

## ■ El circuito teatral platense 1900-1930 Modelos teatrales legitimarios del campo teatral

**Lic. Gustavo Radice, Prof. Natalia Di Sarli**

Facultad de Bellas Artes (UNLP)

Los modos de producción y circulación de la práctica escénica manifiestan las diferentes formas en que se constituyen las prácticas sociales institucionalizadas dentro del grupo social. Las formas discursivas por las que se manifiestan dichos sujetos establecen estructuras que ponen en funcionamiento los diversos imaginarios sociales que circulan en el interior de la sociedad. Si bien las distintas instituciones legitiman dichas prácticas sociales, es por debajo del entramado cultural donde se manifiestan las formas en que los grupos aceptan o rechazan dichos paradigmas sociales. Es así que los discursos sociales, ya institucionalizados y legitimados por las diferentes instituciones, operativizan las formas en que los grupos se articulan en los diferentes espacios culturales.

El teatro como estamento discursivo ha mantenido siempre una vinculación estrecha con el desarrollo cultural de las sociedades. La operatividad del discurso teatral le ha permitido expandir sus fronteras más allá de lo puramente espectacular y establecer bases conceptuales enraizadas en la sociedad, conformando una totalidad textual que manifiesta la cohesión del grupo social<sup>1</sup>. Es en este sentido que se parte para construir la idea de que la práctica teatral, en sus modos de producción y circulación, construye y consolida de manera fluida y dinámica los espacios y vínculos por los cuales los grupos se articulan. Los modos en que las instituciones construyen los distintos espacios culturales marcan las pautas de cómo los diferentes grupos sociales circulan por el campo teatral. Esto es, «quién» permite circular y «dónde» se puede circular. El imaginario actúa como paradigma social que excluye o incluye a los diferentes sujetos que circulan por el campo social, esto es por adhesión o rechazo del agente a dicho paradigma; y por exclusión o inclusión de la institución que acepta o rechaza al sujeto que circula por el campo social. Es de esta manera que se van conformando diferentes espacios culturales por los que circulan los sujetos. En 1900 La Plata contaba con 10 salas de Teatro.

### **Nómina de edificios teatrales de la ciudad de La Plata en 1900:**

- Teatro Argentino (calle 51 entre 9 y 10)
- Teatro Moderno (calle 10 esq. 51)
- Teatro Ateneo Rivadavia (calle 8 y 50)
- Politeama Olimpo (10 entre 46 y 47)
- Teatro Cosmopolita (calle 53 entre 4 y 5)
- Teatro Provisorio (10 entre 58 y 59)
- Teatro Edín del Plata ( calle 49 entre 3 y 4)
- Teatro Rossini ( 49 entre 3 y 4)
- Teatro de El Lago (isla del lago)
- Teatro La Plata (calle 4 entre 47 y 48)

### **La Plata: campo social/ campo intelectual en 1900 –1930.**

La configuración de clases sociales en La Plata fundacional se hallaba dividida en tres grupos marcadamente diferenciados:

-Las clases altas: constituida por funcionarios jerárquicos de la administración provincial y del sector privado: grandes empresarios, industriales, comerciantes y hacendados que fijaron su residencia en la ciudad.

-Las clases medias: compuesta por comerciantes, propietarios rentistas, abogados, escribanos, procuradores e industriales.

-La clase trabajadora: formada por la presencia mayoritaria de inmigrantes que desempeñan los oficios comunes. Constituye el grupo mas numeroso de la ciudad.

El impacto de la crisis económica en la última década del siglo influyó de manera significativa en la afluencia de inmigrantes a la ciudad: en 1890, la población extranjera alcanzaba el 55% de la población, eminentemente masculina. Hacia 1895, la proporción se redujo a un 45 % con una mayor inserción de mujeres inmigrantes. Las comunidades predominantes eran la italiana, seguida de la española, austriaca, suiza y en menor número, de las colectividades limítrofes, especialmente uruguayos. Desde su inserción en la ciudad, los diversos grupos de inmigrantes darán origen a organismos de Socorros Mutuos<sup>2</sup> donde, entre otras actividades, se ofrecían piezas teatrales en idioma original. A partir de 1890, los niveles de cohesión de este estamento social, originalmente dados por pertenencia a un mismo país de origen, comienzan a incluir la agrupación e identificación de los inmigrantes en una suerte de binomio nacionalidad- oficio. Esta construcción identitaria dio origen a numerosos centros gremiales representativos de las problemáticas obreras y , por ende, del arribo de las ideologías libertarias a la ciudad<sup>3</sup>. Por otro lado, se funda el Círculo de Obreros Católicos (1896), destinado a neutralizar los efectos de las corrientes socialistas y anarquistas entre la población trabajadora.

