

Historia de la modernización del lenguaje teatral en La Plata (1900-1982)

Gustavo Radice

Licenciado en Artes Plásticas orientación Escenografía y Doctorando en Arte Latinoamericano Contemporáneo, FBA, UNLP. Profesor Adjunto de la cátedra Escenografía III, FBA, UNLP. Coordinador del Grupo de Estudios de Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA). Miembro integrante de diversos proyectos de investigación sobre teoría teatral e historia del teatro en el marco del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores del Ministerio de Educación de la Nación. Miembro del IHAAA y la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT). Participa en congresos, encuentros y jornadas nacionales e internacionales sobre Historia del Arte y Teatro.

Natalia Di Sarli

Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía y Maestranda en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra Escenografía I-V y Ayudante Diplomada de la cátedra Lenguaje Visual III, FBA, UNLP. Miembro integrante de proyectos de investigación sobre teoría teatral e historia del teatro en el marco del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores del Ministerio de Educación de la Nación. Becaria de Iniciación (2005-2007); Perfeccionamiento (2007-2009) y, actualmente, de Formación Superior por la UNLP en el área de Ciencias Sociales. Participa en congresos nacionales e internacionales sobre Historia del Arte y Teatro. Miembro de Grupo de Estudios de Artes Escénicas del IHAAA y la AINCRIT.

Las múltiples prácticas teatrales materializan los modos en que se construye y se piensa la cultura con relación a su función dentro del entramado de la red social. En este marco, la historia del teatro en La Plata se incluye entre una serie de acontecimientos que responden a las particularidades de su discursividad interna y de su relación con la historia de los sucesos externos a ella. Esta doble dimensión se puede comprender por cuanto el teatro se manifiesta en el desarrollo y la diversidad de poéticas teatrales que se producen y reproducen históricamente. Es así que la esfera de lo teatral y el campo político establecen un vínculo operacional que pone en funcionamiento una red de interrelaciones que *manipulan* el universo simbólico de los individuos y su horizonte de expectativas. En muchos casos, esta operación tiende a generar un nuevo espacio cultural de expectativas que modifica el capital cultural de los diferentes estamentos del ámbito social.

Los orígenes del teatro argentino se vinculan con una gran dependencia en las formas dramáticas del teatro europeo hasta finales del siglo XIX. Durante el período 1700-1884 predomina el teatro de intertexto neoclásico y romántico.¹ La circulación de dichas formas dramáticas y espectaculares es vehiculizada a la ciudad por elencos extranjeros, particularmente españoles, que se hallan diferenciados en cuanto a los repertorios ofrecidos. Por un lado, existen repertorios de tipo universal, en relación con las formas discursivas dramático-líricas, dedicados especialmente a la elite culta del período. Otros elencos brindan zarzuelas, vodeviles y, hacia fines del siglo, abunda en ellos el llamado *género chico* hispano, antecedente de la historia de la *gauchesca*. El gran teatro es mantenido por una elite para su particular necesidad cultural, regusto artístico o simple figuración social. En menor escala también es frecuentado por dicha elite como entretenimiento, pero la programación se dirige y atrae a un público más popular en todo sentido. Por varias décadas se carece no sólo de un teatro de obras nacionales, sino también de un elenco integrado por artistas locales que pueda interpretar a los autores nacionales en formación.²

¹ Osvaldo Pellettieri, *Una Historia Interrumpida. Teatro Argentino Moderno 1949-1976*, 1997, p. 18.

² Luis Ordaz, "Historia del teatro argentino. De Caseros al zarzuelismo criollo", 1980, p. 167.

Condiciones de producción en el teatro platense (1900 a 1930)

En la etapa fundacional de la ciudad de La Plata el campo teatral no se ha consolidado y mantiene un vínculo con las formas teatrales porteñas, respetando por ende las poéticas teatrales europeas; en tanto que los modelos de crítica platense se hallan estilísticamente relacionados con los modelos porteños que imperaban por entonces.

Durante el período 1900-1930, la ciudad experimenta una transformación en sus modos de circulación teatral que permite la inclusión de los diversos agentes en un mismo núcleo teatral. Las nuevas producciones construyen y delimitan los espacios culturales, establecen ciclos de apertura y remanencia de géneros teatrales y conforman la especificidad de los públicos locales. En estos años existe una dialéctica entre tradición e innovación que posibilita configurar las nuevas formas de consumo de los agentes en cuanto a los circuitos teatrales y los productos que en él se manifiestan. El paradigma de esta dialéctica y su relación con los modos de producción y circulación del discurso teatral se establece en relación con tres instituciones: el Teatro Argentino, el Coliseo Podestá (ex Politeama Olimpo) y el grupo de Teatro Renovación, conformado por estudiantes universitarios.

En 1900 La Plata contaba con 10 salas de teatro:

- Teatro Argentino, calle 51, entre 9 y 10.
- Teatro Moderno, calle 10 esq. 51.
- Teatro Ateneo Rivadavia, calle 8 esq. 50.
- Politeama Olimpo, calle 10, entre 46 y 47.
- Teatro Cosmopolita, calle 53, entre 4 y 5.
- Teatro Provisorio, calle 10, entre 58 y 59.
- Teatro Edén del Plata, calle 49, entre 3 y 4.
- Teatro Rossini, calle 49, entre 3 y 4.
- Teatro del Lago, Paseo del Bosque.
- Teatro La Plata, calle 4, entre 47 y 48.

En estos años La Plata mantiene como forma dominante la estructura remanente del *sainete festivo* de carácter más comercial, determinado por la presencia de varios cantables, diálogos y desenlace convencional y la estereotipia caricaturizada de los personajes, presentada en caracteres estables. Otra variante son las comedias, cuya temática gira en torno a situaciones de la clase media y se inserta progresivamente

en la ciudad de la mano de la Compañía Podestá. La floreciente clase media platense, compuesta por empleados públicos o de empresas privadas, comerciantes y profesionales, se encuentra ya consolidada como grupo específico en el perfil de la ciudad.³ Este grupo social, ideológica y económicamente en ascenso por la progresiva influencia política del radicalismo, la naciente industrialización y la nacionalización de la Universidad, es el que consume y establece los principales circuitos de producción teatral del Coliseo y de otras salas que comienzan a proliferar fusionadas a los cinematógrafos.⁴

- Teatro Argentino, calle 51, entre 9 y 10.
- Teatro del Lago, Paseo del Bosque.
- Coliseo Podestá, calle 10, entre 46 y 47.
- Cine Sarmiento, calle 5, entre 63 y 64.
- Teatro Cine Ideal, calle 47, entre 8 y 48.
- La Gauloise, calle 4, entre 45 y 46.
- Teatro Cine París Avenida, Av. 7, entre 47 y 48.
- Cine Edén Palace, calle 12, entre 61 y 62.
- Teatro Cine Select Avenida, Av. 7, entre 55 y 56.
- Cine Princesa, Diag. 74 entre 37 y 4.
- Cine Bar América, calle 51, entre 5 y 6.
- Cine Bar Colón, Diag. 80, entre 49 y 50.
- Sociedad Unione e Fratellanza, Diag. 74, entre 3 y 4.
- Cine Splendid, calle 12, entre 56 y 57.
- Teatro Cine Avenida Hall, Av. 7, entre 58 y 59.
- Cine Bar Sar Martín, Av. 7, entre 50 y 51.

