

Dinámicas de definición en el teatro porteño: entre lo culto y lo popular



Camila Mercado

Universidad de Buenos Aires / CONICET/ cmercado07@gmail.com

Fecha de recepción: 28/01/2016. Fecha de aceptación: 26/03/2016.

Resumen

La Ciudad de Buenos Aires alberga una rica historia teatral atravesada por experiencias más o menos diversas entre sí. Distintos autores han estudiado esta trayectoria histórica en la ciudad registrando las múltiples y variadas iniciativas que se desarrollaron. A partir de estas investigaciones nos preguntamos ¿Es posible reconocer dinámicas de identificación en esta “historia del teatro porteño”? Las distintas propuestas que han marcado al teatro en esta ciudad ¿Se vinculan de alguna forma entre sí? ¿Cómo lo hacen? Nos interesa tomar estas preguntas para analizar algunas estrategias de ingreso al campo teatral porteño partiendo de lo que consideramos como la creación de una tradición teatral hegemónica en la Ciudad de Buenos Aires. Sostenemos que desde la legitimación de esta tradición las formas de ingreso al campo de los distintos agentes han ido variando, acercándose o distanciándose de aquellos elementos establecidos como “tradicionales”. Estudiaremos cómo algunas de estas modalidades teatrales han construido relaciones con aquella tradición teatral. Indagaremos cómo se han ido conformando distintas posiciones en torno a lo “culto” y lo “popular”, así como respecto de las formas teatrales legítimas y su función social desde épocas de la colonia hasta la última dictadura militar que atravesó el país entre 1976 y 1983.

Palabras clave

Géneros teatrales
Tradicón
Popular
Culto
Intertextualidad

Abstract

Buenos Aires has a rich theatrical history crossed by diverse experiences. Several authors have studied this historical trajectory taking into account the many and varied initiatives developed. Based on these investigations we wonder: Is it possible to recognize dynamics of identification in this “history of the theatre in Buenos Aires”? The various initiatives that have marked the theater in this town are somehow linked together? In what ways? We aim to use these questions to discuss some of the strategies displayed by the different agents to enter the Buenos Aires theatrical field based on what we regard as the creation of a hegemonic theater tradition. We argue that, since the legitimation of this tradition, forms of entry to the field have changed, positioning themselves farther from or closer to those elements established as “traditional”. We will study how some of these theatrical forms have built relationships

Key words

Theatrical genres
Tradition
Popular
Cultured
Intertextuality

with the theatrical tradition and inquire how different positions have been conformed regarding the “cult” and the “popular” in theatre, as well as regarding the legitimacy of certain theatrical forms and its social function from colonial times to the military dictatorship established in the country between 1976 and 1983.

Introducción

En este trabajo nos proponemos abordar algunas dinámicas de identificación y definición dentro del campo teatral porteño. Sostenemos que estas dinámicas no se realizan en el vacío, sino que retoman y se apropian de ciertos elementos y rasgos presentes en la tradición teatral porteña.

En este sentido, entendemos estos procesos como aproximaciones al hacer teatral que implican posicionamientos de los agentes respecto de lo que se entiende por el teatro y por las formas legítimas de llevarlo a cabo.

En principio, analizaremos cómo algunas modalidades teatrales que marcaron la historia del teatro en nuestro territorio se han relacionado con lo que postularemos como una tradición teatral hegemónica a través de diversas estrategias de ingreso al campo teatral porteño. Indagaremos cómo se han ido conformando distintas posiciones dentro de este campo artístico en torno a las formas teatrales legítimas y a la función de este género artístico en la sociedad desde épocas de la colonia hasta la última dictadura militar que atravesó la República Argentina entre 1976-1983. El recorrido propuesto no buscará realizar una historización exhaustiva del teatro argentino en la Ciudad de Buenos Aires, sino presentar lo que entendemos como un proceso dinámico de definición y redefinición de esta práctica artística a través de la intervención de diversos agentes que comprendieron la actividad teatral y su rol en la sociedad de diversas formas. Así, a lo largo de esta trayectoria, podremos visualizar la constitución de distintas posiciones respecto de aquello que hegemónicamente es postulado como *teatro* y del reconocimiento de ciertos géneros como legítimos o no. Retomaremos la problemática de la definición y conformación de los géneros artísticos para ver cómo estos han sido recuperados y/o refuncionalizados contextualmente por los agentes involucrados en el campo teatral. Sostendremos que en este proceso se han presentado diferentes formas de aproximarse y de comprender “lo popular” en el teatro.

Durante muchos años se consideró a los géneros como herramientas clasificatorias estables. Esto llevó a plantear las limitaciones que este concepto tenía, dado que la práctica comunicativa de los hablantes nunca parecía estar totalmente circunscrita a los límites genéricos. Con la reorientación de los estudios acerca del discurso hacia la actuación o *performance* en los 60, el énfasis dejó de estar puesto en la búsqueda de las estructuras estables y los investigadores empezaron a observar que las variaciones en las prácticas comunicativas también daban cuenta de aspectos significativos en el lenguaje.

Partimos de concebir los géneros artísticos como modelos históricos y no como entidades estáticas, a los cuales los sujetos se refieren para negociar identidades y legitimar sus prácticas. Por lo tanto, aquellos enunciados que se realicen en el presente estarán siempre mediatizados por su relación con un discurso anterior. Como señalan Bauman y Briggs “(...) la conexión no está hecha de expresiones aisladas, sino de modelos generalizados o abstractos de producción y recepción discursiva” (1996: 90). Utilizar o referirse a un género crea conexiones que se extienden más allá de la escena de la enunciación, conectando ese discurso con otras épocas, lugares o personas. Estas conexiones dialógicas que se entablan entre los textos son conocidas como relaciones intertextuales (Kristeva, 2002). La forma en que estas relaciones son utilizadas o

manipuladas por los sujetos genera inevitablemente brechas o fisuras entre el texto y su modelo genérico, las cuales pueden ser minimizadas o maximizadas de acuerdo a los objetivos de quienes se remiten al género. Estas estrategias están directamente vinculadas con los procesos de construcción de identidades y con las negociaciones de poder. Por un lado, porque a partir de la selección de rasgos genéricos los grupos se identifican a sí mismos, construyen un *nosotros* y, por otro, porque a partir de la maximización o minimización de las brechas tradicionalizan sus prácticas o impugnan ciertas tradiciones.

Ahora bien, comprender al teatro argentino como un campo nos permite pensarlo como un espacio de conflicto entre grupos que buscan, según su posición en el mismo, conservar o modificar la distribución de poder. Pierre Bourdieu (1990; 1995) señala que los campos de producción cultural han sido escenario de una lucha entre principios de jerarquización heterónoma, como el éxito económico o el prestigio social, y principios de jerarquización autónoma como el reconocimiento de los pares. El grado de autonomía de cada campo depende de cuan subordinados estén los primeros a los segundos, es decir, de cuánto peso tengan las propias normas y sanciones que se imponen al conjunto de los productores culturales. Las luchas que se desarrollan al interior del campo de producción cultural, en este caso el campo teatral porteño, pueden tomar diferentes formas, entre partidarios de la autonomía y beneficiarios del poder heterónomo o, asimismo, dentro de cada una de estas facciones entre diferentes vías de obtención de uno y otro tipo de poder. En definitiva, como señala Bourdieu (1995), estas disputas son conflictos en torno a la definición de la pertenencia de ciertos productores al campo y acerca de los límites de este, es decir quiénes son considerados artistas y quiénes no.

