lommi, José Pétriz, Pascual Nacaratti y Juan Eresky. Según Ordaz (1946: 175), eran “los mejores intérpretes del elenco”.

gaba la inclusión de obras que –por más que tuvieran calidad artística– hubieran tenido lugar en el mercado. Si bien algunos meses antes de lanzar su teatro Barletta no se había mostrado tan reticente a los artistas del teatro profesional –había recibido el apoyo de Angelina Pagano para la conformación de TEA–, luego intensificó esta ruptura hasta el punto de defenestrar cruelmente a artistas de este ambiente. Por ejemplo, contra Alberto Vaccarezza entabló una peculiar lucha desde su revista *Metrópolis*.

Sin embargo, Leónidas Barletta habría aceptado algunas donaciones de dinero de parte de personalidades destacadas de la cultura. Tal sería el caso de Victoria Ocampo, fundadora de la revista *Sur* –publicación que, ideológicamente, debiera encontrarse en las antípodas del Teatro del Pueblo, por ser considerada popularmente como una producción hecha para la oligarquía⁶–, quien, según María Teresa Gramuglio, “habría colaborado en el financiamiento del Teatro del Pueblo” (en Fischer y Ogás Puga, 2006: 162).

Las relaciones entre el Teatro del Pueblo y la macropolítica

El cuarto artículo de los estatutos del Teatro del Pueblo resulta muy importante, ya que allí se expresa el concepto “independiente” –que ya se venía utilizando en la revista *Claridad* desde 1927– y se especifica que la independencia del grupo era en relación con el Estado y los empresarios comerciales: “El Teatro del Pueblo es independiente y no

⁶ Alberto Adellach (1971: 13) considera al par Barletta-Ocampo como “una nueva polarización de la cultura” y María Elena Sagasetta (1990: 35) opina que fue “sorprendente” el acercamiento que se produjo en la revista *Conducta* “con el grupo y la revista que son emblema de la alta cultura moderna: *Sur*”. Empero, destacamos que Beatriz Trastoy (2002: 492) afirma que *Conducta* “establecía con la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, una respetuosa relación en la que prevalecían más las coincidencias que los disensos”.

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 estas palabras, que representan el alma máter del concepto de teatro independiente, la teoría y la práctica no fueron tan similares. Esta constituye otra gran complejidad del grupo, ya que si bien ha trascendido, a través de los años, la imagen “pura” del Teatro del Pueblo como el ejemplo de independencia dentro del movimiento de teatros independientes, este conjunto pionero aceptó las cuatro salas que el Estado le cedió. Podría argumentarse que la cesión de inmuebles no significó dinero en efectivo, pero esa mirada no sería representativa de la realidad. El Teatro del Pueblo, para funcionar como tal, debía disponer de un espacio y, de no haberlo recibido a través de la Municipalidad, tendría que haber pagado por él. Queda claro que la asistencia que el Estado le brindó al Teatro del Pueblo también puede ser leída en términos económicos.

El edificio de Av. Corrientes 1530 fue otorgado en 1937 en concesión al Teatro del Pueblo por veinticinco años, para fines artísticos y culturales, mediante la Ordenanza 8612, durante la intendencia de Mariano de Vedia y Mitre⁷. Según Alberto Adellach, “el intendente pudo hacerlo porque ese movimiento teatral *no molestaba*” (1971: 15; énfasis en el original), depreciando el carácter contestatario del teatro independiente, en general, y del conjunto de Barletta, en particular.

Pero la concesión fue anulada mucho tiempo antes de que se cumpliera el plazo determinado, cuando cambió el gobierno. El 20 de diciembre de 1943, el documento “Derogación de la Ordenanza 8612, que concedió el usufructo de la propiedad Corrientes 1530, para el Teatro del Pueblo. Creación del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires” puso fin a la estadía del Teatro del Pueblo en el edificio que hoy ocupa el Teatro General San Martín. Este escrito fue dado a conocer en el número 7022 del Boletín Municipal, la publicación

⁷ El intendente porteño declaró luego: “Lo mejor de mi administración fue el Teatro del Pueblo” (Larra, 1978: 101).

oficial de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, y consta de dos partes: la primera es un informe redactado por el síndico Enrique M. Pearson dirigido al secretario de Cultura, Moralidad y Policía Municipal Dr. Héctor A. Llambías con fecha del 13 de diciembre de 1943, y la segunda, fechada el 17 de diciembre de 1943, es la resolución tomada por Basilio B. Pertiné (intendente) y Héctor A. Llambías, y su posterior decreto.

El informe de Enrique Pearson pretendía brindar un análisis exhaustivo sobre el trayecto recorrido por el Teatro del Pueblo desde la disposición de la Ordenanza 8612 de 1937. Su propósito consistía en aportar los elementos necesarios para justificar el postrer dictamen del secretario de Cultura, Moralidad y Policía Municipal que dispondría la derogación de la ordenanza y la creación del Teatro Municipal de Buenos Aires. Teniendo en cuenta que el gobierno de facto que presidía Pedro Pablo Ramírez (continuación del de Arturo Rawson) había derrocado al presidente Ramón Castillo y había tomado el poder a través de un golpe de Estado –por otra parte, única experiencia de una intervención militar contra un gobierno conservador–, resulta sorprendente la cantidad de explicaciones que se brindaban a la hora de tomar una decisión, pretendiendo hacerse de un marco de legalidad del que podría carecer.