El Teatro Argentino, sala lírica de gran prestigio y antiguo bastión cultural de las clases altas, fue comprado en 1924 por el Gobierno de la Provincia tras varios años de clausura. Para mantener la afluencia de público, incorpora en su repertorio los géneros de comedia y drama nacional presentados por elencos provenientes del extranjero y de Buenos Aires, entre ellas las compañías de Orfilia Rico, Camila Quiroga, Angelina Pagano y Guerrero-Díaz de Mendoza. En estos años se representa *La maestría del pueblo*, *Delirios de grandeza* y *Los intereses creados*, simultáneamente con los espectáculos de lírica y ballet.

La actividad del grupo teatral Renovación se constituyó como tal en tres etapas en las cuales se puede apreciar el desarrollo de sus poéticas. En cada una de ellas adoptó diferentes nombres: Grupo Estudiantil Renovación (1920), Teatro de Arte Renovación (1926)

³ En los primeros años de la ciudad, el discurso periodístico hace escasa referencia a este grupo que tenía en los medios la misma valoración social que las clases trabajadoras; era muy difícil establecer los límites entre una y otra en cuanto grupo socialmente delimitado.

⁴ Algunos de estos emplazamientos son el Teatro Cine Avenida Hall (Av. 7, entre 58 y 59), Teatro Cine Select Avenida (Av. 7, entre 55 y 56) y Teatro Cine París Avenida (Av. 7, entre 47 y 48).

y Teatro del Pueblo (1933). El grupo teatral universitario se distinguió por la introducción de nuevas formas interpretativas actorales y por el desarrollo de un nuevo juego teatral con relación al dispositivo técnico teatral –escenografía, diseño de luces y vestuario– para la concreción de sus puestas en escena. El Teatro de Arte Renovación surge, en apariencia, de la superación de los objetivos de la primera etapa, adquiriendo rasgos más profundos de conciencia estética⁵ y constituye una vertiente más intelectual que la anterior. Se presenta bajo este nombre por primera vez en el estreno de *Santa Juana*, de George Bernard Shaw. Según la historiadora Alicia Sánchez Distasio:

El repertorio de Renovación estaba compuesto por obras de autores nacionales y extranjeros que por entonces eran desconocidos en el país. *La más fuerte*, de August Strindberg, *Espectros*, de Henrik Ibsen o *La madre*, de Máximo Gorki fueron algunas de las piezas que se ofrecían en el Salón de Actos del Colegio Nacional “Rafael Hernández”, que constituía el ámbito propio del grupo Renovación. Se comienza a valorizar el rol del espacio escénico como elemento conceptual y estético, en detrimento de la concepción tradicional de mera decoración del escenario.⁶

Durante este período, la crítica teatral empieza a poner más atención en los aspectos de la práctica escénica, accediendo por ende a una creciente fase de especialización. Las modalidades de repertorio insertadas por este grupo teatral siguieron representándose con intermitencias durante la década del 50 y el 60.⁷ Al respecto, una crítica del diario *El Argentino* aparecida el 7 de julio de 1926 explicita:

La Santa Juana de Shaw ha sido la obra para dar principio a esta empresa a la cual se irán vinculando sucesivamente pintores y escritores argentinos a los cuales se les encomendó la confección de los decorados y vestuarios, así como la redacción de obras espaciales

de teatro sintético. Los nombres de Adolfo Traversio, Emilio Pettoruti, Francisco Vecchioli, Xul Solar, Francisco Palomar, Nora Borges, entre los pintores, y Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Oliverio Girondo y otros escritores de vanguardia suenan como próximos a poner en escena sus producciones literarias y plásticas.

Los cambios operados a lo largo de las primeras décadas del siglo XX trajeron aparejada una serie de transformaciones en cuanto a la dinámica de circulación de los repertorios y de recepción. Los *habitus*⁸ y gustos de consumo de los diversos grupos sociales comenzaron a definir la especificidad del público que asistía a los tres circuitos antes mencionados. La irrupción del cine, en 1901, y de la radio, en 1923, comienza a establecer nuevas condiciones de recepción por parte del público que, a su vez, genera nuevas expectativas y criterios de gusto sobre los espectáculos. En esta etapa y en una primera instancia en la que el cine podría entenderse como una variante de actividad cultural que en el futuro determinará la apertura hacia nuevas formas expresivas dentro del campo teatral. Durante este periodo se puede apreciar una primera diversificación del público, estructurado sobre la base de los diferentes grupos sociales y sus criterios de un *deber ser* de la cultura. Las instituciones teatrales estables, como el teatro Argentino y el Coliseo Podestá, legitiman los nuevos repertorios que pasan a formar parte de la tradición cultural local. Por el contrario, el grupo Renovación genera vínculos de apertura en el campo teatral a partir de sus modalidades de selección de las obras. Los teatros mencionados canonizan los géneros por medio de la legitimación surgida de mecanismos de repetición de puestas que delimitan el circuito de consumo. El grupo estudiantil Renovación es el que propicia la vanguardia intelectual, en tanto opera por medio de la apropiación de nuevos géneros provenientes del exterior y una nueva concepción de las formas estéticas y de representación escénica.

⁵ “Anunciamos hace poco la constitución de una asociación de artistas y escritores con el propósito de fundar un “teatro de arte” sobre la base de la compañía estudiantil del grupo Renovación. Se han unido a esta empresa los esfuerzos de los núcleos pertenecientes a las revistas Valoraciones, Martín Fierro y Estudiantina que cuentan en esta oportunidad con el patrocinio de la Comisión Provincial de Bellas Artes que ha resuelto no omitir ningún apoyo que pueda contribuir al éxito de esta tentativa”. *El Argentino*, 5 de julio de 1926.

⁶ Alicia Sánchez Distasio, “La Plata”, en AA.VV. *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*, 2005, p. 72.

⁷ Sobre las características de remanencia de géneros en la escena oficial platense de la década del 50 y 60 puede consultarse: G. Radice y N. Di Sarli, “Políticas Culturales y Teatro: orígenes de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires”, Ponencia presentada en el XIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, 2005.

⁸ El *habitus* “se define como un conjunto de disposiciones duraderas que determinan nuestra forma de actuar, sentir o pensar”. Cfr. Susana De Luque, “Pierre Bourdieu: las prácticas sociales”, en: AA. VV., *La Ciencia y el imaginario social*, 1996, pp. 192-193.

Dentro de la recepción, la prensa local vehiculiza una mirada sobre los tres circuitos (oficial, comercial e independiente), generando una suerte de discurso diferenciador acerca de la cultura, ayudando a materializar las características de cada uno de los circuitos. Una vez estructurados los circuitos de consumo, se abren las condiciones para la producción de formas locales. Los primeros dramaturgos platenses parten de la apropiación de estructuras canonizadas para generar las primeras instancias de producción local. Desde 1921, la prensa local realiza la cobertura de los estrenos de la incipiente dramaturgia platense: *El jarón de Sévres*, de Emilio Sánchez; *El patrón de todo*, de Damián Blotta y *Olindo Bruloti*, de Rafael di Yorío. En 1922, Blotta y Di Yorío llevan a escena *El perro verde y Alma Mater*. Al año siguiente los Podestá representan en su sala *Y aquella pobre mujer*, de Damián Blotta. La estructura de las obras responde al realismo costumbrista de Florencio Sánchez.