La creación de una tradición teatral

Antecedentes del teatro nacional: circo y teatro

Desde épocas tempranas se puede observar un fuerte interés por postular el nacimiento de un “teatro nacional” en nuestro territorio, proceso que acompañó la conformación del Estado moderno en la Argentina. Esta búsqueda estaría atravesada, de acuerdo a distintos autores, por una separación entre una vertiente *popular* y otra *culta* que dividiría la clase de espectáculos a los que asistía el público desde épocas de la colonia (Marco et al., 1974; Pelletieri, 1999; Ordaz, 1999; Seibel, 2006).

Para comprender mejor esta división es necesario hacer referencia a un proceso que se afianza en Europa durante los siglos XVII y XVIII. Con anterioridad a esta época no existía una división tan tajante entre una cultura de elite que circulaba por los centros universitarios o las cortes y una cultura popular, aquellas formas orales a las que el pueblo accedía en plazas, tabernas, ferias, mercados. Si bien estos contactos no eran simétricos, las fronteras que separaban estas manifestaciones culturales no eran tan nítidas, los artistas errantes eran a veces convocados a las cortes y las autoridades se mostraban más tolerantes hacia las prácticas populares (Romano, 1995; Ortiz, 1992). Citando a Peter Burke, Romano (1995) señala que esta situación de entrecruzamiento entre ambas culturas se modificó en dos etapas. La primera, que abarcó desde 1500 hasta 1650, implicó la depuración que llevaron a cabo los reformadores religiosos respecto de todo tipo de elemento pagano de las prácticas cristianas. La segunda tuvo que ver con la reactivación comercial de algunas ciudades portuarias, su crecimiento demográfico y la circulación de hojas, folletos y libros impresos entre 1650 y 1800. Una cultura popular que se urbanizaba y politizaba comenzó a ser sospechosa; así se inició un proceso de exclusión y represión en el que también intervino la creciente centralización del Estado. La capacidad de leer y escribir empezó a funcionar como

un factor distintivo. El Estado inició una lucha contra los dialectos regionales en pos de una lengua nacional, todo esto sumado a un repertorio de gestos, modalidades de conversación y actitudes que comenzaron a denominarse *cultos*.

En su libro *Historia del Teatro Argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad* (1999), Luis Ordaz señala la existencia, desde épocas anteriores a que se mencione un teatro nacional, de dos vertientes teatrales en nuestro territorio, un teatro culto y un teatro popular. Esta diferenciación que señala Ordaz es también contemplada por otros autores como Marco, Posadas, Speroni y Vignolo (1974), así como por Pelletieri (1990), y tiene que ver tanto con valoraciones respecto de los sub-géneros teatrales que llegaban de España como con los públicos que asistían a un tipo y a otro de espectáculo. Por un lado, eran valoradas como teatro culto las obras de autores reconocidos por la Corte Española, como Calderón De la Barca o Lope de Vega, así como una tragedia en cinco actos que Ordaz (1999) menciona como la primera representación en el Teatro de La Ranchería de un autor criollo, Manuel José de Lavardén, en el año 1789. Estos espectáculos eran visitados por las capas más altas de la sociedad colonial y muchas veces se realizaban para conmemorar fechas y costumbres de la patria lejana.

El Teatro de La Ranchería, primero construido en Buenos Aires, seleccionaba su auditorio y no permitía el ingreso de los estratos sociales más bajos. Además, los empresarios que deseaban poner en escena una obra teatral debían hacer llegar al Virrey Juan José de Vértiz y Salcedo dicha pieza con anterioridad para extraer de ella "(...) cuanto sea repugnante ya porque haya pasajes poco honestos o proposiciones contrarias a las máximas cristianas o del gobierno (...)" (Artículo 1º de la Instrucción para la representación de comedias en la Ciudad de Buenos Aires en Ordaz, 1999: 14).

La vertiente teatral llamada *popular* es vinculada a piezas del género chico español¹, el cual abarcaba piezas de corta duración ofrecidas al público a bajo costo. Estas podían consistir en espectáculos musicados, cómicos, de sátira política o costumbristas y los públicos populares podían asistir a ellos en tablados y corrales. Si bien estas piezas breves también eran presentadas antes o después de las obras centrales a las que asistía la aristocracia, eran valoradas como géneros menores que sólo cumplían con la función de distraer hasta que se representara la obra considerada *principal*. Asimismo, desde épocas tempranas, la actividad circense fue muy convocante entre las capas bajas con los volatineros trashumantes desde mediados del siglo XVIII y con el arribo de importantes compañías circenses durante el siglo XIX (Seibel, 1993; Infantino, 2012). Este público accedía a estos espectáculos tanto en espacios abiertos como en el Coliseo de Aguiar y Sacomano, construido en 1757 (Marco et al., 1974). Sin embargo, los espectáculos circenses no accedían a salas teatrales, ya que no eran considerados como *arte*.

Tanto en los eventos concurridos por las clases aristocráticas como en los festejos populares, las presentaciones teatrales no sólo tenían por objeto entretener al público, sino que eran verdaderos acontecimientos sociales donde los espectadores interactuaban unos con otros, se relacionaban y/o recordaban hechos significativos.

Esta separación entre espectáculos *cultos* y *populares* se mantendría luego de la Revolución del 25 de Mayo de 1810. A partir de entonces se buscaría la adhesión del público aristocrático a la causa revolucionaria y con este fin se intentó difundir una conciencia crítica de lo hispánico. Se hicieron a un lado muchas de las obras de autores españoles que se venían presentando o se las modificó para que se adaptasen a los fines patrióticos. Con este objetivo se creó en 1817 la Sociedad del Buen Gusto, cuya función consistía en normalizar las representaciones teatrales privilegiando autores franceses e italianos en detrimento de los de origen español (Marco et al., 1974; Ordaz, 1999). Así, esta Sociedad se proponía

1. Ordaz (1999) señala que el género chico español se impone en este país durante el período de la Revolución de 1868. La difícil situación social y económica imperante por entonces en España afectaba a los intérpretes que debían buscar nuevas formas de atraer al público. Así, las largas funciones teatrales que podían durar de tres a cinco horas y que resultaban costosas comienzan a ser reemplazadas por espectáculos de una hora. La designación de "género chico" engloba una amplia variedad de espectáculos que pueden ser cómicos, satíricos, musicados, costumbristas, etc.

(...) 'aumentar y perfeccionar el teatro (...) escuela de costumbres y el mejor maestro de la Ilustración'. Su objeto era procurar obras originales, 'de tu seno veremos salir obras de teatro que emularán a las de primer orden en Europa', traducir extranjeras, revisar y aprobar las que se presenten -censurar-, etc.. (Citado en Seibel, 2006: 61).

El teatro se presentaba como una herramienta útil para difundir *buenas costumbres* o las modas de las metrópolis, evidenciando una función pedagógica que elevara y educara a las masas sacándolas de la *barbarie* y promoviera ciertos valores e ideales vinculados, en este caso, a la identificación y la lealtad patriótica. En este sentido, el teatro era un medio para sostener esta fuerte separación entre lo *culto* y lo *popular*, erigiendo ciertas costumbres o comportamientos como aceptables, cultos o refinados y otros como vulgares, reprobables o toscos.