Si bien Pearson manifestaba que no existían irregularidades en lo que se refería al régimen administrativo, criticaba cuestiones vinculadas al proceder artístico. Entre otras cosas, señalaba el anonimato de los actores, la “inmoralidad” de algunas de las obras representadas (como *La Mandrágora*, por la cual el Teatro del Pueblo ya había sido intervenido por la Municipalidad), la falta de formación de los intérpretes, y el incumplimiento con el compromiso de realizar obras de teatro gratuitas para escolares y estudiantes. En este punto, cabe destacar que el Teatro del Pueblo cumplió con creces esta disposición. La actriz Rosa Eresky, que también oficiaba de secretaria de la institución, conservó en una carpeta –que hoy es posible encontrar en el archivo del Instituto Nacional de Estudios Teatrales– los comprobantes gráficos de las “Funciones culturales gratuitas para estudiantes”.

Aunque la pretensión de objetividad en el documento que derogaba la ordenanza sea evidente, no puede dejarse de lado que el gran problema, como afirma Carlos Fos (2010), era la postura “extremista” –es decir, comunista– de Leónidas Barletta: “Pearson guarda para el final de su trabajo las reales cuestiones que motivan su decisión: razones de tinte ideológico”.

El notario municipal culminaba advirtiendo que la estadía del Teatro del Pueblo en el edificio de Av. Corrientes 1530 no había aportado lo suficiente al arte como para que este grupo continuara teniendo el beneficio especial de la concesión. En este sentido, y a raíz de las conclusiones brindadas por Pearson, el intendente Pertiné y el secretario de Cultura, Moralidad y Policía Municipal Llambías resolvieron derogar la Ordenanza 8612, y decretaron la creación del Teatro Municipal de Buenos Aires, presentaron a su futuro director (Fausto de Tezanos Pinto) y dispusieron las características de este espacio cultural. En relación con esto, se comunicaba que, dentro de él, habría espacio para los teatros independientes. Esta novedad –sumada al hecho de que se mencionara que el Teatro del Pueblo no tenía ninguna particularidad, con respecto a los demás teatros, como para obtener semejante deferencia por parte de la Municipalidad– brindaba un mensaje al resto de los elencos, con cierta intención de dividir las fuerzas internas del movimiento. Los representantes del Estado no pretendían plantear una ruptura con el movimiento de teatros independientes, sino que se encargaban de puntualizar en el caso del Teatro del Pueblo y su director, Leónidas Barletta. Al ver la cantidad de elencos que participaron de los Ciclos de Teatros Experimentales en el Teatro Municipal de Buenos Aires, parece que la fisura propuesta por Pearson tuvo sus efectos. Sin embargo, el Teatro del Pueblo no fue la única víctima de las decisiones de la Municipalidad. Ese mismo año, también se desalojó, de salas que habían sido cedidas, a los elencos del Teatro Juan B. Justo y La Máscara. Sobre esta decisión, Ordaz (1957: 288) comentó algunos años después:

El golpe atestado por las autoridades a los tres conjuntos, al retirarles repentinamente los locales de que disponían para realizar sus espectáculos, fue tremendo y, estamos seguros, perfectamente

calculado. La actitud correspondía a un plan de vastos alcances políticos que procuraba el estrangulamiento de las actividades artístico-culturales más importantes del país, al mismo tiempo que regimentaba y planificaba desde los textos escolares hasta las libertades ciudadanas. ¿Cómo iba a escapar de ese plan –que destruía lo que no podía controlar– el movimiento de los teatros libres, originado en una inquietud demasiado peligrosa?⁸.

El día pautado por la Municipalidad para tomar posesión del teatro, Barletta mantuvo las puertas cerradas y no permitió el ingreso. Los funcionarios, entonces, forzaron las entradas y tiraron a la calle los distintos objetos y materiales del Teatro del Pueblo. Larra contabiliza los daños en 1 millón de pesos de la época. Por este hecho, Barletta recibiría, en julio de 1956, una indemnización en concepto de daños y perjuicios por 190 mil pesos.