Los inicios de la modernización teatral durante los años 30

Durante 1933, los integrantes del grupo Renovación, Guillermo Korn, Anibal Sánchez Reulet, Luis Aznar y Ana María Ripullone, junto con Daniel Domínguez, deciden cambiar el nombre de Renovación por el de Teatro del Pueblo. Esta denominación –con su consecuente variante de poética– responde a la intención de llevar el teatro a los barrios obreros de Berisso, Los Hornos y Ensenada, cumpliendo con la función social que debía asumir el teatro según las convicciones del grupo, cuyos principios ético-estéticos, su búsqueda de nuevas prácticas actorales y el sentido de politización de la cultura prefiguran la serie de cambios significativos que anuncian el advenimiento del teatro independiente en la ciudad.

Esta nueva etapa se inicia con la puesta en escena de la obra expresionista *Hinkemann*, de Ernst Toller, que manifiesta el aporte de los inmigrantes al campo cultural platense, así como su apertura a las corrientes estéticas de la entonces Europa de entreguerras. Dicha pieza fue estrenada por el grupo con motivo de los festejos del Día del Trabajo. El lugar elegido para montar la obra fue un viejo barracón de madera en el entonces barrio obrero de Berisso, constituido en su nueva sala oficial. La búsqueda de este espacio *alternativo* no es casual, sino que responde a las tendencias del teatro político alemán fundado por Edwin Piscator y Bertolt Brecht en la década anterior.

El actor Luis Aznar explica las razones de esa búsqueda estética en un artículo titulado “Teatro del Pueblo y para el Pueblo”, que apareció en *La Vanguardia* el 27 de diciembre de 1933:

Berisso constituye, como es sabido, una de las secciones del puerto La Plata, la más genuinamente obrera, como que en ella se levantan los grandes frigoríficos y saladeros, la usina de electricidad y las hilanderías, y en sus inmediaciones funciona la destilería de Yacimientos Petrolíferos Fiscales. Todos estos establecimientos dan un tono especial a la población agrupada a su alrededor (...) Aquí no hay sino obreros al desnudo con todas las ventajas e inconvenientes de su condición de proletarios. (...) En este ambiente radicó su acción Teatro del Pueblo, dispuesto a sintonizar con el medio, a encontrar su verdadera expresión artística, a servirlo y a estructurarlo a la vez.

Este ciclo del movimiento transcurrió bajo las duras condiciones de censura y violencia imperantes en la llamada *década infame*, durante las sucesivas presidencias de gobiernos militares.

La relación establecida entre el Teatro del Pueblo y el circuito teatral universitario da cuenta del carácter innovador de dichos grupos. Si bien conformaron un circuito teatral paralelo al de las entidades oficiales, esta corriente tendió a marcar un camino de mayor especificidad dentro del campo teatral platense. La nueva ideación teatral que se pone de manifiesto durante este período conlleva nuevos criterios dentro de lo estético, lo ético y lo ideológico. Esta concepción de lo teatral se sustentó en la adhesión a idearios de izquierda. Por otro lado, sus ideales fueron materializados en la publicación *Valoraciones*. Sus diferentes representaciones se llevaron a cabo en el Salón de Actos del Colegio Nacional “Rafael Hernández” y, luego, en la sala teatral de Berisso.

Las transformaciones operadas por el Teatro del Pueblo durante la década del 30 tendieron a consolidar una nueva poética teatral y marcaron el camino hacia la modernización de las prácticas teatrales del período. Entre ellas se pueden citar las siguientes:

- Apropiación de nuevas técnicas actorales derivadas, como principal escuela, del Teatro de Arte de Moscú.
- Función político-didáctica del teatro, cuyo fin fue orientar al público hacia una recepción centrada en lo social y lo ético a partir de lo estético.
- Innovación de lo espacial-escenográfico. El sen-

tido estético-plástico de las puestas se aparta del realismo-naturalismo mimético predominante en ese entonces. Se constituye una búsqueda de nuevas formas de representación a partir de la estilización en la imagen escénica: superposición de planos, iluminación e incidencia del color, utilización de elementos geométricos y filmicos para enriquecer el margen de la recepción, en vez de acotarlo a lo situacional del argumento.

- Incorporación en su repertorio de las obras más significativas del teatro clásico universal, en especial Ibsen, como así también de autores rusos, latinoamericanos y nacionales.

En 1936, el gobierno conservador de Manuel Fresco ordena la clausura del recinto por parte de la policía. Sin embargo, la experiencia y trayectoria de Renovación dejaron su marca en el circuito cultural de La Plata. Tiempo después, el Dr. Alfredo Palacios, entonces Rector de la Universidad, designó una comisión para proyectar el Instituto del Teatro, dependiente de esa Institución, siguiendo como eje los fundamentos del grupo. En 1941, se crea bajo su gestión el Teatro Universitario (TULP) por iniciativa de profesores de esa casa de altos estudios y se le encomienda la dirección a Antonio Cunill Cabanellas. Entre los integrantes del grupo estuvieron Élide Bussi de Galetti, Gladys Lugano, Julio Juárez y Otelio Ovejero Salcedo. Este último fue uno de los primeros egresados de la carrera de Escenografía de la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad. Ovejero se inició como actor y escenógrafo en la tercera etapa del grupo Renovación, cumpliendo luego las mismas funciones bajo la dirección de Cunill Cabanellas. Más tarde, se desempeñó como escenógrafo en la Comedia de la Provincia y en el Teatro Argentino de La Plata.

Para seleccionar el repertorio que llevaron a escena hasta mediados de la década del 50 se basaron en dos fuentes culturales: clásicos y contemporáneos universales. La intención era acercar al gusto del público estas formas de expresión propias del circuito *culto*. Con el objetivo de representar las obras escritas en lengua extranjera debieron utilizar las versiones de las traducciones realizadas por los integrantes del grupo. El texto de *Las criadas*, de Jean Genet, en el que se basó Roberto de Souza para su escenificación, fue una traducción realizada por él mismo, y constituyó la primera adaptación que se hizo en lengua castellana a sólo tres años de su polémico estreno en París.

Por otro lado, las técnicas actorales se desarrollaban dentro de la vertiente *culta* de actuación (ejemplificado en la actriz y maestra de actores Milagros De la Vega) comprendiendo el desarrollo de técnicas de manipulación de la voz (declamación) y el “buen desplazamiento” del actor en el escenario (postura erguida del actor, no dar la espalda al público durante la declamación, etc.). Esta técnica no comprendía la composición de un personaje, sino la capacidad interpretativa del actor.