Esta situación sufriría algunos cambios momentáneos con la llegada de Juan Manuel de Rosas al poder en 1829. Los sectores populares comenzarían a acceder paulatinamente a los locales que solían estar destinados exclusivamente a funciones teatrales y se producirían cambios en los repertorios de estas salas que incluían circo, pantomimas² y candombes. El circo constituyó una fuente de diversión popular anterior a la llegada de Rosas; sin embargo, en este período se buscó jerarquizar esta expresión artística con la adhesión de la burguesía federal y la llegada regular de grandes compañías circenses extranjeras (Seibel, 1993). Estas compañías, como la del Circo Chiarini primero de carácter estable en Buenos Aires, introducían al público en las pantomimas y mimodramas³ que representaban un argumento mediante la expresión corporal. "(...) Se comprueba que una función estaba compuesta de: una obertura o aria de ópera y el número circense de rigor (mimodrama, pantomima, demostraciones gimnásticas)" (Marco et al., 1974: 29).

A pesar de esta apertura, existieron intentos por parte de la alta burguesía federal de convertir al Teatro de la Victoria, inaugurado en 1838, en un reducto de la elite y dejar el Teatro Argentino, ex Coliseo, para las piezas del género chico español y los números circenses.

El teatro en la construcción de una identidad nacional. Renovación y reproducción de géneros artísticos.

Con el fin de las gobernaciones de Rosas en la Batalla de Caseros en 1852 y la sanción de la Constitución Nacional de 1853 se inició la etapa de la Organización Nacional, con la que se establecían autoridades nacionales en un régimen federal. Durante los primeros diez años de este período, sin embargo, Argentina estaría dividida entre la Confederación Argentina y el Estado de Buenos Aires. Esta etapa finalizaría con el establecimiento del Régimen Conservador en 1880 y el comienzo de lo que se conoce como la modernización de la nación (Sábato, 2004; Seibel, 2006). Durante este período el país se abrió al capital extranjero para la explotación de sus riquezas y se pondría en marcha el proyecto de fomento de la inmigración europea que el Estado argentino procuraba para extender su soberanía sobre el territorio perteneciente a las poblaciones indígenas. Sin embargo, las sucesivas oleadas inmigratorias, provenientes en gran parte de Italia y España, encontrarían al llegar al país que las mejores tierras habían sido apropiadas por un reducido número de terratenientes y, por lo tanto, debieron afincarse en Buenos Aires y en algunas ciudades del Litoral (Blache, 1991).

Asimismo, estos nuevos modos de apropiación privada y explotación capitalista de la tierra, los medios de comunicación desarrollados y los polos de irradiación económica favorecidos por la importación de capitales fomentaron un activo desplazamiento de la población nativa que desarticuló la antigua red de asentamientos

2. En la pantomima los actores representan una historia o un mensaje mediante gestos y movimientos corporales sin utilizar sonidos o palabras propios. Los intérpretes pueden estar acompañados por música o coros.

3. El mimodrama, como la pantomima, también se apoya mucho en la representación corporal. Sin embargo, a diferencia de la pantomima puede utilizar palabras y sonidos en sus representaciones y el canto alterna con el diálogo en verso o en prosa (Seibel, 1993).

rurales. Esto devino en una difusión de las formas de vida campesina en los ámbitos urbanos generando un "(...) horizonte impregnado de resonancias rurales (...)" (Prieto, 1988: 17). Si bien este estilo de vida criollo comenzaba a desaparecer, nació una cultura popular urbana que tomó muchos signos y expresiones acriolladas y los difundió principalmente a través de la literatura. Las campañas de alfabetización irían promoviendo la conformación de un nuevo público lector receptor de un sistema literario que se difundía a través de vendedores de diarios y revistas, en quioscos, tabaquerías, pulperías y almacenes en el campo y lugares de esparcimiento (Prieto, 1988).

Este proceso que describimos brevemente fue abonando al surgimiento de una vertiente del criollismo conocida como criollismo popular que, como señala Prieto

(...) para los sectores populares de esa misma población nativa (...) pudo ser una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Y para muchos extranjeros pudo significar la forma inmediata y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía de que podían unirse para integrarse (...). (1988: 18).

El repertorio temático de esta vertiente pudo verse representado por los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez que gozaron de un amplio éxito en este nuevo público lector y que, además de representar un éxito de difusión literaria, plasmó un sujeto surgido de fuentes literarias, el gaucho que se rebela víctima de los continuos abusos de poder.

En este contexto, como señala Seibel (2006), en la década de 1880 comenzaron a gestarse nuevas teatralidades, las cuales darían forma a novedosos géneros que marcarían al teatro argentino. Es entonces cuando se define una variante local del género circense, el circo criollo, la cual entró en su auge a finales del siglo XIX e introdujo a millares de argentinos en el espectáculo teatral (Seibel, 1993). Se trata de una modalidad de circo-teatro, un espectáculo en dos partes que se iniciaba con destrezas, acrobacias, payasos o animales amaestrados, un entreacto y continuaba con una obra de drama criollo (Infantino, 2012). La presencia del payaso y del héroe dramático mostraban la unión de la comedia y del drama, muchas veces representados por el mismo actor (Seibel, 2006). Esta teatralidad característica de la época, junto con los payadores, carnavales y espectáculos ofrecidos en los centros criollos, convocaban a un amplio público y cumplían con distintas funciones como socializar grupos de diversas procedencias, integrándolos a una cultura nacional (Prieto, 1988). A su vez, bajo la carpa de circo también se incorporaron incipientes canciones de tango y actuaciones de payadores (Moreno Chá, 2003). Se produjo, así, un acercamiento entre las artes circenses y el teatro que, por un lado, legitimó a las primeras al vincularlas con un género artístico que ha ocupado un lugar hegemónico dentro de las artes escénicas (Infantino, 2012) y, por otro, como indica Seibel (1993), popularizó las representaciones teatrales entre el gran público ávido de historias de gauchos justicieros. Este fue el caso de la representación de la célebre novela gauchesca *Juan Moreira* que Eduardo Gutiérrez publicó en forma de folletín entre 1879 y 1880. El mismo autor se encargaría de adaptarla para su representación y el 2 de julio de 1884 se estrenó a cargo del Circo de los Hermanos Carlo con José Podestá en el rol del protagonista. Este artista circense ya contaba con una importante trayectoria y se había hecho famoso por su mítico personaje, el payaso Pepino 88. A través de sus canciones de actualidad y sus oportunos chistes, Pepino conquistó la simpatía del público y quedaría en la memoria por sus célebres monólogos de sátira política, las que llegaron a provocar conflictos y censuras. Seibel (1993: 47) recupera una de sus canciones que deja en claro esta veta del artista:

La tierra de los millones
la rica tierra argentina,
siente que el vientre le arruina
una fiera indigestión;
y su Doctor Baring Brothers
dice que es fiebre esterlina
lo que la arrastra supina
caminito del cajón

Ahora bien, es interesante observar cómo se menciona el estreno de la pantomima *Juan Moreira* en un periódico de la época para observar la trascendencia que se le otorgó:

Nosotros creemos que en la semana anterior ha nacido el teatro nacional. (...) Nosotros no tenemos teatro; tiene que nacer; y ya ha nacido (...) desde la primera noche en que una producción nacional fue aceptada por una gran mayoría del público. Todos conocen el hecho: la pantomima *Juan Moreira* ha atraído tanta concurrencia al Circo Politeama, que la policía tiene que intervenir cuando se representa, para impedir que se venda mayor número de entradas" (Citado en Seibel, 2006: 213).

