

La primera modernización teatral argentina y el surgimiento del teatro independiente

Grisby Ogás Puga

Introducción

El presente trabajo centra su interés en la primera modernización teatral argentina con el objetivo de reflexionar sobre los diversos factores que la hicieron posible y por tratarse de una etapa clave en la renovación de los procedimientos dramáticos y teatrales ligados a la apropiación de modelos extranjeros en el marco del surgimiento del teatro independiente.

Durante el período 1920-1940, la Argentina estaba atravesando una modernización de estructuras económicas y sociales a partir de la industrialización, el surgimiento de las clases medias, el proletariado urbano y la inmigración masiva. Europa estaba viviendo la experiencia de la vanguardia, y sus manifestaciones llegaban de diversas maneras a Latinoamérica. Pero los países latinoamericanos aún no habían transcurrido por una modernidad económica cultural a la par de la de los países centrales. García Canclini analiza este fenómeno como una más de las tantas contradicciones latinoamericanas. Por otro lado, disiente con los historiadores del arte que opinan que los movimientos innovadores fueron trasplantes, injertos desconectados de nuestra realidad. Señala que el error de estas interpretaciones surge de medir nuestra modernidad con imágenes optimizadas de cómo sucedió ese proceso en países centrales, y en consecuencia ver el nuestro como un eco diferido y deficiente.

Es complejo, por cierto, el funcionamiento de nuestra *modernidad periférica* —al decir de Sarlo—, no obstante intentaremos entenderla desde el campo de los estudios teatrales. El concepto de “modernización” tiene un matiz positivo dentro de los estudios histórico-culturales de nuestro tiempo.

Raymond Williams explica cómo se dio este proceso de legitimación del término. “Modernizar” en el siglo XVIII se había aplicado a la arquitectura, al lenguaje, a la literatura y a la moda de indumentaria y comportamiento, con un sentido cercano a lo desfavorable, y en el siglo XIX y XX “moderno” se convirtió en equivalente de “mejorado”, satisfactorio o eficiente (227-28). “Modernismo” y “modernista” se especializaron para determinadas tendencias, en particular el arte y la literatura experimentales entre 1890 y 1940. Es así que “modernizar” y “modernización” se usan para designar cambios.

El concepto de “modernidad” por lo general se ve ligado al de “tradicción”, del sustantivo latino “traditionem”, que a su vez deriva del verbo “tradere”: entregar o transmitir. Williams señala que el sustantivo latino tenía los sentidos de entrega, transmisión de conocimiento, comunicación de una doctrina, rendición o traición (319-30). La palabra, en general ligada a las cuestiones de transmisión de padre a hijo, se especializó en la idea de “respeto” y de “obediencia” y por eso a menudo tiene un matiz aprobatorio. Dentro de la “teoría de la modernización” se usa a menudo de manera despectiva (en tanto “rendición”) como algo inapropiado para cualquier innovación, desembocando en tradicionalista o tradicional.

Para el presente trabajo, enfocado en la primera modernización teatral argentina, el concepto de tradición es considerado positivamente como parte del proceso natural de “retención” de formas en el proceso mismo de cambio y evolución de un sistema. La tradición, es entonces, parte de la modernización.

Modernización, teatro independiente y modelo europeo

En el rastreo bibliográfico sobre la primera modernización teatral argentina se destaca el trabajo de documentación histórica de Luis Ordaz (1947) y de José Marial (1955), quienes ofrecen una nutrida cronología de autores y obras del período deteniéndose particularmente en el movimiento del teatro independiente.¹ Otros trabajos, como los de Agilda (1960), Adellach (1972), Foster (1986), Pellettieri (1990 y 1997) y Dubatti (2012), han abordado el período de la primera modernización desde distintos enfoques y con periodizaciones particulares. Estas últimas investigaciones superan la instancia cronológica lineal.

El volumen *El Teatro del Pueblo. Una utopía concretada* (2005) ofrece un estudio actualizado y completo sobre la agrupación independiente Teatro del Pueblo en el marco de la primera modernización teatral argentina, en sus tres fases: de culturización, de nacionalización y de reflexiva modernización.²

Los antecedentes historiográficos sobre este período pueden rastrearse desde la historia de Ernesto Morales, donde se denomina “teatro moderno” a las producciones finiseculares hasta 1910 —Sánchez, Payró, Lafferrère—, y teatro contemporáneo al producido desde 1910. Por mi parte, observo la plenitud del teatro moderno recién a partir de 1930, considerando el teatro de Florencio Sánchez, del grotesco criollo y de la comedia de Lafferrère como manifestaciones premodernas.