Hasta 1949 el Teatro Universitario no contó con un lugar fijo para las representaciones, las que se llevaron a cabo en diferentes salas de la ciudad, hasta que, a partir de ese año, se logró alquilar una sala estable en La Gauloise, sede de la Sociedad Francesa de Socorros Mutuos. La crítica periodística no acompañó esta experiencia en sus primeros años dado que el momento político y social no era propicio para valorizar el aporte significativo que había incorporado el grupo al quehacer teatral local. Eithel Orbit Negri recuerda en una entrevista:

De los primeros años hay poca crítica periodística referida a la actuación del Teatro Universitario. El diario casi único de la ciudad, *El Día*, era generoso en cuanto a notas, avisos, pero de hecho por esta época no contaba con un crítico teatral específico. Aunque pueda parecer raro, los primeros juicios críticos los obtuvimos en diarios de Entre Ríos, con motivo de una gira, auspiciada por la Universidad Nacional de La Plata, que realizamos en 1956.

En la década del 40 el campo teatral se amplía y la circulación de las diversas micropoéticas comienza a dinamizarse en La Plata de manera más fluida y consolidando la legitimación de las producciones locales, más allá de las compañías provenientes de Buenos Aires. Es así que los distintos subsistemas que conforman el teatro en la ciudad se delimitan de manera más clara en cuanto a repertorio, poética, contenidos y diversidad de público.

En paralelo a la presencia de las compañías provenientes de la Capital Federal con sus respectivas poéticas, crecen y se afianzan diversos grupos filodramáticos locales, entre los que cabe destacar: El Teatro de Arte La Plata, dirigido por Cándida Santa María de Otero y la Agrupación Teatral de la Provincia, fundada por un grupo de escritores, pintores, escenógrafos y dramaturgos (entre los que se encontraba Alejandro de

Isasi). Otras agrupaciones que surgieron durante este tiempo fueron la Compañía de Teatro Universal, instituida por el pintor Rinaldo Lugano y su hija, la directora teatral Livia Lugano y el Teatro de la Universidad Popular "Alejandro Korn" (UPAK), con la dirección de Orestes Caviglia. Todos ellos concretaron una práctica teatral que significó, de hecho, una paulatina modernización de la escena platense: tuvieron conciencia de grupo con gran activismo por parte de sus miembros; por otro lado, su continuidad y crecimiento les permitió contar con espacios propios en los que no sólo se valoró lo estrictamente teatral, sino que también se realizaron exposiciones de pintura y plástica, conferencias, recitales de música de cámara y conciertos.

En cuanto a los aspectos formales de la práctica teatral, aportaron una nueva renovación estético-ideológica en lo relativo al teatro como actividad didáctico-social. Dentro de su repertorio incluyeron autores nacionales y extranjeros, clásicos y modernos, revalorizando a los primeros autores locales.

Al igual que en tantos grupos y compañías de la época, las puestas estuvieron regidas por la concepción del director, quien coordinaba todos los aspectos del hecho teatral, desde la elección del repertorio hasta su lectura a modo de ensayo, sin descuidar los concernientes a lo escenográfico. Una figura que empieza a cobrar importancia es la del escenógrafo que, junto con el director, contribuyó a la concreción de la virtualidad escénica de la pieza.

Otro aspecto del proceso de modernización del teatro platense lo constituye el desarrollo de una poética dramática local. En la década del 40, la dramaturgia platense manifiesta una preferencia por la estética realista-naturalista, que estuvo acorde con el proceso de conformación del sistema teatral argentino. En algunas puestas locales se utilizaron elementos y procedimientos provenientes de la estética expresionista. La apropiación por parte de los autores locales de esta estética, anteriormente desarrollada por el Teatro del Pueblo fundado por Barletta, marca la conexión existente entre ambos polos teatrales. Por otro lado, podemos considerar que los autores locales estuvieron más relacionados con el teatro independiente que con las esferas oficiales, puesto que el tipo de teatro legitimado por las instituciones oficiales ten-

día a canonizar un género ya remanente en el campo teatral de Buenos Aires.

Entre las obras de la dramaturgia local podemos mencionar *La Galema* (1948), de Alejandro de Isusi y *Una mujer de experiencia* (1949), de Damián Blotta. Ambos estrenos fueron concretados por la Compañía de Teatro Universal, bajo la dirección de Livia Lugano. Estas obras permanecieron en cartel durante dos años y recibieron críticas favorables por parte del discurso periodístico;⁹ por lo tanto, es evidente que respondían al horizonte de expectativas de los receptores locales. La obra *Los Cínicos* (1953), de Alberto Sábato y Juan Bautista Devoto y *La casa sitiada* (1954), de Rodolfo Falcioni, marcan cambios en la dramaturgia ya que dichos autores poseían conocimientos de las textualidades europeas y norteamericanas en vigencia.

En este período se crearon numerosos centros de formación actoral, entre ellos el Conservatorio de Música y Arte Escénico por iniciativa de Alfredo Ginastera en 1949. La organización docente estaba basada en el funcionamiento de tres academias, entre las que se encontraba la Escuela de Arte Dramático, con sus dos Departamentos: de Arte Dramático y de Arte Declamatorio. Entre los profesores con que contaba el Conservatorio se destacaron Milagros de la Vega, en la cátedra de Arte Dramático; Carlos Perelli, en Caracterización y Alberto Otegui, en Técnica Escénica.

A fines de la década del 40 funcionó en las instalaciones del Teatro Argentino la Escuela de Teatro Experimental de la Provincia de Buenos Aires, bajo la dirección de Alberto Otegui. Posteriormente, abre sus puertas La Escuela de Teatro de la Provincia. Dichas entidades fueron creadas con el aval del Gobierno de la Provincia, razón que las convierte en legitimarias de la cultura oficial. Esta pertenencia a las instituciones de Estado motivará el continuo devenir de las poéticas teatrales, dado que dependían de las tendencias de la política cultural vigente. En 1953 abre sus puertas una nueva institución formadora, el Departamento de Teatro de la Escuela Superior de Bellas Artes, dependiente de la Universidad Nacional de La Plata. Comienza por entonces su actividad docente el actor y director Juan Carlos Gené, quien se desempeña primero como Profesor de la cátedra de Práctica Escénica y, más tarde, como director de la misma institución.

⁹ Con relación a *La Galema* el *El Día* puntualiza: "La pieza que se desarrolla en un ambiente marino obtuvo la franca y decidida aprobación de selecta concurrencia. Intelectuales y otras personas autorizadas que asistieron a las interpretaciones encontraron en la producción méritos de indiscutible jerarquía". *El Día*, 11 de diciembre de 1948. Con respecto a *Una Mujer sin experiencia*, el mismo matutino refiere: "(...) obra de intenciones humanas y psicológicas, y propósitos fácilmente identificables". *El Día*, 14 de agosto de 1949.

Los años 50 y la consolidación de las poéticas teatrales locales

El período de gran efervescencia cultural que se inicia en 1956 se prolongará hasta fines de la década del 60, momento en que comienza su declinación debida, principalmente, a las intromisiones del campo del poder sobre el intelectual.

En los últimos años de los 50, el ámbito teatral platense se hallaba en un franco proceso de consolidación. En él pueden percibirse tres subsistemas: el oficial (Comedia de la Provincia de Buenos Aires, Escuela de Teatro La Plata, Seminario Teatral Bonaerense), el independiente (cerca de 30 grupos que se desarrollan por autogestión) y el universitario formado, por un lado, por el Teatro Universitario, grupo nacido en las décadas anteriores y que adopta la autogestión para sostener un teatro de arte; por otro lado, el Teatro de la Universidad Nacional de La Plata, creado en la Escuela de Bellas Artes y subvencionado por la Universidad local.