Más adelante señala "se ha reído de *Juan Moreira* novela, se continúa riendo de *Juan Moreira* pantomima. Se dice que es 'cosa de la plebe', pero la novela hace el éxito de un diario, y se vende a miles de ejemplares en la ciudad y en la campaña (...)" (Seibel, 2006: 214).

Luego de este estreno la compañía de los Podestá seguiría con sus giras por distintos poblados del país reponiendo con éxito la pantomima de *Juan Moreira* hasta un año después de su estreno. Frente al suceso de estas representaciones, José Podestá decidió transformar la pantomima en un drama hablado y el 10 de abril de 1886 los Podestá presentarían en Chivilcoy *Juan Moreira* el drama gauchesco por primera vez. Sin embargo, este drama terminaría de adquirir resonancia y reconocimiento con su presentación en Buenos Aires en 1890 atrayendo no sólo a los sectores populares sino también a las capas medias y llamando la atención de las más elevadas. Las presentaciones de este drama gauchesco así como otras expresiones criollistas generaron fuertes adhesiones entre un público cada vez más conformado por extranjeros. Sostiene Castagnino

(...) este fenómeno popular de identificación producido por aquel espectáculo: comunidad absoluta entre público y representación, pérdida de los límites que separan ficción y realidad, completa instalación del espectador en la ficción, superadas las convenciones del arte, puede dar pauta de qué pudo ser en la Argentina un teatro popular (Castagnino, 1963, en Seibel 2006: 254).

El ímpetu nacionalista por encontrar un *verdadero* teatro nacional se vería plasmado en el interés que despertó en algunos sectores de la elite local la literatura popular criollista y el circo criollo. Estas manifestaciones que gozaban de una amplia aceptación entre los sectores populares podían ser una forma de incorporación útil a un Estado Nacional frente a los crecientes niveles de heterogeneidad en la población. Así, se postuló y valoró al circo criollo como origen del teatro nacional. Sin embargo, esta pasajera legitimación fue declinando hacia comienzos del siglo XX cuando las elites dirigentes comenzaron a percibir como peligroso un arte nacional cuya figura principal fuera un gaucho justiciero (Prieto, 1988; Infantino, 2012).

Hacia fines de la década de 1890, los Podestá⁴ se trasladarían del picadero al escenario teatral con una obra escrita especialmente para ellos, *Calandria*. Esta

4. Para este entonces la familia se había extendido con los matrimonios que fueron contrayendo los hermanos conformando verdaderos clanes de artistas circenses.

fue su primera experiencia, pero no la última ya que los primeros años del siglo XX los encontrarían protagonizando comedias en salas teatrales. La compañía se separó en 1901 por albergar ya demasiados integrantes, dividiéndose en dos grupos. Uno de ellos siguió a José Podestá, el otro a Jerónimo y se establecieron en dos teatros distintos el Apolo y el Libertad respectivamente. A su vez, este período brindaría a la escena nacional elencos de actores criollos de los que se carecía⁵.

Por otro lado, en las funciones de género chico español que aumentaban año a año se incluían desde 1890 autores criollos. Estos autores colocaban escenas y conflictos locales con personajes prototípicos de la inmigración, con sus jergas y gestualidades logrando lo que luego serían las estructuras y acentos del sainete porteño (Ordaz, 1999). Los elencos que representaban estas piezas estaban conformados principalmente por artistas que se habían iniciado o habían pasado por el campo circense y, particularmente, muchos salieron de las compañías surgidas de aquella división de los Podestá.

Estos primeros años prolíficos del siglo XX, en los que se suceden los estrenos tanto de zarzuelas criollas y sainetes como de comedias costumbristas y tragedias, serían conocidos al día de hoy como la época de oro del teatro nacional. En estos años surgieron autores de gran trascendencia como Florencio Sánchez, Roberto J. Payró o Gregorio de Laferrere así como notables saineteros y zarzuelistas como Nemesio Trejo, Ezequiel Soria o Alberto Vacarezza. Avanzó la inauguración de teatros donde se representarían obras paradigmáticas como *Barranca abajo*, *Las de Barranco*, *Marco Severi*, que a través de la comedia o de la tragedia hablaban de diferentes realidades de la época.

Ahora bien, quisiéramos puntualizar algunos aspectos acerca del sainete porteño y del nacimiento del grotesco criollo, ya que se trata de dos géneros teatrales que marcaron profundamente nuestra dramaturgia.

El sainete constituye una pieza desarrollada en un acto que puede abarcar un conflicto amoroso o una crítica de costumbres, presenta tipos populares de las clases medias y bajas con su lengua y usos más característicos (Marco et al., 1974). Así, se manifiesta a través de exteriorizaciones simples o de máscaras que permiten la rápida identificación de tipos y situaciones de un contexto histórico preciso, recurre a los estereotipos y a las improvisaciones recurrentes. En este sentido, según Ordaz (1999), es comparable en sus estrategias con la *commedia dell'arte*. Estas piezas se adaptaron especialmente al contexto de cambios sociales y culturales que estaban produciéndose en Buenos Aires y una de las innovaciones que adquiere este género en el contexto porteño es la introducción de elementos trágicos que modificaban los finales felices que solían predominar. Los rasgos tradicionales que el sainete trae de España no eran suficientes para retratar la dura realidad que vivían los inmigrantes en la nueva ciudad portuaria y así adquirió rasgos tragicómicos (Marco, 1974). De esta profundización en lo psicológico y en lo trágico surge el germen del llamado grotesco criollo. En palabras de Ordaz

(...) mientras el sainete porteño manipula con lo más exterior y pintoresco de los conventillos (*El conventillo de la Paloma*, de Vacarezza), el grotesco criollo cava en la máscara, por lo común risible del personaje hasta desentrañar y dejar a luz el hondo conflicto que vive (1999: 231).

Ambos, el sainete y el grotesco son las expresiones dramáticas por excelencia de la etapa inmigratoria. Esta versión criolla del grotesco tuvo en Armando Discépolo a su principal exponente.

5. De acuerdo con Seibel (2006) recién a partir de 1916 las compañías nacionales de teatro superarían en número a las europeas.

El Teatro Independiente: un punto de quiebre con la tradición

Teatro del Pueblo y el Movimiento de Teatros Independientes

Algunos años antes del ingreso de Discépolo al campo, la producción teatral se estaba convirtiendo en una actividad lucrativa (particularmente, los sainetes) y se crearon múltiples salas dirigidas por empresarios teatrales.

En la década del 20 según señalan varios autores (Marco et al., 1974; Ordaz, 1999; Seibel, 2006) ya comenzaban a verse síntomas de agotamiento y repetición en estas producciones y algunos escritores comenzarían a cuestionar las condiciones en las que los autores producían sus obras, es decir, apurados por la demanda de las salas. De acuerdo con Ordaz (1999), esto devino en una repetición de temas, en la reposición de viejos sainetes y la reiteración de máscaras estereotipadas de la inmigración, con lo que, de acuerdo con este autor, el público de estas representaciones disminuyó.

Sin embargo, la repetición y el agotamiento que señalan estos autores no fue el único factor para que el público del teatro decreciera. La expansión de la industria cinematográfica tuvo una gran influencia en esta situación, especialmente desde 1930 que es cuando el cine sonoro ocupa salas de barrios y provincias atrayendo muchos espectadores (Seibel, 2006).