Morales reconoce a Francisco Defilippis Novoa como el más moderno de los autores desaparecidos. “Un soplo de renovación escénica cruza en diagonal por las mejores piezas de su teatro [...] Es un artista que, sin establecer cotejos, nos recuerda a Lenormand, así también, un poco alucinado, anhelante, misterioso y sin éxitos” (257). Entre los más jóvenes nombra al pasar a Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum y Enrique Gustavino. Al dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño lo ubica en el teatro finisecular “moderno”. Todos son autores que considero antecedentes de la modernización que recién se efectuará plenamente en la producción de Roberto Arlt a partir de los años treinta.³

Ernesto Morales realiza, además, una crítica al movimiento independiente, la cual resulta interesante en el sentido de que fue producida contemporáneamente a la primera etapa del movimiento cuando éste aún no había comenzado su decadencia. El autor prevé, en cierta forma, la crisis vocacional y económica que conducirían a este teatro a la profesionalización:

Por un instante, ciertos optimistas creyeron que en él residía la salvación del teatro argentino, tan menoscabado por autores y cómicos puramente comerciales. Sin embargo, los teatros independientes parecen haber aminorado ya aquel tono polémico que les daba carácter y vida. Necesitando subsistir, impelidos por los gastos, van en busca de público y, para esto, en vez de dar obras de autores locales, se han entregado casi totalmente a representar los grandes valores de la dramaturgia universal, cuando no a reponer los viejos valores del propio teatro rioplatense. Y esto les quita agresividad, o sea, juventud. Dejan de ser ‘independientes’ [...] Se verán condenados a seguir la huella del teatro llamado comercial, un poco desdeñosamente por sus líderes de la primera hora, ya que sus posibilidades materiales son hartamente exiguas. (263-64)

Pocos años después, Raúl Castagnino en su estudio sobre la literatura dramática argentina desde 1717 hasta 1949, destaca la *Historia del teatro argentino* (1944) de Ernesto Morales como la primera en considerar la litera-

tura dramática nacional. También reconoce los aportes de Arturo Berenguer Carisomo, quien en *Las ideas estéticas en el teatro argentino* (1947) realiza una ordenación de escuelas y corrientes estéticas de la escena argentina, y de Alfredo de la Guardia: *El teatro contemporáneo*, donde por primera vez se ubica el drama nacional dentro del proceso actual y universal del teatro. Por su parte, Castagnino realiza un recorrido del teatro argentino hasta 1949, haciendo hincapié en la dramaturgia pero intentando incorporar referencias sobre el campo teatral.

Cuando comienza a describir el panorama del siglo XX, Castagnino reúne a Francisco Defilippis Novoa, Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum, Armando Moock y Enrique Gustavino bajo el título de “renovadores”. A Vicente Martínez Cuitiño lo ubica aparte de estos y dentro del teatro finisecular de largo aliento. Sobre los renovadores subraya el hecho de que “trajeron a la dramática argentina alientos de renovación, acercando a ella recientes innovaciones foráneas” (106). Sin embargo en este panorama no incluye a Roberto Arlt. Aún no lo había descubierto Castagnino al escribir su historia, pero cuando lo descubre realizará un estudio exclusivo sobre este dramaturgo. Tampoco se refiere al teatro independiente y a sus autores.

Respecto a la figura de Roberto Arlt, éste fue sin dudas el exponente dramaturgico fundamental de la primera etapa de culturización (1930-1949) del Teatro Independiente en general y el autor argentino más importante del Teatro del Pueblo.⁴ Su función en esta agrupación fue la de coadyuvar a su canonicidad. El primer estreno de un texto arltiano en el Teatro del Pueblo fue *Los humillados* (1931), adaptación de un capítulo de su novela *Los siete locos*. Pero el primer acercamiento voluntario al teatro fue con *Trescientos millones*, escrita especialmente por Arlt para la agrupación y estrenada en el Teatro del Pueblo en 1932. Identificado con la utopía del teatro independiente, en contra del teatro profesional-comercial, durante diez años —desde 1932 hasta su muerte en 1942—, Arlt estrenó siempre en el Teatro del Pueblo, salvo en el caso de *El fabricante de fantasmas*. En sus últimos años tanto había marcado a Arlt su fascinación teatral que proyectaba la construcción de una sala de teatro propia con la inversión del dinero que ganaría por su invento de las “medias irrompibles para damas”.⁵ Su prematura muerte abriría para siempre la incógnita sobre la posibilidad real de concreción de su doble sueño de inventor y hombre de teatro.

Siguiendo con el enfoque historiográfico, Luis Ordaz plantea que el teatro independiente en Argentina no surgió como en Europa en tanto ruptura, aunque sí produjo una modernización de la escena nacional en cuanto a sus

formas de producción y a su ideología. Este crítico va a plantear la idea de que el teatro independiente fue fundamentalmente —un movimiento de revalorización teatral, sobre todo en sus comienzos —y en particular, el Teatro del Pueblo—, pero donde realmente no se experimentaba en escena. En este sentido, Luis Ordaz advierte un desfase entre los movimientos teatrales del país y nuestra realidad:

El fracaso de muchos intentos nobles se debió a que se efectuaban en un ambiente que les resultaba ajeno y, por consecuencia, extraño. Pues si bien eran exigidos y justificados por la cultura teatral que nos brindaba la frecuentación, limitada y particular, de los mejores autores extranjeros de vanguardia —quienes nos ligaban a sus inquietudes y experimentaciones renovadoras—, frente a la realidad de nuestro medio teatral aparecían como simples reflejos de movimientos provocados por etapas del arte, o períodos sociales, que nosotros no habíamos cumplido todavía. (200)

Este planteo de Ordaz tiene que ver con la postura de García Canclini sobre la particular experiencia de la modernidad en América Latina. Ordaz es consciente de la situación subsidiaria en que se desarrollaba nuestro teatro:

Por lo general, en lo que al arte escénico se refiere, siempre habíamos vivido de reflejo [...] cuando no se hallaba la influencia española, se descubría el patrón francés o italiano. Pero todo resultaba lógico, pues si bien nuestros escenarios mostraban las expresiones de un teatro en formación, nuestros autores más inquietos y evolucionados se sentían atrapados por las revoluciones y renovaciones estéticas que se estaban realizando en los teatros de los paralelos de vanguardia. (201)

Barletta fundó el Teatro del Pueblo a partir de algunas breves experiencias locales y siguiendo postulados europeos como los de Romain Rolland en su Teatro del Pueblo de Francia. Su surgimiento respondió, más que a un reclamo de teatro de vanguardia, a la necesidad de proponer una forma alternativa al teatro comercial. Ordaz hace hincapié en el problema de la dominancia del teatro comercial y profesional analizando que ante esa situación reaccionó el movimiento independiente liderado por la agrupación Teatro del Pueblo. Los grupos independientes iniciales se distinguieron desde denominaciones como “independientes”, “libres” o “experimentales”. No obstante, según Ordaz, respondían sobre todo las dos primeras denominaciones: “independientes” o “libres”, ya que disentían de la escena comercial y profesional. Pero, por otro lado, no llegaban a ser plenamente “experimentales” en su estética, aunque sí

lo fueron en el sentido de la búsqueda de nuevas formas de producción artística desligada de las convenciones comerciales y en busca un nuevo público.

De alguna manera, Ordaz está intentando desmitificar al teatro independiente, aclarando sus limitaciones y diferenciando aquellos grupos que si bien tuvieron intenciones teatrales en realidad no respondían a las exigencias del arte escénico: “La mayoría no pasaron de ser mediocres cuadros filodramáticos. Y si bien algunos otros expresaban una mayor inquietud y una responsabilidad más severa, únicamente tres serían los encargados de dar forma orgánica al movimiento. Estos fueron los grupos Teatro del Pueblo, Juan B. Justo y La Máscara” (206).

Las denominaciones de “Teatro Independiente” y “Teatro Libre” eran designaciones muy utilizadas desde fines del siglo XIX en la vanguardia escénica europea. Los propósitos de un teatro “independiente” o “libre”, desde distintos aspectos, eran habituales en la Europa de las primeras décadas del siglo XX. Allí también los grupos se habían conformado para contrarrestar las representaciones de una escena que, a juicio de quienes la enfrentaban, se hallaba agotada y requería ser vitalizada con realizaciones innovadoras.

En nuestro país, los propósitos renovadores y de jerarquización del teatro independiente de la época, por un camino u otro, lograron instalarse en el campo teatral. Así, la renovación logró —a su manera—, abarcar todos los aspectos de la escena, incluyendo un nuevo público y una nueva crítica. El punto de partida para el arranque de la “renovación” en el plano de la dramaturgia se encuentra en las piezas dramáticas de Roberto Arlt, definido por Ordaz como “el autor por antonomasia de la primera etapa del movimiento de escenarios libres” (51).⁶

Como vengo apuntando, la aparición de los diversos grupos independientes estuvo alentada por las noticias que llegaban desde Europa sobre las actividades de grupos del “nuevo teatro de vanguardia”. Los grupos argentinos antecesores del Teatro del Pueblo fueron: TEA (Teatro Experimental de Arte) en 1926; en 1927 el Teatro Libre; en 1928 Agrupación Cultural Anatole France, La Mosca Blanca, comandada por Samuel Eichelbaum y El Tábano. El Teatro del Pueblo fue fundado el 30 de noviembre de 1930 por Leónidas Barletta (1902-1975), quien había participado en los fallidos intentos anteriores. A partir de su creación surgieron numerosas agrupaciones que perseguirían objetivos similares: el Teatro Juan B. Justo (cuyos orígenes se remontan a 1925 en el seno del Partido Socialista) establecido en 1935; el Teatro Proletario (1933-1935) que tuvo una clara función de militancia política; Teatro Facio Hebequer de 1937; Teatro La Máscara, creado en 1939

(llamado luego Teatro de Arte). Siguiendo esta línea del Teatro Independiente, en 1951 surgirá el Teatro Independiente Popular Fray Mocho.

Esta primera fase de formación del movimiento independiente sobre todo contó como inspiración con los modelos de los nuevos grupos de teatro de arte europeos, al tomar conocimiento de las luchas, intenciones y experiencias escénicas de grupos como los franceses Teatro Libre (de André Antoine), L'Ouvre (de Lugné Poë), Le Vieux Colombier (de Jacques Copeau); Los independientes (de Antón Bragaglia) en Italia; los alemanes Escena Libre (de Otto Braham), Libre Escenario Popular (de Bruno Willer), Teatro Proletario (de Edwin Piscator); Teatro Independiente (de H. T. Grein), en Inglaterra; Teatro de Arte de Moscú, en Rusia (de Constantin Stanislavski); y en España: El Caracol (de Rivas Sherif), de la esposa de Baroja: El Mirlo Blanco y Canta Rojo (de Valle Inclán). Asimismo, el Teatro del Pueblo se inspira directamente de los postulados esbozados en el libro *Teatro del Pueblo* de Romain Rolland, calificado por su autor como ensayo de estética de un nuevo teatro.⁷

Ordaz señala como primera etapa del movimiento del teatro independiente el período que va desde 1930 hasta 1943, el que corresponde a la fundación del Teatro del Pueblo y al cierre de su sala respectivamente.⁸ Luego de su reapertura, el Teatro del Pueblo se extenderá hasta la muerte de Barletta en 1975. Paralelamente van surgiendo y desarrollándose numerosos grupos escénicos de diversa supervivencia, coincidentes en proponer un teatro de arte, libre o “independiente” de los caprichos de los capocómicos y de las leyes del mercado dictadas por los empresarios del teatro comercial.