Los cambios que se suceden en esta década señalan una nueva etapa en el sistema teatral platense. Se multiplicaron los centros de formación de actores a los que hicimos referencia. Además, uno de los hitos que marcan la modernización y profesionalización del campo teatral lo constituye la creación de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, dependiente de la Subsecretaría de Cultura. La Municipalidad de La Plata, por intermedio de su Secretaría de Cultura, instauró los certámenes anuales de Teatro Independiente, incentivando así las prácticas escénicas y la circulación de las diferentes entidades. De esta manera, los vínculos entre la esfera oficial y los grupos teatrales independientes sufren una modificación, ya que la circulación entre ambos estratos se dinamiza.

Las instituciones teatrales oficiales: la Comedia de la Provincia de Buenos Aires

Resulta importante destacar la labor de la Comedia en sus primeros años por cuanto estableció líneas de desarrollo dentro del campo teatral a partir de su política de asistencias técnicas a las diferentes ciudades del interior de la Provincia. Con motivo de su creación, *El Día*, con fecha 25 de junio de 1968, destaca:

La Subsecretaría de Cultura del ministerio de Educación bonaerense ha resuelto desarrollar un amplio plan de asistencia técnica teatral, orientado con fines de pro-

moción cultural. Ese programa ya ha tenido comienzo de ejecución y consiste en cursos y seminarios que se cumplen en distintas localidades del interior bonaerense, a cargo de especialistas en la materia. Tienden fundamentalmente a promover la actividad teatral en todo el ámbito de la provincia.

Al considerar sus orígenes, no debe perderse de vista que durante sus primeros años

La Comedia de la Provincia de Buenos Aires organizó sus manifestaciones teatrales a partir de sus objetivos fundacionales. Si bien el modelo de política cultural se evidencia en la heterogeneidad de sus puestas teatrales, desde otra óptica, dicho modelo limitó la apropiación de las diferentes líneas estéticas que surgían en paralelo al desarrollo de la Comedia. Los modelos de ruptura, como la neovanguardia que en el plano de la dramaturgia se manifiesta a través de Griselda Gambaro, no llegan a formar parte del repertorio de la Comedia. Las búsquedas de nuevas formas estéticas y dramáticas estuvieron más ligadas al desarrollo del Teatro Independiente.¹⁰

La Comedia dirigió la elección de su repertorio con la idea de que sus historias fuesen lo *más cercano al público*, seleccionando obras en donde la temática estuviera ligada a *lo rural* y a la revalorización de *lo nacional*, en este caso *lo provincial*:

Que es propósito del gobierno de la Provincia, que las actividades artísticas teatrales lleguen a los más amplios sectores populares del distrito bonaerense, y que cumplan así una benéfica acción educativa puesto que, al permitirle observar su propia realidad representada, hará posible una mejor toma de conciencia de su personalidad como pueblo.

La resolución N° 3049 manifiesta en su declaración un concepto de lo provincial que intentaba, a partir de la politización de la cultura, establecer paradigmas sociales hegemónicos con la intención de construir un paradigma identitario provincial. Dicha hegemonía buscó integrar a los diversos estamentos sociales que componían a la provincia de Buenos Aires en un solo horizonte de expectativas, sin contemplar los imaginarios simbólicos diferenciados propios de cada estamento. Durante la inauguración de la Comedia, las autoridades manifestaron al respecto:

¹⁰ Gustavo Radice, "La Plata (1956-1976)", en AA.VV., *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*, 2006, p. 46.

Tiempo hace que la Provincia, desde sus pueblos más apartados, viene conquistando posiciones en el campo del arte escénico. Muchas agrupaciones esparcidas en la Provincia vienen proclamando, con obra y con manifiestos, la importancia del teatro como instrumento de cultura popular. Nadie duda que los múltiples movimientos teatrales originados en la Provincia constituyen la genuina expresión de un pueblo en trance de superar etapas en el camino de su integración cultural. De ahí entonces la urgencia de que había que crear este Teatro de Comedia, organismo que tendrá la delicada misión de presentar, como ejemplo y enseñanza, obras de alta calidad, ordenar valores, encauzar vocaciones, estimular el surgimiento de nuevas figuras, promover la creación de nuevos grupos, crear ambientes propicios para el culto y la práctica del teatro, afirmar las posiciones ganadas y ensanchar, con su obra y su prédica, el campo de acción de artistas e instituciones posibilitándole todos los medios a su alcance para que esa labor sea provechosa y válida como hecho cultural.¹¹

Como entidad teatral oficial, la Comedia propició la profesionalización de los actores y los técnicos, los cuales fueron incorporados a la estructura de elenco y equipo estable. Si bien la formación de cada uno de ellos era heterogénea, la institución impulsó, a partir de su actividad, una estructura teatral organizada en diferentes áreas específicas de la práctica escénica.

La idea estética, base sobre la que trabajó la Comedia, partió de las estructuras dramáticas representadas. En cuanto a los modelos de puesta en escena siempre se mantuvo dentro de los parámetros que el realismo ingenuo le permitió representar. La búsqueda del efecto de *lo real* estuvo presente en todas las obras y salvo en pocos casos se pudo transgredir mínimamente esta norma. Este es el caso de las obras que llevó a escena Roberto Villanueva, porque durante el período en que dirigió las obras en la Comedia de la Provincia también se desempeñaba como director del Centro de Experimentación Audiovisual y estaba en contacto con el Instituto Di Tella. Por otro lado, durante la gestión de Roberto Conte hubo un intento de innovación en las formas teatrales que se concretó a partir de la puesta de obras como *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa o *Los gemelos*, recreación de J. M. Paolantonio de la obra de Plauto que, según testimonio de su director, incurriban en la estética del absurdo.

La institución teatral estatal estaba regida por objetivos bastante claros con relación a su función dentro del entramado cultural, y es por esto que la búsqueda de nuevas experiencias estuvo limitada a un cierto campo del repertorio nacional. Las puestas en escena fueron de características tradicionales, es decir que el texto dramático era el eje estructurante de la puesta, además de haber conformado un conjunto integrado con el resto de los elementos que componen el hecho teatral. Se respetó la poética del autor y sus indicaciones escénicas; los objetos sémicos que aparecían en escena guardaban estrecha relación con el texto. La fábula funcionó como un elemento aglutinante de la puesta y marcó el ritmo de la obra. En el caso del Teatro Popular Bonaerense (TPB), el sentido que se buscó fue el de *pura fiesta*; además del texto como eje de la puesta, las coreografías y canciones marcaban el ritmo de la misma.

La Comedia de la Provincia de Buenos Aires materializó sus puestas a partir de dos espacios teatrales: por un lado, las obras de carácter canónico (principalmente las puestas del Teatro La Plata) se manifestaron en lo que comúnmente se denomina teatro a la italiana; por otro, el TPB utilizó el sistema de arena o circo (espacio abierto o circular). Es así que su característica principal deviene de la tradición circense de los Podestá. Con relación a los diferentes componentes de la práctica teatral, fueron desarrollados a partir del concepto de mimesis, realizando puestas naturalistas en lo que atañe a actuación y recursos visuales de la escena (escenografía, vestuario, etc.).