Estas preocupaciones respecto del descenso del público y de la autonomía de las producciones teatrales se acentuaron hacia fines de la década del 20 y devinieron en las primeras experiencias de teatro independiente. Aunque aún no se las concebía bajo esta categoría, estas iniciativas sentaron las bases para el desarrollo del movimiento de teatros independientes (Ordaz, 1999), cuya fundación se vincula con la conformación de Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta, un intelectual vinculado al Partido Comunista. También las colectividades inmigrantes comenzaron a generar actividades culturales, entre las que se destacaban el teatro en idish en Buenos Aires (Skura y Slavsky, 2002) y el impulso del teatro lírico entre los italianos.

Se trató de una época convulsionada por la caída de la Bolsa de Nueva York en 1929 y la gran crisis económica mundial que esto produjo, el surgimiento de regímenes totalitarios en Europa y la reformulación de los partidos comunistas con la conformación de los PC nacionales en América Latina (Verzero, 2013). Nuestro país venía mostrando cambios en su composición social con la conformación de una fuerte clase media de empleados, pequeños propietarios, comerciantes y profesionales que habían ascendido al poder con el radicalismo y contra estos sectores se alzaron las corrientes conservadoras que se apoderarían del gobierno en septiembre de 1930 derrocando al presidente electo Hipólito Yrigoyen.

En este contexto surgió Teatro del Pueblo, enmarcado en la necesidad que muchos intelectuales sostenían de asumir una responsabilidad social frente al contexto histórico que les tocaba vivir. Se propuso como un espacio de innovación estética e ideológica, en respuesta a lo que sus protagonistas veían como el gran mal del teatro nacional de aquella época, esto era la comercialización que la actividad estaba teniendo y la intromisión de empresarios en las decisiones artísticas y en los repertorios de los teatros. Se sostenía que la dirección de las producciones, siguiendo criterios de ganancia económica y no artísticos, había terminado por alejar al público de las salas teatrales. Había que hacer del teatro un arte de convocatoria popular nuevamente pero sin abandonar la disciplina y la calidad artística de las producciones. En palabras de su fundador, Teatro del Pueblo se proponía "(...) realizar experiencias de teatro para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas al arte en general, con el objetivo de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo" (Ordaz, 1999: 337). En este

sentido, esta experiencia asumió una tarea didáctica enmarcada en un fuerte internacionalismo de izquierda a nivel político a través de la puesta en escena de textos de autores extranjeros y de contenidos universales como modo de denuncia social (Verzero, 2013). Como señala Leonardi

Su programa se centró excluyentemente en prácticas dramáticas y espectaculares europeas, conformando un teatro culto, que obtuvo la pronta legitimación del campo intelectual, rebelándose contra el microsistema teatral del sainete y del grotesco criollo, el realismo finisecular y el nativismo-costumbrista. (Leonardi, 2010: 2).

El proyecto del teatro independiente se alzaba contra una idea de la *cultura popular*, representada por aquellos sistemas teatrales, la cual era vista como contraria al proceso de concientización política de la clase trabajadora. Si bien estas propuestas buscaban llegar a los sectores obreros, la relación con estos siempre fue problemática y el sector social que concurría a sus funciones era la clase media (Leonardi, 2010; Verzero, 2013).

Luego de deambular por diferentes espacios, en 1937 la Municipalidad de Buenos Aires concede a Teatro del Pueblo, en principio por 25 años, el teatro que se levanta en la calle Corrientes al 1530 donde años más tarde se emplazaría el Teatro Municipal. Es aquí donde el grupo desarrolló su etapa más brillante y se transformó en referente cultural para los sectores de la izquierda intelectual y, posteriormente, los de oposición al peronismo. Como dentro de los objetivos del movimiento se encontraba el interés por difundir esta actividad, se organizó a fines de 1938 la Primera Exposición de Teatros Independientes, cuyos anhelos se expresaban en su manifiesto: “El día que nuestra ciudad cuente con un teatro libre en cada barrio, podemos tener la seguridad de que será el propio pueblo el que hará obligar al teatro comercializado a encauzarse por la senda de la dignidad artística” (Citado en Ordaz, 1999: 343). Esto, en parte, se volvió realidad con la conformación de numerosos grupos de teatro independiente, así como de grupos filodramáticos o de aficionados que aparecían en clubes y asociaciones barriales. El primer quiebre de este movimiento se produjo en 1943 cuando las nuevas autoridades de la Municipalidad decidieron derogar la concesión del espacio otorgado a Teatro del Pueblo. Posteriormente, el grupo funcionó en diversas salas hasta su cierre con la muerte de Barletta en 1975.

Si bien, como señala Ordaz (1999), el movimiento tuvo un momento de incertidumbre alrededor de mediados de la década del 40, ya entrados los años 50 esta merma se vio superada y comenzaría un período de gran producción y de madurez del teatro independiente (Pellettieri, 1990). Se multiplicaron los grupos⁶ que eran continuadores de la labor de Teatro del Pueblo y que seguían sus lineamientos pero, a medida que avanzaban los años, también comenzaron a surgir otras experiencias más comprometidas con la búsqueda de nuevas técnicas desde lo actoral y la puesta en escena (Ordaz, 1999; Verzero, 2013). En líneas generales se trató de grupos que mantenían un posicionamiento intelectual y políticamente antiperonista. Muchos de los elencos que a mediados de los 40 habían visto comprometida su continuidad o que habían presenciado la disolución de otras agrupaciones, comenzaron a plantearse la gestación de un modelo profesional alternativo, que no pusiera en riesgo la independencia pero que permitiera generar salidas de carácter económico, así como acceder a capacitaciones en nuevas técnicas teatrales que incorporaran innovaciones a la práctica (Ordaz, 1999).

6. Algunos de los grupos que tuvieron trascendencia fueron Nuevo Teatro, La Máscara, Teatro Popular Fray Mocho, Los Independientes, el Centro de Estudios y Representaciones de Arte Dramático, entre otros.

Los 60: experimentación y crítica social

A comienzos de la década del 60 pueden señalarse dos vertientes teatrales emergentes. Una de ellas desarrolló un teatro realista de tesis, que buscaba expresar un punto de vista generalmente crítico acerca de la realidad social y no sólo representarla. A

medida que esta tendencia se desarrolló seguiría desplegando sus puestas en función de la transmisión de un mensaje realista, pero recurriendo a géneros populares como la revista, el varieté o el sainete. A su vez, si bien en un comienzo el sector representado en estas puestas eran las clases medias, con los años los autores vinculados a esta vertiente comenzaron a representar las problemáticas de los sectores populares y sus relaciones con las clases más privilegiadas (Verzero, 2013). Estos deslizamientos en la forma de construir el mensaje y en los conflictos que se ponían en escena estuvieron vinculados, en parte, con una relectura del peronismo que se realizó durante el período de la “resistencia”⁷ entre muchos intelectuales de izquierda que encontraron en aquel movimiento una forma de lucha en la que se podría dar un encuentro entre socialismo y nación (Altamirano, 2001 en Verzero, 2013). Esto significó un claro viraje respecto del posicionamiento político de gran parte de los teatristas vinculados a la izquierda más tradicional.