José Marial realizó un estudio exclusivo sobre el teatro independiente, pero en cuanto a los factores del surgimiento del movimiento opina diferente de Ordaz. Para Marial, el teatro independiente no surgió sólo como reacción al teatro comercial: “El teatro independiente nació y se ha desarrollado con contenido propio, sustancial, no como reflejo contrario ni como réplica del mal teatro comercial. Otros factores aunque menos visibles más poderosos, dieron a este movimiento los elementos con los cuales había de estructurar sus bases artístico-principistas y le nutrieron de un sentido popular en su raíz” (10-11).

Entre los factores fundamentales que determinaron su aparición, Marial incluye, en primer lugar, un estado de cultura que “exigía la presencia de un teatro de arte [...] que concurriera a demostrar el sentido social implícito en toda obra de arte” (11). Reconoce además que el ascenso social de la pequeña burguesía y algunos sectores del proletariado que extendían sus

intereses culturales y artísticos hacían factible la concreción de un teatro que rompiera un estado de cosas. Al extender su cultura general, posibilitaban la aparición de un teatro popular cuyos principales destinatarios resultarían ser ellos mismos. Considero que este factor es relativo, porque a partir del estudio sobre la recepción del Teatro del Pueblo, se comprueba que el sector proletario en realidad no lo frecuentó en forma contundente.

En cuanto a la concepción de los modelos extranjeros en el funcionamiento del teatro independiente, Marial declara que “si para tal empresa [el movimiento independiente] recurrió en determinados momentos a la consulta de alguna experiencia extranjera, importa señalar que esa experiencia no fue trasplantada sin discriminaciones, sino con sensata visión de nuestra realidad y en la medida que lo exterior pudiera emplearse sin torcer la búsqueda” (14). Y agrega más adelante: “Este teatro en comienzo debió mirar muchas veces al exterior, a los grandes maestros, para aprender, para nutrirse de conocimientos. Pero [...] no se estudió para realizar un trasplante carente de posibilidades en nuestro medio y sin sentido en nuestra incipiente cultura teatral” (38). Tampoco se ignoraban las experiencias europeas y teorías de los maestros de la escena moderna universal. Teatristas como Reinhardt, Tairov, Pioteff, Copeau, Antoine, Stanislavsky, Bragaglia, Craig, Appia, entre otros, eran citados en publicaciones de la época, como *Anuario Teatral* y *Martín Fierro*.⁹

Una prueba de ello y de que la preocupación por el surgimiento de un teatro moderno en consonancia con las renovaciones europeas estaba convirtiéndose en un reclamo de ciertos sectores del campo intelectual teatral es la conferencia pronunciada en 1929 por el dramaturgo finisecular Vicente Martínez Cuitiño. En la conferencia, titulada “El teatro de vanguardia”, refería precisamente a la necesidad de una inquietud semejante en nuestro medio escénico: “Es lamentable que una ciudad de más de dos millones de habitantes, que es algo así como el centro artístico de Sud América, carezca de un teatro experimental, mantenido por el gobierno, o privado, como el de Bragaglia en Italia, como los de El Caracol, de Rivas Sherif o el Mirlo Blanco de la señora de Baroja, o el Cántaro Rojo de Valle Inclán” (215).

La modernización teatral argentina ligada a la aparición del teatro independiente en la escena nacional viene siendo pensada de esta manera por la crítica, desde Luis Ordaz (1957, 1981 y 1992) y José Marial (1955), pasando por los trabajos de Osvaldo Pellettieri (1990 y 1997), David William Foster (1986) y Beatriz Trastoy (2002). Pero como he venido refiriendo, no hay un acuerdo en cuanto a los factores causales del surgimiento del movimiento independiente. Según Trastoy, fueron los vicios del teatro pro-

fesional —acomodado en sus formas y contenidos al gusto del público que se regocijaba con lo conocido—, los que produjeron la reacción de ciertos círculos intelectuales de la época, específicamente los que se alinearon en la tendencia que la crítica ha denominado como “teatro independiente”.¹⁰ Se trató de formaciones nacidas en lo que se conoce como “grupo de Boedo” y que buscaron fomentar un “teatro de arte”. Las primeras agrupaciones teatrales independientes:

aunque con matices y estrategias diferentes buscaban nuevos paradigmas que no sólo permitieran transformar las diferentes instancias de la producción teatral e impulsar el surgimiento de dramaturgos, escenógrafos y directores argentinos, sino también configurar un nuevo modelo de espectador, más sensible y reflexivo. Con el llamado movimiento teatral independiente se iniciaba una etapa de cambios y de modernización que influiría notablemente en la escena comercial y en la oficial, y que culmina con la tarea especialmente jerarquizada de Antonio Cunill Cabanellas a cargo de la dirección del Teatro Nacional Cervantes desde 1936. (Trastoy 478-79)

Desde mi lectura, considero como uno de los rasgos más interesantes de la primera modernización teatral argentina su carácter experimental. Aunque no se trate de una experimentación vanguardista como la europea, cumplió, a su manera, una función renovadora para el teatro argentino. La experimentación se da justamente en el espíritu de la mayoría de los grupos independientes en tanto renovadores del repertorio dramático y de las formas de producción escénica al proponer un formato alternativo al teatro comercial y oficial. El rasgo experimental es reconocido por Trastoy, siguiendo la línea inaugurada por David Viñas. Este crítico es uno de los pocos en denominar a los teatros independientes como “experimentales”.