La clase dominante fue configurándose progresivamente en la ciudad a partir de la implementación de la Ley de Residencia en 1885. No obstante, el cumplimiento de esta Ley fue desparejo, continuando muchos funcionarios residiendo en la Capital Federal.

La crisis de 1890 afecta invariablemente a este sector, no solo en lo económico, sino también en el derrumbe de la ideología que sustentó su hegemonía política y permitió la fundación de La Plata. La Revolución del Parque y sus consecuencias - el advenimiento de la UCR como fuerza política moderna- significan la caída del positivismo y su corpus ideológico en los ámbitos de poder político. Esto trajo aparejado el éxodo de muchos de los funcionarios residentes y la consecuente merma de espacios y acontecimientos para el ejercicio de la sociabilidad y la diversión. Las formas mas comunes de sociabilidad en la clase alta se manifestaban en el ejercicio de acontecimientos privados- recibos, tertulias, veladas líricas - y colectivos, relacionados a instituciones que representaban intereses comunes, tales como las Sociedades de beneficencia<sup>4</sup> y clubes de recreación<sup>5</sup>. Por último, el perfil de las clases medias se hallaba nucleado en sociedades civiles como La Protectora y las actividades de la UCR. En todo el espectro social, el teatro y sus variables de repertorio se instituye como espacio para la identificación y configuración de representaciones identitarias de los intereses que cada grupo legitima como propios.

Por otro lado, la incorporación de La Plata al mercado industrial público y privado trajo aparejado una inmensa afluencia de masa obrera inmigrante, la cual se suma a la ya existente en la ciudad desde sus primeros años. Las comunidades extranjeras conforman el público «bajo», que asiste a estos espectáculos de producción nacional pero también

genera producciones propias en el marco de las Sociedades de Socorros Mutuos o los gremios profesionales. En 1904 la producción de los saladeros es suplantada por la de frigoríficos con la instalación de La Plata Cold Storage Co. firma de capitales anglo-sudafricanos en la localidad de Berisso, luego adquirida por la empresa norteamericana Swift en 1907. En 1915, con la instalación del frigorífico Armour, comienza la actividad industrial como importante exportadora de carne congelada y enfiada. En 1923 se instala en Ensenada la destilería de YPF, recién creada por el Estado en respuesta a las demandas de productos combustibles derivados del petróleo por parte de organismos oficiales como las Fuerzas Armadas o el sector industrial privado nacional.

Con la nacionalización de la Universidad en 1905, surgida sobre la estructura de la Universidad Provincial y la fusión con distintas instituciones, la ciudad toma un nuevo impulso en su perfil de urbe administrativa, adquiriendo una impronta de ciudad universitaria que definiría la conformación definitiva de su aún embrionario campo intelectual y llevaría su desarrollo por nuevos carriles.

A comienzos de la década del 20 se inicia una etapa de naciente industrialización en todo el país. A las ya presentes industrias frigoríficas se suman inversiones industriales que promueven la demanda de mano de obra, con el consecuente aumento de la población y crecimiento urbano. En 1923 se instala en Ensenada la destilería de YPF, recién creada por el Estado en respuesta a las demandas de productos combustibles derivados del petróleo por parte de organismos oficiales como las Fuerzas Armadas o el sector industrial privado nacional<sup>6</sup>. Al igual que la instalación de frigoríficos, las características particulares de la zona – la proximidad del puerto que facilitaba el transporte y embarques de petróleo y la gran cantidad de tierras fiscales disponibles para construir – decidieron la instalación de la destilería en las cercanías de la ciudad. Las obras civiles de la destilería, la construcción de domicilios para el personal y luego, su producción específica y su oferta de empleo, motivaron la ocupación de trabajadores locales y la radicación de nuevas familias tanto en Berisso, como en Ensenada y La Plata. A este desarrollo se suma la integración de las zonas rurales, las fábricas de ladrillo en Los Hornos y la permanencia de los frigoríficos y las actividades administrativas de la ciudad.