Todos los objetos y decorados puestos en escena buscaron plasmar el efecto de *lo real*; no tenían autonomía respecto del texto, sino que se redundaba y reitera el efecto de sentido que posee el texto dramático. El movimiento escénico era de vital importancia en las puestas, ya que el desplazamiento de los actores sobre el escenario era exaltado por la crítica como parte de la actuación.

El modelo de actuación estructurante era la tendencia stanislavkiana. Si bien la crítica exaltaba la dicción y gestualidad, los directores buscaban que el actor compusiera al personaje desde las emociones. Con respecto a los modos de actuación, la mayoría de los actores que constituían los elencos estaban formados en la Escuela de Teatro, y es por esto que los métodos varían según el actor. En referencia a los

¹¹ *El Día*, 8 de agosto de 1959.

métodos de actuación, el mismo Roberto Conte testimonia que cada maestro enseñaba su método, no había dentro de la Escuela de Teatro un modelo que se privilegiara. Con la llegada de los diferentes directores venidos de la Capital, también se afianzaban los nuevos modelos teatrales. En este sentido es notable la influencia que tuvieron en los primeros años de la década de 1960 personajes como Roberto Villanueva, Francisco Javier y Roberto Conte, por cuanto no sólo desarrollaron sus propuestas escénicas en la Comedia, sino que también tuvieron una importante actuación como docentes y directivos de la Escuela de Teatro. Su circulación permitió, de algún modo, construir un modelo de características homogéneas a la hora de concretizar sus puestas.

Para concluir, a partir de los diferentes documentos se puede deducir que la intención buscada en las diferentes puestas era realista-mimética y que todos los componentes teatrales estaban en función del texto dramático y de plasmar su poética realista.

Es oportuno mencionar que la Comedia, como entidad legitimadora del campo cultural bonaerense, puso en juego, a partir de sus realizaciones, el valor simbólico del horizonte de expectativas de los espectadores. La institución, al recurrir a formas teatrales instauradas históricamente, evitó la distancia estética que pudiera ocasionar una ruptura en la línea ideológica oficial. No se produce un cambio en el horizonte de expectativa social, sino un refuerzo de dicho horizonte a partir de los modelos teatrales provenientes del pasado teatral. Es así que el TPB, con su idea de reproducir el modelo del circo criollo, ligado al pasado teatral provincial, y con los textos dramáticos con un fuerte contenido temático rural, reforzó la expectativa social de los bonaerenses con el fin de construir esta ideación de *lo nacional*, en este caso particular *lo bonaerense*.

Por lo expuesto, se podría concluir que la elección del repertorio de la Comedia sigue dos líneas diferenciales. Por un lado, el TPB con sus puestas manipula el horizonte de expectativa de los espectadores del interior de la provincia de Buenos Aires, al representar obras que generan un tipo de identificación de carácter asociativo. Esta tendencia se puede deducir a partir de las características de las puestas y objetivos seguidos ya señalados. Desde otra óptica, cuyas bases están cimentadas en el desarrollo de la política cultural vigente, esta idea de identificación asociativa esta-

ría dada por los diferentes *supuestos* que construyeron los agentes culturales a través de un imaginario social particular, esto es, la idea de un *deber ser* bonaerense. Es decir que, bajo este *supuesto*, los espectadores del interior de la Provincia se sentirían identificados con temáticas gauchescas y rurales, por ende se representaba este tipo de obras. Si bien pareciera obvia esta premisa, al momento de instaurar nuevos modelos teatrales, esta misma premisa construye una barrera difícil de romper dentro del sistema teatral, ya que instaura un modelo legitimado por el campo de poder que tiende a hegemonizar la cultura bajo un solo precepto. Por otro lado, el elenco del teatro La Plata maneja un horizonte de expectativa diferente, por cuanto sus obras estuvieron destinadas al público de la ciudad de La Plata.

Con relación a la recepción de las obras de la Comedia de la Provincia, y respecto de la conformación de los públicos y la construcción de sentido en las obras de este período cabe señalar:

En este caso las puestas tienden a buscar una identificación de carácter *compasivo*, en términos jausserianos. Es por esto que se puede ver un intento de apropiación de nuevas formas y no de ruptura. En este contexto, la Comedia debió competir con el desarrollo del Teatro Independiente, que estaba acorde con las expectativas del espectador urbano. La Comedia construyó un concepto hegemónico de cultura a partir de un sentido unidireccional: de lo *central* a lo *regional*, que se hace evidente en el repertorio, en las diferentes formas de asistencias técnicas y los distintos programas de difusión cultural que implementó la Comedia. Otro aspecto que señala este sentido unidireccional es la tensión que existió entre el manejo de dos ideas del horizonte de expectativas: una proveniente del Teatro Independiente y la otra de la Institución Estatal. El Teatro Independiente pudo jugar con la idea de ruptura e innovación en nuevas formas estéticas y dramáticas, ya que este no respondía a una idea hegemónica de cultura, por ser un teatro autogestionado.²²

A lo expuesto en el párrafo citado, cabe agregar que dicha concepción responde a un paradigma ideológico en el que lo político es pensado desde las estructuras del pasado histórico, donde la coerción de la cultura imprime un gusto por la remanencia en

²² Gustavo Radice, *op. cit.*, p. 56.

las expresiones artísticas. Como si esta manifestación conservadora de lo teatral funcionara como aglutinante hegemónico de los públicos, al hallarse dentro de los cánones legitimarios del campo intelectual del período. Las manifestaciones experimentales se encontraban por entonces a una distancia histórica demasiado reciente para ser apropiadas por una entidad eminentemente preservadora de una tradición que, sin el complemento de la innovación, se torna estanca. Es así que, bajo estos preceptos, la Comedia, a partir de su repertorio canónico, instituyó pero no alcanzó a consolidar una legitimación de una cultura de lo provincial sustentada en políticas conservadoras y remanentes de la cultura teatral platense.

Por último, al hallarse sujeta a la historia externa de manera directa, la Comedia estuvo signada por la ideación de *cultura* de los distintos gobiernos de turno. Es de esta manera que sus manifestaciones respondieron a los intereses fluctuantes del devenir político provincial. Y es dicha dependencia la que aparejó a la institución un imaginario perverso y clausurado respecto de sus objetivos fundacionales. Imaginario que subyace dentro del campo teatral de la ciudad. Al reafirmarse en su posición canónica, el campo intelectual no pudo integrar a la Comedia de la Provincia dentro de la matriz de pensamiento local, quedando ésta aislada en su constante reproducción de un repertorio que construye un patrón cultural ajeno al horizonte de expectativa de los públicos provinciales.

La institucionalización del Teatro Independiente

El Teatro de la Universidad Nacional de la Plata, a partir de su nueva etapa que se inicia en 1957, se presenta como una institución prestigiosa formadora de nuevos protagonistas en el espectro teatral de los 60.