Cabe aclarar que tomo el término “experimentación” no en el sentido en que la crítica lo utiliza actualmente cuando se refiere al teatro experimental posmoderno, sino en un sentido más amplio. Coincido con Beatriz Trastoy en que el teatro independiente experimentó “en tanto se pensó a sí mismo, explicitando su lógica interna y los efectos de su proyección, buscando desglosar lenguajes y códigos, atendiendo a lo producido y juzgándolo con la mayor objetividad posible en función de sus premisas; experimentó en tanto se enunciaron programas efectivizados en escena y rectificados o ratificados según un proceso de reflexión conjunta entre productores y receptores” (479).

A menudo los independientes se autodenominaban “experimentales” (Risetti 22), en tanto abordaban nuevas experiencias desde los diversos

códigos teatrales. Renovaron el repertorio introduciendo nuevos autores argentinos y europeos. Asimismo sucedió con la escenografía: dejaron de lado la técnica de telones pintados e incursionaron en espacios teatrales no convencionales. La musicalización comenzó a pensarse en forma incidental, y compuesta especialmente para la obra. La dramaturgia también incluyó procedimientos no tradicionales.

Evidentemente la idea de lo “experimental” flotaba en el espíritu de los nuevos teatristas del treinta. Así lo demuestra la significación de los nombres de los grupos que con efímera existencia antecedieron la fundación del Teatro del Pueblo.¹¹ En 1927 aparece el llamado Teatro Libre en el que Octavio Palazzolo convoca a escritores como Leónidas Barletta, Álvaro Yunque y Elías Castelnuovo para instaurar un teatro que corte las ataduras del arte escénico con los modos comerciales y empresariales de producción, con el divismo de los actores y el anesthesiado público burgués. Tras el alejamiento de Palazzolo, el nuevo grupo en el que Barletta se desempeñará como secretario se bautiza con el nombre de Teatro Experimental de Arte (TEA). José Marial apunta una crítica del periódico *Última Hora* que señalaba como novedad el hecho de que las puestas en escena que estaba estrenando el grupo se presentaran sin apuntador.

Esta lectura de la crítica está hablando de la percepción de este teatro como un teatro de ruptura para la época. En cierta medida “lo experimental” se establecía como ruptura con la tradición teatral anterior, y en la negación de los modos de producción aún vigentes en los circuitos teatrales dominantes (distinguiéndose así tanto del teatro profesional y del teatro comercial como de llamados cuadros filodramáticos, grupos aficionados, y vocacionales). Otro ejemplo del ideograma “experimental” en el imaginario de los independientes lo otorga el nombre de otra agrupación antecesora de Teatro del Pueblo: *El Tábano* (1929)—sucesor del grupo *La Mosca Blanca* (1929)— al que llamaban “laboratorio de teatro”.

De esta manera, la primera modernización en el teatro argentino producida por el teatro independiente efectuaba la negación de los modelos nacionales heredados: un parricidio contundente y mucho más claro que el que fue capaz de realizar nuestra escena desde entonces en las sucesivas prácticas rupturistas realizadas en el transcurrir de su continuidad.

Si bien la aparición del movimiento independiente funciona como un factor determinante para la primera modernización teatral argentina, otro factor relacionado a aquel ejercerá su incidencia para la configuración de una modernidad teatral: la dramaturgia contundentemente renovadora de Roberto

Arlt. A su vez, la modernidad de la obra de Arlt, así como la de todo el teatro independiente, se encuentra transversalmente atravesada por la productividad de los modelos teatrales europeos.

Modernización y vanguardia

La conformación del campo intelectual argentino, según Sarlo, “se presenta con una articulación compleja y arrastra una historia cuyos comienzos pueden situarse en las primeras décadas de este siglo [siglo veinte]” (87). Argentina ensayaba sus propias transformaciones estéticas de la mano de la apropiación de modelos europeos, que es el caso de la resemantización de textualidades extranjeras manifiesta en escritores como Roberto Arlt. Desde una “modernidad periférica” —marginal, distinta, distorsionada y utópica—, los agentes del campo literario-teatral intentan la construcción de nuevos paradigmas y modelos nacionales.

Cuando Sarlo habla de las relaciones de dependencia de las ciudades latinoamericanas respecto de las metrópolis europeas, pone como ejemplo a Buenos Aires, cuyo mundo literario en los años veinte era el más cosmopolita de Latinoamérica. Se trata del fenómeno de la vanguardia estética que tendría su órgano característico en la revista *Martín Fierro*. Entre sus modelos externos se encontraban el ultraísmo español y más genéricamente los movimientos de vanguardia europeos (en particular italianos y franceses) de las primeras décadas del siglo.