Dentro del campo intelectual, la Universidad ejerce una influencia hegemónica con respecto a las actividades del campo científico y cultural. Por entonces se crea la Escuela Superior de Bellas Artes (1924) y L.R. 11 Radio Universidad de La Plata (1923). Surgen nuevas instituciones legitimantes como la «Agrupación Bases» (28-03-1928), sociedad donde se organiza la llamada «bohemia platense». Un importante centro de expansión y circulación intelectual fue el generado por las librerías locales, en cuyas trastiendas se organizaban veladas literarias. *La Estrella*, fundada en 1924 será la que promoverá una intensa actividad teatral que trasciende el ámbito de su «trastienda», por cuanto estuvo a cargo de José Gabriel, docente de la Universidad, profesor de Literatura del Colegio Nacional y más tarde director del Grupo Teatral «Renovación».

En el área de publicaciones locales, comienza la circulación de revistas que permitieron la difusión de aquellos temas artísticos y científicos circulantes en los ámbitos culturales de entonces. Entre las que contaron con una larga trayectoria editorial, merecen destacarse «Valoraciones» (1923), revista bimestral de humanidades, crítica y polémica, «Sagitario» (1925), «Estudiantina» (1925) y «Don Segundo Sombra» (1928). En el marco así configurado, tendrá origen un suceso político que modificará las características del campo intelectual. Durante la gobernación del Dr. José Crotto, se origina en los claustros universita-

rios un conflicto protagonizado por la Federación Universitaria de La Plata, influenciada por la Reforma universitaria cordobesa de 1918. Se exigen derechos de cogobierno entre profesores y estudiantes y una modificación en los sistemas de aprendizaje, que incluyan las teorías filosóficas modernas provenientes de Europa. Dos bandos diferenciados, conservadores y reformistas, se disputaron la hegemonía universitaria. Los hechos desembocaron en una huelga estudiantil que comenzó en octubre de 1919 y fue levantada en julio de 1920. Este hecho observa importantes consecuencias para la futura vida cultural de La Plata: se creó una escuela poética platense, cuyo principal exponente fue Francisco López Merino. Borges solía visitarlo en el café «El Rayo» de 1 y 44, donde difundían la *Revista oral*. También el teatro contó con la iniciativa de estudiantes, creándose la primera Agrupación Teatral Estudiantil de La Plata bajo la denominación de «Renovación», nombre del periódico que fue órgano oficial de la FULP durante el desarrollo de la huelga.

### **Nomina de Teatros y Cines de La Plata en 1927.**

- Teatro Argentino (calle 51 entre 9 y 10) <sup>7</sup>
- 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 ( calle 7 entre 47 y 48).
- Cine Edén Palace (12 entre 61 y 62).
- Teatro Cine Select Avenida (calle 7 entre 55 y 56)
- Cine Princesa Diagonal 74 entre 37 y 4
- Cine Bar América Avenida 51 entre calles 5 y 6.
- Cine Bar Colón Diagonal 80, entre 49 y 50.
- Sociedad Unione e Fratellanza Diagonal 74, entre 3 y 4.
- Cine Splendid (calle 12, entre 56 y 57).
- Teatro Cine Avenida Hall (Avenida 7, entre 58 y 59).
- Cine Bar Sar Martín Calle 7 entre 50 y 51

Durante el período 1900 – 1930, la ciudad de la Plata 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. Existe una dialéctica entre tradición-innovación que permite 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 tradición-innovación y su relación con los modos de producción y circulación del discurso teatral, se establece en relación a tres instituciones: el Teatro Argentino, el Coliseo Podestá (ex Politeama Olimpo) y el grupo de Teatro Renovación, conformado por estudiantes universitarios.

En estos años La Plata mantiene como forma dominante la estructura remanente del *sainete festivo* mas comercial, determinado por la presencia de varios cantables, diálogos y desenlace convencional y la estereotipación 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. Durante este período, la floreciente clase media platense, compuesta por empleados públicos o de empresas privadas, comerciantes y profesionales se encuentra ya consolidada como grupo específico dentro del perfil de la ciudad<sup>8</sup>. 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 quien consume y establece los principales circuitos de producción teatral del Coliseo y de otras salas que comienzan a proliferar fusionadas a los cinematógrafos<sup>9</sup>. 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*, en paralelo a los espectáculos de lírica y ballet.