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

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

Aquí existe otro significativo punto de tensión: el Teatro del Pueblo no fue ajeno a toda tendencia política. En un principio pudo parecer lo contrario, ya que al poco tiempo de conformarse fue considerado falto de ideología por algunos compañeros, lo que produjo una escisión pequeña que luego daría inicio al Teatro Proletario. Sin

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

embargo, otra vez en la práctica, los postulados no se cumplieron rigurosamente. Así, en la revista *Metrópolis* se hizo campaña explícita por la fórmula presidencial de Lisandro de la Torre y Nicolás Repetto (por la Alianza Demócrata Socialista). De esta manera, en la contratapa del sexto número, de octubre de 1931, se expresó:

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

Desde *Metrópolis*, además, se criticó a los artistas no comprometidos socialmente. De hecho, en la tapa del primer número, como carta de presentación de la revista se había afirmado: “Mientras el país sufre una de sus grandes crisis políticas, sociales y morales, ‘los artistas’ realizan la ‘fiesta de las artes’. Después quieren estos ‘artistas’ que el pueblo no los desprecie” (Anónimo, 1931a). Más tarde, desde *Conducta*, se hicieron declaraciones similares. Barletta, que efectivamente simpatizaba con el PC, fue “acusado” de ser comunista en reiteradas oportunidades⁹.

Palabras finales

A lo largo de este trabajo, hemos abordado los inicios del Teatro del Pueblo, algunos de sus fundamentos estéticos y los vínculos que entabló con el mercado, el Estado y los partidos políticos. Hemos considerado tanto las maneras en que el grupo se autopercibió (a través de la redacción de sus estatutos) como las formas en que estos preceptos se llevaron, o no, a la práctica.

El Teatro del Pueblo, por ser considerado el primer teatro independiente de Buenos Aires, fue tomado como punto de referencia por los otros grupos a la hora de analizar diversas cuestiones. Empero, esto

⁹ Para un mayor detalle de este tema, ver Fukelman, (2017a).

no significa que el resto de los grupos que integraron el movimiento de teatros independientes se hayan comportado siempre igual que él. Sus particularidades y contradicciones internas lo hacen un conjunto atractivo para el análisis, y lo ubican como uno de los protagonistas indiscutidos del movimiento de teatros independientes, tan diverso, heterogéneo y complejo.

Bibliografía

- Adellach, Alberto, 1971. “¿Qué pasó con el teatro?”, en AA.VV., *Ensayos argentinos. Seleccionados en el Concurso Historia Popular*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Anónimo, 1931a. “Metrópolis”, en *Metrópolis*. Buenos Aires, N° 1.
- Anónimo, 1931b. “Votad por De la Torre-Repetto”, en *Metrópolis*. Buenos Aires, N° 6.
- Dubatti, Jorge, 2012a. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Dubatti, Jorge, 2012b. “Dramaturgia y conciencia social”, en *Tiempo Argentino*. Buenos Aires, 8 de julio.
- Fischer, Patricia V. y Ogás Puga, Grisby, 2006. “El Teatro del Pueblo: período de culturalización (1930-1949)”, en Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- Fos, Carlos, 2009. “Leónidas Barletta: el actor en el mundo del Hombre de la Campana”, en Dubatti, Jorge (coord.), *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Colihue.
- Fos, Carlos, 2010. “La llegada del Estado al viejo Teatro Nuevo”, en *Memoria*. San José, N° 10.
- Fukelman, María, 2014. “Recuperación de documentos del teatro independiente: ‘el informe Pearson’”, en Actis Caporale, Carla et al. (comp.), *VI Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado. Cartografías del Teatro del Mundo. Actas*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

- Fukelman, María, 2016. “La política y lo político en vínculo con el teatro independiente”, en *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano*. La Habana: Casa de las Américas, N° 179.
- Fukelman, María, 2017a. “La persecución a Leónidas Barletta por comunista: el cierre del Teatro del Pueblo”, mimeo.
- Fukelman, María, 2017b. “Influencias del teatro europeo en el primer teatro independiente de Buenos Aires”, en *Acta Literaria*. Concepción: Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción, N° 54.
- Guerrico y Aliverti, 1931. “Se concede un local municipal a la sociedad ‘Teatro del Pueblo’”, en *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires, N° 2521.
- Larra, Raúl, 1978. Leónidas Barletta. *El hombre de la campana*. Buenos Aires: Conducta.
- Marial, José, 1955. *El teatro independiente*. Buenos Aires: Ediciones Alpe.
- Ordaz, Luis, 1946. *El teatro en el Río de La Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Futuro.
- Ordaz, Luis, 1957. *El teatro en el Río de La Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Leviatán.
- Pearson, Enrique; Pertiné, Basilio; Llambías, Héctor, 1943. “Derogación de la Ordenanza 8612, que concedió el usufructo de la propiedad Corrientes 1530, para el Teatro del Pueblo. Creación del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires”, en *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires, N° 7022.
- Pellettieri, Osvaldo, 1990. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo, 1997. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (dir.), 2006. *Teatro del Pueblo: una utopía concreta*. Buenos Aires: Galerna.
- Sagaseta, Julia Elena, 1990. “Conducta, la revista del Teatro del Pueblo: una mirada a la modernidad”, en AA.VV., *Sextas Jornadas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: ACITA, Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina.

Trastoy, Beatriz, 2002. “El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina”, en Gramuglio, María Teresa (dir.), *El imperio realista. Tomo VI: Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.

Villa, Mónica, 2015. *José González Castillo. Militante de lo popular*. Buenos Aires: Corregidor.