La inscripción de las tomas de posición estética en el campo intelectual-literario de esos años implicó también tomas de posición respecto de las autoridades literarias instituidas, respecto del legado de la tradición, respecto de la estética y la ideología de la literatura social que contemporáneamente buscaba afirmarse a través del “Grupo Boedo”. De modo que, “si se insiste en emplear la metáfora de la traducción como imagen de la operación intelectual típica de la elites literarias de países capitalistas periféricos respecto de los centros culturales, es necesario observar que suele ser ‘todo’ el campo el que opera como matriz de traducción” (Sarlo 88).

Coincido con Sarlo en que estos fenómenos de amalgama producto de la “traducción” revelan que el campo intelectual de un país periférico, por precaria que sea su existencia, introduce un principio de refracción que afecta, según grados y formas que no pueden definirse a priori, programas y actitudes que tienen la apariencia de no ser más que el eco de sugerencias metropolitanas. Inclusive, la temática del criollismo, inscrita en el espacio cultural argentino, donde poseía ya una historia, pone de relieve que las élites

intelectuales locales “traducían” otros estímulos y exigencias: aquellas que provenían de una sociedad en proceso de transformación y que tenía en la incorporación de los inmigrantes europeos uno de sus agentes.

Si, como señala Sarlo, los dos pilares donde se asienta la modernidad son el progreso y el racionalismo, esta nace, como lo explica Adorno, con el ascenso de la burguesía y el triunfo del capitalismo, en cuyo interior la riqueza ha tomado la forma general de mercancía. Pero el arte se resistirá a transformarse en un objeto mercantil. Según su teoría de la “negatividad”, en ese contexto el arte afirma su autonomía por medio de la elaboración formal, negándose así a ser incluida pacíficamente en el universo de las mercancías. Adorno sostiene que la literatura resiste la cosificación que reina en el mundo moderno, constituyéndose exclusivamente según el objeto en cada caso propio, es decir, en la intransigencia de su “ley formal”; esa resistencia es su negatividad.

La explicación de Adorno se completa entendiendo la irrupción de la vanguardia, la que, como señala Lukacs, representa la prolongación y la exasperación de las tendencias antirrealistas cuyos primeros síntomas había captado Flaubert. El carácter antirrealista de la vanguardia no significa que la realidad contemporánea no halla eco en sus obras: “Como todas las formas literarias, las de la vanguardia reflejan la existencia histórica y social aunque se trata de un reflejo fundamentalmente desfigurante y desfigurado” (Lukacs 38).¹²

Después de la Revolución Rusa, se activó un motor de cambio en el arte a partir del cual se buscaron nuevos contenidos y formas. En Rusia surgieron múltiples escuelas de vanguardia hasta que el primer congreso de escritores soviéticos de 1934 pretende acabar la discusión por la forma del arte revolucionario y propone el realismo socialista como estética de la revolución. El objetivo era también hacer tabla rasa con el pasado, pero a través de la negación y la ruptura radical con el arte burgués.

En el espíritu de la época, comenzaba a gravitar el irracionalismo europeo. La desintegración del positivismo se expresaba en el pensamiento de Federico Nietzsche y su nihilismo, en las ideas de Henri Bergson sobre la intuición como única posibilidad de conocimiento. Paralelamente, a partir de las teorías de Sigmund Freud, se había fundado el denominado “teatro del inconsciente”, retomando los presupuestos de la psicología abismal y posteriormente del psicoanálisis. Luego de la Primera Guerra Mundial, se quiebra la idea de progreso y surgen tendencias antirracionalistas con el consiguiente florecimiento de las vanguardias históricas.

Las poéticas de las vanguardias literarias del siglo XX se reconocen en el rechazo de la tradición, la experimentación y la búsqueda incesante de lo “nuevo”, que desencadenará en innovaciones formales y temáticas. Nos preguntamos, entonces, si la primera modernización teatral argentina constituyó un teatro vanguardista. Afirma Sarlo que la forma “vanguardia” es propia de las literaturas urbanas y modernas. Por cierto, un escritor como Roberto Arlt libró la batalla que las vanguardias habían mantenido contra el realismo y el naturalismo. En su caso particular como dramaturgo, la batalla —explícita o solapada—, la mantendrá contra el realismo ingenuo del grupo de Boedo y las puestas en escena que Barletta ofrecía de sus textos desde el Teatro del Pueblo.

El movimiento del teatro independiente, iniciado a partir de la creación del Teatro del Pueblo, provoca una profunda modernización. Resulta experimental en tanto genera un nuevo paradigma de producción y de recepción teatral, distintas a las convenciones del teatro profesional y comercial. Coincidimos con Pellettieri en que el teatro independiente produjo modernización y no vanguardia; tanto en los modos de actuación de los grupos como en la puesta en escena hubo apropiación de la ideología pero no de los artificios estéticos de las vanguardias históricas. No obstante, a partir de nuestra investigación hemos podido comprobar que no sucedió lo mismo con la dramaturgia del “autor por antonomasia” del teatro independiente, Roberto Arlt, como así tampoco con los dramaturgos precursores de la modernización del treinta, como Vicente Marínez Cuitiño y Francisco Defilippis Novoa.¹³ En la dramaturgia moderna argentina los procedimientos estéticos vanguardistas sí verían su concreción.