La actividad teatral de «Renovación» comprende la introducción de nuevas técnicas en lo interpretativo, y teniendo en cuenta el 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 estética<sup>10</sup> 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. El repertorio de Renovación estaba compuesto por obras de autores nacionales y extranjeros que por entonces eran desconocidos en el país. August Strindberg (*La más fuerte*), Henrik Ibsen (*Espectros*) o Máximo Gorki (*La madre*) fueron algunos ejemplos del repertorio que se ofrecía en el Salón de Actos del Colegio Nacional «Rafael Hernández», el cual constituía el espacio propio del grupo Renovación. Se comienza a valorizar el rol del espacio escénico como elemento conceptual - estético, en detrimento de su concepción tradicional de mera decoración del escenario<sup>11</sup>.

Ya en esta época, la crítica comienza 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<sup>12</sup>. Al respecto, una crítica del diario *El Argentino* (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 encomendará la confección de los decorados y vestuarios, y la redacción de obras espaciales de teatro sintético. Los nombres de Adolfo Travescio, 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 aparejadas una serie de cambios en cuanto a la dinámica de circulación de los repertorios y de recepción. Los gustos y hábitos de consumo de los diversos grupos sociales comenzaron a definir la especificidad de los públicos que asistían 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 de los públicos, quienes a su vez generan nuevas expectativas y criterios de gusto sobre los espectáculos. Durante este período, en una primera instancia 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. Este período sirve como una primera diversificación de los públicos, estructurados en base a 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, quienes pasan a formar parte de la tradición cultural local. Por el contrario, el grupo Renovación genera vínculos de apertura dentro del campo teatral a partir de sus modalidades de repertorio. El Teatro Argentino y el Coliseo Podestá 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 quien 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. Dentro de la recepción, la prensa local vehiculiza una mirada sobre los tres circuitos, generando una suerte de discursos sobre 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 la primeras instancias de producción local. Desde 1921, la prensa local realiza la cobertura de los estrenos de la incipiente dramaturgia platense: Emilio Sánchez (*El jarrón de Sévres*), Damián Blotta (*El patrón de todo*), y Rafael di Yorio (*Olindo Bruloti*). En 1922 Blotta y Di Yorio 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.

### **El rol de los espectáculos en el campo social.**

Las representaciones colectivas expresan la forma en que el grupo se considera en sus relaciones con los objetos que le afectan. Dichos objetos adquieren la categoría de *símbolos* en tanto materializan la proyección que cada sociedad hace de sí misma y sus valores como ente colectivo, manteniéndose estos símbolos estrechamente vinculados a las significaciones y prácticas hegemónicas del grupo (dogmas y normativas jurídico – social - religioso) y a la movilidad de sus procesos de transformación, por encima de las opiniones o parcialidades del individuo.

Para De Marinis<sup>13</sup>, el Teatro no es un reflejo directo del modo social, sino una conceptualización o lectura particular sobre ciertos aspectos existentes en un determinado conjunto social, el cual es significado de manera específica en objetos y sujetos simbólicos cuyas características no siempre son estables. La materialización de dicha lectura particular traerá aparejada en su recepción una multiplicidad de lecturas, tanto desde el espectador *raso* como de otros autores y directores, que partiendo primero del estrato receptor, devienen luego en estrato productor de textos dramático –espectaculares

En lo concerniente al abordaje del espectáculo como objeto de estudio, De Marinis reflexiona sobre lo vital del análisis de las condiciones de *producción* y de *recepción* del mismo. La indagación sobre la producción teatral implica el estudio del texto espectacular a partir de tres aspectos principales:

- a) Las formas dramático – escénicas utilizadas.
- b) La relación entre contenido dramático y cuadro social emergente.
- c) La función institucional del Teatro en cuanto a organismo de cohesión social y entidad legitimaria de formas y contenidos artísticos.

Es de esta manera que el espectáculo trasciende lo meramente descriptivo para transformarse en un vehículo de opiniones elaboradas de forma individual sobre un cierto estado de cosas. La organización formal del hecho teatral radicada en el texto de puesta en escena<sup>14</sup>, involucra un sistema estratégico de producción, significación y comunicación integral, que se materializa en el texto espectacular. Dicho texto espectacular se caracteriza por ser un *colectivo de enunciación teatral* ya que se halla compuesto por escenógrafos, vestuaristas, musicalizadores, etc., quienes aportan los elementos simbólicos extraverbales que refuerzan y circunscriben los parámetros del discurso dramático