Por otro lado, se conformó una vertiente teatral vanguardista cuya sede central estaría representada por el Instituto Torcuato Di Tella⁸. Se trató de un espacio de intercambio y encuentro de experiencias estéticas heterogéneas que muchas veces reactualizaban los programas de las viejas vanguardias europeas. Estas experimentaciones se caracterizaron por una “liminalidad disciplinaria” (Verzero, 2013: 60) que buscaba la convergencia de distintos lenguajes artísticos como la danza, la música o las artes visuales con elementos propios del teatro, lo cual fue expandiendo la definición de este género hacia formas no tradicionales. El teatro de vanguardia representado en esta vertiente no buscaba exponer una tesis acerca de la realidad sino profundizar en los procesos creativos de experimentación escénica. Así, fueron expandiendo la noción tradicional de teatro hacia formas como el *happening* acercándose a la *performance* teatral y discutiendo con la tradición mimético-realista. Estos eventos se proponían “sacar al teatro del teatro” (Taylor, 2005: 9) rompiendo los lazos institucionales que excluían a los artistas de los circuitos institucionales y comerciales del arte.

Si bien ya desde mediados de la década del 50 el país estaba atravesando un proceso de radicalización política, a fines de los 60 se agudizarían las tensiones sociales y políticas que enfrentaban a las Fuerzas Armadas en el poder con los grupos que impulsaban la lucha armada y las movilizaciones populares que se repetían en distintos puntos del territorio. Este contexto tendría implicancias en las distintas vertientes que estamos describiendo dentro del campo teatral y muchos de estos artistas se volcarían hacia una militancia a través del teatro.

El teatro militante: el arte como herramienta de liberación

Lorena Verzero propone una clara caracterización de las intervenciones políticas que comienzan a realizar algunos artistas del campo teatral. Esta autora propone denominar a estas experiencias “teatro militante” (Verzero, 2013: 28), el cual comenzó a registrarse en los últimos años de la década del ‘60 y se disolvería hacia 1975 con el incremento de la represión de las fuerzas militares y paramilitares hasta el golpe militar de 1976. Si bien ya se venían registrando diversos grados de compromiso político en la vertiente realista que mencionábamos anteriormente y entre algunos representantes de la vanguardia, con la entrada en la década del 70 artistas provenientes de distintos circuitos teatrales y de diversas estéticas comenzaron a concebir el compromiso político como algo que debía exceder la denuncia o el testimonio. Fueron experiencias coyunturales que llevaban a cabo intervenciones muchas veces espontáneas, semiclandestinas y de índole local, ya que buscaban la participación del público con algún fin político o social. Se trataba de darle otra funcionalidad al teatro enmarcándolo en el proceso de transformación política y social que desde los sectores comprometidos con estos objetivos se veía como inminente.

7. Se denomina como “resistencia peronista” al movimiento desarrollado entre el derrocamiento de Juan D. Perón en 1955, su proscripción y la asunción de Héctor J. Cámpora como presidente en 1973.

8. Para ahondar en la producción del Instituto Di Tella puede consultarse a Pinta, María Fernanda (2013) *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires: Biblos.

Se consideraba que los artistas no debían trabajar como entes aislados en la soledad de su taller sino que se fomentaba la creación de colectivos culturales que entendieran el arte como una herramienta para el cambio social (Leonardi y Verzero, 2008; Verzero, 2013). Este carácter colectivo sería una marca distintiva y sus integrantes se congregarían en torno a afinidades políticas y/o estéticas. Así, algunas agrupaciones formaron parte integral de organizaciones políticas partidarias y otras no tuvieron esta afiliación pero compartían sus ideales de cambio social a través de la acción política. Otra característica común fue la actuación en espacios teatrales no convencionales, ámbitos de uso público como calles, barrios, fábricas, medios de transporte, entre otros. Esta intervención en espacios públicos estaba fuertemente vinculada a los objetivos que muchos grupos mantenían de hacer un teatro conectado a las temáticas y problemáticas cotidianas de los sectores más populares, lo cual se comprendía como un “teatro popular” (Leonardi y Verzero, 2008; Verzero, 2013).

Por lo general se trató de una propuesta que excedía los ámbitos artísticos por la fuerte dimensión asociativa que tuvieron estas agrupaciones, ya que se trataba de grupos estables de trabajo donde se generaban lazos profundos de asociación ya fuera por la cotidianeidad o por la militancia que generalmente compartían sus miembros, transformándose no sólo en una práctica artística sino también en una forma de vida que influía la manera de construir y regular las relaciones interpersonales de acuerdo a ciertos valores morales como la lealtad y la solidaridad. Respecto a lo artístico y el lugar que esta modalidad teatral ocupó en el campo teatral, estos grupos apelaban a diversos lenguajes escénicos que dependían de las circunstancias y los objetivos que cada uno perseguía. Por otro lado, como señala Verzero (2013) el sentido de estas experiencias estaba dado más por su relación con lo político que por las disputas dentro del campo teatral y artístico por lo que no estaban orientadas hacia una búsqueda de legitimación en este ámbito.

Un ejemplo de estas experiencias de teatro militante fue el grupo Octubre conformado a principios de los 70, el cual se basaba sobre el uso de técnicas del psicodrama y del teatro del oprimido de Augusto Boal⁹. Si bien muchos de sus integrantes tenían algún compromiso político, la militancia no era una condición excluyente y mientras algunos eran integrantes de organizaciones como Montoneros¹⁰ o el Peronismo de Base¹¹, otros consideraban al teatro como una forma de militancia (Verzero, 2013). La metodología de intervención político-cultural consistía en dirigirse a un barrio donde primero se entablaban charlas con sus habitantes para identificar conflictos y problemáticas de diversa índole (domésticas, sociales, políticas). Estos conflictos eran dramatizados por los actores surgiendo a veces intervenciones del público, luego se abría un debate sobre la problemática que se había presentado y a veces se llegaba a delinear un plan de acción (Briski, 2005).

Este método de trabajo puede resumirse en el lema del grupo, “si el teatro tiene una estrategia es que se convierta en asamblea” (Briski, 2005: 10). Así, en palabras de Norman Briski, uno de los impulsores y organizadores de las actividades, la idea no era presentar obras trágicas o cultas, sino tomar los temas que el barrio presentaba como relevantes y volcarlos en una dramatización corta que tuviera humor y elementos de farsa. Los temas eran tratados y presentados de forma directa, también eran comunes las referencias directas a la filiación peronista de los protagonistas y no había personajes de construcción psicológica sino que se trataba de personajes que representaban un prototipo (militar, obrero, patrón, vecino, delegado representados por vestuarios típicos) funcional a lo que se quería debatir. La escenografía se elaboraba a partir de los materiales que se encontraran en el lugar, que la gente proveía o que llevara el grupo. Los propios integrantes se autodefinían como “trabajadores culturales” (Briski, 2005; Verzero, 2013), categoría identitaria (que utilizaban asimismo otros grupos de teatro militante) que ampliaba la noción de actor o de teatrista y era definida en su Manifiesto Barrial como

9. Augusto Boal (1931-2009) fue un reconocido director, autor y teórico del teatro brasilero, quien desarrolló las bases del Teatro del Oprimido. Esta metodología es conocida internacionalmente por unir el teatro a la acción social y recibe influencias del Teatro Épico de Bertolt Brecht, así como de la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire.

10. Organización armada fundada a fines de los '60 por jóvenes provenientes del nacionalismo católico que fueron acercándose al socialismo y lucharon por el retorno del Gral. Juan D. Perón al país. Montoneros adquiere resonancia pública en 1970 con el secuestro y posterior ejecución del ex presidente de facto Pedro E. Aramburu, uno de los líderes de la “Revolución Libertadora” que en 1955 había derrocado al presidente Perón.