Conclusión

El inicio del teatro moderno en nuestro país plantea la modernización como ruptura con los modelos teatrales finiseculares, concretada a partir de la recepción productiva de las nuevas textualidades europeas. A pesar de la desorientación propia del comienzo de esta modernización, los agentes del campo teatral sabían o al menos intuían que “lo nuevo” muchas veces se asimilaba con “lo extranjero”. Octavio Palazzolo, en una entrevista de José Marial, comenta respecto al primer intento de teatro independiente que por entonces había comprendido “que para darle forma práctica a esa iniciativa era indispensable trabajar con elementos nuevos, proporcionarles la oportunidad de manifestarse, de probar fuerzas y de *traer lo nuevo*” (46) (la cursiva es mía).

La confusión y la desorientación de los primeros intentos de modernización teatral a la que nos referimos se hacen patentes en las declaraciones posteriores de los teatristas del movimiento independiente que evocan la época. Flotaba en el espíritu del movimiento al menos “la intención” rupturista: “Teatro Libre hará exclusivamente teatro de vanguardia, nos asegura uno. No, hará teatro íntimo, nos dice otro. Teatro Libre, afirma un tercero, hará cubismo, futurismo; dará preferencia a las lucecitas de colores para crear la atmósfera escénica; será trágico, cinematográfico, trascendental. Va a reformarlo todo, y al día siguiente de su aparición se vendrá abajo todo el teatro nacional” (Octavio Palazzolo citado por Marial 48). En cierta forma, las vanguardias literarias del siglo XX se encuentran presentes en el teatro independiente, al menos en el “espíritu” de la modernidad teatral argentina.

Es así que la primera etapa del teatro independiente propuso una modernización que intentó poner en contacto con el mundo sus producciones dramáticas y espectaculares. Parte de un planteo rupturista, pero se concreta en una práctica teatral reformista, modernizadora. Se caracterizó por la negación del sistema teatral anterior, marginando formas del teatro popular como el sainete y el grotesco criollo. Implicó un modelo de culturización, de entrada de nuevas textualidades dramáticas y teatrales, consideradas como modelos representantes de “lo culto”, como camino exclusivo para la consolidación de la escena nacional. Osvaldo Pellettieri explica que en fases posteriores se apreciarán “ya nacionalizados, los efectos de esta culturización: la concreción de una verdadera tradición de ‘teatro culto moderno’, el afianzamiento de un nuevo tipo de autor, de director, de actor, de crítica y de público, la definitiva remanencia del sistema del realismo-costumbrismo y la desaparición del teatro popular” (“El teatro” 120). En este sentido, el caso de la dramaturgia de Roberto Arlt presenta procedimientos apropiados y resemantizados, en tanto varía la funcionalidad del elemento extranjero en relación a su propio proyecto creador.¹⁴

La modernización teatral argentina se asentó, entonces, en tres factores concatenados entre sí: la circulación y la recepción productiva en Buenos Aires de modelos teatrales europeos, provenientes sobre todo de Italia, Francia y Alemania; la instauración del movimiento teatral independiente a partir de la fundación de Teatro del Pueblo, que difundió textualidades extranjeras y nacionales correspondientes a la tendencia del “teatro culto moderno”, a la vez que promovió la dramaturgia de autores argentinos noveles en el género, como Roberto Arlt; y la textualidad arltiana resultante de los dos factores anteriores, de tendencia intertextual con los modelos de Luigi Pirandello,

Henri-René Lenormand y Georg Kaiser, que concreta formas rupturistas de vanguardia.

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – Universidad de Buenos Aires

Notas

¹ En el presente artículo tomamos la segunda edición del libro de Ordaz de 1957.

² Ver especialmente el capítulo II: “Periodo de culturización: 1930-1949”, de Patricia V. Fischer y Grisby Ogás Puga, O. Pellettieri (ed.) que abarca una parte de la época en análisis. Tomamos la denominación “culturización” según la distinción aportada por Osvaldo Pellettieri en su modelo de periodización del teatro argentino. (1997: 18-20).

³ Profundicé sobre la dramaturgia renovadora de Roberto Arlt analizando su obra completa en: *El modelo extranjero en la dramaturgia de Roberto Arlt: primera modernización teatral argentina*. Tesis inédita, Universidad de Buenos Aires, 2009.

⁴ Recopilamos la obra dramática completa de Roberto Arlt, resultando el total de su producción, de doce (12) textos dramáticos, a saber: Seis (6) dramas extensos: *Trescientos Millones* (1932), *Saverio el cruel* (1936), *El fabricante de fantasmas* (1936), *África* (1938), *La fiesta del hierro* (1940), *El desierto entra a la ciudad* (1942). Cuatro (4) dramas breves: *Prueba de amor* (1932), *La juerga de los polichinelas* (1934), *Un hombre sensible* (1934), *La isla desierta* (1937). Dos (2) bocetos dramáticos: *Escenas de un grotesco* (1934) y *Separación feroz* (1938).

La nómina de sus estrenos es la siguiente: *Trescientos Millones*. Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 17 de junio de 1932; *Saverio el cruel*. Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 26 de agosto o 4 de septiembre de 1936; *El fabricante de fantasmas*. Teatro Argentino, dirección de Belisario García Villar, Compañía de Milagros de la Vega y Carlos Perelli, 8 de octubre de 1936; *La isla desierta*. Teatro del Pueblo, dirección L. Barletta, 30 de diciembre de 1937; *África*. Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 17 de marzo de 1938; *La fiesta del hierro*. Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 18 de julio de 1940.

⁵ Patentado en 1942, antes de su muerte. Arlt encaró este invento junto a su amigo Pascual Naccarati, actor del Teatro del Pueblo.

⁶ Entre los escritores que fueron convocados por Barletta y que aportaron sus textos dramáticos en esta etapa se encuentran: Ezequiel Martínez Estrada, Álvaro Yunque, Eduardo González Lanuza, Amado Villar, Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari, Román Gómez Masía, Pablo Palant y Enzo Aloisi entre otros.

⁷ La primera edición es de 1903 y la segunda de 1913. En Buenos Aires aparece recién en 1927 pero a tiempo como para que Barletta pudiera aplicarlo a la agrupación de presidio.

⁸ Igualmente les sucederá a los grupos Juan B. Justo, dirigido por Enrique Atila y a La Máscara, bajo la dirección de Ricardo Passano, los cuales también fueron desalojados por el gobierno de turno.

⁹ Estas publicaciones constituyeron un fuerte referente de la cultura y literatura argentinas de la época. *El Anuario Teatral Argentino* compilaba los estrenos de cada año y la revista *Martín Fierro* era el órgano difusor de la literatura de vanguardia.

¹⁰ Trastoy atribuye el origen de la denominación “teatro independiente” al Teatro del Pueblo y su autodefinición como “primer teatro independiente” que apareciera sus programas de mano. También

han sido llamados “vocacionales” lo cual indica la confusión de la crítica entre los independientes y los filodramáticos o aficionados.

¹¹ Teatro del Pueblo se autoproclamará como “primer teatro independiente” de la Argentina.

¹² Sarlo (1992) explica que dada esta “desfiguración” que le es inherente, la vanguardia para Lukacs no puede ser portadora de aquella “humanitas” que es esencial en toda literatura verdadera. En el fondo, una estética de la identificación y de la catarsis, como es la de Lukacs, no podría sino ser reticente ante aquellas formas orientadas a producir la distancia y el extrañamiento.

¹³ Según la denominación que Luis Ordaz (1957) aplica a Roberto Arlt.

¹⁴ Esto ocurrió así porque desde el vínculo dialéctico con el sistema teatral nacional y con las nuevas expectativas, exigencias y limitaciones del contexto social de la época —mediatizadas por el campo intelectual—, el estímulo externo sufrió un proceso de resemantización, se disolvió en el sistema teatral argentino, integrándolo.

Obras citadas

Adellach, Alberto. “¿Qué pasó con el teatro?” *Ensayos argentinos. La historia popular*. Buenos Aires: CEAL, 1972: 9-29. Impreso.

Adorno, Theodor. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962. Impreso.

Agilda, Enrique. *El alma del teatro independiente*. Buenos Aires: Intercop, 1960. Impreso.

Berenguer Carisomo, Arturo. *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires: INET, 1947. Impreso.

Castagnino, Raúl H. *Esquema de la literatura dramática argentina (1717-1949)*. Buenos Aires: Instituto de Historia del Teatro Americano, 1950. Impreso.

Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2012. Impreso.

Foster, David W. *The Argentine Teatro Independiente (1930-1955)*. York, South Carolina: Spanish Literature Publishing, 1986. Impreso.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992. Impreso.

Guardia, Alfredo de la. *El teatro contemporáneo*. Buenos Aires: Schapire, 1947. Impreso.

Lukacs, George. *Kafka*. México: Editorial de los Insurgentes, 1961. Impreso.

Marial, José. *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe, 1955. Impreso.

Martínez Cuitiño, Vicente. “Teatro de vanguardia”. *Instituto Popular de Conferencias*, 5 de sept. 1929. 213-47. Impreso.

Morales, Ernesto. *Historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Lautaro, 1944. Impreso.

Ogás Puga, Grisby. *El modelo extranjero en la dramaturgia de Roberto Arlt: primera modernización teatral argentina*. Tesis inédita, Universidad de Buenos Aires, 2009. Impreso.

- _____ y Patricia Fischer. “El Teatro del Pueblo: Período de culturización”. *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna / Fundación Somigliana, 2006. 159-212. Impreso.
- Ordaz, Luis. *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Leviatán, 1957. Impreso.
- _____. “Prólogo: El teatro independiente”. *El teatro argentino*. Buenos Aires: CEAL, 1981. Impreso.
- _____. “Madurez de la dramática nativa”. *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*. Canadá: Girol Books, 1992. 39-42. Impreso.
- Pellettieri, Osvaldo. “El teatro latinoamericano desde los veinte hasta el sesenta: una práctica teatral modernizadora”. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1990. 115-120. Impreso.
- _____. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997. Impreso.
- Risetti, Ricardo. *Memorias del Teatro Independiente Argentino (1930-1970)*. Buenos Aires: Corregidor, 2004. Impreso.
- Rolland, Romain. *El teatro del pueblo. Ensayo de estética de un teatro nuevo*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1953. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988. Impreso.
- _____. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992. Impreso.
- Trastoy, Beatriz. “El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo VI: *El imperio realista*. Ed. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2002. 477-94. Impreso.
- Viñas, David. “Florida y Boedo: dos vanguardias que no hacen una”. *Historia social de la literatura argentina*. Ed. David Viñas. *Yrigoyen, entre Borges y Arlt*. Tomo VII. Buenos Aires: Contrapunto, 1989. 53-56. Impreso.
- Williams, Raymond. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000. Impreso.