En el marco de la *recepción*, De Marinis objeta ciertas líneas de análisis que tienden a encasillar de manera predecible y mecánica las preferencias del público sobre ciertos espectáculos a partir de su extracción socio-cultural: sostiene que debe abordarse primero las expectativas de dichos grupos sobre la asistencia a espectáculos, para luego generar una conclusión sobre el porqué de su afluencia a tal o cual género o categoría de eventos teatrales. Dichas expectativas interesan al análisis en cuanto al progresivo avance de la noción de *público* a la de *espectador* (de la naturaleza homogénea del primero, ligado a la sociología, se avanza a la especificidad antropológica del segundo). La vinculación comunicacional entre espectáculo y espectador es tanto más compleja e insondable, pues incluye una variable de matices, disquisiciones y relaciones lógico-sensibles netamente particulares, las cuales difieren de los comunes denominadores (aspectos de la obra mas o menos generales y manifiestos) que el espectador mantiene como parte del *público* homogéneo. En este caso, pues, el acto comunicativo se da en forma dialéctica, recíproca y necesariamente dinámica, en tanto es el espectador quien a partir de la mirada *construye* la obra, la que a su vez es presentada ante el mismo (entendida, en términos estrictos, como un conjunto de personas que recita y corporiza un parlamento ficcional en un espacio y tiempo ficticios) para ser *construida* en el instante de su recepción, no de su ejecución: el hecho teatral existe como tal dentro del margen receptor, el cual implica una serie de procesos perceptivos, hermenéuticos, selectivos y afectivos, donde también cuenta el nivel de complejidad y abstracción, el previo conocimiento de distintas variantes de montaje teatral y otros sistemas extrateatrales, además de sus propias expectativas sobre el Teatro como arte y la obra en particular.

La institución de espacios culturales materializa las particularidades del imaginario colectivo y los discursos que a partir de él se construyen en la praxis social. Los grupos consolidan su visión sobre las formas estéticas y conceptuales dentro de un campo de conflicto que se encuentra en permanente dinamismo, pues sus objetos son los productos de la cultura. Para entender los mecanismos de producción y recepción teatrales debe tenerse en cuenta diversos factores que propician las condiciones de su desarrollo: las particularidades del marco político social donde se inserta la producción, la difusión de la prensa como medio de institucionalización de repertorios y la relación que en el campo intelectual se establece sobre los criterios de gusto y el deber ser de la cultura y el Arte.

## Notas

<sup>1</sup> Al respecto, el sociólogo francés J. Duvignaud afirma que: «Es dudoso que se pueda captar la creación dramática si no se abarca en el mismo examen a todos los aspectos de la *practica teatral* que, esencialmente, es social.» Duvignaud, Jean. *Sociología del Teatro*. México: Fondo de cultura Económica, 1970. p. 10.

<sup>2</sup> Las mas importantes fueron Unione de Operai Italiani (1883), La Gauloise ( 1887), Sociedad Helvética (1895) y Unione e Fratellanza (1883) . Ibid Díaz, Jiménez y Passaro, p.46 –48.