Fue en este contexto que, a fines de la década del 50 y a comienzos de los 60, surgieron grupos como La Lechuza (Juan Carlos De Barry y Lidia Pérez Losavio); Los Duendes (Alberto Otegui); Nuevo Teatro (Jorge Thomas); Teatro Libertador (Oscar Luchetti); La Antorcha (Oscar Guillerat); Las Cuatro Tablas (Juan Carlos Lanteri); Teatro Climn (Alberto Rubinstein); Teatro Independiente "Electra" (Víctor Hugo Iriarte); Teatro "El Nido" (Jorge Gracio); Teatro Macabi (Oscar Sobreiro); Teatro "La Esfinge" (Antonio Massa); Los Cuatro Vientos (Cándido Moneo Sanz); Teatro Alborada (Arquímedes Giggio) y Teatro Almafuerte (Juan Carlos Lanteri). Al

finalizar la década, se les sumaron el Teatro La Plata (Marcelo del Valle); Pequeña Compañía (Antonio Mónaco); Teatros Asociados (Naón Soibelzohn); Teatro Fantoche (Víctor Pierre) y Teatro Independiente La Plata (Leonardo Butler). Estos grupos propiciaban el método Stanislavski, difundido en la ciudad por influencia de las prácticas de formación actoral de la Universidad y la Escuela de Teatro La Plata.

En consonancia con el espíritu de efervescencia cultural que por entonces se vivía en la ciudad, estos grupos dinamizaron la actividad teatral local, desarrollando una intensa labor creativa. Aunque cada uno mantuvo la especificidad de sus poéticas, hubo en todos ellos elementos comunes a la hora de establecer los lineamientos de su práctica teatral: la experimentación y el sentido formador del teatro, la búsqueda de nuevos lenguajes y la concepción del teatro como praxis artística cimentada en lo social. A mediados de los 60, los egresados de las primeras promociones de actores y directores de los centros de formación actoral (Escuela de Teatro La Plata y Teatro de la Universidad Nacional de La Plata- Escuela Superior de Bellas Artes) se incorporaron a estos grupos y aportaron una mayor rigurosidad estética en el estilo.

Recepción del Teatro Independiente

Para el análisis de la puesta en escena del Teatro La Lechuza en los 60 hemos tomado *El Zoo de Cristal*, de Tennessee Williams (1958), obra con la que se hicieron acreedores del Premio Municipal en el Primer Certamen de Teatro Independiente, organizado ese año por la Dirección de Bibliotecas y Acción Cultural de la Comuna de La Plata. Siguiendo el modelo de análisis propuesto por Osvaldo Pelletieri,¹³ podemos inferir en esta obra que el director Lisandro Selva concretó una puesta tradicional a partir de la búsqueda estética centrada en la virtualidad escénica del texto, es decir, en las reglas mismas del texto, sin transposiciones de lugar o abstracciones.

En lo actoral, empieza a percibirse la influencia del método Stanislavski. Siguiendo un modelo de actuación marcadamente semántico, los intérpretes platenses comenzaron a acercarse a una interpretación introspectiva. De este modo, movimientos, palabra, gestos y silencios se concretaban en un todo armónico, tratando de ocultar la relación actor-personaje y con el sólo propósito de lograr un sentido *verosímil* en la interpretación.

¹³ Osvaldo Pelletieri, *op. cit.*, 1997, p. 17 y ss.

En lo concerniente al tratamiento espacial-escenográfico se produce un viraje sustancial con la tendencia naturalista cuando Carlota Beitía –escenógrafa egresada de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, orientada en la corriente estética de Saulo Benavente– concibe un montaje semicircular, novedoso para entonces en la escena platense, que sin abstraer el espacio permitió enfatizar la semántica de la obra. En cuanto a la armonización, era el director quien concertaba los distintos componentes de la pieza en un todo, al tiempo que era él también el encargado de dar la evidencia de sentido.

Para una comprensión de la recepción que tuvo el teatro independiente en nuestra ciudad, tanto por parte del público como en la crítica, es importante tener en cuenta que el campo intelectual platense contaba con un espacio en incipiente desarrollo que permitía la apropiación de las novedades estéticas que llevaron a escena los diferentes grupos locales. El desarrollo de una clase media culta tenía un horizonte de expectativas apto para recibir las creaciones que circulaban en los ámbitos culturales.

En paralelo al crecimiento del circuito teatral, con su multiplicidad de micropoéticas, la crítica periodística amplía las posibilidades y apertura de su discurso. Aunque en un principio sólo se atendía a lo simplemente anecdótico de la pieza o a la cohesión presentada por el elenco, más tarde se prestó especial atención a los otros componentes del hecho estético –escenografía, sonido, iluminación– y, en particular, al aspecto interpretativo. Un ejemplo de esta apertura podemos leerlo en la crítica del matutino *El Día* de fecha 15 de julio de 1958, con motivo del estreno de *El Zoo de Cristal*:

En otro caso de la perseverante trayectoria que señala la continuidad, un esfuerzo responsable, cada día valorado por el público con mayor simpatía, el teatro La Lechuzca ha dado entrada, en su ya tan popular subsuelo, a una de las más atrayentes comedias de Tennessee Williams, *El Zoo de Cristal*. De difícil interpretación, la pieza acrecentando los riesgos del entusiasta conjunto, daría el antecedente de una difundida adaptación cinematográfica. Puede afirmarse que este nuevo trabajo en su saldo total exhibe muchos elementos positivos (...) Ayudan a realizarlo una interesantísima presentación en escenario semicircular con excelentes detalles decorativos, debido a Carlota Beitía, autora también del vestuario.

La crítica brindó desde un primer momento su apoyo a las propuestas de los distintos grupos. Sin embargo, hacia el final del período limitó sus elogios y llegó a publicar duros comentarios sobre estas formas teatrales.

La escritura dramática local: segundo comienzo

Desde 1956 a 1966, el desarrollo de la escritura dramática local ha sido escaso. Cabría especular que la relación entre la dramaturgia y el campo intelectual mantienen un vínculo ambivalente. Durante este período el campo intelectual se hallaba en proceso de consolidación de sus instituciones que normalizaban el campo teatral. Es por ello que el poco desarrollo de la dramaturgia se mantiene estanco, ya que la única institución de prestigio en este hacer es la Universidad Nacional de La Plata y sus parámetros de legitimación no son acordes a la escritura dramática, pues la carrera de Letras de Humanidades no ha desarrollado un perfil tendiente a la dramaturgia.

Por otro lado, los dramaturgos locales han estado vinculados al subsistema del teatro independiente manteniéndose en la periferia de las entidades oficiales que en la época mencionada regularizaban las diferentes producciones artísticas. Dentro de los dramaturgos locales podemos nombrar a Jorge Bosh, Antonio Massa, Alfredo Casey, Lidia Haydé Palacios y Oscar Guillerat, cuyos textos no fueron registrados ni editados.

Al promediar la década del 60 y, seguramente, por estímulo de la importante recepción que ya tenían los distintos grupos que conformaban el Teatro Independiente de la ciudad, muchos de sus integrantes se iniciaron en la escritura dramática con obras que ellos mismos pusieron en escena. Merecen destacarse entre estos dramaturgos a Mario Castiglione, Raúl Argemi, Ricardo Hidalgo y Carlos Lagos.

Puede inferirse que la tendencia al realismo reflexivo marcó las textualidades del teatro independiente durante este período. Dichas textualidades se construyeron por medio de apropiaciones del realismo y del absurdo, estéticas vigentes en el teatro porteño de esos años tanto en la semántica, como en el nivel de la intriga. Sin embargo, estas obras se han perdido, de manera que este capital cultural, al no quedar registrado, no sólo dificulta la labor del investigador, sino también se constituye en muestra de los límites del campo cultural local.

La década del 70: período de retracción

Hacia fines de la década, el Teatro en La Plata comenzó a eclipsarse. Motivos extrínsecos como el golpe de estado de Juan Carlos Onganía y la implantación de un régimen autoritario, con su consiguiente falta de libertades, y motivos intrínsecos como los fracasos de algunos grupos, determinaron la disolución de muchos elencos y la ausencia de público en las salas. Los circuitos de teatro oficial empiezan a estancarse en su producción y se sostienen sobre la base de reposiciones de obras anteriores.

Durante este período las características del campo de poder generan un corte abrupto de las líneas fuerza de lo cultural en general. Los repertorios del teatro oficial se restringen a puestas esporádicas y a la repetición exhaustiva de textos sustraídos de la tradición teatral nacional. Además, la actividad de los grupos independientes de teatro se ve restringida a acotar sus contenidos y formas estéticas, así como se inscribe mayoritariamente el circuito de la revista y del teatro comercial proveniente de Buenos Aires en teatros como el Opera. Por otra parte, las instituciones de enseñanza teatral deben ceñir su trabajo a las políticas educativas del momento, culminando en el cierre o la paralización de algunas entidades. El Coliseo Podestá, reconvertido en cine durante la década del 60, cierra sus puertas hasta 1981. El 7 de septiembre de 1977, un incendio devasta el edificio del Teatro Argentino. La suma de estos acontecimientos inicia un período de opacidad en el ámbito teatral local.

El resurgimiento teatral independiente de la posdictadura

Recién a fines de los 70, cuando se atenúan la censura y la presión que la dictadura había impuesto en sus primeros años, empiezan a formarse nuevos grupos. El Teatro La Rambla y el grupo Devenir surgen en esta etapa. Al tratarse en su mayoría de estudiantes de teatro durante los años del proceso, sus integrantes reiniciaron una conciencia política de la actividad teatral, junto con nuevas búsquedas estéticas. Con la reapertura democrática comienza a configurarse de lleno un campo teatral con una experiencia de vanguardia. Es el momento de consolidación del teatro independiente: se da un retorno a los 60, se retoman esos ideales y se intentan recuperar los diez años de estancamiento. Por eso se produce un auge

de la experimentación y de la renovación. Incluso las temáticas con contenido político son abordadas mediante propuestas estéticas altamente experimentales. Se demuestra así cómo un asunto real y concreto puede superar la barrera del naturalismo estético e ir mucho más allá en su búsqueda de nuevas poéticas. Uno de los grupos constituidos en los inicios de la democracia es La Gotera. Diego Aroza, miembro fundador del grupo, recuerda la reapertura de la Asociación Argentina de Actores: "Que se haya abierto otra vez el sindicato en La Plata significó volver a juntarse, hubo una afiliación masiva, todos querían participar y debatir". Pero las particularidades del campo intelectual de la época se veían obstruidas por el contexto reciente. Y continúa Aroza:

Se buscaban estéticas diferentes, pero la gente venía de una época oscura, donde lo único que tenía era la televisión y las películas de Palito Ortega. De repente se encontraron con todo un movimiento que no entendían qué les quería decir. Eso espantó un poquito al público, que dejó de apostar al teatro independiente. Fue un momento en el que se convirtió en una tarea durísima llevar gente al teatro.¹⁴

De esta forma, la explosión del teatro Independiente que significó el retorno de la democracia en los años 80 quedó de cierta manera relegada a determinados núcleos del campo intelectual, mientras que lo masivo se desplegaba en las poéticas canónicas del teatro oficial y comercial.¹⁴ Con los años, esta tendencia se verá modificada en parte por la sucesiva multiplicación de grupos independientes, portadores de estéticas diferenciadas que aún actualmente oscilan entre el teatro de corte político social, la preservación de la tradición dramática nacional e internacional y la experimentación de nuevos lenguajes escénicos.

Así, la historia del teatro platense, tanto interna como externa, contiene, para su comprensión, el aporte de sus numerosos cambios. En sus inicios, pasando por las modernizaciones del 30 y el 60, existen períodos de estancamiento, vacíos, apropiaciones e intermitencias que desembocarán en una nueva y tercera modernización, que trajo aparejada la consolidación de su identidad en la posdictadura. En los finales del siglo XX, la historia será otra. **H**

¹⁴ Laureano Debat, "Teatro Independiente en La Plata. Por amor al arte", 2007.

Bibliografía

AA.VV.: *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*, Vol. I, Osvaldo Pellettieri (Director), Buenos Aires, Galerna-Instituto Nacional del Teatro, 2005.

AA.VV.: *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*, Vol. II, Osvaldo Pellettieri (Director), Buenos Aires, Galerna-Instituto Nacional del Teatro, 2006.

CASTAGNINO, Raúl: *Teoría del Teatro*, Buenos Aires, Nova, 1959.

CASTAGNINO, Raúl: *Crónicas del pasado teatral argentino*, Buenos Aires, Huemul, 1977.

DEBAT, Laureano: "Teatro Independiente en La Plata. Por amor al arte", en *La pulseada*, N° 50, junio de 2007.

DE LUQUE, Susana: "Pierre Bourdieu: Las prácticas sociales", en AA. VV., *La Ciencia y el imaginario social*, Esther Díaz (Editora), Buenos Aires, Biblos, 1996.

DE TORO, Fernando: *Semiótica Teatral. Del texto a la Puesta en Escena*, Buenos Aires, Galerna, 1987.

DUBATTI, Jorge: *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002)*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, 2003.

KORN, Guillermo: "El teatro del grupo Renovación", en Castagnino, Raúl (Dir.) *Universidad nueva y ámbitos culturales platenses*, La Plata, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 1963.

ORDAZ, Luis: "Historia del teatro argentino. De Caseros al zarzuelismo criollo", en *Capítulo. Historia de la literatura Argentina*, Año 3, Vol. 30, Buenos Aires, CEAL, 1980.

PELLETTIERI, Osvaldo: *Teatro argentino en los '60. Polémica, continuidad y ruptura*, Buenos Aires, Corregidor, 1989.

PELLETTIERI, Osvaldo: *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1991.

PELLETTIERI, Osvaldo: *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990)*, Buenos Aires, Galerna, 1994.

PELLETTIERI, Osvaldo: *Una Historia Interrumpida. Teatro Argentino Moderno 1949-1976*, Buenos Aires, Galerna, 1997.

RADICE, Gustavo: "Los comienzos del Teatro Universitario en la ciudad de La Plata", en *Revista ENIAD*, Año 2, N° 2, La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2002.

RADICE, Gustavo y Di Sarli, Natalia: "Historia del Teatro en la ciudad de La Plata: la Comedia de la Provincia". Ponencia presentada en las I Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 22 y 23 de octubre de 2004.

RADICE, Gustavo y Di Sarli, Natalia: "Políticas Culturales y Teatro: orígenes de la Comedia de la Provincia de

Buenos Aires". Ponencia presentada en el XIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Ciudad de Buenos Aires, 2-6 de agosto de 2005.

Fuentes primarias

Diario *El Día*.

Revista *La Pulseada*.