11. Organización vinculada a la izquierda peronista.

(...) aquel que tiene claridad ideológica y se da una política coherente. Resolvió su contradicción individual (trabajar para el capital, al mismo tiempo que para la revolución). Está en dependencia política con una organización política revolucionaria (Briski, 2005: 22).

Muchos de los integrantes del grupo Octubre se unieron posteriormente a Montoneros, debieron pasar a la clandestinidad o exiliarse, otros fueron desaparecidos por la dictadura militar. En un contexto de escalada represiva que ya comenzaba a dar sus señales más evidentes antes de la interrupción del orden constitucional, muchos de los grupos de teatro militante se desintegraron (Ordaz, 1999).

En marzo de 1976 fue derrocada la presidenta a cargo Isabel Martínez de Perón y asumió el poder el último gobierno de facto que tuvo nuestro país, iniciando una de las etapas más trágicas de nuestra historia reciente. En el campo teatral, la persecución no fue menos aguda que en otros sectores de la sociedad prohibiendo representaciones, incendiando teatros, llevando al exilio a varios autores o persiguiéndolos hasta su desaparición o muerte.

La producción teatral de la época vinculada a la vertiente más realista del teatro no directamente vinculada al teatro militante pero que en sus temáticas se encontraba ya altamente politizada abrió una etapa de inclinación hacia la construcción metafórica y, producto de la censura, comienza a abandonar la referencialidad política que la caracterizaba hasta entonces. La producción teatral tomaría caminos de búsqueda individual.

Reflexiones finales: Vías de ingreso al campo teatral. Ampliación y reducción de las brechas intertextuales

Este recorrido histórico no ha buscado ser exhaustivo sino plantear algunas cuestiones generales acerca de cómo se ha ido configurando el campo teatral porteño en lo que hace a estilos y modalidades teatrales y el lugar que han ocupado sus representantes dentro de dicho campo. En este sentido, consideramos que el concepto de género brinda una herramienta útil para el análisis.

En este caso, pudimos observar desde épocas tempranas un fuerte interés por postular el surgimiento de un *teatro nacional*, proceso que acompañó la conformación del Estado moderno en la Argentina. Mientras que, por un lado, se señalan los inicios de una vertiente *popular* de nuestro teatro en plazas, tablados y corrales donde se llevaban a cabo los espectáculos circenses y donde luego se agregarían los dramas gauchescos; tenemos una vertiente señalada como *culta* caracterizada por un público de clase alta, en espacios exclusivamente destinados a las obras teatrales de autores extranjeros reconocidos. Estas dos vertientes no ocupaban entonces el mismo lugar de consagración y estimación para los cánones de la época sino que había una clara separación entre lo que se consideraba como artístico y lo que no entraba en esta categoría.

Sin embargo, estos géneros que podríamos resumir como teatro y circo, separados en un principio, serían vinculados con el surgimiento del circo criollo que combina ambos espectáculos; este género local sería tomado desde entonces como el origen del teatro nacional. Mientras que cientos de espectadores disfrutaban de dichos espectáculos, estas formas de recreación se convirtieron en una eficaz vía de incorporación de una población cada vez más heterogénea a una “comunidad imaginada” (Anderson, 1993) frente al miedo que generaba en las clases dominantes el “peligro de la desintegración de una sociedad” (Prieto, 1988: 25). Se fue estableciendo una tradición

definida hegemonícamente que refuncionalizaba algunos elementos de esta vertiente de orígenes populares y que fue imponiéndose como modelo genérico del teatro argentino. Al mismo tiempo, muchos de los personajes que eran representados en estos espectáculos, como las historias de gauchos justicieros, iban desapareciendo como actores sociales (Blache, 1991). Este criollismo popular que se extendía rápidamente y lograba miles de adeptos fue visto como peligroso por las elites que entendieron que era mejor incorporar estas expresiones culturales antes que intentar erradicarlas.

Esta “invención” (Hobsbawn y Ranger, 1989) de una tradición es interesante porque nos permite ver cómo funcionan los procesos hegemónicos de legitimación y deslegitimación dentro de los géneros artísticos y cómo se desarrollan tradiciones selectivas (Williams, 2009) en las que se seleccionan significados y funciones reorganizándolos en nuevos sistemas simbólicos unificados (García Canclini, 1984).

Teniendo en cuenta esta construcción hegemónica de una tradición teatral local, podemos ver a lo largo del proceso que presentamos cómo diferentes actores han ingresado en este campo manipulando con diferentes fines aquellos rasgos genéricos que parecían caracterizar a nuestro teatro, ampliando o minimizando las brechas intertextuales entre su práctica y el modelo genérico.

Con el objetivo de aprehender la dura realidad que vivían los inmigrantes, los autores locales comenzaron a reformular aquellos rasgos característicos del sainete para darle aspectos trágicos que dieran cuenta de las miserias que atormentaban a los nuevos pobladores, configurando una nueva modalidad teatral que sería conocida como grotesco criollo y que seguiría marcando las producciones teatrales a lo largo del tiempo.

Las estrategias de ingreso en este campo teatral han ido variando desde entonces. Es interesante analizar las formas en que los sujetos reconstruyen los géneros y cómo seleccionan determinados rasgos para descartar otros. Como señalan Bauman y Briggs (1996), la forma en que se relaciona un texto con su modelo genérico nunca es perfecta sino que presenta fisuras, las cuales pueden ser ocultadas o aumentadas por los intérpretes de acuerdo a los fines que persigan.

El fenómeno de los teatros independientes a comienzos de la década del 30 postuló la necesidad de un nuevo teatro nacional autónomo de otros campos como el económico y que fuera un teatro *educativo* de los sectores populares para generar una conciencia de clase. Oponiéndose a la estética y la estructura del sainete porteño y del grotesco criollo, estas propuestas buscaron abrir y maximizar las brechas entre su propuesta teatral y el teatro tradicional establecido. Desde su punto de vista, esta tradición teatral vinculada a los orígenes del circo criollo y a formas populares era atrasada. En pos de un supuesto avance cultural el teatro independiente intentó distanciarse recurriendo a dramáticas extranjeras, montando piezas comprometidas con la lucha política de los oprimidos y procurando elaborar propuestas cuya calidad fuera juzgada por parámetros artísticos. Teatro del Pueblo y las experiencias que lo continuaron se proponían formar un nuevo público popular que no consumiera las producciones que hasta entonces venía eligiendo. Es decir, se buscaba que el teatro generara un público y no que el público determinara aquello que el teatro producía. Partían, así, de una idea de los sectores populares como un lugar donde potencialmente se desarrollaría una conciencia crítica pero también de lo popular como convocante. Entonces, se plantearon la necesidad de que el teatro fuera popular, en estos sentidos, pero también de calidad artística; dos elementos que parecían no darse juntos hasta entonces según el teatro independiente.

Esta ampliación de las brechas respecto del teatro tradicional sería aprovechada de forma creativa por el surgimiento de una vanguardia teatral en los 60 que inclusive buscó

ampliar los márgenes de la definición del teatro mismo. Estas experiencias procuraban cuestionar los modelos hegemónicos de legitimación artística representados por instituciones como los teatros oficiales o las galerías de arte mediante ciertas estrategias como la improvisación de escenas en espacios no convencionales o el uso de recursos de otros géneros artísticos. De esta forma, abrían sistemáticamente brechas intertextuales respecto del teatro tradicional y ponían de relieve la flexibilidad de los límites genéricos.