- <sup>3</sup> Algunos ejemplos: Sociedad Tipográfica (1889), Talleres de Tolosa (1892), Centro de Almaceneros (1896), Sociedad de Albañiles (1897). Cfr. Idem. Díaz, Jiménez y Passaro.
- <sup>4</sup> En 1886 se funda la Sociedad de Beneficencia de La Plata, posteriormente surgen la Sociedad de los Niños pobres (1889), Sociedad del hospital Italiano, Círculo Italiano, Círculo Español y Sociedad femenil Amore e Carita. Cfr. Idem. Díaz, Jiménez y Passaro.
- <sup>5</sup> Los mas importantes fueron el Club Hípico, Centro Literario José Manuel Estrada y el Club La Plata. Cfr. Díaz, C. (dir.), Jiménez, M. y Passaro M. *La Plata, paseos públicos, sociabilidad y ocio en la prensa (1882 – 1900)*. La plata: Ediciones Al Margen, 2000. p. 48.
- <sup>6</sup> « La decisión de constituir una empresa estatal, YPF, dedicada a la explotación de petróleo que produjera derivados y combustibles, fue una respuesta política a la situación de dependencia que tenían las reparticiones oficiales, sobre todo las fuerzas armadas, de empresas extranjeras en cuanto a la provisión de combustibles». Cfr. AA. VV. *Región La Plata: Potencialidades, Desarrollo Endógeno y Factores de Atractividad Territorial*, p. 26.
- <sup>7</sup> En esta época el Teatro Argentino pertenece a la Provincia de Buenos Aires, quien lo compra en 1924 tras varios años de quiebra y su posterior clausura. Cfr. Arena de Tejedor, F. *Documentos para una Historia del teatro Argentino*. En: Revista de la Universidad Nacional de La Plata. Nº 29.
- <sup>8</sup> En los primeros años de la ciudad, el discurso periodístico hace escasa referencia a este grupo, el cual tenía en los medios la misma valoración social que las clases trabajadoras, siendo muy difícil establecer los límites de una y otra en cuanto a grupo socialmente delimitado.
- <sup>9</sup> Algunos de estos emplazamientos son el *Teatro Cine Avenida Hall* (Avenida 7, entre 58 y 59), *Teatro Cine Select Avenida* (calle 7 entre 55 y 56) y *Teatro Cine París Avenida* ( calle 7 entre 47 y 48).
- <sup>10</sup> «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:
- <sup>11</sup> En la puesta en escena de *Hacia las estrellas* se buscó el efecto introspectivo o sugerente de las posibilidades del espacio escénico, el cual escandalizó los directores, escenógrafos y críticos apegados al realismo teatral. Cfr. Korn, Guillermo. «*El teatro del grupo Renovación*» en *Universidad nueva y ámbitos culturales platenses*. La Plata: Departamento de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata, 1963. p. 278 -279.
- <sup>12</sup> Sobre las características de remanencia de géneros en la escena oficial platense de la década del 50 y 60 puede consultarse el trabajo: Radice, G y Di Sarli, N. *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 agosto de 2005
- <sup>13</sup> Cfr. Op. Cit. De Marinis, Marco. 1997. p. 65 sgg.
- <sup>14</sup> Según Fernando De Toro « no es sino la contextualización de las situaciones de enunciación, la concreción del espacio, tiempo, ritmo, desplazamiento, tono, ideologización del texto, proxémica, kinésica, puesta en contexto de la situación de enunciación / enunciado: se trata entonces del trabajo de *inscripción* de la virtualidad del Texto Dramático en el Texto de Puesta en Escena. No decimos *transcripción*, sino *inscripción*, puesto que no se trata de hacer coincidir el Texto Dramático con el Texto de Puesta en Escena sino llenar los lugares de indeterminación, por una parte y, por otra, inscribir el aspecto escenográfico virtual (...) el texto de puesta en escena es el concretiza y actualiza la situación de enunciación y los enunciados de un texto dramático. A su vez, la especializa de una forma precisa, por ejemplo, cómo se dice tal o cual frase, con qué tono, con qué ritmo, qué sentido tiene cada situación, qué sentimientos están involucrados, en tal o cual situación y enunciado.» De Toro, Fernando. *Semiótica Teatral*. Buenos Aires: Galerna. 1992. pp. 68-69.

## Bibliografía

- AA. VV. *La Plata, ciudad Milagro*. Sociedad de Escritores de la Provincia de Buenos Aires. La Plata: Corregidor, 1982.
- AA. VV. *La Plata, una obra de arte*. Municipalidad de La Plata y Universidad Nacional de La Plata. La Plata: Macchi, Salzmann y Cía. 1982.
- AA. VV. *Universidad «Nueva» y ámbitos culturales platenses*. La Plata: Departamento de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación U.N.L.P. 1963.



- BACZKO Bronislaw. *Los imaginarios sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1991.
- BORDIEU Pierre. *Campo intelectual y proyecto creador*, En: AA.VV. Problemas del estructuralismo. México: Siglo XXI, 1967.
- BORDIEU Pierre. *La distinción*. Madrid: Taurus. 1988.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- DE TORO, Fernando. *Semiótica Teatral*. Buenos Aires: Galerna. 1992.
- DÍAZ, Cesar, JIMÉNEZ, Mario y PASSARO María. *Una mirada periodística sobre la cotidianeidad platense. 1882 –1900*. La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación. 1999.
- PODESTÁ, José J.. *Medio siglo de farándula*. Córdoba: Río de la Plata, 1930.
- RADICE, G y DI SARLI, N. *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 agosto de 2005.
- SÁNCHEZ DISTASIO, A. *El Teatro en la ciudad de La Plata*. En: Historia del Teatro Argentino en las Provincias. Osvaldo Pellettieri (dir.) Buenos Aires: Galerna. 2005