Mientras tanto podemos ver una estrategia diferente en la vertiente del teatro realista de la época, la cual buscaba postular tesis acerca de la realidad de la época. Con el paso del tiempo esta propuesta empezó a acercarse a aquella tradición teatral del grotesco criollo utilizándolo como recurso para referirse a las problemáticas de las clases populares.

Con la politización cada vez mayor de muchos artistas y el surgimiento del teatro militante, aquellas ideas que defendió el teatro independiente de lo popular como conciencia crítica e impulso revolucionario también estarían presentes aunque plasmadas de otra forma. Estas propuestas de teatro militante parecerían acercarse a aquellas perspectivas acerca de lo popular que García Canclini llama “populismo de izquierda” (1988: 12), las cuales en vez de definir lo popular a través de lo tradicional, lo hicieron por su potencia transformadora y en vez de dedicarse a conservar el arte, buscaron usarlo como instrumento revolucionario. Así, el arte popular era arte político y debía dar lugar a la acción e intervención. Si bien es difícil homogeneizar estos colectivos en una sola propuesta estética, podemos decir que los recursos estéticos eran puestos en función de los fines políticos.

Este trabajo se propuso estudiar la conformación de un campo teatral en la Ciudad de Buenos Aires analizando cómo distintos actores han ido ingresando al mismo y definiendo su lugar en él a partir de apropiarse de diferentes géneros y llegando, en ocasiones, a elaborar formas emergentes de acercarse a estas actividades artísticas. Retomando la propuesta teórica de Richard Schechner (2000), creemos en la utilidad de estudiar el teatro como una práctica más dentro de un complejo de actividades performativas, lo cual nos puede permitir analizarlo en tanto una situación activa que no se define de una vez y para siempre. Mientras que en algunas épocas el teatro ha estado más vinculado a una actividad de esparcimiento o a la búsqueda de fines estéticos, en otras se lo utilizó como herramienta de transformación de la realidad.

A lo largo de este recorrido se fueron problematizando formas de definir un teatro propio y el rol que este debía tener en la sociedad a partir de distintas maneras de pensar lo popular, ya fuera que se lo vinculara a lo propio/lo auténtico/lo nacional o como una vía de transformación/concientización/politización. A partir de este análisis, comprendemos que la categoría de lo *popular* no revela una esencia o una sustancia invariable a lo largo del tiempo. Como sostiene García Canclini

(...) lo popular, conglomerado heterogéneo de grupos sociales, no tiene el sentido unívoco de un concepto científico, sino el valor ambiguo de una noción teatral: lo popular designa una posición de ciertos actores, la que los opone a los hegemónicos. Pero esta posición no es algo que tengan intrínsecamente. Los sectores populares, dice Luis Alberto Romero, no son un sujeto histórico, sino un lugar donde se construyen sujetos (1988: 19).

Dentro de este marco de oscilaciones cada propuesta fue moviéndose en diferentes direcciones y generando nuevos sentidos. Este camino no sería en vano, ya que aquellos actores que ingresarían al campo en los años postdictatoriales renovarían estas discusiones dando lugar a nuevas propuestas que continúan realizando aportes al campo teatral hasta la actualidad.

Bibliografía

- » Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- » Bajtín, M. (1992 [1979]). “El problema de los géneros discursivos”. En *Estética de la creación verbal*. (pp. 248-293). México: Siglo XXI. 5ª edición.
- » Bauman, R. (1992). “Performance”. *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications – centered Handbook*. Oxford University Press, New York Oxford. pp. 1-10.
- » Bauman, R. y Briggs C. (1996). “Género, Intertextualidad y Poder Social”. *Revista de Investigaciones Folkloricas* No 11, pp. 78 -108.
- » Bauman, R. y Stoelje B. (1988). “The Semiotics of Folkloric Performance”. *The Semiotic Web*. T. Sebeok y J. Uniker-Sebeok (Eds.). York-Ámsterdam: Mouton de Gruyter.
- » Blache, M. (1991). “Folklore y nacionalismo en la Argentina. Su vinculación de origen y su desvinculación actual”. *Runa. Archivos para las Ciencias del Hombre*, 22. Buenos Aires: FFyL, UBA.
- » Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del Arte*. Barcelona: Anagrama.
- » Bourdieu, P. (1990). “Algunas propiedades de los campos”. En: *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo. Pp. 135-141.
- » Briski, N. (2005). *De Octubre a Brazo Largo*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- » D’Amico, S. (1954). *Historia del Teatro Universal*. Buenos Aires: Losada.
- » García Canclini, N. (1988). “¿Reconstruir lo popular?”. *Revista de Investigaciones Folkloricas* N° 3. Pp. 7-21.
- » Hobsbawn, E. y Ranger T. (1989). *The invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- » Infantino, J. (2012). *Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis Doctoral de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Mimeo.
- » Kristeva, J. (2002). *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- » Leonardi, Y. A. y Verzero L. (2008). “La dialéctica espacio-comunidad en las experiencias teatrales de los primeros años ‘70’”. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 4 (8), [en línea]. Consultado el 06 de agosto de 2013 en <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero8/articulo/179/la-dialectica-espacio-comunidad-en-las-experiencias-teatrales-de-los-primeros-anios-%EF%BF%BD70.html>
- » Leonardi, Y. A. (2010). “Disidencias y modos de réplica ideológicas: el Teatro Independiente durante la primera gestión peronista (1946-1955)”. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 6 (11), [en línea]. Consultado el 06 de agosto de 2013 en <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero11/articulo/268/disidencias-y-modos-de-replica-ideologicas-el-teatro-independiente-durante-la-primera-gestion-peronista-1946-1955.html> 06/08/2013
- » Marco, S.; Posadas A.; Speroni M. y Vignolo G. (1974) *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: EUDEBA.

- » Moreno Chá, E. (2003). “Gabino Ezeiza: payador legendario”. En: *El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones*. Temas de Patrimonio 7, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico y Cultural de la ciudad de Buenos Aires, Pp. 225-234.
- » Ordaz, L. (1999). *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- » Pelletieri, O. (1999). *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna.
- » Pérez, I. (1996). *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*. Colección Literaria Leer y Crear. Buenos Aires: Colihue.
- » Pinta, M. F. (2013). *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires: Biblos.
- » Prieto, A. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- » Romano, E. (1995). *Voces e imágenes en la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana*. Buenos Aires: Colihue.
- » Sábato, H. (2004). *La política en las calles. Entre el voto y la movilización, Buenos Aires 1862-1880*. Universidad Nacional de Quilmes.
- » Schechner, R. (2000). “Del ritual al teatro y de vuelta: la trenza de eficacia y entretenimiento”. En: *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas, Libros del Rojas. pp. 21 – 71
- » Seibel, B. (1993). *Historia del Circo*. Biblioteca de Cultura Popular 18. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- » Seibel, B. (2006). *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- » Slavsky, L. y Skura S. (2002). “1901-2002, 100 años del teatro en idish en Buenos Aires”. En: Feierstein, R. y Sadow S. (Eds.). *Recreando la cultura judeoargentina. 1894-2001: en el umbral del segundo siglo*, Buenos Aires: Editorial Milá.
- » Taylor, D. (2005). “Hacia una definición de performance”. En: *Revista Picadero*, Nº 15. Publicación del Instituto Nacional del Teatro, Argentina. Pp. 3-
- » Verzero, L. (2013). *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.
- » Williams, R. (2009 [1977]). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta