

Doctorado en Arte
Facultad de Bellas Artes - UNLP

Título

**En busca de la felicidad identitaria.
Tensiones culturales en torno al discurso teatral: La Comedia de la Provincia
de Buenos Aires (1958-1966)**

Doctorando: Lic. Gustavo M. Radice

Directora: Dra. María de las Mercedes Reitano

Codirector: Lic. Daniel Sánchez

La Plata, 2018

Índice

Parte 1

1. Introducción. Fundamentación y justificación del tema propuesto	5
1.1. Justificación del tema y marco general. De Frondizi a Illia: el desarrollismo y el campo teatral en el devenir histórico argentino	7
1.2. Fundamentación: relaciones de saber/poder las prácticas escénicas	12
1.3. Conocimiento y reconocimiento de los horizontes teatrales	17
2. Estrategia metodológica e hipótesis de trabajo	19
2.1. Preguntas problemas: de la distancia estética a la construcción de sentido	19
2.2. Estrategia metodológica	22
2.3. Hipótesis de trabajo	24
2.4. Objetivos	25
2.4.1. Objetivos generales	25
2.4.2. Objetivos particulares	26
2.5. Fuentes de información	26
2.6. Sistema de datos y matrices	26
2.6.1. Unidades de análisis	26
2.6.2. Variables	27
2.6.3. Indicadores	27
3. Estado de la cuestión	28
3.1. De los estudios del campo teatral argentino al campo teatral local	29
3.2. Del teatro y su episteme	30
4. Marco teórico	41
4.1. Marco teórico general. De la Sociología a los estudios culturales	41
4.2. Marco teórico específico	45
4.2.1. Representación e imaginarios sociales	45

4.2.2. La representación como entidad imaginaria de conocimiento: objetos materiales / objetos imaginarios	48
4.2.3. Espacio escénico	55
4.2.4. Espacio teatral, espacio social	56
4.2.5. Tres niveles de anclaje	58
4.2.6. Acciones teatrales	60
4.2.7. El enfoque semiótico	61
4.2.8. El texto espectacular como discurso social	63
4.2.9. La dimensión estética de la puesta en escena	66
4.2.10. Filosofía del teatro: acontecimiento y poiesis	70
Parte 2	
1. Modernidad y modernización: procesos políticos constitutivos de la cultura nacional	74
1.1. Campo de poder y teatro: emergencia identitaria (1880-1930)	83
1.2. Entre la tradición y la modernidad: micro- y macropoéticas teatrales (1900-1930)	94
1.3. El pensamiento finisecular y la conciencia del otro (1916-1930)	102
2. Modelos teatrales en el campo teatral platense: tensiones entre lo culto y lo popular (1882-1950)	113
2.1. Cultura, modernidad y territorio: primeras estructuras teatrales platenses	118
2.2. Diacronía cultural platense: tensiones entre lo local y lo foráneo	120
2.2.1. Teatro Universitario: Grupo Estudiantil Renovación, Teatro de Arte Renovación y, Teatro del Pueblo	121
2.2.2. Teatro Universitario: el TULP	124
2.3. El teatro platense: el camino hacia la modernización del sistema	126

3. El teatro en disputa: teatro y cultura popular (1943-1955)	130
3.1. Horizontes culturales y proyectos teatrales platenses: entre lo intelectual y lo popular	132
Parte 3	
1. Tensiones culturales territorializadas: centro y periferia de la cultura (1945-1955)	136
1.1. <i>Complejos culturales</i> y políticas culturales	139
2. Modelos y estrategias culturales: <i>lo popular</i> como política emergente	142
2.1. Teatro Experimental de la Provincia de Buenos Aires y Departamento de Teatro de la Escuela Superior de Bellas Artes	149
3. Subsistema teatral oficial: la Comedia de la Provincia y el Teatro Popular Bonaerense	153
3.1. Discursos sobre el deber ser de la cultura: operaciones poéticas e identidad nacional	161
3.2. Pensamiento popular y razón ilustrada: El Teatro Popular Bonaerense	179
4. Consideraciones finales	184
5. Bibliografía	190
6. Anexo 1	202
7. Anexo 2	206
8. Anexo 3	211

PARTE I

1. Introducción. Fundamentación y justificación del tema propuesto

El presente trabajo centra su tema de investigación en el análisis de los modelos de puesta en escena y sus formas de representación de las producciones teatrales de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires –en sus dos vertientes: el Teatro Popular Bonaerense y el elenco teatral La Plata– entre los años 1958 y 1966; con el objetivo de dilucidar las matrices de pensamiento¹ que circulan por el entramado de la identidad social argentina. Asimismo, se constituye como momento de cierre de un proyecto de investigación que comenzó en el año 2004² y que abarcó diferentes facetas del tema. El poder entender el desarrollo del este trabajo como momento de cierre sobre el tema por investigar ha permitido aunar, revisar, ampliar y sistematizar distintos estudios realizados anteriormente; y, a su vez, posibilita avanzar sobre nuevos enfoques, temas y objetos de estudio.

Así es que la presente tesis se propone analizar la proyección organizada de las relaciones de idiosincrasia, entre las estructuras que sustentan las políticas hegemónicas y las estructuras simbólicas que conforman las matrices de pensamiento de la identidad de un pueblo. Esta estrategia de organización y análisis sería, pues, intencionadamente selectiva y especulativa con relación a la construcción de sentido de ciertos aspectos pertenecientes al campo cultural –repertorio espectacular del sistema teatral oficial–, en tanto resulten pertinentes y eficaces para consolidar y legitimar la ideología del marco ideológico que las produce, tanto en lo relativo a la definición de una

¹ “... denominamos matriz teórico-política de pensamiento a la articulación de un conjunto de categorías y valores constitutivos, que forman la trama lógico-conceptual básica y establecen los fundamentos de una determinada corriente de pensamiento. [...] Las diversas matrices de pensamiento contienen definiciones acerca de la naturaleza humana; de la constitución de las sociedades, su composición y formas de desarrollo; diferentes interpretaciones de la historia; elementos para la comprensión de los fenómenos del presente y modelos de organización social que marcan los ejes fundamentales de los proyectos políticos hacia el futuro. Asimismo, formulan planteos sobre los sujetos protagónicos del devenir histórico y social; hipótesis referidas a los comportamientos políticos, económicos, sociales y culturales y fundamentos para optar entre valores e intereses en conflicto” (Argumedo, 2004: 79).

² Proyecto B-163 “Lineamientos para la comprensión de la Práctica Teatral”. Director: Prof. Rubén Segura. Programa de Incentivos a docentes investigadores. N.º de Memo: 96/04. Lugar: Departamento de Plástica. Unidad académica: Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Período: 2004-2006; y Proyecto “Historia del Teatro Argentino en las Provincias”. Director: Osvaldo Pellettieri. Lugar: GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino). Unidad académica: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Período: 2001 y continúa.

determinada identidad nacional como a los roles de los diversos estamentos –habitus de clase– en la estructuración del orden social (Chiarenza, 1998: 116-129).

Para Néstor García Canclini (1992: 26), el análisis de los alcances que adquieren las diversas políticas culturales no debe detenerse en los documentos formulados por quienes las implementan en el plano legislativo o ejecutivo, sino que: “para descubrir el sentido global de esas políticas, además de la reflexión de los protagonistas, [debe tenerse en cuenta] la investigación empírica que evalúe la manera en que las acciones públicas se vinculan con las necesidades sociales”.

De igual modo, García Canclini afirma la existencia de diversos modelos o paradigmas³ de diseño y de implementación de políticas culturales, los cuales obedecen a distintas concepciones de desarrollo cultural, generadas a partir de las características ideológicas de los representantes sociales que las propugnan⁴. De los paradigmas expuestos por el autor, se considera el denominado democratización cultural como el de mayor pertinencia en relación con las estrategias políticas desarrolladas a lo largo del período descrito. Al respecto, el autor señala lo siguiente:

Este paradigma concibe la política cultural como un programa de distribución y popularización del arte, el conocimiento científico y las demás formas de la “alta cultura”. Su hipótesis básica es que una mejor difusión corregirá las desigualdades en el acceso a los bienes simbólicos [...] desarrollando programas de vasta difusión, facilitando el acceso a las instituciones educativas y artísticas (García Canclini, 1992: 13).

El modelo democrático cultural consiste, entonces, a diferencia de otros paradigmas cercanos a gobiernos autoritarios o neoliberales⁵, en un modelo de flexibilización en cuanto a las posibilidades de acceso a la “alta cultura” de diversas esferas sociales

³ La Dra. Marta Zátanyi define al paradigma como una abstracción compuesta por tres elementos: la edificación cognitiva, el sistema axiológico y el universo simbólico (Zátanyi, 2007: 13-14).

⁴ Para García Canclini (1992: 25), “la redefinición del concepto de cultura ha facilitado su reubicación en el campo político [...] al concebir la cultura –en un sentido más próximo a la acepción antropológica– como el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas, es posible verla como parte de la socialización de las clases y los grupos en la formación de las concepciones políticas y en el estilo que la sociedad adopta en diferentes líneas de desarrollo”.

⁵ Néstor García Canclini (1992: 27) los divide en “tradicionalismo patrimonialista” y “estatismo populista” para los Estados autócratas y utiliza los términos “mecenazgo liberal” y “privatización neoconservadora” para los Estados neoliberales tecnocráticos o neoconservadores de amplia apertura a las empresas transnacionales y *holdings* privados.

históricamente excluidas de esta, cuya finalidad sería realzar los niveles de adquisición cultural y ampliar el repertorio de relaciones simbólicas de dichas esferas, no estando exento, sin embargo, de una intencionalidad ideológica establecida a *priori*

En el marco del período descrito, las políticas en torno a la educación se constituyeron en el principal baluarte de las acciones de gobierno, siendo la creación de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires parte integral de los objetivos del Estado, en condición de “apoyar [refiriéndose al apoyo en la conformación de circuitos culturales afines] y estimular toda otra manifestación que tienda a elevar la cultura popular”⁶. Se entiende este objetivo como una estrategia política, en la cual las herramientas se consolidaron a partir de la utilización de géneros canónicos ya legitimados por las instituciones del campo intelectual, y, en cierto punto, representativas de la ideología del campo de poder. Las primeras producciones de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires expresaron el propósito de facilitar al público el acceso a un nutrido y variado repertorio compuesto por obras clásicas y de figuras contemporáneas de la dramaturgia mundial, como así también autores nacionales de amplio reconocimiento dentro del campo intelectual.

1.1. Justificación del tema y marco general. De Frondizi a Illia: el desarrollismo y el campo teatral en el devenir histórico argentino

Con la asunción a la presidencia de la República de Arturo Frondizi (1958-1962), el 1 mayo de 1958, comienza una nueva etapa para la Argentina, marcada por un programa de modernización y de crecimiento del país que aseguraba el progreso en varios aspectos. Con una línea política y económica basada en el desarrollismo, este período prometía modernización de la Nación, y dicha modernización impactaría dentro del campo de la cultura⁷. Es durante la década del sesenta que la Argentina emprende un camino de

⁶ Resolución N.º 2038 de la Dirección General de Cultura, del Ministerio de Educación, de la Provincia de Buenos Aires, 25 de septiembre de 1958.

⁷ Para contextualizar los conceptos de cultura e identidad nacional desde un plano político-ideológico histórico, la obra de Juan José Hernández Arregui (1913-1974) describe, en una serie de textos, las diferentes tendencias ideológicas que han preponderado en la historia argentina. En el año 1960, escribe *La formación de la conciencia nacional* y, en 1963, *¿Qué es el ser nacional?*; estos dos textos sirven de marco para comprender tanto el concepto de ser nacional como el de identidad nacional y su línea política dentro del período estudiado: “se convierte [...] en una comunidad establecida en un ámbito geográfico y económico, jurídicamente organizada en una nación, unida por una misma lengua, un pasado común, instituciones históricas, creencias y tradiciones también comunes conservadas en la memoria del pueblo, y amuralladas,

renovación en todas las áreas⁸, que luego va a ser truncado por los diferentes golpes de Estado que se suceden *a posteriori*.

Luego del hiato que se produce con el golpe de Estado cívico-militar de José María Guido⁹ (1962-1963), y “que impuso un régimen duramente represivo en lo económico, lo político, lo social y lo cultural, un régimen que tampoco logró la modernización industrial y en cambio acentuó las contradicciones sociales” (García Canclini, 2006: 125), se abre una nueva oportunidad para el crecimiento y la modernización de la Nación con el gobierno democrático de Arturo Illia (1963-1966), pero una vez más dicho proyecto democrático será abortado por el golpe de Estado cívico-militar de Juan Carlos Onganía en 1966.

Es necesario entender el tiempo que abarca la década de 1960 como un intento de proceso de modernización de los diferentes campos que componen la vida social y que se encontraban en sintonía con lo que sucedía en el resto del mundo. Néstor García Canclini (2006: 35) afirma respecto del lapso entre los años 1960-1970, años que abarca su libro *Arte popular y sociedad en América Latina*:

Las principales razones para escoger esta etapa y este país fueron las siguientes: 1) La modernización económica y cultural promovida en América Latina y durante la década del sesenta por los sectores desarrollistas logró en la Argentina una renovación radical de las artes plásticas: vanguardias nacionales, con auspicio de fundaciones sostenidas por empresas industriales, pudieron por primera vez acompañar la experimentación de las metrópolis sin el atraso anterior de una o dos décadas. 2) Junto con esa actualización de la dependencia cultural, un alto número de artistas –en su mayoría de vanguardia– se insertaron activamente en organizaciones populares y luchas políticas, produjeron experiencias inéditas en la plástica, el teatro y el cine con el fin de quebrar el aislamiento elitista del arte institucional, buscaron nuevas formas de comunicación y participación social, al margen de las establecidas en el país y también de las consagradas en la metrópolis.

Dentro de este contexto social, comienza también un proceso de modernización del sistema teatral argentino. Por su parte, Jorge Dubatti (2012: 137), en su libro *Cien años*

tales representaciones colectivas, en sus clases no ligadas al imperialismo, en una actitud de defensa ante embates internos y externos que, en tanto disposición revolucionaria de las masas oprimidas, se manifiesta como conciencia antiimperialista, como voluntad nacional del destino” (Hernández Arregui, 2005: 20-21).

⁸ Véase García Canclini (2006: 100-123).

de Teatro Argentino, marca el lapso de 1960-1973 como los “... años en los que se produce una modernización profunda en las poéticas de la dramaturgia, la puesta en escena y la actuación”.

Igualmente, el amplio trabajo realizado por Osvaldo Pellettieri resulta central y de capital importancia para esta tesis, ya que su labor de investigación sobre el campo teatral argentino ha aportado no solo aspectos metodológicos para abordar el fenómeno teatral del país, sino que en su desarrollo ha sistematizado procedimientos, temáticas, géneros y su relación con la historia externa del campo teatral argentino. El crítico Osvaldo Pellettieri (1997: 19), en su modelo de periodización del sistema teatral argentino, establece que durante los años comprendidos entre 1930 y 1985 “abarca el estudio de la primera modernización –denominado microsistema del teatro independiente– y la segunda modernización –llamado microsistema teatral del sesenta: realismo reflexivo y neovanguardia–”.

Desde este pensamiento se parte para la selección de las muestras para analizar el período denominado microsistema teatral del sesenta. Este microsistema teatral, según Pellettieri (1997: 20), es emergente durante 1960 y ya para mediados de la década se convierte en una poética teatral dominante. Durante este período se desarrollan y diseminan estéticas, modelos y conceptos teatrales –tanto en la puesta en escena como en la actuación– relacionados con el realismo reflexivo y la neovanguardia. Estas dos tendencias teatrales, abarcativas de diferentes modelos, resignifican y representan uno de los metarrelatos teatrales de la modernidad, como es el modelo de actuación devenido del método de Strasberg, y su contrapartida que marca el comienzo de la neovanguardia teatral: los textos dramáticos de Griselda Gambaro¹⁰.

Jorge Dubatti vuelve a remarcar, al igual que Osvaldo Pellettieri, las tensiones que empiezan a producirse dentro del sistema teatral argentino durante del período señalado:

... el enfrentamiento entre “realistas” y “absurdistas”, y a finales de la década –y ya francamente en los 70– se inicia una fase de “intercambios de procedimientos” en la

¹⁰ Jorge Dubatti (2012: 154) expresa al respecto de la producción de Griselda Gambaro: “Hemos insistido en otros trabajos en que la dramaturgia de la ‘neovanguardia’ argentina de los 60 (especialmente, Gambaro y Pavlovsky) debe ser leída sin recurrir exclusivamente a la categoría de ‘teatro del absurdo’, porque la excede ampliamente. [...] se advierte una más abarcadora radicalización de lo nuevo entendida como experimentación profunda, de contraposición, en el campo de las convenciones del lenguaje teatral, una ampliación del concepto de realidad. Pavlovsky encuentra en el teatro de este período una herramienta de expresión que le sirve como dispositivo de desautomatización y ampliación del régimen de experiencia de lo real-cotidiano”.

que el realismo recurre a resoluciones “desrealizadoras” (expresionismo, teatro épico, absurdismo) y los creadores de la “neovanguardia” se tornan cada vez más transparentes y directos en su representación del referente social (Dubatti: 2012, 151).

Se señala que estas tensiones comienzan a visibilizarse de forma explícita en el interior del sistema teatral argentino, no son ajenas al campo teatral platense y de la región. Si bien históricamente estas dicotomías dentro del campo social y cultural han existido, la Comedia de la Provincia de Buenos Aires intentó subvertirlas a partir de la selección de un repertorio dramático con características amplias y que abarcarán diferentes modos de producir teatro. Estas tensiones también tienen su correlato dentro del campo social y fueron consecuencia de luchas ideológicas históricas anteriores al período descrito en el presente trabajo; muchas veces las polaridades establecidas –como en este caso teatro realista y teatro de neovanguardia– fueron asociadas no solo a modalidades de producción teatral, sino también a públicos y a discursos¹¹ ideológicos:

Cabe mencionar que la tensión ya mencionada [popular/intelectual] se circunscribe dentro de los metarrelatos de la modernidad, y se sustentó a su vez por el devenir histórico político y el desarrollo social de la región. Establecer, en el interior del campo teatral y cultural platense, qué es “lo popular” y qué se entiende por “intelectual” es una discusión que estuvo presente en el seno de la lucha por el capital cultural. Las producciones culturales y artísticas de la época, atravesadas por dicha tensión, se constituyeron como una materialidad discursiva social y a la vez política (Radice y Di Sarli, 2015: 52).

Las tensiones entre innovación y tradición son históricamente fluctuantes y establecen paradigmas tanto artísticos como sociales. Las ideas que asocian solo innovaciones en el área de lo formal y no de contenido a la neovanguardia teatral, y rasgos puramente de contenido al teatro realista, tienen su raíz en las relaciones mimético-aristotélicas del teatro con el campo social, y establecen relaciones unívocas entre forma y contenido. A su vez, estas divisiones marcan encasillamientos en el público que consume teatro y

¹¹ En este caso, el término discurso asigna a “los procedimientos de validación recursiva a través de la cual las normas y los principios abstractos se concretizan y legitiman” (Benhabib, 2006: 39).

generan estructuras que remiten a conceptos ligados a los metarrelatos de la modernidad: alta cultura, cultura popular, cultura de masas, tradición e ilustración.

Las divisiones y las categorizaciones tan determinantes resultan, muchas veces, de los estudios críticos realizados por los agentes del campo intelectual, y no de una visión que entienda la producción simbólica desde sus modos de producción. Frecuentemente, las instituciones que conforman el campo intelectual están relacionadas con el campo de poder y establecen discursos críticos acerca del arte y, en su accionar discursivo, construyen paradigmas sobre el deber ser del arte y la cultura. Dichos discursos, a menudo, son apropiados por el campo de poder como estrategia e instrumento para el desarrollo de políticas culturales.

El resultado de estas divisiones y apropiaciones es el control hegemónico del campo de poder sobre el capital simbólico; en consecuencia, el campo intelectual y su legitimación sobre el conjunto de ciertas producciones simbólicas elevan al estatuto de artisticidad a aquellas que responden a los discursos hegemónicos y, a su vez, estratifican el gusto a partir de la distinción de clases. En tal sentido, García Canclini (1989:112) expone lo siguiente: “La construcción de la hegemonía, además de basarse en la división en clases, se asienta en el manejo de la fragmentación cultural y en la producción de otras divisiones: entre lo económico y lo simbólico, entre la producción, la circulación y el consumo, y entre los individuos y su marco comunitario inmediato”.

A diferencia del campo de las artes visuales del mismo período, que tuvieron como objetivo la proyección internacional¹² del arte bajo la idea de lo nuevo, basado en la experimentación de las producciones de los artistas jóvenes –muchos de ellos vinculados al Instituto Di Tella–, la Comedia de la Provincia de Buenos Aires proyectó su política teatral hacia el interior de la Argentina, sin tener como objetivo la internacionalización de su producción y sin afianzar su repertorio en la búsqueda de lo nuevo¹³. Así, no participó

¹² Al respecto, Andrea Giunta (2001: 14) expresa: “Para las instituciones argentinas lo prioritario era tener un arte de vanguardia. Para intervenir en la escena internacional era necesario presentarse con un arte distinto de aquel que se ofrecía en los repertorios de los principales centros culturales; un arte, al mismo tiempo, actualizado. Como veremos, el proyecto fue bastante indefinido en términos de imágenes. Se trataba de ofrecer todo lo que se consideraba nuevo, y preferentemente, realizado por jóvenes. La idea era que, entre todas las expresiones que surgieran del clima de experimentación y aventura que dominaba entre los artistas de Buenos Aires, estaba la clave de un arte original y anticipado respecto del que se hacía en los centros tradicionales. Esto era algo con lo que las instituciones artísticas de Buenos Aires, quizás por primera vez, sentían que podían contar, aun cuando no pudiesen determinar por cuál estilo decidirse”.

¹³ Cabe señalar que esta idea de lo nuevo muchas veces se presenta como característica de aquello que debe poseer toda obra artística moderna: “La autoridad de lo nuevo es la de lo históricamente necesario [...]. La experiencia de lo nuevo dice mucho, aun cuando su concepto, por muy cualitativo que sea, está siempre

directamente, en el plano de lo artístico-formal, de las tensiones propias del período que se inclinaban hacia la búsqueda de la vanguardia fundada en la autoconciencia estética de la propia obra de arte¹⁴.

La mirada hacia el interior del territorio argentino trajo aparejados otros problemas vinculados no solo al orden de lo estético en su repertorio, sino a la construcción de discursos ideológicos relacionados con la identidad social y basada en una ideación política sobre el concepto de tradición¹⁵.

1.2. Fundamentación: relaciones de saber/poder en las prácticas escénicas

Entender el teatro como un dispositivo¹⁶ —en el cual se inscriben instituciones, saberes, prácticas, etc.— nos permite, por un lado, entender cómo funcionan las relaciones que existen entre saber/poder dentro de la práctica teatral¹⁷ y, por otro, elucidar la forma social que generó tal o cual forma teatral.

Es en este punto donde el concepto de dispositivo teatral podría visibilizar, por ejemplo, las relaciones que se establecen entre instituciones teatrales oficiales y aquellas que no lo son, con formas de gobierno y sus prácticas hegemónicas, y prácticas sociales con sus habitus de clase. Estas relaciones nos plantean nuevos interrogantes como ¿el dispositivo teatro moldea las subjetividades? Y, si es así, cabría preguntarse si el dispositivo teatro,

trabajando en el terreno abstracto. Es una palabra privativa, desde el comienzo es negación de lo que ya no puede seguir siendo, mucho más que una palabra positiva” (Entel, Lenarduzi y Gerzovich, 2008: 186).

¹⁴ “El ‘modernismo estético’ puso enfáticamente en crisis la idea del arte como ‘reflejo’ de la realidad exterior, la ‘autoconciencia’ estética, que caracterizó a las diferentes expresiones de vanguardia en la primera mitad del siglo xx, llevó a cabo una serie de reflexiones y experimentaciones sobre los medios materiales y los medios de producción artística [...] y puso de relieve el agotamiento de un arte que se pretendía ‘reflejo’ o ‘representación transparente’ del mundo” (Entel, Lenarduzi y Gerzovich, 2008: 182).

¹⁵ Al respecto de la idea de tradición, Alicia Entel subraya citando a Adorno: “La tradición, como medio del movimiento histórico, depende en su propia constitución de las estructuras económicas y sociales, y se modifica cualitativamente con ellas” (Entel, Lenarduzi y Gerzovich, 2008: 185-186).

¹⁶ Marco De Marinis (1997: 70) señala también, cuando cita a Lotman, “la posibilidad, para el teatro, de funcionar como ‘dispositivo’ codificador del comportamiento de los hombres [...] en la realidad de la vida y de las costumbres”.

¹⁷ Dentro del contexto conceptual descripto, es menester señalar que la idea de teatro se vincula a lo que Jacques Rancière (2010: 13) define como comunidad: “Significa que el ‘teatro’ es una forma comunitaria ejemplar. Conlleva una idea de comunidad como presencia en sí [...]. Entendemos por ello la comunidad como una manera de ocupar un lugar y un tiempo, como el cuerpo puesto en acto opuesto al simple aparato de las leyes, un conjunto de percepciones, de gestos y actitudes que precede y preforma las leyes e instituciones políticas”.

materializado en la institución teatral oficial, construye un paradigma de subjetividad a partir de su repertorio.

Así es que uno de los primeros conceptos que intervienen en el presente trabajo, y que en cierto modo permite reforzar las hipótesis por desarrollar, es pensar el acontecimiento escénico como un dispositivo. Partiendo del concepto de dispositivo que enuncia Michel Foucault, entendemos que el teatro se transforma de materia discursiva en práctica escénica por la presencia o, más bien, por la circulación de los individuos –en este caso, espectadores– por el entramado del dispositivo teatral. Por su parte, Luis García Fanlo acerca una tentativa de definición del concepto foucaultiano de dispositivo cuando señala que:

Uno de los equívocos más generalizados que existe con relación al uso que Michel Foucault le asigna al término dispositivo consiste en utilizarlo como sinónimo de institución. Sin embargo, de una lectura atenta de los textos foucaultianos se deduce claramente que lo que define al dispositivo es la relación o red de saber/poder en la que se inscriben la escuela, el cuartel, el convento, el hospital, la cárcel, la fábrica, y no cada uno de ellos en forma separada. Un dispositivo sería, entonces, una relación entre distintos componentes o elementos institucionales que también incluiría los discursos, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, filosóficos, morales y/o filantrópicos que circulan dentro de dicha relación (García Fanlo, 2011: 2).

Mucho se ha dicho y escrito acerca de la relación saber/poder dentro del teatro, ya sea como instrumento pedagógico o como discurso al servicio de alguna causa social o política. Es en el territorio de América Latina en donde estas relaciones se evidencian de manera más notoria en las prácticas teatrales. Cabe citar como ejemplo el ciclo de *Teatro Abierto* (1981) realizado en la Argentina contra la dictadura militar (1976-1983); o más cercano en el tiempo a nosotros, el ciclo de *Teatro x la Identidad*. También se destaca dentro de esta línea el *I Festival de Teatro y Memoria: escenas del pasado presente*, que se llevó a cabo en la ciudad de La Plata.

Ahora bien, ¿cómo se materializa esta relación en el teatro y qué parte del dispositivo teatral pone en funcionamiento entre saber/poder? Es desde este punto que nos dirigimos para intentar dilucidar qué elementos conforman el dispositivo teatral y cuál es su parte material que impide la disyunción entre las relaciones que se establecen entre

saber/poder y práctica teatral/práctica social para dar cuenta de cómo se construyen las matrices de pensamiento que configuran la identidad social.

El tomar como base el concepto foucaultiano de dispositivo nos permite, en un primer momento, disgregar cuáles de los elementos que conforman la práctica teatral –y que funcionan en red– son los que activan la relación saber/poder: la representación y los espectadores. De este modo, podemos entender, también, estos dos elementos como dispositivos: dispositivo representación, por un lado, y dispositivo espectador, por el otro. Este último supera la simple materialidad corporal del espectador y desplaza su sentido al concepto de subjetividad.

Estos dos dispositivos, que funcionan en red dialéctica, se generan uno a otro: la representación genera subjetividades –como por ejemplo, el Teatro Épico de Brecht– y las subjetividades generan representación –como por ejemplo, el Teatro de la Crueldad de Artaud–; o también esta relación se puede ver claramente en el movimiento cultural de Teatro Abierto en donde ambos dispositivos –representación y espectador– se unen para construir un discurso en contra de la dictadura militar y en favor de la democracia y la libertad de expresión. Ahora bien, ¿cuáles son los mecanismos materiales que hacen inteligible estos dos dispositivos y los convierten en relaciones de saber/poder?

Para Marco De Marinis, el Teatro no es un reflejo directo del campo social y sus prácticas simbólicas, sino una conceptualización o lectura particular sobre ciertos aspectos existentes de un determinado conjunto social: “el teatro proporciona paradigmas utilizables para el comportamiento” (De Marinis, 1997: 70).

Retomando la noción de dispositivo y sumando esta idea desarrollada por De Marinis, podemos inferir que las prácticas teatrales se inscriben como dispositivo en tanto:

Un dispositivo sería entonces un complejo haz de relaciones entre instituciones, sistema de normas, formas de comportamiento, procesos económicos, sociales, técnicos, y tipos de clasificación de sujetos, objetos y relaciones entre estos, un juego de relaciones discursivas y no discursivas, de regularidades que rigen una dispersión cuyo soporte son prácticas. Por eso no es exacto decir que los dispositivos “capturan” individuos en su red, sino que producen sujetos que como tales quedan sujetos a determinados efectos de saber/poder (García Fanlo, 2011: 3).

En una primera aproximación podríamos deducir que dichas relaciones entre saber/poder del conjunto social son significadas o representadas a partir de objetos¹⁸, los cuales están en vinculación con las subjetividades sociales y con el conjunto de las instituciones sociales; cabe señalar que tales subjetividades no siempre son estables, a diferencia de las instituciones que poseen estructuras fijas. Así es que la materialización discursiva de las relaciones entre saber/poder captura las relaciones entre subjetividades e instituciones; dicha lectura sobre la práctica discursiva teatral traería aparejada, en el campo de la recepción, la posibilidad de una multiplicidad de lecturas sobre el hecho teatral.

Por lo tanto, la construcción subjetiva del texto dramático¹⁹ impediría, por ejemplo, tomarlo como un documento histórico de primera magnitud, pero sí como un indicador de las estrategias de clase (García Canclini, 2006: 148) que marcan pautas que permitirían, en un primer momento, dilucidar estéticas canónicas, remanentes y emergentes. Si bien el texto dramático guarda una estrecha relación con el contexto histórico, este no es una descripción objetiva del campo social, sino una construcción personal del dramaturgo sobre aspectos selectivos y de su interés, tanto del campo político-social como del campo de poder. Por consiguiente, si entendemos el texto dramático en el contexto conceptual de dispositivo, también lo podríamos concebir como una “máquina para hacer ver y hacer hablar que funciona acoplada a determinados regímenes históricos de enunciación y visibilidad. Estos regímenes distribuyen lo visible y lo invisible, lo enunciable y lo no enunciable al hacer nacer o desaparecer el objeto que, de tal forma, no existe fuera de ellos” (García Fanlo, 2011: 4).

Asimismo, si se considera la preeminencia de la función comunicativa del texto dramático, este también establece una vinculación semántica múltiple con el espectador por encima de las particularidades del momento en que se produce. Dichas vinculaciones nunca son mecánicas, directas o desprovistas de matices individuales por parte del espectador

¹⁸ Se entiende la noción de objeto en un sentido amplio del término, que abarca no solo los objetos materiales cotidianos o teatrales, sino también el cuerpo del actor.

¹⁹ “Al hablar de dramaturgia y no de texto podemos pensar en un espacio intermedio entre los tres factores que componen el factor escénico: el teatro, la actuación y el drama. El teatro es el lugar del espectador (espacio social o de representación); la actuación (‘performance’), el lugar de los actores (espacio expresivo o de dinamización); el drama es el lugar de la acción, codificable o no en un texto (espacio formal o de construcción). Y podríamos entonces descubrir cómo en distintas épocas y en diferentes contextos, desde cada uno de esos lugares se ha sometido a crítica y transformación a los otros. Podríamos entender también que la dramaturgia ocupa un lugar entre otros tres factores, o más bien ningún lugar. Es un espacio de meditación” (José Sánchez: 2010, 19).

(De Marinis, 1997: 65-69). De este modo, las cualidades del texto dramático ponen el énfasis en la expresión de contenidos que, si bien se hallan vinculados a las problemáticas contextuales, no son sino versiones particulares de aquellas. Retomando las ideas de Néstor García Canclini (2006, 149):

... digamos también que la investigación sobre sistemas simbólicos no puede limitarse a conectar representaciones con sus condiciones sociales de producción y con las estrategias de poder: sobre todo cuando se trata del arte, encontramos que las producciones simbólicas son también maneras de imaginar lo posible.

Si entendemos el acontecimiento escénico como dispositivo –como bien lo hace Foucault– se pueden comenzar a articular tres ideas problemas: lo material (el artefacto), el espectador y su contexto social (las subjetividades), y la red de instituciones que legitiman la práctica teatral (las instituciones hegemónicas).

De esta manera, el acontecimiento escénico trasciende lo meramente descriptivo para transformarse en un vehículo de opiniones elaboradas de forma individual sobre un cierto estado de cosas acerca de las relaciones entre el campo cultural, el campo social y el campo de poder. Entonces ¿se podría pensar el dispositivo teatro como una herramienta de disciplinamiento que actúa sobre los agentes sociales que lo consumen, o también como un dispositivo normalizador de subjetividades que tiene como objetivo modificar el habitus? Al respecto, Luis García Fanlo sostiene: “Lo que los dispositivos inscriben en los cuerpos son reglas y procedimientos, esquemas corporales, éticos y lógicos de orden general que orientan prácticas singulares: conducen conductas dentro de un campo limitado pero inconmensurable de posibilidades” (García Fanlo, 2011: 6).

Por su parte, Jacques Aumont (1992) también elabora y piensa la noción de dispositivo. Su aporte se configura dentro de las relaciones entre imagen y espectador. Aumont caracteriza al dispositivo entre “... los medios y las técnicas de producción de las imágenes” (Aumont, 1992: 143). Es desde esta óptica que engloba “... los modos de circulación, de reproducción, los lugares en los que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas” (Aumont, 1992: 143). Y es desde las posibilidades de análisis que plantean los conceptos enunciados por él que la noción de dispositivo posibilitaría explicar, analizar y reflexionar sobre el impacto que produce el dispositivo espacio en la práctica teatral, en tanto codificación normativizadora de la mirada y los comportamientos sociales.

Esto es, por ejemplo, como el cambio del dispositivo teatral a la italiana, en el contexto de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en la Argentina, que normativizó una idea de teatro culto. El impacto que produce la noción de dispositivo en relación con los modos de producción (materiales y simbólicos) delimita aspectos técnicos que concretan estéticas. En la relación entre técnica y estética se articulan los elementos simbólicos que terminan por representar los hábitos de clase y los posibles desplazamientos (verticales o transversales) de los agentes sociales. Cabe señalar que los aspectos estéticos también circunscriben políticas del gusto, que muchas veces se manifiestan no solo en estéticas, sino también en los espacios por donde circulan las obras de arte.

Así es que los medios y las técnicas de producción de obras establecen un campo de producción que define a su vez el campo cultural. Las posibles innovaciones dentro de los modos de producción permiten apropiaciones e hibridaciones de medios y técnicas de producción. El posible avance hacia un nuevo terreno en las formas de producción muchas veces sustenta políticas del gusto y problemas de enclausamiento social de los agentes sociales. Esclarecer y entender la práctica teatral como dispositivos no solo permite elucidar las múltiples relaciones que se establecen con el campo social, el campo de poder y el campo intelectual, sino también cuáles son sus elementos constituyentes y cómo construyen sentido.

1.3. Conocimiento y reconocimiento de los horizontes teatrales

Asimismo, emerge un nuevo concepto desde la Teoría de la Recepción: el de horizonte de expectativas. Jauss define este concepto como:

... un sistema referencial, objetivable, de expectativas que surgen para cada obra, en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de la obra, conocidos con anterioridad así como del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico (Jauss en Sánchez Vázquez, 2005).

Esta idea de pensar un mundo simbólico preconcebido, anterior –en este caso, al acontecimiento teatral–, permite cruzar las ideas que circulan por el entramado del campo social y el campo de poder. Ambas esferas –la social y la del poder político hegemónico constituyentes del circuito teatral– establecen un paradigma del deber ser del teatro. Muchas veces ambos horizontes de expectativas –el del espectador y el de la institución–

pueden entrar en fricción, ya que el horizonte de expectativas de la institución es un conjunto de reglas, normas y saberes previamente contruidos en función de una política cultural; a diferencia del horizonte de expectativas del espectador que es un conjunto de saberes previos a la obra en sí. Es en este punto donde se marca la divergencia entre los dos campos y su horizonte de expectativas; en tanto el del espectador se entiende como saberes que circulan dentro de su campo social y acorde a su habitus de clase, y el de la institución se entiende como una construcción que emerge cual ley en relación con las políticas culturales. Otra de las diferencias se encuentra con relación a la flexibilidad del horizonte de expectativa en ambos campos; se entiende la idea de flexibilidad como la posibilidad de movilidad de contenidos simbólicos que encierra el conjunto de saberes propios de cada horizonte de expectativas.

Para poder entender dichas fricciones entre las dos esferas que participan en el circuito teatral, Jauss elabora otro concepto que complementa la idea de horizonte de expectativas: la distancia estética²⁰. Interesa al análisis en cuanto a la progresiva transición de la noción de *público* a la de *espectador*, en la que de la naturaleza homogénea del primero –ligado a la Sociología– se avanza a la especificidad antropológica del segundo. El vínculo comunicacional entre acontecimiento teatral y espectador es más complejo e insondable, pues incluye una variable de matices, disquisiciones y relaciones lógico-sensibles netamente particulares, las cuales difieren de los comunes denominadores que el espectador mantiene como parte del *público* homogéneo.

Jacques Rancière describe la relación del espectador con la obra de la siguiente manera:

La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción [...]. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ha visto con otros escenarios, en otros tipos de lugares [...]. Participa en la

²⁰ "... el concepto de 'distancia estética', entendiendo por él la distancia que media entre el horizonte de expectativas dado y el horizonte de expectativas del público, distancia que se pone de manifiesto en la recepción de la obra. Este concepto de 'distancia estética' le permite a Jauss 'determinar el carácter artístico [de una obra] por medio de la forma y el grado de su efecto en un público determinado'. De este concepto y del cambio de horizonte que impone el rechazar el horizonte dado, deduce Jauss el carácter artístico o valor estético de una obra. Si la distancia estética aumenta, como sucede con respecto a la innovación o ruptura con el horizonte dado, aumentará –según Jauss– su valor estético" (Sánchez Vázquez, 2005: 39).

performance rehaciéndola a su manera [...] para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se propone (Rancière, 2010: 19-20).

En este caso, pues, la construcción de sentido 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 presentada²¹ ante él mismo para ser *construida* en el instante de su recepción, no de su ejecución.

Es entonces que desde esta óptica podemos definir el dispositivo teatro no solamente como la materialidad del texto espectacular, sino como la red que conforman la representación, las subjetividades materializadas en los espectadores y la propia discursividad del texto espectacular. Dentro de esta red, se encuentran también el conjunto de las instituciones, las prácticas sociales, las reglas de los procedimientos sociales y teatrales; y en el conjunto de estas relaciones se conforma el acontecimiento teatral como dispositivo.

2. Estrategia metodológica e hipótesis de trabajo

2.1. Preguntas problemas: de la distancia estética a la construcción de sentido

A partir de lo enunciado en los párrafos anteriores surgen las preguntas problemas que estructuraron los primeros lineamientos de la presente tesis, que se detallan a continuación.

La comedia de la Provincia de Buenos Aires, durante la década del 1960, está constituida por dos elencos: el elenco de La Plata –afincado en la ciudad de La Plata–, y el elenco del Teatro Popular Bonaerense, dedicado hacer giras por el interior de la provincia de Buenos Aires. Si entendemos la Comedia de la Provincia de Buenos Aires como un dispositivo cultural:

²¹ Entendida esta forma de presentar, en términos estrictos, un conjunto de personas que recita y corporiza un parlamento ficcional en un espacio y tiempo ficticios.

- A. ¿Cuáles son los rasgos temáticos y estéticos por los cuales el repertorio teatral de la Comedia (en sus dos elencos) representa la tradición escénica argentina?
- A.1. La configuración de rasgos estéticos y temáticos seleccionada como repertorio, ¿define la tradición escénica argentina como un discurso que revaloriza el pasado?
 - A.2. La construcción de dicho discurso, ¿es pensada como medio para representar la identidad nacional?
- B. ¿Cuáles son los géneros teatrales y las estéticas por los cuales el repertorio teatral de la Comedia (en sus dos elencos) representa el concepto de tradición teatral nacional?
- B.1. Dichos rasgos estéticos²², ¿se conforman como elementos canónicos y remanentes del sistema teatral nacional durante la década del sesenta?
 - B.2. El conjunto de géneros dramáticos, como la gauchesca teatral (1884-1886), el sainete criollo (1890-1930) y las diferentes formas del grotesco criollo (1923-1934), ¿pueden considerarse géneros canónicos y, a su vez, remanentes durante la década del sesenta?
 - B.3. Dichos microsistemas canónicos y remanentes, enunciados en A y B, ¿definen la micropoética de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires? Y, a su vez, ¿pueden entenderse como un discurso sobre la tradición nacional?

A partir de la micropoética teatral de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires:

- C. ¿Cómo se vincula la tradición teatral nacional con el concepto de tradición nacional?
- D. Si durante el período que abarcan los años 1930 a 1985 (Pellettieri, 1997: 19) el subsistema teatral moderno se constituye como emergente y luego dominante, ¿la Comedia de la Provincia de Buenos Aires produce mecanismos de apropiación para renovar su lenguaje poético, entendido este como la relación entre género y estilo, para así provocar un cambio en el paradigma del concepto tradición nacional?

²² Entendidos estos como las diferentes formas teatrales espaciales (circo criollo, teatro a la italiana), las puestas en escena de rasgos miméticos, los modelos de actuación declamatorios, etcétera.

Con relación a los dos elencos de la Comedia de la Provincia:

- E. ¿Pueden establecerse relaciones dialógicas entre los conceptos “estéticas y géneros emergentes” (realismo reflexivo y neovanguardia teatral) y “estéticas y géneros remanentes” (gauchesca teatral, sainete criollo y grotesco criollo)?
- F. ¿Estas relaciones dialógicas se vinculan a su vez con el sentido de territorialidad, esto es: centro-periferia, campo-ciudad?
- G. ¿El concepto de territorialidad se puede relacionar con la idea moderna de alta cultura y cultura popular?
- H. ¿Qué convenciones teatrales utilizan los dos elencos de la Comedia para definir la dicotomía nosotros/otros?
 - H.1. ¿Con qué géneros teatrales y qué rasgos estéticos la Comedia de la Provincia representa la definición sobre el *nosotros* y sobre los *otros*?
 - H.2. ¿Dicha dicotomía nosotros/otros tiene una relación dialógica con el sentido de territorialidad, esto es: nosotros/centro, otros/periferia; nosotros/ciudad, otros/campo?
 - H.3. ¿Estas relaciones enunciadas anteriormente tienen su correlato estético en las puestas teatrales de la Comedia de la Provincia?
 - H.4. ¿Qué elementos poéticos utiliza la Comedia de la Provincia para retoricar estas relaciones dialógicas y opuestas sobre la territorialidad?
 - H.5. ¿A partir de qué temas la Comedia materializa el sentido de territorialidad y de pertenencia al territorio como parte de los discursos sobre tradición nacional?

Si los discursos sobre el territorio son un elemento constitutivo de la matriz de pensamiento que definen la identidad social:

- I. ¿Qué operaciones poéticas (relaciones entre géneros y estéticas teatrales) utiliza la Comedia para materializar la tensión territorial?
- J. La repetición de un mismo modelo teatral remanente, ¿homogeniza la matriz de pensamiento sobre el territorio como rasgo identitario?
- K. ¿Con qué tipologías teatrales y dramáticas los dos elencos de la Comedia de la Provincia expresan metafóricamente la dicotomía existente históricamente

entre centro y periferia (campo-ciudad, gaucho-gringo, civilización y barbarie, etc.) para dar cuenta de la territorialidad como rasgo identitario?

- L. Dicho discurso sobre el territorio como espacio de identidad, ¿articula la dicotomía centro-periferia con la idea moderna de alta cultura y cultura de masas? ¿Con qué convenciones teatrales se materializan estas dicotomías ya enunciadas?

2.2. Estrategia metodológica

La estrategia metodológica utilizada consistió en elaborar una serie de procedimientos y pasos para seguir a partir del método hipotético-deductivo. En líneas generales, este tipo de método sigue un proceso inductivo –en la observación–, deductivo –en la construcción de hipótesis y en sus posibles deducciones–, y, finalmente, retorna a la inducción para la verificación.

Momentos del método hipotético-deductivo:

1. Planteamiento del problema.
2. Creación de hipótesis.
3. Deducciones de las consecuencias de las hipótesis.
4. Contrastación: refutación o aceptación.

Es a partir de las fases del método hipotético-deductivo que se estructuró la estrategia metodológica, siguiendo el camino de lo general a lo particular. En una primera instancia, se circunscribió el objeto de estudio –de manera general– y sus posibles ramificaciones en los diversos campos de la esfera de lo social:

- a) Campo cultural: sistema teatral oficial y sus producciones teatrales (Comedia de la Provincia de Buenos Aires, 1958-1966).
- b) Campo de poder: presidencia de Arturo Frondizi (1958-1962) y presidencia de Arturo Illia (1963-1966).
- c) Campo ideológico: definición del conjunto de instituciones, hegemónicas o no, que ejercen el poder y materializan las ideaciones sobre el deber ser de la cultura y sus supuestos. En este caso, se tomó como variable para su definición el concepto

de horizonte de expectativas, el cual contiene las matrices de pensamiento que estructuran el imaginario sobre la identidad social.

Luego de definir el objeto de estudio, una segunda instancia consistió en realizar lecturas y análisis críticos de fuentes primarias, relevamiento de entrevistas a los diferentes actores sociales que sustentaron el desarrollo de políticas culturales y sus manifestaciones en el período estudiado, y críticas periodísticas sobre las diversas puestas en escena del repertorio de la institución teatral oficial para estudiar.

En un tercer momento, y como consecuencia de las lecturas realizadas sobre las fuentes primarias, se construyeron las preguntas problemas sobre el fenómeno por estudiar, y la creación de una primera serie de hipótesis para explicar dicho fenómeno; también se plantearon objetivos generales y particulares.

El paso siguiente fue indagar sobre el material bibliográfico, atendiendo las particularidades sociales de la época y su materialización en producciones culturales específicas, tales como los espectáculos teatrales, circuitos artísticos, publicaciones culturales y de la vida cotidiana, con observación de sus condiciones de producción, consumo y modos de circulación en el campo social.

Posteriormente, se elaboró un corpus –unidades de análisis– organizado a partir de las obras producidas por la institución teatral oficial de la ciudad de La Plata entre los años 1958 y 1966.

En una siguiente instancia, se definieron las variables y los indicadores de análisis; para dicha elaboración se tuvieron en cuenta las características dramáticas y espectaculares utilizadas por la institución en la construcción y la sistematización del repertorio dramático, a partir de las cuales se trasluce la mentalidad sobre el *deber ser* cultural de la época. Además, se consideró el espacio social que está definido por clasificaciones geográficas, políticas y culturales que legitiman las pautas y los comportamientos de vida de los diferentes agentes, y sus representaciones simbólicas que están legitimadas a partir de los discursos contruidos desde el campo ideológico hegemónico.

A continuación, se confrontó dicho corpus sistematizado con el material bibliográfico sobre las características socio-culturales del período y su vinculación con las políticas culturales. A partir de esta primera confrontación, se ajustaron las hipótesis sobre la relación entre campo teatral, campo cultural y campo social

Finalmente, para la verificación o comprobación de las hipótesis y de los enunciados deducidos se tuvieron en cuenta las particularidades culturales del campo social en lo que refiere al movimiento de pertenencia y de exclusión de dicho campo –las relaciones territoriales centro y periferia, campo y ciudad, etc.–. Dichas modalidades de pertenencia y de exclusión son algunos de los conceptos que determinan la construcción y el afianzamiento de la identidad nacional. De esta forma, las prácticas culturales se definen como estrategias de cohesión de los individuos, a partir del afianzamiento de un horizonte de expectativas, en cuanto a los límites de pertenecer o no al campo cultural dominante. El método hipotético-deductivo enfrenta al investigador a la posibilidad de combinar la reflexión y el análisis de índole racional –la construcción de hipótesis y la deducción– con la observación y el momento empírico.

2.3. Hipótesis de trabajo

1. Las prácticas culturales materializan una idea de identidad nacional que está constituida por una matriz de pensamiento. Esta manifiesta tensiones antagónicas que funcionan de manera dialógica y que tienen su raíz ideológica en la modernidad: centro y periferia, campo y ciudad, razón ilustrada y pensamiento popular, alta cultura y cultura de masas, tradición nacional y modernidad, nacionalismos e imperialismos.

2. Los dos elencos de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires representan, materializan y vehiculizan en sus representaciones dicha matriz de pensamiento.

2.1. Los fundamentos para la creación de organismos oficiales dedicados al quehacer teatral se sustentan en la idea de que el teatro es entendido como un medio eficaz para “favorecer el desarrollo cultural del pueblo”²³, y pueden oficiar como discurso para “promover la formación de una legítima conciencia nacional”²⁴. Con esta premisa la idea para trabajar considera que la selección del repertorio dramático operado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires contiene, materializa y vehiculiza una matriz de pensamiento sobre la identidad nacional a

²³ Véase la Resolución N.º 2038 de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 25 de septiembre de 1958.

²⁴ Véase la Resolución N.º 2038 de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 25 de septiembre de 1958.

partir de convenciones teatrales canónicas, vinculadas a la tradición teatral nacional y el teatro universal.

3. El repertorio dramático y estético de la Comedia de la Provincia se sustenta en un conjunto de convenciones teatrales en el que la construcción de sentido se basa en la preservación de la tradición escénica argentina como elemento constitutivo de la tradición nacional.

3.1. La tradición escénica argentina –constituida por los modelos teatrales que abarcan el período 1884-1930– es un sistema resultante de la modernidad, y la elección de este repertorio por parte de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires manifiesta una matriz de pensamiento identitaria surgida de dicho pensamiento de moderno.

4. Esta ideología moderna, que manifiesta la relación entre tradición cultural y modernidad, se materializa –tanto estética como temáticamente– en las representaciones de los dos elencos de la Comedia: el Teatro Popular Bonaerense y el elenco estable de la ciudad de La Plata durante la década de 1960. Ambos elencos definen, a partir de la relación entre tradición cultural y modernidad, dos direcciones de matrices de pensamiento sobre la identidad nacional.

5. La idea de territorialidad definida como el centro y la periferia, el campo y la ciudad, lo rural y lo cosmopolita, se materializa en estéticas remanentes de la escena nacional o en estéticas y temáticas canónicas del teatro universal, que a su vez vehiculizan una matriz de pensamiento sobre la identidad nacional.

2.4. Objetivos

La enunciación de los siguientes objetivos se presenta como mapa que direcciona el trabajo de investigación hacia la posibilidad de resolver las hipótesis. Con relación a este propósito, se enumeran a continuación los objetivos generales y particulares.

2.4.1. Objetivos generales

A- Describir y analizar las relaciones establecidas entre los discursos teatrales de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires con los discursos ideológicos de la modernidad.

B- Analizar los procesos ideológicos por los cuales se materializa una determinada línea de matrices de pensamiento cultural sobre la identidad nacional a partir de las producciones teatrales de los dos elencos que conforman la Comedia de la Provincia de Buenos Aires durante la década de 1960.

2.4.2. Objetivos particulares

- A- Definir las características formales de las diferentes convenciones teatrales de la Comedia de la Provincia de sus dos elencos, atendiendo a sus espacios de circulación y sentido de territorialidad.
- B- Establecer las operaciones poéticas que realiza la Comedia de la Provincia, en sus dos elencos, a partir del análisis de sus repertorios teatrales con el objetivo de delimitar el concepto de identidad nacional como una práctica cultural.
- C- Relacionar las producciones teatrales del Teatro Popular Bonaerense y el elenco estable de la ciudad de La Plata con los conceptos de centro y periferia a fin de describir la identidad como territorio.

2.5. Fuentes de información

Para el desarrollo del trabajo, se tomarán las siguientes fuentes primarias:

- La resolución de creación de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires.
- Notas y reportajes realizados a los diferentes agentes sociales vinculados con la creación de la Comedia editados en los periódicos de la época.
- Críticas y reseñas periodísticas de las distintas puestas en escena de la Comedia publicadas en los periódicos de la época, principalmente tomados del diario *El Día*.

También se trabajarán fuentes secundarias:

- Diferentes textos dramáticos representados por los dos elencos de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires.
- Distintos ensayos, artículos y textos académicos sobre Teoría e Historia del Teatro en La Plata y la región.

2.6. Sistema y matrices de datos

2.6.1. Unidades de análisis

Comedia de la Provincia de Buenos Aires: las puestas en escenas y repertorios dramáticos del Teatro Popular Bonaerense y del elenco La Plata durante el período 1958-1966.

1959: *Cuando aquí había reyes*, de Rodolfo González Pacheco.

1960: *Una libra de carne*, de Agustín Cuzzani; *El tiempo y los Conway*, de J. B. Priestley.

1961: *El herrero y el diablo*, Juan Carlos Gené; *Las de Barranco*, de Gregorio de Laferrere; *Todos los hijos de Dios tienen alas*, de Eugene O'Neill; *Los disfrazados*, de Carlos Pacheco.

1962: *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller.

1963: *El organito*, de Enrique Santos Discépolo; *El tapado rojo*, de Alfredo Casey (autor platense).

1964: *Locos de verano*, de Gregorio de Laferrere; *Fidela*, de Augusto Ferretti; *Beatriz se rebela*, de Jorge Falcioni (autor platense).

1965: *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal.

1966: *Israfel*, de Abelardo Castillo; *La Pasión de Justo Pomez*, de Aurelio Ferretti.

2.6.2. Variables

Se tomarán como variables de análisis los siguientes conceptos:

- 1- Identidad y cultura: dimensionamiento histórico de dichos conceptos.
- 2- Territorialidad: centro y periferia - campo y ciudad (gaucho/gringo, civilización/barbarie), relacionados con los conceptos modernos de alta cultura y cultura de masas; razón ilustrada, pensamiento popular y tradición.
- 3- Los conceptos de Jauss de horizonte de expectativas y de distancia estética.
- 4- El concepto de dispositivo elaborado por Foucault.
- 5- El concepto bourdiano de habitus de clase y de institución.
- 6- Los conceptos de canónico, remanente y emergente.

2.6.3. Indicadores

Como indicadores se tomarán:

- a- Convenciones generales, particulares, singulares. Según Marco De Marinis (1992: 76-79), "se trata de códigos 'técnicos' que a diferencia de los

códigos culturales 'naturalizados', necesitan de un aprendizaje particular y una decodificación consciente. [...] Por ejemplo, los códigos que emplea el teatro épico no son los mismos que los del teatro absurdo o del teatro de la crueldad. [...] No obstante, las convenciones no son una en su naturaleza, sino al menos tres: generales, particulares y singulares”.

- b- Convenciones generales. Son comunes a todas las artes de la representación y de la puesta en escena son aquellas que tienen que ver con las reglas de la representación teatral: que el ser de carne y hueso que está ante el espectador no es Hamlet, sino un actor, cuyo nombre conoce por el programa; que los objetos en escena no son sino una ilusión de referente.
- c- Convenciones particulares: son mucho más específicas, puesto que son códigos técnicos de una práctica teatral precisa, de un autor, de un género, de una época o de una región. Son códigos-sistemas técnicos externos y anteriores al texto espectacular.
- d- Convenciones singulares: aumentan la originalidad y la ambigüedad estética, comprendiéndose esto como una desviación de las normas, externas y preexistentes al espectáculo. Se trata de un idiolecto espectacular.
- e- Los diferentes espacios geográficos por donde circularon las obras de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, en la modalidad de sus dos elencos.
- f- Las distintas tipologías teatrales utilizadas para las representaciones del repertorio de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires en la modalidad de sus dos elencos.

3. Estado de la cuestión

Dentro del marco de los trabajos realizados sobre el tema, este apartado contiene las líneas principales desarrolladas sobre problemas metodológicos acerca de los estudios sobre el objeto teatro, y los estudios más significativos sobre el campo teatral platense desde una visión territorializada.

3.1. De los estudios del campo teatral argentino al campo teatral local

Los estudios más significativos realizados sobre el campo teatral argentino son los del Grupo de Estudios de Teatro Iberoamericano y Argentino (GETEA) de la Universidad de Buenos Aires, dirigido por el Dr. Osvaldo Pellettieri. El GETEA ha construido un corpus de saber sobre el teatro argentino que abarca trabajos de corte metodológico como el libro *Una historia interrumpida*, de Osvaldo Pellettieri; de corte analítico como *Cien años de teatro argentino* o *Teatro argentino en los 60. Polémica, continuidad y ruptura*; o colecciones específicas como *Historia del Teatro Argentino en las Provincias* (Tomos I, II y III).

En estos últimos estudios el tesista ha participado como investigador²⁵ sobre la historia del campo teatral platense en el período que va desde la fundación de la ciudad de La Plata hasta el año 1994. En dichos trabajos se aborda el análisis del sistema teatral platense en sus diferentes modalidades: subsistema teatral independiente y subsistema teatral oficial. Cabe señalar que los estudios del subsistema teatral oficial abarcan un primer acercamiento a la Comedia de la Provincia de Buenos Aires llevado a cabo por el tesista. En este primer trabajo, se describen los orígenes y las relaciones existentes entre campo social y campo de poder; además, contiene una periodización del repertorio realizado por la institución teatral oficial, descripciones sobre las puestas en escena y su vinculación con el concepto de identidad nacional. Estos estudios sirven de estructura de base para el desarrollo de la presente tesis.

Cabe señalar, también, que el tesista ha realizado estudios sobre la historia del campo teatral platense –varios trabajos escritos en forma individual y otros en coautoría con la investigadora Mag. Natalia Di Sarli–, que han sido presentados en diversos congresos y jornadas específicas sobre el campo teatral; como también cuenta en su haber un número amplio de artículos publicados en revistas especializadas en artes escénicas. Varias de estas publicaciones son utilizadas como fuentes secundarias y se detallan en la bibliografía de la presente tesis.

Los principales trabajos son: “El teatro como patrimonio intangible. La construcción de la identidad cultural”, de Gustavo Radice y Natalia Di Sarli (2004a); “Historia del Teatro en la

²⁵ El equipo de investigación que llevó a cabo este trabajo fue dirigido en una primera instancia –para el tomo I– por la investigadora Alicia Sánchez Distasio, estaba integrado por la Mag. Natalia Di Sarli y el Lic. Gustavo Radice. Para el desarrollo de la segunda y de la tercera parte del trabajo –Tomos II y III–, el proyecto estuvo dirigido por el investigador Lic. Gustavo Radice y codirigido por la Mag. Natalia Di Sarli.

ciudad de La Plata: la Comedia de la Provincia”, de Gustavo Radice y Natalia Di Sarli (2004b), y “Políticas culturales y teatro: orígenes de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires”, de Gustavo Radice y Natalia Di Sarli (2005).

Finalmente, se considera parte de los antecedentes y fuente de información el trabajo de investigación llevado a cabo por Carlos Multini y publicado por la Asociación Amigos de la Comedia con el título *Teatro de la Comedia 1958-2002*. En dicho libro, se describe sucintamente la historia de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires entre esos años. Se recapitula en él una historia descriptiva de los hechos fundamentales que rondaron su creación y sus diversas puestas en escena. Cabe señalar que el aporte más específico es el haber construido una cronología con el nombre de cada obra de teatro llevada a escena por la institución teatral.

3.2. Del teatro y su episteme²⁶

Al tratarse de una estructura compleja de construcción de sentido, el Teatro se presenta al abordaje científico cargado de problemáticas y de debates sobre la esencia de su *episteme*. La multiplicidad y la complejidad de sus componentes han propiciado una diversidad de enfoques sobre la dimensión escénica en sí misma y sobre la interrelación que establece entre la historia interna y la historia externa; y también sobre las posibles relaciones existentes entre el sistema teatral con el campo intelectual y el campo de poder. Dichos enfoques, surgidos de la interacción con otras disciplinas –tales como la Semiótica, la Sociología, la Lingüística o la Antropología histórica entre tantos cruces– se sitúan en un marco de conflicto e interrelación mutua a la hora de definir parámetros de referencia sobre el teatro como objeto de investigación.

Así es que las diferentes perspectivas de análisis sobre el discurso teatral derivadas del desarrollo de la historia del teatro²⁷ han producido varias hipótesis sobre las distintas formas en que se articulan los componentes del hecho teatral para construir sentido. Desde una perspectiva historicista, se ha indagado cómo descifrar los procedimientos por los cuales el teatro se vincula con el campo social, o, dicho de otra forma, cómo las

²⁶ Parte de los conceptos y las ideas desarrolladas en este apartado han sido presentadas en el libro *Práctica Teatral: lineamientos para su comprensión*, escrito en coautoría con la Mag. Natalia Di Sarli en el año 2009.

²⁷ De acuerdo con José Sánchez, “Desde finales del siglo XVIII hasta principios del siglo XX, la historia del teatro occidental se escribió ligada a la historia de la literatura dramática, incluso quedó en muchos casos oculta bajo la historia de esta” (Sánchez: 2010, 20).

diferentes prácticas teatrales a lo largo de su historia y desde su parte material –como se entiende la representación– toman contacto directo con “... la dimensión significativa de los fenómenos sociales” (Verón, 1988: 125). Del mismo modo, se considera como un punto relevante verificar cómo “esta manera de representar visualmente lo que previamente no estaba representado” (Pavis, 1998: 397) al unirse con la dimensión significativa de los fenómenos sociales produce sentido dentro de un sistema cultural específico.

Entre los diversos debates que se han producido sobre los estudios del objeto teatro, y sobre las modalidades de abordarlo como objeto de estudio, el dilema que emerge es, fundamentalmente, sobre las distintas posibilidades de elaboración de una metodología apropiada que dé cuenta de cómo se construye el sentido en el teatro. A veces los estudios discurren por el camino de lo descriptivo sobre algún período de la Historia del Teatro, es decir que, generalmente, se concibe un trabajo de corte histórico-descriptivo.

Desde otra óptica analítica, se aplican los conocimientos desarrollados por otras áreas. Es a partir de este punto de vista no tan descriptivo que se intenta una aproximación a un trabajo de investigación en el que se desarrollen supuestos teóricos que problematicen determinadas hipótesis sostenidas a lo largo de la historia del teatro y que permitan producir algún quiebre en los paradigmas teóricos del área por estudiar. Esto último significa la búsqueda de la comprensión sobre determinados aspectos de la práctica teatral que se aparte de generalidades. Esta idea nos permitiría contar con sólidos parámetros de conocimiento sobre la propia actividad y alcanzar, paralelamente, el mayor y mejor rendimiento para elaborar ideas concernientes a la producción y la teoría teatral.

Suele decirse –muchas veces de manera prejuiciosa– que las artes, y en este caso en particular el teatro, no poseen en sí rasgos de relevancia que posibiliten compararlas con las ciencias duras. Dicha comparación no es importante en lo relativo a la valoración de unas por sobre otras –debate superado e inacabable–, sino que los dichos se sitúan más bien en la supuesta carencia de las artes de un rigor metodológico que permita a sus fundamentaciones conceptuales ser tomadas en serio por la comunidad científica.

En cada momento de la historia, la humanidad ha construido sus convenciones representativas, y más allá de las presunciones de lo que pueda o no ser arte, el hombre ha producido imágenes de acuerdo a ellas. Pero a la hora de percibir dichas imágenes ha tenido que echar mano de sus habilidades interpretativas a partir de su *edificación cognoscitiva* (Zátonyi, 2007: 14). De esta manera, y en este nivel, el individuo sujetado a

la cultura en la que habita construye en el percibir su *estilo cognoscitivo* (Baxandall, 1978: 48-51). Tanto obra como artista no pueden eludirse de su historicidad; nada ni nadie surge como ente abstracto de la nada, es en el transitar que se van construyendo realidades o representando irrealidades.

La base del cuestionamiento radica más precisamente en el ámbito de su verificabilidad, quedan entonces las diversas conceptualizaciones producidas en una serie de consideraciones probables sobre un determinado objeto de arte estudiado o analizado. Se podría aceptar dicha argumentación en el terreno de la praxis artística propiamente dicha, donde la materialidad expresiva constituye el fundamento del quehacer y la investigación. Podría acotarse la búsqueda a un estudio de tipo material-expresivo o formal-semántico, pero dicha aceptación –aplicada al terreno de la investigación teórica sobre arte– implicaría excluir la posibilidad de generar hipótesis o teorías que signifiquen una ruptura o cambio de paradigma dentro de las consideraciones establecidas sobre la función, la esencia y los mecanismos del Arte –en este caso en particular la práctica teatral–, ya que el resultado del análisis o de la investigación quedaría contenido en el ámbito de la autorreferencialidad, y, en cierto modo, esto implicaría una mirada reduccionista de los mecanismos que se ponen en juego cada vez que se activa la producción de sentido de un objeto artístico. Es por esto por lo que no deberían dejarse de lado los diversos elementos culturales que constituyen el quehacer artístico fuera de dicho análisis y que, en definitiva, forman parte del entramado semántico de la obra artística.

Al respecto, García Canclini (2006: 72-73) sostiene:

La importancia de estudiar el funcionamiento específico del campo de la producción artística, con su organización material propia, deriva de razones teóricas, históricas y empíricas. Desde el punto de vista teórico, por la mencionada particularidad de recursos y relaciones sociales que implica la producción artística. No solo hay que explicar el arte en conexión con la estructura socioeconómica general, sino con sus propias condiciones de producción. Más aún: pensamos que esta organización material y social del campo artístico es una de las mediaciones principales entre la base económica global de la sociedad y las representaciones del arte. Decía Benjamin que el problema clave no es cómo se ubica una obra de arte ante las condiciones de productividad de una época, sino cómo se ubica en ellas. El arte no solo representa las relaciones de producción, las realiza. Y el modo de figuración, de

composición, de filmación, son consecuencias del modo de producción del arte y varían con él.

Desde diversos enfoques interdisciplinarios pueden analizarse los distintos factores que entran en juego al ponerse en funcionamiento el acontecimiento escénico, y si bien el aspecto estético material es el visible y el que se manifiesta latente en la superficie, por debajo está recorrido por un entramado de fenómenos sociales que sustenta el sentido de lo puramente visible: “Las formas de la experiencia estética y los modos de la ficción crean así un pasaje inédito de lo visible, formas nuevas de individualidades y de conexiones, ritmos diferentes de aprehensión de lo dado, escalas nuevas” (Rancière, 2010: 67).

Por su parte, Jean Duvignaud plantea desde la Sociología del Teatro que los múltiples factores que componen la trama del espectáculo teatral están íntimamente conectados con lo que él denomina práctica social y que, de alguna manera, esta conexión es insalvable y que en cierto punto teatro y sociedad se conciben como un todo viviente que manifiesta no solo la sociedad y sus instituciones, sino también el imaginario social que sustenta el universo simbólico de los individuos (Duvignaud, 1966: 10-11).

Si se tomara conceptualmente el teatro como un discurso autorreferencial, tendríamos como resultado del análisis una visión formalista del espectáculo. Pero ya Aristóteles planteaba, desde su concepción de mimesis (Rojas, 1990: 291-293), la idea de que existe un referente al que el teatro refiere con su multiplicidad de signos que funcionan dentro de la práctica teatral. Si bien el debate sobre la referencialidad y el funcionamiento del teatro dentro de una cultura es extenso, Marco De Marinis (1997: 25) establece que:

Considerándolo bien, el espectáculo ni siquiera tiene existencia verdaderamente autónoma, de entidad finita y completa en sí misma: al contrario, adquiere sentido, se hace inteligible, comienza realmente a existir en cuanto tal, esto es, como hecho estético y semiótico, solo en relación con las ya mencionadas instancias de su producción y de su recepción (mejor dicho de sus recepciones). Incluso se podría decir que lo que realmente existe, al menos desde el punto de vista semiótico, no es el espectáculo sino la relación teatral, entendiendo por ello sobre todo la relación actor-espectador, y además los otros diversos procesos comunicativos e interrelaciones del cual un espectáculo es estímulo y ocasión desde su primera concepción hasta la fruición del público.

Entonces el teatro no es un reflejo directo de las estructuras sociales, sino una construcción poética que da cuenta del conjunto de habitus de clase existente dentro del campo social y que son representados a partir de objetos con características simbólicas cuyo sentido no es estable. La idea de que en los signos teatrales habita la inestabilidad trae aparejada, a la hora de la recepción, la posibilidad de una multiplicidad de lecturas, ya sea tanto del espectador como de otros autores y directores. Es dentro de este sentido de flexibilidad que debemos comprender que aquello que se dice también contiene lo no dicho, aquello que construye el nosotros a su vez construye la otredad.

Rancièrè subraya esta idea cuando expone en su texto *El espectador emancipado* lo siguiente sobre las formas estéticas:

No lo hacen a la manera específica de la actividad política que crea unos *nosotros*, formas de enunciación colectiva. Pero forman ese tejido disensual en el que recortan las formas de construcción de objetos y las posibilidades de enunciación subjetiva propias de la acción de los colectivos políticos. Si la política propiamente dicha consiste en la producción de sujetos que dan voz a los anónimos, la política propia del arte en el régimen estético consiste en la elaboración del mundo sensible de lo anónimo, los modos del eso [cetera] y del yo [ego], de los que emergen los mundos propios del nosotros político (Rancièrè: 2010, 67).

Marco De Marinis (1997), en lo concerniente al abordaje del espectáculo como objeto de estudio, reflexiona sobre la importancia en el análisis de las condiciones de *producción* y de *recepción* de este. Los interrogantes que surgen sobre la producción teatral implican el estudio anclado en el texto espectacular a partir de tres aspectos principales:

- a) Las formas dramático-escénicas utilizadas: relaciones entre sistema teatral, circuito teatral y campo cultural.
- b) La relación entre contenido dramático y campo social: relaciones entre sistema teatral, campo cultural y campo social.
- c) La función institucional del teatro como organismo de cohesión social y entidad legitimaria de formas y de contenidos artísticos: relaciones entre campo teatral, campo de poder y campo intelectual.

De esta manera, el acontecimiento escénico trasciende lo meramente descriptivo para transformarse en un vehículo de opiniones elaboradas –estéticamente– de forma

individual sobre un cierto estado de cosas que circulan por entre el campo social; donde no solamente se narran aspectos relevantes del presente socio-político de los ciudadanos, sino también se elaboran opiniones sobre el pasado. La organización estético-formal del hecho teatral se desarrolla en el texto de puesta en escena²⁸, a su vez, este texto involucra un sistema estratégico de producción, significación y construcción de sentido integral que se ve materializado 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, etcétera, quienes aportan los elementos simbólicos verbales y no verbales que refuerzan y circunscriben los parámetros del discurso teatral.

En el marco de la recepción, De Marinis objeta ciertas líneas de análisis que tienden a encasillar de modo predecible y mecánico las preferencias del público sobre ciertos espectáculos a partir de su extracción socio-cultural: sostiene que deben 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 evento teatral. Dichas expectativas, establecidas en su horizonte de expectativas, interesan al estudio 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 más 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 –como ya se ha mencionado en párrafos anteriores–, es el espectador quien a partir de la mirada construye la obra, la que

²⁸ 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 que concretiza y actualiza la situación de enunciación y los enunciados de un texto dramático. A su vez, la espacializa 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, 1987: 68-69).

a su vez es presentada ante él 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, en la que 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.

Si bien las condiciones materiales de la representación influyen de manera importante en su potencial de recepción, podría decirse que el rol del espectador es decisivo en la realización del hecho teatral, puesto que es quien concreta en la praxis perceptiva el acto de construcción de sentido y establece, de ese modo, las condiciones semánticas de la obra por medio de sus niveles cognitivos, aptitudes de discernimiento y motivaciones sociales e individuales, las cuales generan infinitas variables de interpretación sobre un mismo hecho teatral. Por esta razón, no puede encerrarse el fenómeno teatral en una perspectiva causalista, pues se minimiza tanto su carácter recíproco como la dinámica y la versatilidad constantes que constituyen la esencia de este proceso comunicacional. Con respecto al ámbito de la recepción, García Canclini (2006, 81) aporta las siguientes ideas que permiten completar los conceptos anteriormente enunciados:

Cualquier investigación sobre el público de arte o sobre la dominación simbólica ejercida por una clase sobre otra debe tomar en cuenta por lo menos cinco aspectos en los que dicha relación entre clases se muestra como un proceso dialéctico: a] las personas no reciben individualmente la influencia ideológica, sino que esta actúa en medio de relaciones de solidaridad grupal y de clase; b] las clases populares seleccionan los mensajes y, sobre todo, los canales culturales (instituciones, medios de comunicación) que coinciden con sus intereses y prácticas; c] los mensajes ideológicos de la burguesía influyen en los sectores populares solo en aquellos casos en que, además de ser recibidos por los individuos, logran aceptación del resto de la clase o de la fracción con que cada miembro se identifica; d] la coherencia entre los intereses de clase y la práctica de clase es obstaculizada sistemáticamente, pero no en forma absoluta, por el encubrimiento y la distorsión cumplidos en las relaciones sociales por la ideología dominante; e] los mensajes ideológicos de la burguesía aceptados por las clases populares sufren una adaptación, y a veces un cambio de

significado, para adecuarlos a la representación de lo real y la elaboración simbólica del pueblo.

Ahora bien, si recorremos el camino desde el inicio de la Historia del Teatro hasta nuestros días, se puede observar el quiebre insalvable con las primeras nociones que acompañaron el surgimiento de dicha disciplina, quiebre fundamentado no en el surgimiento espontáneo y acumulativo de tendencias y escuelas teatrales surgidas de la libre creatividad o la divina inspiración de un selecto grupo de iluminados, sino en la correlación del desarrollo de las artes juntamente con los principios y postulados de las corrientes de pensamiento, los movimientos sociales y los procesos y avances científico-tecnológicos que operan sobre el marco de todas las producciones humanas, en este caso, las comprendidas en el terreno de la cultura (Duvignaud, 1988: 11-12).

Por un lado, dicho terreno influye paralelamente en la metodología y en las posibilidades de adquisición, aplicabilidad y funciones del campo científico, por no hablar de las políticas relativas al desarrollo del área. Por otro, las mencionadas producciones culturales fueron y son –en especial a lo largo del último siglo– estrictamente analizadas y utilizadas como ejemplo de verificación de diversas hipótesis generadas en el campo de las ciencias humanas o sociales. Muchas han sido las disciplinas pertenecientes a esta rama de las ciencias que han abordado la temática del teatro, entendido no ya como un conjunto de objetos cerrados en su propia perfección estética y aislados de utilidad, sino como una praxis cultural, activa y dinámica –y desde algún aspecto funcional– en tanto objeto signifiante de aspectos subyacentes del campo cultural que lo produce.

Otra línea del marco de análisis, frecuentemente utilizada para estudiar las prácticas teatrales, es la que proviene de la Sociología, abordaje mencionado al exponer los estudios realizados por Osvaldo Pellettieri. Dichas concepciones se constituyen desde la perspectiva conceptual elaborada sobre las ideas de *campo*²⁹ y *habitus*³⁰, que fueron

²⁹ “¿Qué es lo que constituye un campo? Dos elementos: la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. A lo largo de la historia, el campo científico o el artístico han acumulado un *capital* (de conocimiento, habilidades, creencias) respecto del cual actúan dos posiciones: la de quienes poseen el capital y la de quienes aspiran a poseerlo. Un campo existe en la medida en que uno no logra comprender una obra (un libro de economía, una escultura) sin conocer la historia del campo de producción de la obra” (García Canclini, 2004: 67).

³⁰ “Las estructuras objetivas son internalizadas por los agentes y modelan su *habitus*. Los esquemas de pensamientos y de percepción con los que aprehendemos la realidad, y a partir de los cuales construimos una visión del mundo determinada (punto de vista), son el producto de la coacción que sobre la subjetividad ejercen las estructuras objetivas. La posición ocupada en el campo es el factor principal de las variaciones de los esquemas de percepción y categorizaciones que constituyen el *habitus*, es decir, las estructuras mentales

formuladas por Pierre Bourdieu como un sistema para explicar la dinámica de circulación y reproducción social. Su incorporación, como marco teórico, dentro del sistema de circulación y reproducción teatral –entendiendo por circulación y reproducción aquellos movimientos existentes en la legitimidad social de las formas teatrales– permite comprender no solo los procesos e instituciones que vehiculizan la dominancia de determinadas formas teatrales por sobre otras, sino también qué lugar ocupa el teatro dentro del entramado cultural y la historicidad de dichos procesos y posiciones legitimarias³¹.

Desde esta configuración, el campo teatral puede entenderse como el recorte histórico de un conjunto de líneas fuerza entre agentes culturales poseedores del capital simbólico³² (teatral) y el conjunto de instituciones legitimantes (campo intelectual), los cuales se hallan en permanente conflicto por la preeminencia de su legitimación simbólica en los circuitos de consumo cultural:

El capital se halla distribuido inequitativamente entre los agentes que integran cada campo. Esto contribuye a determinar la posición relativa que cada uno de ellos ocupa. Los intereses y las estrategias de estos agentes se vinculan a la posición que ocupan en el campo y a las categorizaciones y percepciones que contiene su habitus (De Luque: 1996, 194).

Si bien la práctica teatral se sitúa en un plano de complejidad en cuanto a la polisemia de los signos que la componen, cada producción teatral enmarca perspectivas ideológicas – habitus–, ya sean individuales o representativas de cada clase social³³ en particular. Es

a través de las cuales aprehendemos el mundo. Esos ‘puntos de vistas’ determinan nuestras prácticas y las categorías con que las percibimos” (De Luque, 1996: 196).

³¹ No sería lo mismo establecer una modelización de campo y habitus, en el rol ocupado por el teatro, en ciertas culturas primitivas –donde adquiere rasgos de ritual mítico-religioso– que en las sociedades modernas, donde reviste un rol de industria cultural legitimado por criterios cuantitativos y cualitativos de gusto, consumo y masividad.

³² Es sabido que el capital simbólico es común a todos los individuos que han compartido una historia en común. Es de esta manera que el acervo de tradiciones –orales y escritas– costumbres, ritos, religión, ideologías, etcétera, que conforman el capital cultural, determinan el habitus por el cual el individuo se sujeta al mundo. Y es en esa sujeción que el individuo crea lazos para pertenecer al conjunto de la sociedad, para ello comparte un elemento cultural que es fundamental para crear los lazos con el otro: el lenguaje. Es desde este punto que el arte ha intentado con su propio lenguaje, y a partir de la construcción de realidades e irrealidades, llevar a imágenes esos lazos que no solo sujetan a los hombres entre sí, sino también con el mundo.

³³ “La clase social se define como ‘conjuntos de agentes que ocupan posiciones semejantes y que, situados en condiciones semejantes y sometidos a condicionamientos semejantes, tiene todas las probabilidades de

por esto por lo que, como primera medida, es necesario comenzar a discriminar no solo desde una perspectiva histórica los períodos claves que produjeron un quiebre en la práctica teatral argentina, sino que, a su vez, se hace preciso conceptualizar las diversas unidades de significación que componen el hecho teatral. Adentrarse en los aspectos cognitivos de la práctica escénica conduce a establecer sus relaciones con el conjunto de las producciones y sistemas de la cultura que determinan –y son determinadas– por un cierto tipo de sistematizaciones culturales. Es en esta variabilidad donde puede hallarse el material exploratorio para la investigación, ya que contiene interrogantes, causas, aplicaciones y, por ende, derivaciones.

Desde esta perspectiva, podemos entender que la Teatrología³⁴, como disciplina autónoma, no cuenta con paradigmas epistemológicos propios y, en consecuencia, se encuentra en la dificultad de definir su objeto de estudio, ya que no tiene normativas epistemológicas enunciadas desde su propio corpus teórico. La construcción de estas normativas resulta compleja si se considera el teatro como una pluralidad de elementos y sus posibles dimensiones de abordaje. Teniendo en cuenta esta pluralidad, no es factible establecer la dominancia de un solo paradigma, pues esto significa agotar las instancias de análisis desde una sola variable, así como también negar la pluralidad de elementos constitutivos del teatro y desestimar sus dimensiones de análisis.

En este punto del debate entre abordajes metodológicos y definición de objeto de estudio, no se termina de precisar ningún marco de abordaje del objeto de estudio porque no se clarifican cuáles son los parámetros por los cuales se puede precisar las características de dicho objeto. Cabe reflexionar, si es posible establecer una línea metodológica totalizante a partir de entender el objeto teatro como una estructura textual compleja que vincula su dimensión estructural interna con la dimensión estructural externa que la atraviesa. Ahora bien, si centramos el problema en definir el objeto de estudio como categoría específica de análisis, ¿cuáles serían los rasgos que otorgan al teatro su especificidad como objeto de estudio: la relación público-escena, la dimensión estética, la dimensión dramaturgica o la espectacular o el dispositivo técnico?

tener disposiciones e intereses semejantes y d producir, por lo tanto, prácticas y tomas de posición semejantes (*habitus* de clase)” (De Luque: 1996, 197-198).

³⁴ Pavis define la Teatrología como “El estudio del teatro en todas sus formas y aspectos. [...] Lo determinante en él, más que su exigencia científica, es la totalidad y autonomía de la disciplina crítica encargada de examinar las manifestaciones teatrales” (Pavis: 1983, 495).

Dentro del marco de la dimensión histórica del teatro, se evidencia la complejidad del objeto teatro, en tanto ha condensado la multiplicidad de dimensiones y de variables en las que se ha manifestado la práctica escénica. En el devenir histórico, las diferentes variables se han presentado según las contingencias de los procesos históricos, marcando la dominancia de algún aspecto de la estructura interna del teatro. Es en este punto donde todo objeto de estudio, para ser definido como tal, debe considerar las diferentes variables en que se ha manifestado a lo largo de la Historia. Pues si bien el objeto se construye desde una perspectiva actual, siempre es visto como un proceso histórico que contempla la sumatoria de aquellos aspectos relevantes que le son constitutivos. De esta forma, se da cuenta de la complejidad existente en las relaciones materiales de dicho objeto de estudio. La premisa anteriormente enunciada se fundamenta en que el hecho teatral no está solamente categorizado por su origen, sino por la relación entre la estructura interna, similar en todas las culturas, y la estructura externa, que se halla sujeta a las particularidades de la cultura que lo materializa.

Ahora bien, si las perspectivas metodológicas se construyen a partir de variables analíticas enmarcadas dentro de las Ciencias Sociales, esta apropiación de paradigmas de otras disciplinas constituye un marco epistemológico interdisciplinar. Dicho marco se ofrece de referencia para la construcción de marcos analíticos propios sobre el objeto teatro. Una vez establecidos esos marcos de análisis, es que se puede acotar el objeto de estudio y establecer los potenciales enfoques analíticos sobre la práctica escénica superando así una visión metodológica única. De esta manera, cabe señalar que el debate no debiera estar centrado en la definición del objeto de estudio como eje central, sino en las diferentes variables que posibilitan abordar dicho objeto desde la multiplicidad y complejidad de sus dimensiones constitutivas.

El teatro, más que la suma de sus componentes particulares, se constituye como objeto estructural complejo que condensa en sí mismo la dimensión de imaginarios particulares y colectivos de una sociedad, la multiplicidad de material expresivo de una cultura y la experiencia histórica en la que ambas se interrelacionan. Es entonces que el acontecimiento escénico es posible y factible de ser analizado desde una visión interdisciplinar que permita vislumbrar por parte del investigador el complejo entramado de sus relaciones internas y la vinculación con las esferas simbólico-sociales que lo sustentan.

4. Marco teórico

El marco teórico está dividido en dos partes, ya que la especificidad tanto del tema como del objeto de estudio así lo requiere. Un primer conjunto de conceptos, que son tomados de la Sociología de la Cultura y de los Estudios Culturales y Multiculturales, conforma el marco general que va a permitir desarrollar temas como los de campo y sistema teatral y sus relaciones con la historia interna y la historia externa de este, por un lado; y, por otro, la dimensión histórica del concepto de cultura e identidad y sus relaciones con los metarrelatos de la modernidad³⁵. Así también, y en consonancia con estos aspectos, el marco teórico general abarca ideaciones sobre conceptos historizados como el de tradición, alta cultura, cultura de masas y lo popular. Este conjunto de conceptos servirán como elementos articuladores entre la especificidad del objeto de estudio teatro y el tema tratado en la presente tesis.

Asimismo, el marco teórico específico contiene una diversidad de conceptos relacionados con la práctica teatral y su conformación como discurso signifiante, tales como: puesta en escena, espacio teatral, acciones teatrales, convenciones teatrales, etcétera. También, dentro del marco teórico específico, se desarrollan teorías teatrales venidas de la Filosofía del Teatro que sustentan el estudio de las prácticas teatrales locales a partir de conceptos como: micropoética, macropoética, poiesis, territorialización, etcétera. Así es que, en su conjunto, se construye un marco conceptual de características multidisciplinares que se detalla a continuación a partir de autores y textos específicos.

4.1. Marco teórico general. De la Sociología a los Estudios Culturales

En una primera instancia, y teniendo como eje articulador la Sociología de la cultura desarrollada por Pierre Bourdieu, se delinea un primer conjunto de conceptos que ayudan a abordar el tema por desarrollar. Así, para el análisis del marco histórico se trabajará con el concepto bourdiano de campo³⁶, el cual facilita circunscribir la dinámica relacional entre

³⁵ “La tesis del fin de los grandes relatos, anunciada por Lyotard a comienzo de los años ochenta, y tantas veces citada hasta convertirse en un lugar común, parece que dio con una de las claves del asunto, al menos desde un punto de vista que entiende la modernidad como un proyecto unitario [...]. La historia ciertamente no acabó, lo que se acabó fueron los discursos para dar cuenta de ella” (Cornago: 2010, 263).

³⁶ “Los campos son espacios estructurados de posiciones. Estas son ocupadas por los distintos agentes (que integran las clases sociales, instituciones, grupos) y entre quienes siempre se lleva a cabo una lucha. [...]

los diversos subespacios sociales: campo de poder, campo intelectual, campo teatral y campo cultural. Estas nociones favorecen la observación del subespacio social y teatral dentro del cual los artistas –en este caso, autores–, géneros dramáticos y tipos de puestas en escena se desenvuelven. El concepto de campo permite dilucidar cómo y cuáles son sus específicos procesos de producción, circulación, recepción, reconocimiento y legitimación; y, a su vez, la relación con el campo cultural dominante.

Las categorías bourdianas de institución, agente, habitus y capital simbólico propician el esclarecimiento de cómo se construye una idea de cultura o un *deber ser* de la cultura como una manifestación concreta de la mentalidad de la época y, por ende, cómo se construye un modelo de identidad nacional. De igual modo es de consideración el concepto de campo intelectual, que, según Bourdieu (1967: 135): "... a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas fuerzas: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y agregan, confiándole su estructura específica en un momento dado en el tiempo". Asimismo, el autor señala la importancia de la posición de los agentes del campo intelectual dentro del campo cultural. El conjunto de estos conceptos también es desarrollado y aplicado como metodología por Osvaldo Pellettieri en su análisis del sistema teatral argentino; sirviendo así como marco de referencia para la presente tesis.

En principio, la idea parte de entender el concepto de identidad por su vinculación con diversos posicionamientos relacionados con: la edad, los grupos de tipo local o extranjero, algún tipo de afición o actividad vinculada o no al ámbito laboral, al festivo, deportivo, cultural, etcétera. Pero, desde otra óptica, el cruce de dichos comportamientos culturales con las filiaciones a los grupos ideológico-políticos tradicionales o no permitiría establecer los problemas vinculados a una tipificación compleja de la construcción de la identidad en nuestra sociedad.

La idea de arquetipo social como una subjetivación de la dinámica interna de los agentes establece una mirada sobre la identidad como aquellas representaciones que los agentes tienen sobre sí mismos y la proyección que dichas representaciones tienen sobre otros conjuntos de agentes y su propio capital de representaciones. En consecuencia, este acervo de conocimientos entendido como la mentalidad "no es nada definitivo, permanente, inmutable. Es algo que sufre cambios, rápidos o lentos, intensos o

Bourdieu define los campos sociales como espacios de juego históricamente constituidos, con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias" (De Luque, 1996: 193-194).

minúsculos, según cambien o se modifiquen las condiciones del ambiente en que se desarrolla nuestra acción vital” (Pérez Amuchástegui, 1984: 7). La mentalidad de un período define arquetipos o estereotipos sociales a partir de la circulación del acervo cultural dentro del campo social y su relación con el campo intelectual. Esto es, lo que se *debe ser*, cómo se *debe ser* y a qué se *debe* aspirar, pautas legitimadas por el campo intelectual y sus estructuras legitimantes.

Avanzando en el desarrollo del marco teórico general, se debe tener en cuenta que las ideas incluidas dentro los conceptos cultura e identidad se relacionan entre sí, es por esto por lo que dichos conceptos no se pueden pensar como entidades conceptuales separadas. Al respecto, Seyla Benhabib (2006: 22) expone que la “*cultura* se ha vuelto un sinónimo ubicuo de *identidad*, un indicador y diferenciador de la identidad. Obviamente, la cultura siempre ha sido un indicador de la diferencia social”. Por consiguiente, para poder entender cómo se han conceptualizado históricamente estas relaciones entre cultura e identidad se tomarán como eje conceptual los estudios culturales que ha realizado Terry Eagleton (2001: 24-25) cuando describe las diversas formas de entender el concepto de cultura desde el siglo XIX hasta el siglo XX.

También se considerarán los estudios que ha realizado Seyla Benhabib a partir de la teoría democracia deliberativa y las políticas de la identidad cultural:

Mi enfoque sobre la política del multiculturalismo está definido por estos compromisos teóricos: la teoría del discurso de la ética, la constitución dialógica y narrativa del sí mismo y una concepción de los discursos como prácticas deliberativas que no solo centran sus formas de acción e interacción, sino también la negociación de interpretaciones compartidas situacionalmente a través de divisorias multiculturales (Benhabib, 2006: 46).

De Seyla Benhabib (2006: 47), se tomará la concepción del modelo dialógico y narrativo de constitución de las identidades, el cual permite reflexionar sobre la política de la identidad y la política de la diferencia, a partir de focalizar las relaciones entre campo intelectual y campo de poder; y cómo estas relaciones y tensiones –entre ambos campos– se materializan en narraciones y relatos sobre el deber ser identitario de los grupos –esto es, cómo afectan los límites del campo social–; y, a su vez, cómo dichos relatos y narraciones sobre los aspectos normativos de la clase social afectan la constitución de los colectivos identitarios.

Además, se tendrán en cuenta los estudios realizados por Alejandro Grimson – específicamente su texto *Los límites de la cultura, crítica de las teorías de la identidad*– que aporta al trabajo la especificidad de las relaciones críticas entre cultura e identidad en su dimensión histórica e historiográfica, en donde conceptos como lo diverso, la heterogeneidad y la territorialidad están presentes. También plantea una nueva forma de entender los procesos culturales a partir del concepto de configuración cultural³⁷ “como herramienta heurística teórico-metodológica para estudiar las articulaciones contextualmente específicas entre la heterogeneidad entendida como diversidad o diferencia y la desigualdad entendida como jerarquización” (Hakim Fernández, 2014: 263). Grimson (2011: 28) entiende que toda configuración cultural “es un espacio en el cual hay tramas simbólicas compartidas, hay horizontes de posibilidades, hay desigualdades de poder, hay historicidad”.

Por su parte, las teorías enunciadas por Néstor García Canclini (2005: 202-206), en su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, ofrecen un amplio estudio sobre la concepción del mundo de la cultura en América Latina en relación con lo tradicional, lo moderno, lo culto, lo popular y lo masivo.

El modelo teórico de trabajo, en su aspecto general y abarcativo sobre el tema por estudiar, considera el teatro argentino como un sistema que obedece a:

... la dialéctica interna inmanente del sistema antes que a la organización por siglos, la adopción de nombres propios de la historia política, de los movimientos o corrientes literarias que no coinciden con los tiempos característicos de nuestro sistema teatral (Pellettieri, 1997: 18).

Estas ideas son tomadas del trabajo que ha realizado durante años el investigador Osvaldo Pellettieri. Este considera el teatro argentino un sistema teatral³⁸ que, a su vez,

³⁷ Grimson señala que una configuración cultural “... es una herramienta de investigación teórico-metodológica que procura contribuir a la comprensión de algunas situaciones. Una configuración puede ser un barrio, puede ser una región, puede ser un país, puede ser una diáspora transnacional, entre otras, dependiendo de las preguntas que se hace el investigador. Y hay aquí una ruptura importante con las teorías culturalistas, a partir de las que se creía que en el mundo había culturas objetivas, y que el antropólogo iba a encontrarlas. La posición postconstructivista que yo defiendo no supone que en el mundo haya realmente configuraciones culturales, pero sí ofrece al investigador la posibilidad de conceptualizar los datos que analiza como configuraciones” (Hakim Fernández, 2014, 265-266).

³⁸ Osvaldo Pellettieri desarrolla las categorías específicas y las diferentes modalidades de análisis en la introducción del Volumen IV de la *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*.

se subdivide en subsistemas y en microsistemas. Los subsistemas teatrales se rigen por sus rasgos emergentes, remanentes y dominantes. Finalmente, Osvaldo Pellettieri define el sistema teatral como un conjunto de prácticas que integran la producción, la circulación y la recepción teatral de manera diferencial. Este concepto permite circunscribir grupos específicos de textos (dramáticos o espectaculares) en diversos paradigmas de dramaturgia, de puestas en escena. Se estudia el sistema teatral y su vínculo con la serie social o historia externa. Dicha vinculación entre la historia interna y la historia externa se articulan a través de su correlato con el campo intelectual y la cultural vigente hegemónica³⁹.

4.2. Marco teórico específico

Dentro del marco teórico específico se desarrollan ejes conceptuales que sirven de herramientas teóricas, que posibilitan la articulación entre ideas universales y la particularidad conceptual del hecho escénico. Así es que dentro del marco teórico específico se definirán las ideas que comprende, desde los elementos constitutivos de la práctica escénica hasta las metodologías de abordaje del acontecimiento escénico.

4.2.1. Representación e imaginarios sociales

Las formas teatrales que legitiman los diferentes sentidos que produce la representación se han ido debilitando con el correr del tiempo. El referente al que remiten las formas teatrales como única entidad dogmática ha entrado en cuestionamiento. La realidad única se construye en un espacio y tiempo de significación como un espacio de sentido que ya no es isomórfico, sino polimórfico. Ya no se puede hablar de una entidad, teológica, filosófica o social absoluta que define la "realidad" como única entidad objetiva unívoca. No es posible pensar un respaldo inteligible o existencial absoluto que concrete una realidad total en la que los sujetos habitan y producen el sentido, pues los diferentes

³⁹ "Por un lado la historia interna que explica cómo y qué constituye un sistema; por el otro, la historia externa que explica por qué cambia el sistema en contacto con la serie social a partir de la situación cultural general, la situación política y la apropiación de nuevas formas procedentes de otra cultura, los cambios en la circulación de la cultura preexistente y el lugar ocupado por el teatrante en el campo intelectual y en la sociedad y la composición del público" (Pellettieri, 1997: 16).

mundos internos individuales se desenvuelven en las representaciones particulares construidas a partir de la percepción del mundo fenomenológico.

El complejo entramado de significaciones del teatro se construye en el mundo de las sociedades multiculturales, y esto se logra a partir de las relaciones entre distintas instancias: el mundo simbólico, los esquemas perceptivos y el mundo fenomenológico percibido por los sujetos. A ellas habría que añadir las instituciones sociales que cohesionan a los sujetos a participar de un hecho colectivo y que, a su vez, sustentan y legitiman las doctrinas y prácticas grupales, las cuales establecen un bagaje simbólico-cultural específico.

Los diferentes saberes culturales que conforman dicho bagaje poseerían validez y autoridad como tales siempre que logran concretar, en un plano *real* o práctico, aquellos aspectos y sistemas que definen su modalidad constructora de sentido, y generar, por su propia fuerza persuasiva, un *consenso colectivo* a través de la conformación de los correspondientes públicos que participen de estas representaciones colectivas. Los mecanismos o dispositivos de construcción de sentido establecen relaciones de confianza y, por tanto, de aceptación de lo que se percibe como algo real, estos dispositivos están dentro del campo de los imaginarios sociales y es a partir de este punto que se logra la cohesión grupal. Una primera definición de imaginarios sociales abarcaría todos los esquemas que son construidos socialmente y que nos permiten percibir algo como real, explicarlo e intervenir operativamente en lo que en cada sistema social se considere como realidad.

Así es que puede definirse el imaginario como el repertorio acumulativo y constante de símbolos móviles y hegemónicos, circulantes y disponibles en la sociedad, los cuales – sistematizados y legitimados por ella misma– establecen una relación dialéctica entre la *imagen mental* del individuo y la *imagen real* percibida por este, dando como resultado la construcción personal del entorno⁴⁰. Al respecto, Esther Díaz establece que:

... un imaginario colectivo se constituye a partir de los discursos, las prácticas sociales y los valores que circulan en una sociedad. El imaginario actúa como regulador de conductas (por adhesión o rechazo). Se trata de un dispositivo móvil,

⁴⁰ Elena Huber y Miguel A. Guerin (2000: 12) establecen que: "Cada imaginario se incorpora al universo de los ya construidos, y si bien en esta interacción está destinado a perder su identidad, no desaparece totalmente, conforma, por acción o por reacción, la materia constituyente de futuros imaginarios que también sucumbirán a manos de otros".

cambiante, impreciso y contundente a la vez. Produce materialidad. Es decir, produce efectos concretos sobre los sujetos y su vida en relación, así como sobre las realizaciones humanas en general (Díaz, 1996: 11).

El hombre construye los objetos de su conocimiento, en el cual lo inmediato perceptible del objeto es el dato sensible que posee como sistema de cualidades (Merleau-Ponty, 2002: 27) y que es necesario para nombrarlo para su conocimiento. Esta nominación solo existe en relación con un sistema de leyes cimentadas *a priori*, en el cual dicha nominación se ajusta a las diferentes cualidades que posee el objeto y su posible inclusión en una serie de categorías de saber específico. El reconocimiento de las diversas cualidades que posee y lo caracterizan como objeto sensible aumenta el bagaje de nominaciones, ampliando así los juicios establecidos sobre el objeto. Estos juicios son construcciones conceptuales efectuadas en relación con los saberes previos y la experiencia, los cuales establecen una serie de cualificaciones cada vez más complejas. Lo que conocemos del objeto es entonces, en una primera instancia, su *ideación*, los datos anecdóticos que lo colocan en el mundo de las ideas. A partir de la nominación e inscripción de este en un cierto orden de propiedades, el sujeto comienza la asimilación del objeto, y establece, para ello, diversas categorías de abordaje según la propiedad que de él le interesa.

El significado de la percepción inmediata del objeto se construye a partir de la creación de un mundo sin división entre el imaginario y la supuesta realidad concreta, puesto que se cree lo que se ve, y es así como a partir del imaginario se cree posible lo imposible. Pero en este juego, el sujeto desnaturaliza lo observado, porque no aprehende la realidad, sino que percibe imágenes que interceptan básicamente la división entre mundo imaginario y mundo real. La realidad se escapa de la percepción ingenua del sujeto, pues existe una separación entre objetos de conocimiento y objetos reales.

En estas condiciones podemos comprender mejor que esta concepción ingenua de lo visible inmediato es una construcción y, como toda construcción, no deja ver sino lo que quiere que se vea. De igual modo, puede comprenderse mejor la importancia de tener una propia mirada o una propia percepción, puesto que ver es organizar el mundo sobre la base del propio discurso, es hacer existir la realidad concreta como se lo desea y no percibir coaccionado por la mirada de los otros, en lo que esta mirada ajena remite a otras significaciones y a la fragmentación de significados, con los matices que resultan de ella y el peligro de nuestra constitución imaginaria dirigida por los otros.

Entonces podemos percibir los objetos como objetos significantes en tanto que estos remiten a unos objetos vivenciales que nos hablan del nosotros como categoría imaginaria resultante de la praxis colectiva. Por medio de una identificación especular entre los objetos imaginarios y la imagen mental de los objetos que remiten, se activan ciertas reminiscencias en el espectador, y así se podría construir una imagen significativa de los objetos espectaculares. Este mecanismo se logra en el individuo a partir de una primera percepción global del entorno, primera percepción motivada por la identificación afectiva con los objetos. Este sentimiento de afección es lo que despierta en el sujeto expectante el dispositivo imaginario y activa la red de sentidos.

Los diferentes elementos teatrales están constituidos desde su origen como instancia imaginaria y refieren directamente al conjunto de modelos imaginarios del sujeto. Al respecto, Jean Duvignaud (1988: 145) señala que:

... una conducta existencial, que con ayuda de los símbolos y los signos, trata de adueñarse de la experiencia más amplia que el hombre es capaz de vivir y, por consiguiente, evoca, por encima de las emociones presentes, las emociones venideras. [...] Dado que la creación imaginaria es una anticipación sobre la existencia real, constituye pues una hipótesis formulada respecto de lo posible y, por ende, sobre lo que puede ser la vida y la experiencia de las colectividades y de los individuos.

Por ejemplo, la percepción del espacio escénico es anticipada imaginariamente a partir de los datos que nos aporta el espacio dramático, pero no tiene significación concreta sino a partir de la aprehensión de la imagen especular, que oficia como canal para el anclaje y reconocimiento de los símbolos manifiestos. La percepción de la práctica teatral como totalidad no sería posible si el individuo no estuviera integrado a una noción de *nosotros* como unidad. Además, la práctica teatral deviene en práctica significativa a partir de todas las investiduras de las demás prácticas sociales y de los diferentes elementos que constituyen la práctica teatral.

4.2.2. La representación como entidad imaginaria de conocimiento: objetos materiales/objetos imaginarios

Al asociar el término “representación” al concepto de objeto figurativo, definimos en una primera instancia la representación como una serie de signos polisémicos que, asociados unos con otros en una especie de sintaxis, cobran significado en un espacio escénico particular, y que además sirven de materia textual para el desarrollo de las acciones teatrales. Esta especie de sintaxis posibilita a los objetos signos asociarse entre sí formando un código espectacular que, “según De Marinis, es la convención que, en los espectáculos, permite asociar contenidos determinados a elementos determinados de uno o varios sistemas expresivos” (De Toro, 1987: 74), y que “operan en el espectáculo teatral de dos formas: simultánea o linealmente y ambas producen la significación teatral” (De Toro, 1987: 73). Los objetos signos “que recibe el espectador a partir de diversos códigos en escena son simultáneos y a la vez se desplazan sintagmáticamente formando la significación” (De Toro, 1987: 73).

La representación es un producto simbólico siempre variable, es el resultado de un proceso constructivo en condiciones sociales específicas, más allá de una reproducción directa y fiel de la realidad. Este proceso genera significados específicos y ordenadores de las realidades circundantes, incluso creando nuevas realidades, con referentes espacio-temporales de diversa amplitud. También implica experiencia y abstracción, conjuntamente o por separado, y tiene consecuencias directas en los procesos cognitivos y la vida social. Los objetos imaginarios contienen lo que *se sabe* y lo que *debería ser* un objeto cultural de la realidad. La representación también contiene el punto de vista o configuración desde el cual se instaura la certeza sobre lo que uno sabe del mundo.

El rol del lenguaje como vehículo comunicativo en ciertas circunstancias funciona como soporte de los anteriores componentes, tal es el caso del texto dramático. Los objetos imaginarios son una configuración imaginaria de carácter simbólico y conforman lo que llamaremos *representación*: construyen un segmento de la realidad e incluso sobre realidades hipotéticas. El juego de objetos imaginarios materializados en la representación no es azaroso, ya que en ella se expone de manera sistemática y de acuerdo a una sintaxis ordenadora el modo de entender un sistema de símbolos culturales, ya que los objetos teatrales que aparecen en escena no son una simple documentación de los objetos del “mundo social”. La construcción del objeto imaginario que aparece en escena implica una selección de rasgos significativos que sugieren al objeto, y a partir de esta selección particular de ciertos aspectos sensibles que componen el objeto material se construye el sentido simbólico del objeto teatral. Existe una red de

unidades –vectorización⁴¹– en la que el significado no está en las unidades, sino en las activaciones o inhibiciones que la red produce entre estas unidades.

La representación, entendida como entidad simbólica, es un conjunto concatenado de significados acerca de un objeto, sea este material o imaginario. Un objeto material determinado se representa en formas específicas, a partir de imágenes, aproximaciones conceptuales, símbolos y signos que se vectorizan en alguna forma. La representación nos permite pensar y opinar sobre el mundo social. Opinar sobre el mundo social a partir de objetos imaginarios es, en cierta forma, describir, explicar o asignar alguna escala de valor simbólico a dichos objetos. En tanto construcción simbólica de un objeto imaginario, y no en tanto objeto material, la representación actúa como un sustituto simbólico del objeto material y tiene los siguientes aspectos:

1. Es un problema fenomenológico: ya que establece qué objetos ver y qué ver en ellos, sean materiales o imaginarios.
2. Es un problema cognitivo: ya que sus características determinan qué procesos y esquemas interactúan para su construcción simbólica.
3. Y por último, es un medio para la expresión: ya que constituye materia textual expresiva en el sentido semiótico y plástico.

Estos aspectos muestran que la representación es también un problema cognitivo y comunicativo. La representación opera sobre estos tres planos. Se puede definir a partir de la imagen y el objeto incorporados a esquemas previos. El hombre construye esquemas de conocimiento que actúan sobre el objeto percibido⁴². Esta percepción, de carácter inmediata, es activada por el dato sensible que posee, el objeto material, como sistema de cualidades (Merleau-Ponty, 2002: 27).

El pensamiento kantiano desarrolla un modelo para acercarse al objeto que “... en lugar de suponer que el conocimiento se rige por el objeto, afirma que este se rige por las formas mediante las cuales lo conocemos. Así, no conocemos las cosas tal como son (cosa en sí), sino tal como se presentan (fenómeno) a la facultad humana de conocer

⁴¹ “La vectorización es un medio a la vez metodológico, mnemotécnico y dramático de vincular redes de signos. Con vectorización nos referimos a los diferentes medios de vincular redes de signos. Consiste en asociar y conectar signos que se tornan redes en cuyo interior cada signo tiene sentido únicamente por la dinámica que lo vincula con los demás” (Pavis, 2000: 32).

⁴² “Todos los fenómenos del mundo exterior se dan a partir de percepciones. Pero el acto de percibir es un acto del sujeto que se instituye a sí mismo desde el sentido interno. Por lo tanto, el sentido interno ‘tíñe’ también al sentido externo, le marca su impronta” (Colella y Maeso, 1996: 113).

(sujeto). Esta facultad está condicionada forzosamente por su propia estructura” (Colella y Maeso, 1996: 76).

A partir de esta instancia se hace necesario nombrar al objeto. Denominarlo para su conocimiento. Esta nominación solo existe en relación con un sistema de leyes cimentadas *a priori*, en el cual dicha nominación se ajusta a las diferentes cualidades que posee el objeto y su posible inclusión en una serie de categorías de saber específico. Lo cual sucede dentro de un proceso constructivo de sistemas generales de acciones intelectuales –operaciones–. El reconocimiento de las diversas cualidades que posee y lo caracterizan como objeto sensible aumenta el bagaje de nominaciones, ampliando así los conceptos establecidos sobre el objeto. Estos conceptos son construcciones efectuadas en relación con saberes previos y con la experiencia, los cuales establecen una serie de cualificaciones cada vez más complejas.

La representación, como entidad imaginaria, siempre opera sobre el conocimiento previamente construido del objeto material. Esta operación se realiza sobre la base de la relación sujeto-objeto y consiste en la construcción de la realidad fenomenológica mediante la producción de sentidos acerca de los objetos. Jacques Rancière problematiza aún más este fenómeno en su texto *El destino de las imágenes*:

En pocas palabras, la imagen no es solamente doble sino también triple. La imagen del arte separa sus operaciones de la técnica que produce semejanzas. Pero es para encontrar otra semejanza en su camino, aquella que define la relación de un ser con su origen y su destino, aquella que descarta al espejo a favor de la relación inmediata del progenitor y lo engendrado: visión cara a cara, cuero glorioso de la comunidad o marca de las cosas mismas. Llamémosla “archi-semejanza”. La archi-semejanza es la semejanza originaria, la semejanza que no otorga la réplica de una realidad, sino que da testimonio de inmediato de ese lugar otro del que proviene [...]. La huella de la cosa, la identidad desnuda de su alteridad en lugar de su imitación, la materialidad explícita, insensata, de lo visible de las figuras del discurso, es lo que la celebración contemporánea de la imagen o de su evocación nostálgica reivindican: una trascendencia inmanente, una esencia gloriosa de la imagen garantizada por el modo mismo de su producción material (Rancière, 2011: 29-30).

Así es que la realidad se escapa de la percepción ingenua del sujeto, puesto que no existe una separación entre objetos de conocimiento y objetos reales. Esta aprehensión

del conocimiento opera sobre la base de la sensibilidad o afección que el sujeto tiene hacia el objeto⁴³. Henri Bergson distingue un tipo de mecanismo, cuya intensidad o capacidad de afectar depende de la proximidad temporal a la que se encuentre el sujeto con relación al objeto que afecta:

Siempre tendida hacia la acción, ella [la conciencia] no puede materializar de nuestras viejas percepciones más que aquellas que se componen con la percepción presente para contribuir a la decisión final, Si, para que mi voluntad se manifieste sobre este punto dado en el espacio, hace falta que mi conciencia franquee uno a uno esos intermediarios o esos obstáculos cuyo conjunto constituye lo que llamamos la distancia en el espacio, en cambio para iluminar esta acción le es útil saltar por encima del intervalo de tiempo que separa la situación actual de una situación análoga; y como ella se transporta allí de un solo brinco, toda la parte intermedia del pasado escapa a sus dominios (Bergson, 2006: 159-160).

Por consiguiente, a medida que desaparece la extensión temporal y aumenta la proximidad, la intensidad del afecto aumenta. Y a medida que aumenta la extensión –la distancia, el espacio–, la intensidad del afecto disminuye, convirtiéndose ya no en un afecto, sino en una reminiscencia. La intensidad de esta reminiscencia es muy poca. Pero si se trata de una reminiscencia que el sujeto conoce y domina, es precisamente porque se ha presentado muchas veces y entonces ya casi no le afecta, sino que se somete a su entendimiento, a su capacidad de actuar sobre ella de manera premeditada. Así es que puede manipular el recuerdo de su experiencia vivida o pensada, conformando una realidad imaginaria que le atribuye diversos sentidos al mundo de los objetos. Este mundo tiene sentido en correspondencia con el hecho de que le da forma a las reminiscencias⁴⁴ que se tienen sobre lo percibido y estabiliza la dinámica de los objetos identificados.

Pero en este juego, el sujeto desnaturaliza lo observado, puesto que no aprehende “la realidad” –objetos culturales–, sino que percibe imágenes de dichos objetos, que, básicamente, interceptan la división entre mundo imaginario y mundo “real”. Como los

⁴³ “La sensibilidad, entonces, es receptiva y *el entendimiento es espontáneo*. El entendimiento traduce la multiplicidad de lo real a conceptos del pensamiento. El entendimiento puro permite aplicar las categorías a lo que es el dato dado como dato y ‘determina’ objetos, conceptualiza. Subsume la multiplicidad de lo real bajo categorías universales (Colella y Maeso, 1996: 113).

⁴⁴ “... la reminiscencia consiste justamente en recuperar algo que se posee, como si se extrajera mercadería bien guardada. Cuanto más amplio y ordenado sea el depósito, más abundante será la mercadería” (Montesperelli, 2004: 8).

objetos imaginarios no son estables y no tienen una forma *a priori*, la estabilidad de los significados predomina sobre la inestabilidad de los objetos. Los objetos imaginarios, como forma ininteligible, mezclan lo estable y lo inestable, lo fijo y lo nuevo, lo cierto y lo incierto; construyen la representación individual. Esta nunca es idéntica a lo representado, debido a que remite a una realidad múltiple, construida histórica y socialmente. La posición o perspectiva relativa de cada sujeto en el grupo social le permite acercarse a dicha realidad, y en algunos casos transformarla, ya que la realidad no es una entidad fija. Como la representación está construida sobre la base de significados que le dan sentido a la realidad, el contenido representacional es un conjunto de formas particulares (imágenes, conceptos) sobre aspectos específicos de algún segmento de la realidad. El objeto teatral presente o la acción dramática realizada activa en el sujeto el recuerdo por medio de una reminiscencia o una imagen simbólica:

El estado cerebral corresponde exactamente a la percepción, dado que las excitaciones que recibe nuestro cuerpo de los cuerpos que lo rodean determinan sin cesar reacciones nacientes, y estos movimientos interiores de la sustancia cerebral dan así en todo momento el diseño de nuestra acción posible sobre las cosas [...]. El cerebro no engendra nuestra percepción del objeto presente sino que la prolonga. No la hace nacer (Bergson, 2006: 247-249).

Los objetos imaginarios están siempre directamente relacionados con algún nivel de la memoria colectiva y, por lo tanto, se vinculan los conceptos involucrados. De hecho, estos tres componentes –imágenes, reminiscencia y memoria– son categorías relacionales, que conceptualmente se encuentran juntas y constituyen la representación.

La imagen, con referencia al pasado, es una reconstrucción visual y parcial de un objeto cultural a partir de procesos conceptuados. Estos procesos tienen referencia al pasado y son una visualización sensible que reconstruye inmediatamente el objeto material o simbólico. Con referencia al presente, reproduce parcialmente la experiencia individual e histórica. Visualiza objetos idealizados y establece relaciones hipotéticas.

Un concepto es una construcción significativa, es un conjunto de ideas que por lo menos describen, explican o caracterizan las relaciones de un objeto complejo. Los esquemas conceptuales que determinan qué y cómo articular los objetos, incluidas las reminiscencias, no generan contradicciones. Los objetos imaginarios y sus

conceptualizaciones pueden estar estrechamente relacionados, por ejemplo, cuando generan objetos culturales específicos.

Cuando se discute el contenido de representaciones específicas, parece quedar la impresión de que la representación es un conjunto de objetos estáticos. Pero, sin embargo, el hecho de que dichos objetos estén vectorizados significa que la representación es un proceso. La representación es una estructura de múltiples niveles operacionales, es decir, de relaciones. El concepto de representación está ligado a la idea de relacionar un objeto con otro. Decir que por esta relación el objeto cobra significado no quiere decir que no esté vinculado con su referente. La idea básica es que un objeto solo adquiere una forma y un valor por medio de esquemas simbólicos. Así, la representación es siempre una estructura dinámica, ya que como acto constructivo de objetos imaginarios combina conceptos con objetos culturales. Esta es independiente de que dichos objetos estén o no presentes ante el sistema sensorial. Además, la representación es generativa, ya que facilita relaciones con nuevas formas de conocimientos y experiencias, fortaleciendo, de ese modo, los que ya se poseen, y generando conocimientos y conceptualizaciones nuevas.

Es por esto por lo que la representación se construye a partir de tres dimensiones condicionantes que operan a la vez:

1. la interacción social, como categoría y contexto de las acciones;
2. los esquemas cognitivos, como consecuencia de la interacción entre sujeto y cultura;
3. la intervención en la actividad entre sujeto y objeto.

Es por medio de una identificación especular entre los esquemas imaginarios y la imagen mental del objeto cultural al que remite que se activan ciertas reminiscencias en el espectador, y así se podría construir una imagen significativa de la representación. La construcción del objeto teatral a partir de esquemas especulares se establece a partir del juego de espejos deformantes, en donde el objeto reflejado se distorsiona por la acción del dispositivo imaginario que posee el sujeto. Así es que el objeto percibido ostenta cualidades comunes a todos los sujetos que lo perciben, pero existen variaciones que se encuentran en el plano de lo imaginario.

La representación considerada el conjunto de objetos imaginarios que operan en el teatro posee una significación que se encuentra en el orden de lo imaginario. Esto es por la intervención de diversos factores, algunos ligados a la memoria colectiva. La

representación no solo se refiere a los objetos físicos –culturales– e imaginarios, sino también a aquellos de carácter concreto o abstracto, simples o complejos. Dado que la representación es un proceso cognitivo y un producto de la memoria colectiva es que se puede comprender mejor esta concepción.

4.2.3. Espacio escénico

Dentro de la práctica teatral pueden definirse tres tipos de espacios, con características y rasgos propios, pero relacionados entre sí y que encuentran sentido y existencia en la dinámica de dicha relación.

1. El espacio dramático: vinculado a las particularidades del texto dramático.
2. El espacio teatral: definido como la suma del espacio dramático más el espacio escénico, lugar físico del hecho teatral, “se trata de un lugar doble: la dicotomía escenario sala [...]. El espacio teatral es lo que pone frente a frente a actores y espectadores en una relación que depende estrechamente de la forma de la sala y de la forma de la sociedad” (Ubersfeld, 1989: 110-111). La forma de la sala puede ser: a) cerrada ilusionista, como, por ejemplo, la sala a la italiana; b) abierta en donde el público rodea en más de ciento ochenta grados al escenario: griego, medieval, isabelino, etcétera (Pavis, 2000: 157). Por último, cabe señalar un nuevo tipo de espacio teatral, vinculado a las nuevas prácticas teatrales en las que sala y escenario son indivisibles, y el público forma parte del hecho teatral, que provisoriamente hemos denominado espacio intraescénico.
3. El espacio escénico: es el que existe en la medida en que existe un espacio teatral y un dispositivo técnico (escenografía) que lo construye. Este espacio escénico, considerado la representación de un punto de vista sobre determinado *espacio social*, canaliza la lectura o la interpretación simbólica sobre el sentido de dicho espacio social, significado a partir de la selección particular de ciertos objetos símbolo que lo componen.

El espectador percibe el espacio escénico como algo significativo a partir del reconocimiento de ciertos esquemas perceptivos o imágenes circundantes; estos esquemas son el producto de la interacción del hombre y el ambiente que lo rodea, y se los denomina espacio existencial,

... el concepto de espacio existencial se basa en el hecho de que cada acción humana tiene un aspecto espacial. Cada acción tiene lugar dentro de una estructura espacial más o menos definida y tiene necesidad de ella para producirse. El concepto tiene un doble significado: denota tanto los aspectos espaciales objetivamente descriptibles de una forma de vida intrasubjetiva, como la imagen que el individuo se ha creado de las relaciones espaciales que forman parte de su existencia (Norberg-Schulz, 1983: 225).

4.2.4. Espacio teatral, espacio social

En el complejo entramado de los sistemas que componen la práctica teatral, el espectador reconstruye el espacio escénico, proyectado por las acciones teatrales y el mundo de los objetos teatrales, a partir de configuraciones esquemáticas preexistentes, generadas en la relación entre los esquemas sensible y topológico. Jean Piaget indica que nuestra conciencia del espacio está basada en estructuras operativas, es decir, experiencias con cosas. Las diferentes categorías espaciales pueden ser de muy distintas clases, y el individuo posee más de una estructura cognitiva que le permite una percepción satisfactoria de diversas situaciones. Las estructuras operativas son culturalmente determinadas y comprenden propiedades cualitativas resultantes de la necesidad de una orientación afectiva hacia su entorno. Piaget resume sus investigaciones con estas palabras: “Es completamente evidente que la percepción del espacio implica una construcción gradual y ciertamente no existe ya de ante mano al iniciarse el desarrollo mental” (Calduch, 2001: 52).

Así, por ejemplo, el espacio escenográfico sería la materialización del espacio escénico. La construcción del espacio escénico como lugar teatral, en donde accionan los diferentes componentes de la práctica teatral (representación, acción teatral, texto dramático, etc.) se organiza por medio de las relaciones que el hombre establece entre los niveles que conforman el espacio socio-cultural o extrateatral, generado en torno de la instauración de puntos de anclaje entre lo *privado*, entendiendo este concepto como las generalizaciones subjetivas construidas a partir de la experiencia social que definen los diferentes mundos de cada uno de los espectadores.

Estos mundos individuales tienen propiedades estructurales básicas comunes que les permiten formar parte de la sociedad. Lo *público* o social como concepto común se caracteriza por una estructura más estable y generalizada que lo individual o privado, pero

está desprovisto de los matices que caracterizan a este último. Finalmente, existe el nivel objetivo o científico que es un mundo de objetos, relacionado por leyes (Norberg-Schulz, 1983: 47-48).

El espacio escénico concretiza, mediante una escenografía, un espacio público a partir de leyes o estructuras objetivas (en la medida que deviene del área de lo científico). Ellas posibilitan la articulación e inclusión de diferentes espacios privados en un espacio público. Asimismo, el espacio escénico está determinado por acciones teatrales, por el espacio dramático y el contexto cultural, construido a partir de un sistema técnico particular condicionado social, cultural y económicamente. Estos dos niveles, que refieren a lo social y a lo teatral, respectivamente, demuestran el vínculo existente entre la práctica social y la práctica teatral.

De esta forma, para la construcción de un espacio escénico la experiencia social, por un lado, y el universo teatral, por el otro, como factor significativo, se unen a partir de la memoria simbólica⁴⁵ creando un universo imaginario en donde objetos y acciones se desenvuelven formando un mundo significativo para el individuo. Aparece así la relación entre lo imaginario, lo percibido y lo real, factores elementales para la construcción significativa de todo elemento de figuración, en este caso figuración espectacular. Es en este espacio escénico, figurativo y espectacular, donde aparecen los valores representativos de una cultura, donde confluyen todas las relaciones entre el individuo y su entorno (mundo privado) y las diferentes relaciones estructurales de todo universo individual. Estas relaciones poseen un sistema de valores, una simbólica particular: "Poseer un sistema de valores significa que se desea y se está convencido de que el mundo debería tener ciertas estructuras. Los valores, por consiguiente, influyen en nuestra elección de alternativas y hacen que nuestras acciones sean intencionadas" (Norberg-Schulz, 1983: 49).

Estos valores son traducidos a un sistema de signos espaciales que no tienen que ver con una realidad objetiva o con una estructura estable,

... el espacio no es en sí una realidad, en la cual la representación sería el único factor variable según la época. El espacio es la experiencia misma del hombre [...] es

⁴⁵ Ernst Cassirer (1992: 85) define a la memoria simbólica como el "proceso en el cual el hombre no solo repite su experiencia pasada que la reconstruye, la imaginación se convierte en un elemento necesario del genuino recordar".

una mezcla de geometría y de figuración simbólica donde el saber técnico está al servicio de creencias individuales y colectivas (Francastel, 1980: 79).

La construcción de significación o la percepción significativa del espacio traduce no solo los conocimientos técnicos o las creencias culturales, sino también las conductas generales y las concepciones matemáticas, físicas y geográficas de una sociedad, “es un sistema perfectamente adaptado a una determinada suma de conocimientos. Solo puede ser entendido en función de las costumbres sociales, económicas, científicas y políticas del momento” (Francastel, 1970: 47). En consecuencia, el espacio escénico nunca representa la realidad.

4.2.5. Tres niveles de anclaje

La lectura del espacio escénico es un proceso en el cual intervienen diferentes elementos: el recorrido –que puede ser horizontal o vertical–, las zonas –división cualitativa del lugar por medio del recorrido–, y los lugares –que determinan algo concreto y conocido– (Norberg-Schulz, 1983: 226). Si bien las relaciones abstractas entre los diferentes lugares establecen el espacio y se construyen a partir de los conceptos de lo privado, lo público y lo objetivo, el espacio escénico es primordialmente una ilusión; pero tiene un principio de orden propio, pues está organizado como algo funcional y visible. Así este lugar no geográfico es algo creado, visible, tangible y sensible en donde lo funcional (entendido como lo real) y lo significativo (como lo ficcional) se unen.

“El espacio escénico es el área de juego donde ocurre algo que no tiene por qué poseer, forzosamente, su referencia en otra parte, sino que ocupa el espacio (Ubersfeld, 1989: 112) en relación con las acciones teatrales, así es que para crear un espacio escénico no es necesario representar un fragmento de lo real concreto o material.

El espacio privado (propuesto desde una actitud expectante por el individuo) aporta lo imaginario, construido en el curso del desarrollo mental mediante las relaciones entre el individuo y su entorno; lo percibido, como el conjunto de propiedades que aparecen más establemente y con mayor frecuencia en un gran número de espacios privados, es lo que se denomina espacio público. Espacio público y privado se relacionan entre sí por leyes específicas (espacio científico), dando como resultado “las estructuras espaciales que definen no tanto el mundo concreto cuanto la imagen que los hombres se hacen de las

relaciones espaciales en que viven y de los conflictos subyacentes” (Ubersfeld, 1989: 111). Así el espacio escénico es el área de juego y, simultáneamente, el lugar en el que se representan las condiciones concretas de la vida de los hombres en forma de acciones teatrales.

El espacio lúdico o de juego es el espacio creado a través de las acciones teatrales y su evolución en el transcurso sintagmático de la práctica teatral, delimita zonas de juego que se desarrollan en lugares y que están contenidos dentro del espacio escénico.

El espacio escénico contiene al espacio concretizado en un espacio escenográfico por medio de objetos teatrales (representación) y, al mismo tiempo, concretizado mediante las acciones teatrales en el espacio lúdico. El espacio no tiene significado sin el tiempo, y la inserción del tiempo implica la intervención de la memoria simbólica (Francastel, 1970: 49-50). El espacio escénico sin acciones teatrales no tiene significado, solo funciona semánticamente cuando se organizan en forma dialéctica lugares y acontecimientos, espacio y tiempo, espacio escénico y acciones teatrales.

Además de integrar esquemas espaciales y temporales ligados a la experiencia individual y a la experiencia colectiva, el espacio escénico integra valores espaciales y temporales tomados de la memoria colectiva. Entonces, podemos decir que en todo texto espectacular hay convergencia de espacio (lugares) y tiempos (acontecimientos) individuales y colectivos tomados de la experiencia individual del espectador (que lo percibe), de la experiencia del artista (que lo crea) y de la experiencia colectiva de un medio (público o sistema cultural) que lo contiene.

A partir de todo lo expuesto, podemos sostener que la representación del espacio escénico significa en la medida en que da cuenta de objetos materiales y simbólicos contruidos dentro del imaginario, los cuales son definidos conceptualmente por grupos sociales específicos. Los objetos, que en su rango material permanecen fijos o estáticos, no son tales dentro del rango de la percepción, donde adquieren una dimensión fluctuante y dinámica, en su noción de objetos-símbolo. En un mayor nivel de especificación o abstracción, el espacio escénico también se define por su dimensión temporal a partir de diversos procesos estrechamente vinculados con la memoria simbólica cuyos efectos, a su vez, se definen dentro de las mismas posibilidades espacio-temporales del marco social. El *espacio escénico* no es entonces un lugar geográfico unitario, cerrado ni aislado, y su dinámica espacio-temporal es dable solo si se incluye dentro de los parámetros perceptivos de un determinado estamento sociocultural.

4.2.6. Acciones teatrales

En el plano de las acciones teatrales, Eugenio Barba insinúa “un criterio retórico: serán acciones aquellos cambios escénicos que obran directamente sobre la atención del espectador, sobre su comprensión, sobre su emotividad, sobre su cinestesia, no importa si tales cambios son de naturaleza gestual, lumínica, sonora, olfativa, etcétera” (Valenzuela, 1990: 64).

La importancia de las acciones teatrales dentro de la práctica teatral resulta del estudio de las experiencias generadas en las distintas vanguardias teatrales. Vsévolod Meyerhold considera “que el actor utilizará las enormes posibilidades de su cuerpo [...]. El nuevo actor debe tener capacidad de excitación reflexiva, junto a una elevada preparación física. En definitiva, estudiar la mecánica de su propio cuerpo, porque es su instrumento” (Oliva y Torres Monreal, 1990: 365). Al mismo tiempo, Bertolt Brecht define el *Gestus* como los diferentes rasgos corporales que precisan un tipo social (Pavis, 1983: 224). Para el Teatro Griego, especialmente en el pensamiento de Aristóteles, las acciones teatrales están asociadas al concepto de *Hamartia* –acción del héroe que pone en movimiento el proceso que lo conducirá a la perdición– y el concepto de *Hybris* –orgullo y obstinación del héroe que persevera a pesar de las advertencias y se niega a claudicar en su propósito–. Ambos conceptos se relacionan con conflictos existenciales inherentes al hombre y son ellos la substancia misma de la tragedia. Todos estos conceptos definen, en su conjunto, las acciones teatrales.

Como puede apreciarse, las acciones teatrales pueden ser múltiples, ligadas a lo físico, a lo teatral o a lo emotivo; pero todas dan como resultado transformaciones escénicas. Para dar cuenta de aspectos tales como el significado de determinado comportamiento gestual o corporal desarrollado por el actor, o como el desplazamiento de volúmenes en el espacio, es necesario recurrir a elementos metodológicos específicos de disciplinas como la Cinésica y la Proxémica.

Las acciones teatrales significan en la medida que entablan una relación con las transformaciones sociales que desencadenan los conflictos que tienen desarrollo en un espacio físico-cultural determinado. Pierre Francastel (1988) sostiene que el tiempo y el espacio van unidos y entablan un vínculo que le da sentido a ambos, resalta que el espacio es unitario, concreto, locativo, ornamental, perfectivo; en tanto que el tiempo es diferencial imaginario, extensivo, virtual, imperfectivo; y finalmente, que mediante el

espacio se determinan las relaciones de causalidad y mediante el tiempo las coyunturas y la problemática.

“Las nociones de espacio y tiempo solo tienen verdad en lo abstracto. Constituyen abreviaciones de pensamiento cuyo manejo es legítimo a nivel de la especulación matemática o filosófica, pero no permiten el recorte objetivo de lo real a nivel de la percepción ni de la representación” (Francastel, 1987: 135). El orden combinatorio de los acontecimientos y los lugares, de espacios escénicos y espacios teatrales no tiene una forma establecida que lo determine, sino que son las estructuras del pensamiento del artista que los crea o del espectador que los percibe las que establecen dichas reglas combinatorias. La experiencia humana no responde a una única forma de experiencia espacio-temporal, los “modos de figuración [y de percepción] del espacio y el tiempo [espacio escénico y acciones teatrales] no son formas o conceptos que materialicen fragmentos de realidad contruidos fuera de nosotros mismos” (Francastel, 1987: 135).

De esta forma, espacio y tiempo (espacio escénico y acciones teatrales) trazan una trama simbólica indivisible que a partir de objetos –signos teatrales– significa en la medida en que alguien los construya y combine, los perciba y organice. Construcción, combinación, percepción y organización son los mecanismos de la sintaxis teatral que se ponen en funcionamiento a partir del material expresivo que se muestra en el hecho teatral y que encuentra su juego retórico en la medida que existe un público que lo percibe; y que además construye su sentido por el juego de relaciones semánticas que se trazan desde lo individual hacia lo colectivo, juego de relación dialéctica que pone en marcha la práctica teatral.

4.2.7. El enfoque semiótico

Desde que los enfoques comunicativos son aplicados a la investigación historiográfica sobre artes, es decir, desde que el arte es entendido como lenguaje, el problema del productor del hecho artístico comienza a ser entendido en el marco del concepto de enunciación en sus distintos matices:

Una hipótesis de modelización [...] es aquella que propone concebir la recepción del espectador teatral en términos de montaje. Se trataría de distinguir entre un montaje productivo realizado por los autores del espectáculo y un montaje receptivo a cargo

precisamente del espectador, y que construiría en la conversión de una imagen percibida en una visión construida (De Marinis, 1997: 32).

En la práctica teatral, el problema de la enunciación toma un nuevo giro ya que al confluir en el hecho teatral los diferentes rasgos enunciativos de los productores (enunciación múltiple: director, escenógrafos, vestuaristas, etc.), en un producto final, se complejizan los diferentes canales por los cuales se produce la comunicación teatral. La enunciación múltiple problematiza el desciframiento de quien es el que comunica (más allá del sujeto individual) en la práctica teatral, punto de partida para el análisis de los diferentes mecanismos por los cuales se produce la comunicación teatral.

Se trata de un proceso socializado, en el cual la información pasa a través de un soporte físico [canal] entre dos interlocutores y por medio de un código [conjunto de reglas para combinar sistemáticamente el material físico portador de un contenido igualmente combinado sistemáticamente]. Cada uno de los fenómenos que participan en el proceso comunicativo puede ser estudiado en su especificidad y puede dar lugar a puntos de vista diferentes sobre la comunicación misma [...]. Es posible detenerse sobre el carácter social de la comunicación misma, observando la contractualidad que se da en el interior de un grupo social (Calabrese, 1995: 11-12).

Una entrada semiótica al análisis de cualquier hecho artístico enfoca los objetos, su lectura y su interpretación sobre una base comunicativa; toma impulso dentro de la perspectiva de que una obra tiene sentido a partir de una estructura comunicativa interna y que la tarea es detectarla. Esto no quiere decir que todo fenómeno de comunicación sea un fenómeno artístico y que si bien el análisis del arte implica la noción de lenguaje, las artes o los fenómenos artísticos no deben ser estudiados dentro del modelo de una lingüística.

Finalmente, las acciones teatrales se construyen sintagmáticamente. Cada acción genera transformaciones, que, a su vez, dan como resultado otras acciones, construyendo el encadenamiento de acciones y reacciones que son la substancia de los enunciados teatrales (organización de materiales textuales y escénicos a partir de las condiciones de producción que dependen de un recorte histórico-cultural).

4.2.8. El texto espectacular como discurso social

Otra aproximación metodológica para comprender el funcionamiento de la práctica teatral, como estructura altamente diversificada y semantizada, la podemos observar al utilizar los conceptos de Eliseo Verón. Dicha estructura, construida en una especie de sintaxis, al asociarla a la dimensión social, produce sentido dentro de la práctica teatral. Estas operaciones semánticas son posibles en la medida que la práctica teatral toma contacto con el entramado social, así es que los fenómenos sociales y el conglomerado de estructuras teatrales están estrechamente vinculados. Al descifrar las relaciones entre teatro-entramado cultural podemos comprender los mecanismos significantes que construyen un hecho teatral y, a su vez, cómo funciona dentro del campo social en el que se manifiesta.

Eliseo Verón define la Teoría de los Discursos Sociales de la siguiente manera: “Se trata de concebir los fenómenos de sentido como apareciendo, por un lado, siempre bajo la forma de conglomerados de materia significantes; como remitiendo, por otro, al funcionamiento de la red semiótica conceptualizada como sistema productivo” (Verón, 1988: 124).

La práctica teatral, como sistema de producción de sentido, está compuesta por diversas estructuras textuales que no solamente definen la práctica teatral, sino que también la construyen como tal. Cada una de estas estructuras textuales está unida dentro de la red de sentido de la práctica teatral y solo tienen significación en la medida que dicha relación está en funcionamiento.

De acuerdo al modelo ternario del signo, los niveles que se articulan en la teoría de los discursos sociales para producir sentido dentro de la red semiótica son:

1. **Discurso:** soporte material de sentido. Materia sensible investida de sentido.
2. **Representaciones:** conjunto de relaciones sociales.
3. **Operaciones:** actividad configuradora que deja sus huellas en la instancia de la producción y del reconocimiento. Son las reglas de generación y de lectura implicadas en las gramáticas de producción y en las gramáticas de reconocimiento. Ambas describen la asignación de sentido en las materias significantes.

Inicialmente puede establecerse la siguiente correspondencia entre tres modelos de relaciones triádicas en la descripción de hechos semióticos:

Peirce	Verón	De Marinis
Interpretante	Operaciones	Contexto espectacular
Signo	Discurso	Texto espectacular
Objeto	Representaciones	Contexto espectacular

Elaboración propia.

Los conceptos de Marco De Marinis pueden definirse de la siguiente forma:

1. **Contexto espectacular:** “está constituido por situaciones pragmáticas y comunicativas con las que tiene que ver el texto espectacular (macrotexto o texto de textos) en distintos momentos del proceso teatral: por lo tanto, se refiere, en primer lugar, a las circunstancias de enunciación y de fruición del espectáculo, pero también a las diversas etapas genéticas [...] y, finalmente, pero no en último lugar, a las restantes actividades teatrales que circundan el momento espectacular propiamente dicho” (De Marinis, 1997: 27).
2. **Texto espectacular:** “siguiendo la definición de De Marinis, son textos espectaculares las unidades de manifestación teatral que son los espectáculos, tomados en sus aspectos de ‘procesos’ significantes complejos, a la vez verbales y no verbales” (De Toro, 1987: 72).
3. **Contexto cultural:** “El contexto cultural (o general) está constituido por la cultura sincrónica al hecho teatral que se estudia; con mayor precisión, representa el conjuntos de los ‘textos’ culturales, teatrales y extrateatrales, estéticos y otros, que pueden relacionarse con el texto espectacular de referencia, o con un conjunto de sus componentes” (De Marinis, 1997: 24).

Es importante destacar la correspondencia que se puede establecer entre los conceptos de Eliseo Verón y los conceptos de Marco De Marinis para comprender los mecanismos de producción de sentido de la práctica teatral. Estas relaciones sirven de marco metodológico referencial y permiten comenzar a analizar la práctica teatral como sistema discursivo significativo y comprender las relaciones textuales que se producen en el interior del hecho teatral.

Verón		De Marinis	
Discurso	Conglomerado de materia significativa. Soporte material de	Trama de elementos expresivos heterogéneos y	Texto espectacular.

	sentido. Materia sensible investida de sentido	multidimensionales. Proceso signficante complejo. Unidad de manifestación teatral.	
Operaciones	Actividad configuradora. Reglas de generación y lectura. Condiciones de producción y reconocimiento.	Circunstancia de la enunciación. Reglas y formas de proceder. Condiciones de producción y recepción.	Contexto espectacular.
Representaciones	Conjunto de relaciones sociales.	Entorno socio-cultural. Textos culturales (teatrales y extrateatrales). Cultura sincrónica al hecho teatral.	Contexto cultural.
Configuración espaciotemporal de sentido.		Práctica teatral.	

Elaboración propia.

Así siempre para un texto espectacular (sistema discursivo), las condiciones de producción y reconocimiento (operaciones - contexto espectacular) están asociadas a las reglas de generación y lectura enmarcadas dentro del campo social (representaciones - contexto cultural).

El efecto de sentido en el hecho teatral consta de una doble dimensión: por un lado, un efecto referencial, y, por el otro, la teatralidad. El efecto referencial es la primera instancia de significación y es la relación de lectura directa que se establece entre el hecho teatral y el mundo real o extrateatral. La complejidad del referente teatral establece diversos niveles de referencia. Fernando De Toro sostiene que “la complejidad del referente teatral está determinada por la multiplicidad referencial que existe en el espectáculo teatral. Podemos señalar al menos tres tipos de referentes que se dan en la puesta en escena: a) la puesta en escena tiene como referente el texto que escenifica, b) la escena como su propio referente, c) el referente de la puesta en escena es el mundo exterior” (De Toro, 1987: 120).

La doble dimensión del efecto de sentido permite que este efecto referencial esté envuelto en la especificidad del hecho teatral, esto es la teatralidad. La teatralidad, entendida como la especificidad del teatro, es todo aquello dentro del hecho teatral que da cuenta de que estamos en presencia de una práctica teatral. La acción de construir la teatralidad se denomina teatralización, y la teatralización del referente construye la teatralidad, o sea, lo específicamente teatral. Esta doble dimensión del efecto de sentido –efecto de referencia y teatralidad– permite que la práctica teatral construya su materialidad y le otorgue diversos niveles de sentido: material, concreto y abstracto. Ahora bien, estos niveles de sentido posibilitan que la práctica teatral circule dentro de la práctica social y construya dentro del campo social operaciones discursivas que los diferentes agentes operativizan a partir de reglas de reconocimiento.

4.2.9. La dimensión estética de la puesta en escena

La puesta en escena no es hacer coincidir el texto dramático con el texto espectacular, ni tampoco la transcripción virtual o concreta del texto dramático. La puesta en escena “no es sino la contextualización de las situaciones de enunciación, la concreción [estética] del espacio, tiempo, ritmo, desplazamiento, tono, ideologización del texto, proxémica, cinésica, puesta en contexto de enunciación / enunciado” (De Toro, 1987: 68-69). De hecho el cómo hacer y el hacer y el cómo decir y el decir requieren ser inscriptos para su comprensión en una teoría de los géneros y estilos, así como también dentro de las convenciones teatrales como “códigos técnicos que a diferencia de los códigos culturales naturalizados necesitan de un aprendizaje particular y de una decodificación consciente” (De Toro, 1987: 76).

Entonces como primera definición nos acercamos a la puesta en escena como la relación codificada de acuerdo a convenciones específicas entre género y estilo. Si la puesta en escena, dentro del funcionamiento de la práctica teatral, es definida como los diferentes esquemas estéticos que entran en combinación intencionada y modalizan artificialmente determinados aspectos del campo social, se debe tener en cuenta, en consecuencia, que dicha mirada comporta necesariamente procesos retóricos. Para ello, se parte “de un concepto de retórica por el que se entiende ‘no como un ornamento del discurso, sino como una dimensión esencial a todo acto de significación’, abarcativa de todos los mecanismos de configuración de un texto que deviene en la combinatoria de rasgos que

permiten diferenciarlos” (Steimberg, 1993: 48). Oscar Steimberg, dentro de sus proposiciones que definen al género y estilo, y Marco De Marinis, en su entrada socio-semiótica a los fenómenos teatrales, describen un conjunto de categorías que ofrecen elementos complementarios y cuya relación resulta útil para el análisis y la conceptualización de la puesta en escena.

Steimberg	Género y estilo	De Marinis
Rasgos temáticos		Convenciones generales
Rasgos retóricos		Convenciones particulares
Rasgos enunciativos		Convenciones singulares
Puesta en escena		

Elaboración propia.

Este cuadro reúne algunos de los elementos para comprender no solo el funcionamiento de la puesta en escena, sino también cuáles serían los elementos que entran en funcionamiento para su construcción significativa. Así, en primer término, los rasgos temáticos pueden ser definidos como el conjunto de motivos que relacionados con los rasgos enunciativos y retóricos cobran significado y “hacen referencia a acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto” (Steimberg, 1993: 48), identificando en la práctica teatral el universo simbólico teatral común a todas las puestas en escena.

Los rasgos retóricos fueron definidos previamente como la elección y la combinación intencional de determinadas estructuras estéticas producidos por dispositivos técnicos particulares, por medio de los cuales se modalizan artificialmente determinados géneros y estilos teatrales.

Por último, los rasgos enunciativos son el “efecto de sentido de los procesos de semiotización” (Steimberg, 1993: 48-49) que produce la mirada explícita del autor o director en el recorte del campo social sobre determinado fenómeno social y, a su vez, de la intencionalidad en la elección y la combinación estética que modaliza dicho recorte social expuesto en el hecho teatral.

Ahora bien, desde la mirada de De Marinis, los diferentes elementos para tener en cuenta son:

1. **Convenciones generales:** dichas convenciones “tienen que ver con las reglas de la representación teatral para realizar la ficción [...] hay tantas convenciones como representaciones. Pero son específicas del teatro” (De Toro, 1987: 77-78).
2. **Convenciones particulares:** “son mucho más específicas puesto que son códigos técnicos de una práctica teatral precisa, de un autor, de un género, de una época o incluso de una región” (De Toro, 1987: 77).
3. **Convenciones singulares:** “son aquellas que solo pueden ser captadas sobre la base del mensaje y el contexto espectacular [...]. Se trata en efecto de la constitución o instauración de un nuevo código [...], las convenciones singulares aumentan la originalidad y la ambigüedad estética [...] se trata de un ideolecto espectacular” (De Toro, 1987: 78).

Rasgos retóricos, temáticos y enunciativos; convenciones generales, particulares y singulares, todos ellos definen y caracterizan en su relación los conceptos de género y estilo y una aproximación a la puesta en escena como discurso estético. Así la puesta en escena es definida como los diferentes esquemas estéticos de integración (sintaxis) que ponen en funcionamiento, a través del discurso en acto (discurso teatral), la interacción del texto espectacular, como sistema de significación, y el texto dramático, como sistema de causalidades; es decir, cómo determinados objetos y esquemas son asociados a temas culturalmente definidos para construir un sistema de valores en continuo enriquecimiento.

En cuanto a lo específico de las relaciones entre género y estilo que los caracterizan, los rasgos retóricos, enunciativos y temáticos pueden variar en su primacía pero siempre están presentes. Así el género puede ser definido como una “clase de texto u objetos culturales discriminables en todo lenguaje o soporte mediático que presentan diferencias entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño e intercambio social” (Steimberg, 1993: 45). El estilo se define como “la descripción de conjuntos de rasgos que por su repetición y su remisión a modalidades de producción características, permiten asociar entre sí objetos culturales diversos o no al mismo medio, lenguaje o género” (Steimberg, 1993: 57).

Estos conceptos definidos por Oscar Steimberg asociados a los conceptos de Marco De Marinis (convenciones generales, particulares y singulares) se complementan y terminan de definir la puesta en escena como el conjunto de reglas discursivas que permiten asociar rasgos temáticos, retóricos y enunciativos a las convenciones teatrales para

realizar la ficción, y, a su vez, ayudar a definir géneros y estilos teatrales. Estas reglas son específicas del teatro y cuentan con códigos espectaculares característicos que pueden transgredirse al ser utilizados.

Las coincidencias entre ambos conjuntos de conceptos explicitan el manejo del material textual empleado a la hora de construir un hecho teatral y manifiestan los modos de producción y combinación del montaje productivo. Así los rasgos retóricos y las convenciones descifran cuáles son las bases sobre las que se sustenta la elección de los esquemas estéticos y los principios por los cuales se transforman en esquemas significativos dentro de la práctica teatral.

Conforme lo expuesto hasta aquí, lo interesante es ver cómo los enunciatarios dan sentido a la práctica teatral y le otorgan originalidad al espectáculo, ya que se explicitan ciertos rasgos estéticos o intratextuales cuando deliberadamente se combina el material textual que se ha construido bajo una mirada colectiva. Por consiguiente, a partir de rasgos enunciativos se pueden descifrar códigos singulares que se construyen en un hecho teatral instituyendo un nuevo código o idiolecto espectacular que, por su recurrencia y repetición en una serie formal dada, instaure una nueva estética al asociar rasgos temáticos y retóricos en un mismo conjunto de enunciatarios. Esto es, desde otra óptica, cómo se manipulan las convenciones generales y particulares de un hecho teatral bajo la mirada de un colectivo enunciatario para generar una nueva serie formal, que por su repetición y recurrencia instaure en el campo teatral una nueva serie de esquemas estéticos por apropiación y legitimación.

Ahora bien, los rasgos temáticos en asociación con las convenciones generales establecen, en una primera instancia, la estabilización de ciertas estructuras teatrales y crean una convención codificada que construye el efecto de sentido, esto es, la teatralidad. Así se discriminan las estructuras que estabilizan y caracterizan a la práctica teatral, para luego asociarse a esquemas estéticos por medio de códigos espectaculares que producen un efecto de sentido dentro de la discursividad del hecho teatral. La teatralización, como operación discursiva, tiene un grado de enunciación múltiple, esto se debe a los diversos enunciatarios que participan en la producción del hecho teatral.

Si la puesta en escena es vista desde la retórica constructiva, posee una múltiple enunciación, ya que los productores de esquemas estéticos son múltiples: escenógrafo, vestuarista, maquillador, iluminador, etcétera. Este colectivo teatral, más allá de funcionar dentro de un todo, deja sus marcas enunciativas dentro del espectáculo; ya que cada

productor posee por formación y por individualidad su enunciación particular, pero es coordinado por la voz principal de la enunciación: el director del hecho teatral, grado máximo de enunciación.

Entonces, la función del director sería la de aunar las diferentes manifestaciones retóricas bajo una sola mirada, coordinando la multiplicidad de esquemas estéticos para generar así un hecho teatral con características enunciativas unificadas. La enunciación colectiva es puesta en marcha en el momento de la construcción del material textual expresivo; la enunciación individual se manifiesta al momento en que el director pone en marcha el montaje de los diferentes materiales textuales expresivos. Esta operación se construye en lo que Fernando de Toro (1987: 77) denomina texto de puesta en escena.

En el montaje productivo de la puesta en escena, el manejo de los elementos constitutivos de la práctica teatral se realiza sobre la base de convenciones espectaculares que hacen referencia a una retórica y a una temática particular, la cual con una enunciación múltiple define genérica y estilísticamente al hecho teatral. En el universo de la puesta en escena, la construcción retórica del espacio escénico, la representación y las acciones teatrales (texto espectacular) contienen códigos técnicos específicos de un autor, de una época o de un género, que sumados al texto dramático ponen de manifiesto los rasgos enunciativos del colectivo enunciatario. La puesta en escena hace referencia a situaciones extrateatrales e intrateatrales y pauta las reglas para representar la ficción. Estas reglas que hacen referencia a lo intrateatral corresponden a las convenciones generales, particulares y singulares; las reglas extrateatrales están ligadas a lo que De Marinis denomina contexto cultural y contexto espectacular.

Si bien la puesta en escena es la relación entre género y estilo dentro del campo de la escena, no tenemos que olvidar que también contiene otro concepto dentro de sí y es el de la concreción y actualización, a partir de la contextualización de las diferentes situaciones de enunciación. Esta concepción no se contradice con lo ya expuesto, ya que solo termina por definir y circunscribir las diferentes funciones de los enunciatarios dentro del manejo de los esquemas estético-retóricos que se utilizan para el montaje productivo del sistema discursivo de la práctica teatral.

4.2.10. Filosofía del teatro: acontecimiento y poiesis

Enmarcada dentro del espacio de análisis y reflexión que se propone el trabajo, la práctica teatral es entendida como un acontecimiento escénico que traspasa los límites de lo históricamente entendido por teatro. Es el concepto de acontecimiento lo que permite comprender el hecho escénico como una zona de acción amplia que se encuadra dentro de la creación y producción poética; el cuerpo presente como manifestación de la cultura viviente; y la expectación como conciencia del acto poético. La relación de estas ideas permite no solamente englobar la heterogeneidad de producciones escénicas contemporáneas tan disímiles, sino también dar perspectiva histórica a los mundos escénicos construidos en el devenir de la historia.

Los conceptos a trabajar para el análisis del corpus documental corresponden a la perspectiva trazada por el teórico teatral Jorge Dubatti (2007). Dicha perspectiva parte de la reflexión sobre la praxis teatral basada en una Filosofía del Teatro pensada desde la teoría en la observación de las textualidades argentinas.

Las categorías teóricas desarrolladas por Dubatti se aplican como ejes de problematización al momento de observar una micropoética. Estas categorías comprenden los siguientes ejes:

1. Desdelimitación teatral. Implica que el teatro acontece con gran intensidad en lugares no teatrales. Así, se desdibujan los límites conceptuales históricamente definidos por la historia teatral.

2. Transteatralización. La teatralidad como eje impregna experiencias de la vida cotidiana y de los media (política, periodismo, tele religión), conformando, de ese modo, estrategias de reproducción de teatralidades no escénicas.

3. Diseminación. Las prácticas artísticas no teatrales que se apropian del concepto de teatralidad lo trasladan a su producción (instalación, concierto, plástica).

4. Liminalidad. Refiere a la umbralidad entre espacios de la vida y espacios teatrales (un ejemplo para definir este concepto serían las marchas o los desfiles). Dicha liminalidad no habla de la pérdida del límite, sino de las zonas desdelimitadas, de los lugares indeterminados o zonas de frontera.

5. Ampliación. Con este concepto, el teatro contemporáneo incluye otras textualidades transdisciplinarias (las del teatro circo, teatro de papel, teatro del relato, teatro de títeres).

Así, puede dividirse el acontecimiento teatral en tres subacontecimientos:

1. Acontecimiento convivial: copresencia corporal efímera entre colectivo teatral y público. Su eje principal es la territorialidad y su inserción como experiencia de cultura viviente.

Dicha experiencia no puede ser capturada en un registro ni es plausible de desaturar. No admite la sustracción corporal.

2. Producción de poiesis: todo cuerpo poético es un cuerpo "nuevo", "producido", diferente de la realidad cotidiana. La poiesis se diferencia de la vida en tanto es un juego otro, entendido como la experiencia del artista en su capacidad de experimentación y de producción de un discurso y de una estética.

3. Acontecimiento de expectación: la expectación es la toma de conciencia del espectador que está percibiendo un acto poético. La poiesis es siempre consciente, consensuada, es un acto de subjetivación y de desubjetivación. Para que exista producción y consumo de arte se exige un pacto de complementariedad entre convenciones.

Dentro de la poiesis, podemos identificar tres grandes tipologías de poética:

1. Micropoética: poética de lo individual con su singularidad, con todo aquello que constituye el acontecimiento y el texto. Se basa en los detalles característicos de un acontecimiento escénico en particular. Este concepto habilita la posibilidad de heterogeneidad de textualidades.

2. Macropoética: conjuntos de poéticas individuales comparadas. Habilita la posibilidad de formar conjuntos de poéticas con rasgos estilísticos comunes.

3. Poéticas abstractas: construcciones intelectuales de los investigadores o artistas que no necesariamente aparecen en los casos de estudios. Construcciones de cuerpos teóricos: calidades y trayectos que engloban y definen categorías. Estructuras y modelos (canónicos, en cuestionamiento, emergentes).

Para finalizar el desarrollo del marco teórico, se trabajará con el concepto de Teatro Comparado (Dubatti, 2008), el cual permite circunscribir conjuntos de textos en los ejes de territorialidad y supraterritorialidad (condición de fenómenos que no pueden ser analizados desde el punto de vista territorial), los cuales definen una cartografía (síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro). Dichas categorías aportan una visión deconstruida de aquellas estructuras teatrales compartidas en territorios diferenciales, relativizando el concepto homogéneo de "teatro nacional" construido a lo largo de las historias teatrales de la Argentina.

Por último, las categorías para pensar lo micro, lo macro y lo abstracto se abordarán utilizando las tres unidades de análisis planteadas por el autor:

1. Estructura micropoética: organización jerárquica de los componentes textuales (dramaturgia, espacialización, actuación).

2. Trabajo micropoético: proceso de construcción y selección paradigmática de dichos elementos.

3. Concepción: comprende la articulación de dicha micropoética teatral con la sociedad, la entidad entre arte y mundo que da el autor, las conexiones con otras artes, con otros contextos y otros discursos, sistemas y estructuras de la serie social. En suma, la experiencia territorial e histórica que sustenta la estructura y el trabajo.

En tanto las poéticas proliferan y conviven territorialmente en una comunidad horizontal, se produce lo que Jorge Dubatti denomina canon de multiplicidad. Dicha convivencia de textualidades objetaría la existencia reduccionista de un texto modelo a reproducir. La idea de canon de multiplicidad generaría una reticulación o red, conectada desde la heterogeneidad. Una historia del teatro platense sería una historia de su territorio y la historicidad de sus poéticas. Pensar en la diversidad más que en el reduccionismo y la uniformidad.

Parte 2

1. Modernidad y modernización: procesos políticos constitutivos de la cultura nacional

Al comenzar el siglo XIX, el continente latinoamericano asiste a un proceso gradual en la reconfiguración del mapa geopolítico, a su vez y en paralelo a la reconstrucción cultural de los pueblos latinoamericanos dentro de un nuevo signo ideológico. Las tensiones entre lo que tiempo atrás se consideraba de raíz local se enfrentan, en este período, a una nueva ideología europeizante. Este enfrentamiento comenzó a germinar lentamente y se posicionó como matriz ideológica regente de las nuevas políticas de los nacientes Estados latinoamericanos. Es durante este período cuando se originaron los límites geopolíticos de los diferentes Estados latinoamericanos con los ideales de la modernidad europea⁴⁶. La segunda mitad del siglo XIX⁴⁷ fue testigo del proceso de modernidad-modernización de las diferentes regiones latinoamericanas; y, específicamente en la Argentina, es dentro de este proceso que se incluyeron tensiones políticas y culturales que impactaron en la construcción de la nueva sociedad local⁴⁸:

Hubo discrepancias, pero, en lo fundamental, predominaron las coincidencias, porque el cuadro de la minoría que detentaba el poder era sumamente homogéneo: una burguesía de estancieros que alternaban con hombres de profesiones liberales generalmente salidos de su seno, con análogas experiencias, con ideas coincidentes sobre problemas fundamentales del país, y también con análogos intereses privados (J. L. Romero, 2009: 98).

⁴⁶ "Europeizar es la voz de orden. De Europa viene la ciencia, la técnica, la cultura, el progreso; lo autóctono y lo indiano es incapaz de producir nada de sí. De allí que, para esa oligarquía paternalista, gobernar equivaliera a europeizar. Este fenómeno empieza a cobrar carácter nacional tras la caída de Rosas, aunque sus lineamientos característicos se definen posteriormente" (Pérez Amuchástegui, 1984: 36-37).

⁴⁷ Específicamente nos referiremos al lapso que señala José Luis Romero (2009: 97): "Entre 1862 y 1880 transcurre el período clave de la historia argentina. Tres personalidades disímiles se sucedieron en el ejercicio de la presidencia: Mitre de 1862 a 1868, Sarmiento de 1868 a 1874 y Avellaneda de 1874 a 1880".

⁴⁸ "Lo más visible de su obra fue el afianzamiento del orden institucional de la república unificada. Pero su labor fundamental fue el desencadenamiento de un cambio profundo en la estructura social y económica de la nación. Por su esfuerzo, y por el de los que compartieron con ellos el poder, surgió en poco tiempo un país distinto en el que contrastaría la creciente estabilidad política con la creciente inestabilidad social. A ese esfuerzo se debe el fin de la Argentina criolla" (J. L. Romero, 2009: 97).

La resignificación de conceptos como "pueblo", "soberanía", "nación" y "patria" –en torno a la construcción de la República–; el desmembramiento de los virreinos sobre el suelo latinoamericano y su consecuente redistribución geográfico-política en forma de nuevas naciones; la conflictiva definición geográfica de las provincias como divisiones internas de las naciones son parte de los problemas –políticos y sociales– que comenzaron a encontrar respuesta a partir de los ideales modernistas⁴⁹ que los pensadores decimonónicos elaboraron en su tiempo.

Cabe señalar que el concepto de "nación"⁵⁰ y, sobre todo, el de "soberanía" fueron reconfigurados conceptualmente durante el siglo XIX producto de una serie de desplazamientos lingüísticos cuyo motor fue la nueva construcción de imaginarios que se instauraron a partir de la recomposición política en América (Palti, 2007: 105).

El paradigma de sociedad europea, como ideal moderno de nación, comenzó a quebrantar los ideales posrevolucionarios que los pensadores independentistas habían proyectado para la región latinoamericana; y es en el plano cultural que el impacto de la ola europeizante generó un resquebrajamiento del proyecto de unidad latinoamericana. Al respecto de esta posición, Alcira Argumedo hace una descripción analítica que señala los primeros pasos que sustentaron las posturas *civilizatorias* del período, y que dan inicio a la polarización del campo social:

Durante las primeras etapas de la independencia, las vertientes liberales adoptadas por las clases privilegiadas criollas –muchas veces en conflicto con las corrientes populares influenciadas por Rousseau– se basaron en grupos ilustrados partidarios de gobiernos restrictivos, excluyentes de las masas que habían construido el grueso de los ejércitos libertadores. La definición de ciudadano se restringía a los sectores acomodados, hijos de los colonizadores españoles o portugueses, decididos a mantener el orden estamental de la colonia con el solo reemplazo de las élites dirigentes, en una independencia destinada a favorecer sus intereses, aventando los obstáculos que imponían los imperios en decadencia. Siguiendo las influencias de las monarquías parlamentarias europeas o de la

⁴⁹ "En la era moderna la forma social predominante del 'universal concreto' es el Estado-Nación en tanto vehículo de nuestras identidades sociales particulares. Esto es, determinada forma de mi vida social [...] constituye la forma específica en que participo en la vida universal de mi Estado-Nación" (Žižek, 2008: 166-167).

⁵⁰ Hernández Arregui (2005: 8) explica que el concepto de nación como "una realidad jurídica, circunscripta en el espacio y el tiempo, con una estructura política propia, no es un ente fuera de la experiencia histórica. La nación es dato definible, pues sin territorio no hay nación, e institucional, pues sin normas sociales aceptadas por el grupo no hay vida social".

república de Estados Unidos, estos estratos enriquecen las concepciones oligárquico-señoriales con los aportes del librecambio y la representatividad política calificada (Argumedo, 2004: 165).

Desde esta óptica, las preguntas que subyacen son: ¿Qué lugar ocupó el desarrollo cultural poscolonial dentro de América Latina durante este período? ¿Es acaso el fin último de la cultura producir fragmentos híbridos de sociedades regionalizadas o construir discursos sociales heterogéneos que se vinculen unos con otros de manera productiva? Es durante el siglo XIX que la idea de hombre ilustrado se afianza en el territorio nacional; avalada por las nuevas formas de gobierno la idea de cultura –como civilización u hombre ilustrado propia del siglo XVIII– comienza a producir estamentos clasistas en el seno de la sociedad argentina, polarizando, de ese modo, el campo social y estableciendo aspectos valorativos y normativos sobre el campo cultural. Terry Eagleton describe los cruces conceptuales entre cultura y civilización, y es en este cruce que se materializa, justamente, la idea del hombre ilustrado del siglo XVIII como hombre culto:

Desde sus raíces etimológicas en el mundo del trabajo rural, la palabra adquirió, un significado próximo a “civilidad” y, luego, en el siglo XVIII, se volvió más o menos sinónimo de “civilización”, entendida esta como un proceso general del progreso intelectual, espiritual y material (Eagleton, 2001: 24).

Es de cabal importancia comprender que todo aquello que significó alcanzar conocimiento –y más que nada el conocimiento basado en la ciencia y la razón ilustrada– tuvo su base en el acceso a la educación formal. Toda persona que tuvo la posibilidad de acceder a este tipo de educación positivista se constituyó en un ciudadano con libre acceso y circulación por el centro del territorio (la metrópolis); y que todos aquellos habitantes que no tuvieron la posibilidad de acceder a estas ideas de educación no cumplieron con tal *requisito* europeizante de hombre ilustrado o de civilidad, por ende, quedaron en la periferia del territorio y en contraposición a la idea de “ciudadano” del período⁵¹.

⁵¹ Pierre Bourdieu (2012: 125) explica que: “Los individuos no se desplazan al azar en el espacio social, por una parte porque las fuerzas que confieren su estructura a este espacio se imponen a ellos (mediante, por ejemplo, los mecanismos objetivos de eliminación y orientación), y por otra parte porque ellos oponen a las fuerzas del campo su propia inercia, es decir sus *propiedades*, que pueden existir en estado incorporado, bajo forma de disposiciones, o en estado objetivo, en los bienes, en las titulaciones, etcétera. A un volumen de capital heredado corresponde un haz de trayectorias más o menos equiprobables que conducen a unas posiciones más o menos equivalentes [...]; y el paso de una trayectoria a otra depende a menudo de acontecimientos colectivos [...] o individuales”.

Lucio V. Mansilla, en *Una excursión a los indios ranqueles*, describe los hábitos de vida del hombre del siglo XIX cuando expresa:

A propósito de avestruz, después de haber recorrido la Europa y la América, de haber vivido como un marqués en París y como un guaraní en el Paraguay; de haber comido mazamorra en el Río de la Plata, charquicán en Chile, ostras en Nueva York, macarroni en Nápoles, trufas en el Périgord, chipá en la Asunción, recuerdo que una de las grandes aspiraciones de tu vida era comer una tortilla de huevos de aquella ave pampeana en Nagüel Mapo, que quiere decir 'Lugar del Tigre'.

Los gustos se simplifican con el tiempo, y un curioso fenómeno social se viene cumpliendo desde que el mundo es mundo. El macrocosmo, o sea el hombre colectivo, vive inventando placeres, manjares, necesidades, y el microcosmo, o sea el hombre individual, pugnando por emanciparse de las tiranías de la moda y de la civilización.

A los veinticinco años, somos víctimas de un sinnúmero de superfluidades. No tener guantes blancos, frescos como una lechuga, es una gran contrariedad, y puede ser causa de que el mancebo más cumplido pierda casamiento. ¡Cuántos dejaron de comer muchas veces, y sacrificaron su estómago en aras del buen tono! (Mansilla, 2003: 11).

La idea normativa de *civilización europea* fue impregnando la vida de la élite criolla *ciudadana* del país y, estableciendo paradigmas sobre el *deber ser* de un ciudadano normativizado por las leyes del buen gusto europeo, muchas veces más cercano a la idea de *lo mundano*. La territorialización de la cultura no es solo geográfica, sino también simbólica (Bourdieu: 2012, 116). Las anécdotas que describe Lucio V. Mansilla respondieron a una visión romántica de la cultura anclada en el ideario de cultura del siglo XVIII. Así es que lo folclórico se constituyó como síntoma valorativo de *lo otro* en clara referencia a lo exótico; y la construcción de una imagen de *hombre de mundo* permeable a la *otredad*, pero con la suficiente distancia para distinguirlo de lo propio, se estableció como elemento diferenciador del *nosotros*. En tal sentido, Eagleton (2001: 54) señala que:

La idealización que el modelo romántico hizo de lo "folclórico" o tradicional, o sea de las subculturas vitales profundamente alojadas dentro de su propia sociedad,

fue fácilmente transferida a aquellas formas primitivas que moraban más allá, fuera del propio hogar. Lo folclórico y lo primitivo, pues, son residuos del pasado dentro del presente; seres pintorescos y arcaicos que surgen como deformaciones temporales dentro del presente.

Durante la presidencia de Nicolás R. A. Avellaneda, en el año 1876, Adolfo Alsina – ministro de Guerra– intentó mantener fuera de los límites de la *civilización*⁵² –en la periferia– a los malones, cavando una “zanja que se extendía desde Bahía Blanca hasta el sur de la provincia de Córdoba” (J. L. Romero, 2009: 99). Es con Julio A. Roca que durante el año 1879 y con la expedición al desierto –y el uso del moderno fusil– *alejaron* a los indígenas más allá de los límites del Río Negro hasta adentrarse en la Patagonia, aniquilando así su poderío.

La unificación del territorio nacional durante este período no fue solo un objetivo geográfico, con el nuevo *paradigma civilizatorio* también se buscó la unificación cultural sobre la base de políticas hegemónicas ideadas por la élite que gobernaba y dirigía los destinos de la nación. La visión esencialista⁵³ de la nación colapsó en contra de un campo social heterogéneo dividido tanto geográfica como idiosincráticamente. En consecuencia, la administración consolidó una nueva forma de concebir los ideales nacionales basados en la división estamentaria de las clases sociales sin tener en cuenta las configuraciones culturales que sustentaban el campo social del período. Las diferentes políticas que tendieron a unificar el territorio apuntaron a construir una idea de nación homogénea, pero para ello fue necesario expulsar al *otro* más allá de los límites del territorio.

Sin embargo, independientemente de las políticas gubernamentales, el accionar principal para construir hegemonía se centró en la lucha por el capital simbólico. Bajo el signo de las políticas coloniales del siglo XIX, los paradigmas civilizatorios comenzaron a fluir desde Europa hacia el continente americano a partir del cumplimiento de pactos económicos contraídos con anterioridad a la guerra de la Triple Alianza (1865-1870).

⁵² “La ‘civilización’, en cambio, posee un halo de mediación y deliberación a su alrededor, un aura de proyección racional y de planificación urbana. Sí, la civilización es un proyecto colectivo por medio del cual se ganan ciudades a los pantanos y se erigen catedrales que asciende hasta los cielos” (Eagleton, 2001: 55).

⁵³ Esta visión esencialista “... presupone la coincidencia entre nación, territorio, cultura e identidad, como así mismo un estado (existente o deseado). Desde esta perspectiva, las naciones existen por hechos objetivos: una comunidad lingüística y religiosa, una forma de ser, cierto origen étnico y un sistema de gobierno, o por lo menos alguno de estos aspectos. Ciertamente, esta perspectiva enfatiza la supuesta homogeneidad cultural de los miembros de la nación y, en su versión extrema, postula la existencia de una ‘personalidad nacional’ o un ‘ser nacional’” (Grimson, 2011: 161).

Otro hecho que caracteriza al período, y que impactó significativamente en la configuración de la nación, fue la apertura a la inmigración:

... la República comenzó a atraer inmigrantes a los que se les ofrecían facilidades para su incorporación al país, pero sin garantizarles la posesión de tierras: así lo estableció taxativamente la ley de colonización de 1876. La consecuencia fue que los inmigrantes que aceptaron venir se reclutaron en regiones de bajo nivel de vida –especialmente en España o Italia y de escaso nivel técnico. [...] Los inmigrantes tenían escasas posibilidades de transformarse en propietarios y se ofrecieron como mano de obra, en algunos casos yendo y viniendo a su país de origen. El saldo migratorio fue de 76.000 inmigrantes en la década de 1860 a 1870 y de 85.000 en la década de 1870 a 1880 (J. L. Romero, 2009: 103-104).

Las nuevas configuraciones culturales que comenzaron a llegar a la Argentina poshispánica desde distintos puntos de Europa ejercieron presión simbólica y transmutaron los hábitos de clase hacia nuevas formas estamentarias, tendientes a transformar la tradición criolla en *habitus de clase* europeizantes que fragmentaron aún más el campo social⁵⁴. Los intentos por parte del gobierno, tanto de Bartolomé Mitre primero como de Domingo F. Sarmiento luego, por introducir políticas educacionales de carácter popular no subsanaron el problema de la unificación en un todo homogéneo, ya que no fueron acompañadas por políticas económicas acordes al proyecto educacional. Ya en 1845, cuando Sarmiento escribió *Facundo*, también se hacía referencia a la lucha entre las ideas civilizatorias y la ignorancia de las tradiciones coloniales⁵⁵. Sarmiento ponía énfasis a la solución de la *barbarie* en la inmigración del hombre europeo a tierras argentinas:

⁵⁴ “En términos de configuración de culturas políticas, se considera que un proyecto hegemónico es exitoso no porque haya anulado a la oposición, sino en la medida en que la resistencia a los sectores dominantes se haya realizado en los términos en que los actores fueron interpelados: como obreros, como negros, como indígenas, como campesinos, como varones, como soldados, como consumidores. Un éxito específico del Estado consiste en su capacidad para imponer las clasificaciones sociales y la lógica en la que se desarrolla el conflicto sociopolítico” (Grimson, 2011: 179).

⁵⁵ “Los antirrosistas identificaban indiscriminadamente las huestes federales como montoneras gauchas [...]. A lo largo de esta década, lo gauchesco pasa a ser lo bárbaro para esa intelectualidad que al cabo asumiría el poder político; y el *Facundo*, de Sarmiento –cuya publicación como folletín se inició en Chile en 1845–, es la expresión más genuina y cabal de ese criterio. Por entonces, todos los enemigos de Rosas, con Mármol a la cabeza, llaman despectivamente ‘gaucho’ al Restaurador. Se intensifica hasta la exaltación insultante y soez el matiz peyorativo de ‘gaucho’ en tanto adjetivo; como sustantivo, torna ser sinónimo de montonero, salvaje, bandido, villano, traidor, ladrón, criminal y bastardo” (Pérez Amuchástegui, 1984: 228).

¿Hemos de cerrar voluntariamente las puertas a la inmigración europea que llama con golpes repetidos para poblar nuestros desiertos, y hacernos, a la sombra de nuestro pabellón, pueblo innumerable como las arenas del mar? ¿Hemos de dejar, ilusorios y vanos, los sueños de desenvolvimiento, de poder y de gloria, con que nos han mecido desde la infancia, los pronósticos que con envidia nos dirigen los que en Europa estudian las necesidades de la humanidad? Después de la Europa, ¿hay otro mundo cristiano civilizable y desierto que la América? ¿Hay en la América muchos pueblos que estén, como el argentino, llamados por lo pronto a recibir la población europea que desborda como líquido en un vaso? No queréis, en fin, que vayamos a invocar la ciencia y la industria en nuestro auxilio, a llamarlas con todas nuestras fuerzas, para que vengan a sentarse en medio de nosotros, libre la una de toda traba puesta en el pensamiento, segura la otra de toda violencia y de toda coacción? [...] No se renuncia porque todas las brutales e ignorantes tradiciones coloniales hayan podido más, en un momento de extravío, en el ánimo de masas inexpertas: las convulsiones traen también la experiencia y la luz, y es la ley de la humanidad que los intereses nuevos, las ideas fecundas, el progreso, triunfen al fin, de las tradiciones envejecidas, de los hábitos ignorantes y de las preocupaciones estacionarias (Sarmiento, s/d: 13).

Las hibridaciones culturales que comenzaron a florecer en el país desde mediados del siglo XIX, como consecuencia de las diversas políticas implementadas, configuraron un nuevo mapa socio-político que se acercó a la idea de hegemonía cultural y de la idea de nación⁵⁶ como un todo homogéneo. Así es que se reconfiguró el mapa identitario hacia un nuevo paradigma que no estaba alejado de las tensiones entre *civilización y barbarie*. Ahora bien, la construcción identitaria de un único relato sobre la nación también se enfrentó a la construcción de un único relato sobre la cultura. Este relato fue el de restringir el término cultura al ámbito artístico e intelectual, excluyendo así diferentes relatos sobre la posible construcción de una ciudadanía *otra*. La batalla cultural por la construcción identitaria se trasladó al campo de las artes y del consumo artístico; este

⁵⁶ Alejandro Grimson (2011: 164) señala que: "... el retiro neoliberal de la protección social no debería llevarnos a suscribir la narrativa del fin del Estado. Ese retiro no atañe a los dispositivos represivos del Estado y ni siquiera es universal en el plano social. [...] En América Latina, no la nación ni los nacionalismos precedieron históricamente a los Estados. El 'principio de las nacionalidades' es muy posterior a los procesos independentistas. En ese sentido, la nación, como modo de imaginar la pertenencia a una comunidad, es consecuencia de las élites, del Estado y sus dispositivos, de sus políticas culturales, de los movimientos sociales".

conflicto trajo aparejado no solo la expulsión hacia la periferia de las producciones artísticas de carácter popular, sino también a los agentes que la consumían.

Comenzaron entonces a delimitarse las diferencias a partir de la distinción del gusto de clase (Bourdieu, 2012: 37-40), acentuando pertenencias y diferencias con relación al consumo de las producciones simbólicas. El *nosotros* y el *otro*⁵⁷ se estamentó en referencia a la idea de la *civilidad* europea. La constante lucha por establecer la hegemonía cultural por parte de la élite conservadora argentina empezó a vaciar de sentido e invisibilizar los procesos históricos de raigambre poscolonial sintetizando dicha batalla en la tensión *civilización y barbarie*⁵⁸.

En relación con los procesos de legitimación del gusto estético Pierre Bourdieu señala que:

La aptitud para adoptar la disposición estética se encuentra así medida por la distancia (que, en un campo de producción cuya ley de evolución es dialéctica de la distinción, es también desajuste temporal, un retraso) entre lo que es estéticamente constituido por el individuo o el grupo considerado y lo que es estéticamente constituido, en un estado determinado del campo de producción, por los poseedores de la legitimidad artística (Bourdieu, 2012: 41).

Por una parte, la estratificación del campo social durante finales del siglo XIX –a partir de las características sociales y económicas de los agentes que lo componían– reglamentó y

⁵⁷ Lucio V. Mansilla (2003: 15-16), en otro párrafo de *Una expedición a los indios ranqueles*, describe de la siguiente forma al otro: “Linconao, que así se llama, es un indiecito de unos veintidós años, alto, vigoroso, de rostro simpático, de continente airoso, de carácter dulce, y que se distingue de los demás indios en que no es pedigüño.

Los indios viven entre los cristianos fingiendo pobreza y necesidades, pidiendo todos los días; y con los mismos preámbulos y ceremonias piden una ración de sal, que un poncho fino o un par de espuelas de plata. Tener que habérselas con una comisión de estos sujetos, para un jefe de frontera, presupone tener que perder todos los días unas cuatro horas en escucharles.

Yo, que por mi temperamento sanguíneo-bilioso no soy muy pacienzudo que digamos, he descubierto con este motivo que el deber puede modificar fundamentalmente la naturaleza humana”.

⁵⁸ Como proceso de vaciamiento de sentido durante este período se podrían mencionar políticas de Estado *indirectas* que tendieron a eliminar, por ejemplo, la figura del gaucho del campo social. Al respecto, Pérez Amuchástegui (1984: 229) explica: “La guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay (1865-1870) fue un buen pretexto para iniciar la extirpación formal y material del gaucho, mediante conscripciones forzosas del elemento rural como carne de cañón; pero las indiscriminadas ‘levas’ no terminaron con la guerra: lejos de ello, se intensificaron perfeccionando la crueldad de sus métodos. Si la defensa de la soberanía dio razón al reclutamiento de gauchos a lo largo del quinquenio bélico, durante la paz exterior subsiguiente la razón valedera sería, por curiosa paradoja, el afán civilizador cuyo norte era el progreso europeizante”.

consolidó las formas de vinculación entre los diferentes estamentos sociales⁵⁹. El agenciamiento del Estado, a partir de políticas culturales y de la creación de sus instituciones legitimantes, solidificó dichas vinculaciones a partir de la *política del gusto de clase*. Por otra parte, la jerarquización del espacio social –geográfico y simbólico– impidió desplazamientos verticales ascendentes –en el mismo espacio social de pertenencia– o desplazamientos transversales de los agentes –de un espacio social hacia otro–⁶⁰. Cabe señalar que esta imposibilidad de movimiento se evidencia en las políticas educacionales de *carácter popular* que sirvieron más que nada de disciplinamiento de los cuerpos de los agentes:

El caso de la educación primaria [...] siguió varios objetivos [...]. Desde la enseñanza masiva de las habilidades necesarias para cubrir la demanda de mano de obra del capitalismo hasta la difusión de identidades en clave nacional, que vinieran a reemplazar a las antiguas; desde un objetivo civilizatorio y modernizador, hasta un anhelo por disciplinar y expropiar culturalmente a las masas: estos y otros propósitos han sido atribuidos a la acción escolar. En el caso de la Argentina, a lo que las élites solían percibir como desafíos que la escuela podía contribuir a conjurar se sumó, desde 1890 aproximadamente, la expresión pública intensa de las identidades de los inmigrantes o, cuanto menos, de los esfuerzos de la élite de las colectividades por mantener vivo el vínculo afectivo y cultural con las patrias de origen (Cattaruzza, 2009: 29).

Por último, la imposibilidad de poseer tierras por parte de la masa inmigrante impidió el afincamiento simbólico de dicha masa y fijó un volumen de capital simbólico de carácter

⁵⁹ “A medida que se constituía ese impreciso sector de inmigrantes y de hijos de inmigrantes, la clase dirigente criolla comenzó a considerarse como una aristocracia, a hablar de estirpe y a acrecentar los privilegios que la prosperidad le otorgaba sin mucho esfuerzo. Despreció al humilde inmigrante que venía de los países pobres de Europa, precisamente cuando se sometía sin vacilaciones a la influencia de los países europeos más ricos y orgullosos. De ellos aprendió las reglas de la *high life*, la preferencia por los poetas franceses y la admiración por el impecable corte inglés de la solemne levita que acreditaba su posición social” (J. L. Romero, 2009: 110).

⁶⁰ “Los desplazamiento verticales, que son los más frecuentes, suponen solo una modificación del volumen de la especie de capital ya dominante de la estructura patrimonial [...], y por consiguiente un desplazamiento en la estructura de la distribución del volumen global del capital, que toma la forma de un desplazamiento en los límites del campo específico [...]. Por el contrario, los desplazamientos transversales suponen el paso a un campo distinto, y en consecuencia la reconversión de una especie de capital en otra especie diferente, o de una subespecie de capital económico o de capital cultural en otra distinta [...], y, por lo tanto, una transformación de la estructura patrimonial que es la condición de la salvaguardia del volumen global del capital y del mantenimiento de la posición en la dimensión vertical del espacio social” (Bourdieu, 2012: 149-150).

heterogéneo que entraba en tensión con las políticas culturales que apuntaban a homogenizar el territorio con un mismo emblema de Nación.

1.1. Campo de poder y teatro argentino: emergencia identitaria (1880-1930)

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX (1880-1916⁶¹), las políticas de desarrollo y modernización nacional –Ley de Educación Común de 1884 (Cattaruzza, 2009: 29-30)– no solamente contemplaban los aspectos económicos y de educación⁶², sino también los relativos a la resignificación del capital simbólico poscolonial heredado. Es en este último ítem donde los gobiernos conservadores, constituidos por la oligarquía⁶³ porteña, hicieron hincapié a la hora de consolidar el régimen liberal al cual representaban. Es también en este período histórico de la Argentina cuando el poder económico se termina de amalgamar con el poder político. Es decir, los grandes terratenientes de la Argentina comienzan a dirigir el destino político y económico de la Nación, conformando un gobierno muchas veces con características *plutárquicas*. A partir de este período, el concepto de soberanía se distancia de aquella idea que concibieron los pensadores independentistas y se evidencian los remanentes de la estructura social colonial estamentaria.

En este contexto sociopolítico, Osvaldo Pellettieri (2003: 21-22) señala que durante los siglos XVIII y XIX se constituye el sistema teatral argentino. Este lapso de tiempo es denominado período de constitución (1700-1884), y entre sus rasgos principales se destaca la falta de sistematización de la práctica teatral. Primero es considerado un teatro de intertexto neoclásico en el que las formas más características son: la alegoría, la tragedia y la comedia de costumbres. Seguidamente se asiste al teatro de intertexto popular español, que se considera la prehistoria de la gauchesca, y, finalmente, la emergencia del teatro de intertexto romántico (c. 1838).

Entre los años 1884 y 1930, se desarrolla el subsistema de emancipación cultural, dividido a su vez en microsistemas: micro sistema de gauchesca teatral⁶⁴, micro sistema del

⁶¹ Durante este período la política nacional estuvo dirigida por el Partido Autonomista Nacional. Este partido estaba constituido por la “élite” porteña y provinciana.

⁶² “Las oligarquía favorecieron la introducción del positivismo, que sentó sus reales en las ciudades y en las mentalidades de las capas medias y letradas, a través, sobre todo, de la Universidad” (Hernández Arregui, 2004: 85).

⁶³ “Se organizó un régimen de gobierno más moderno que los anteriores, conservador en lo que se refiere a la reproducción de los grupos de poder, aunque liberal en ciertos aspectos ideológicos; por los orígenes sociales y lo cerrado del sistema, también se lo consideró oligárquico” (Cattaruzza, 2009: 24).

⁶⁴ “Para el circo criollo puede establecerse una ‘época de oro’ que casi coincide con la de los payadores: entre 1890 y 1916. La primera fecha señala la gran repercusión del *Moreira* en Buenos Aires y el comienzo de la

romanticismo tardío, microsistema del sainete y la revista criolla (sainete como pura fiesta, sainete tragicómico y grotesco criollo). Es para este período que comienzan a configurarse en el campo cultural las primeras divisiones del sistema teatral porteño; como bien establece Osvaldo Pellettieri (2003: 21-22) es a finales del siglo XIX que surgen los primeros textos de carácter propio: el melodrama social y el nativismo. Dentro del género de la gauchesca⁶⁵, el más significativo fue *Juan Moreira*⁶⁶ (1884-1886). Pellettieri (1990: 18) afirma con relación a *Juan Moreira* que:

Los cambios más significativos son: el desplazamiento de lo trágico-sentimental en beneficio de la comicidad; la omisión de las escenas explicativas y del personaje de Marañón; el reemplazo del gato por el pericón en el fin de fiesta, y lo realmente importante, la aparición de personajes caricaturescos. La suma de todos estos elementos logró que, para el espectador popular a quien estaba dirigida la obra, esta se colocara en las fronteras entre el arte y la vida.

Con la estructura dramática del héroe y con el uso de la lengua convencional gauchesca en la trama, se intensificaron los procesos de identificación y la empatía sentimental con el espectador⁶⁷. Por su parte, *Calandria* significa el paso a una nueva forma teatral y a un nuevo tipo público: “Es evidente que también *Calandria* marca además la aparición de un nuevo público, el medio, que poco a poco irá desplazando al popular de Moreira” (Pellettieri, 1990: 21). Osvaldo Pellettieri afirma que *Calandria* ya es un texto nativista con

expansión del espectáculo de primera y segunda parte; en 1916 José Podestá, después de haber trabajado con gran éxito en el teatro, iniciando el auge de las ‘compañías nacionales’, vuelve al circo criollo” (Seibel: 2005, 77).

⁶⁵ “Hay incontables versiones de dramas sobre otros gauchos rebeldes con la misma estructura; son los casos de *Juan Cuello*, *Hormiga Negra*, *Pastor Luna*, *Los hermanos Barrientos*, el inmortal *Martín Fierro*, el máximo símbolo payadoresco, *Santos Vega*, con el agregado del opuesto payador/diablo. Hacia fin de siglo se suma *Musolino*, un bandido calabrés. En las décadas del 20 y el 30, el mito es heredado por los bandidos románticos locales como Bairoletto o Mate Cosido. Y también se dramatizan casos internacionales como los de Sacco y Vanzetti o el Bandido Giuliano” (Seibel: 2005, 66).

⁶⁶ *Mimodrama circense*, primero escrito por Eduardo Gutiérrez (1851-1889) en 1884 y llevado a obra de teatro coescrita por José Podestá en el año 1886. Fue estrena el 10 de abril de 1886 en Chivilcoy, provincia de Buenos Aires, por la compañía Podestá-Sacotti.

⁶⁷ “Por otra parte, ‘el paso de los circos que representaban *Moreira* creó en los pueblos y lugares copados por el caudillaje, politiqueros, el fantasma del *moreirismo* [...] en los Libros de Entradas de las Comisarías empiezan a abundar los pasados por hacerse el Moreira. Se acusa a los dramas criollos de aumentar las rebeldías y la criminalidad; Podestá declara a la prensa: ‘Infundí tanta realidad a *Juan Moreira*, que muchas veces se dictaron decretos policiales prohibiéndolo, en mérito a que después de la función, no había gaucho pobre que soportara las injusticias del machete” (Seibel, 2005: 67).

un fuerte arraigo en lo sentimental. La obra fue estrenada en un espacio a la italiana⁶⁸ abandonando la forma del circo criollo:

Es conocido el hecho de que Leguizamón obligó a los Podestá a abandonar el circo para poder estrenar *Calandria*. Por lo tanto, la noche del estreno, el 16 de mayo de 1896, la pieza se representó “a la italiana” en el Teatro Victoria de Buenos Aires. No hace falta abundar en detalles para arribar a la conclusión de que el espacio escénico de *Moreira* a *Calandria* también había cambiado totalmente. Los signos del escenario del circo para el cual se creó *Moreira* y la serie gauchesca posterior se caracterizaban por un repertorio de procedimientos que se perdieron inexorablemente en su pasaje a la frontalidad “italiana”: la acción simultánea en el picadero y en el proscenio, las grandes masas de actores y las convenciones realistas ingenuas propias del género, la presencia de animales en escena, la doma, etcétera (Pellettieri, 1990: 21).

El cambio de dispositivo espacial modifica, a su vez, las relaciones entre obra y espectador. El abandonar la forma del circo –espacio de característica congregacional, asociado a una estética de carácter popular–, hacia una forma teatral que guarda en su interior reglas y códigos estamentarios, hace dar un giro al sistema teatral⁶⁹. Si se tiene en cuenta que el género teatral por excelencia de la élite hegemónica del período fue la Ópera⁷⁰ y su proceso de ritualización social, se debe tener en cuenta también que las puestas en escena se llevaban a cabo en un dispositivo escénico a la italiana. Así es que dentro del campo teatral argentino se produce un desplazamiento transversal en el área de las formas teatrales. En este caso, el desplazamiento es del orden de lo central a lo periférico, de lo hegemónico hacia lo subordinado⁷¹. Este proceso de homogenización de

⁶⁸ También Beatriz Seibel (2005: 85) señala el cambio de dispositivo espacial: “En el siglo xx, el circo criollo debe adaptarse a las cambiantes modalidades del espectáculo. La familia Podestá, presionada por la mentalidad dominante, se vuelca desde la primera década hacia los escenarios teatrales a la italiana, que otorgan mayor prestigio y posibilidades económicas”.

⁶⁹ “Cada diseño arquitectónico teatral prefigura un determinado tipo de teatro. La cultura le adjudica un valor y un rol a cada institución que la constituye, y cumpliendo con ello le asigna una determinada materialidad. [...]. Sus matrices de uso dieron cuenta de un modo de pensar el teatro en sí y el teatro como institución social y cultural” (Irazábal, 2015: 171).

⁷⁰ El antiguo Teatro Colón funcionó entre 1857 y 1888 frente a Plaza de Mayo en el lugar que hoy ocupa el Banco Nación; luego, a partir de 1908, se inaugura el actual Teatro Colón entre las calles Cerrito, Viamonte, Tucumán y Libertad. También cabe señalar que el 19 de noviembre de 1890 se inaugura el Teatro Argentino en la ciudad de La Plata, ubicado en el emplazamiento entre las calles 51 y 53 y entre 9 y 10.

⁷¹ Beatriz Seibel (2005: 86) señala que “... es un proceso paulatino y no todos se vuelcan al teatro tradicional: las compañías de circo criollo crecen y continúan con sus giras, aunque el centro de las grandes ciudades se reserva cada vez más para las salas teatrales, y las carpas se van primero a los barrios y después a las afueras, para obtener su mejor público en las pequeñas ciudades y pueblos de provincias. Los medios que

formas teatrales tiene su efecto dentro del campo social, tiende a modificar el habitus⁷² de los agentes que asisten a las funciones de, por ejemplo, *Calandria*.

El modelo de teatro a la italiana disciplina los cuerpos con relación a cómo se establecen las categorías de ubicación del público en el espacio. Federico Irazábal (2015: 204) señala que:

Está más que claro que había sido el punto de confluencia de avances previos en lo que hace al modo de organizar visualmente el escenario, y cuando digo visualmente estoy señalando básicamente el acto de la mirada en tanto reflexión sobre aquel que mira. [...] Pero tal vez el elemento más significativo en esta materia sea el “enmarcamiento” que se realiza de la escena. Este marco que rodea al escenario lo aleja y lo acerca de la platea. Lo aleja en tanto y en cuanto se convierte en un perfecto corte de la cotidianeidad; lo acerca en tanto le indica al espectador su lugar privilegiado de la mirada.

Se asiste así a un cambio no solo de la estructura dramática del sistema teatral, sino también a las formas estructurales de la puesta en escena; estos cambios no solo traen aparejadas nuevas maneras de agenciamiento del teatro, sino también una mayor identificación del espectador con el conflicto dramático. Aquello que para la clase subordinada era identificación sentimental para la élite hegemónica se transforma en pintoresco.

Juan Moreira, como el gaucho⁷³ –héroe rebelde que muere a manos de la justicia– se configura como sujeto que permanece en la periferia del campo social dominante, es el sujeto que no participa de los cánones civilizatorios y debe ser expulsado de la nueva

nacen en este siglo, el cine, luego la radio, después la televisión, obligan a nuevas adaptaciones. Esta ida ‘hacia el interior’ de las compañías circenses hace que su existencia sea cada vez más desconocida en los grandes centros culturales y sus trayectorias prácticamente ignoradas.

En las primeras décadas, los circos actualizan su repertorio teatral con las nuevas piezas de autores argentinos que abarcan todos los géneros. [...]. Del gauchesco al sainete, de la comedia al drama, [...]. Hay ciertos autores favoritos en las compañías de actores circenses, como Vacarezza, de quien se representan todas sus obras”.

⁷² “En el siglo XIX o a lo largo de gran parte del siglo XX, ir al teatro implicaba una serie de rituales que incluían cuestiones de higiene, de indumentaria, de traslado, gastronómicas, etcétera. Ir al teatro era lo que podemos entender como algo extracotidiano, comprendiendo que tal cosa significaba algo que rompe con la línea cronológica habitual” (Irazábal, 2015: 172).

⁷³ “... en las obras del ciclo gauchesco que se abre con *Moreira*, las virtudes del gaucho no se hallan ligadas a un modelo bélico sino a uno económico y político que en mayor o menor medida excluye, a pesar de que sus virtudes resaltan frente a la torpeza –cuanto no maldad–, del gringo, en especial del inmigrante italiano” (Rodríguez, 1999: 22).

configuración cultural que intenta construir la clase política dominante del período⁷⁴. Beatriz Seibel (2005: 67), en su libro *Historia del circo*, señala que la figura de Moreira produjo un impacto en el campo social y el campo de poder de intensa magnitud. A tal punto que personalidades como Rubén Darío en 1886 señalan de manera negativa la figura de Juan Moreira. Seibel (2005: 67) explica que: “Otras burlas de la época se dirigen con más sarcasmo todavía contra el inmigrante disfrazado de Moreira. En 1907, la revista *Caras y Caretas* satiriza al presidente, el general Roca, distribuyendo disfraces para sus ministros en el próximo carnaval y eligiendo el suyo: ‘Y yo... iré de Moreira’”. Por su parte, *Calandria* es el caso del antihéroe que al final logra integrarse a los nuevos estamentos sociales. David Viñas (1986: XXVI) explica sobre *Calandria*, en el prólogo del libro *Teatro Rioplatense (1886-1930)*, que:

A lo largo de la obra no solo ya no hay cuchilladas, sino que la agresividad anterior es sustituida por las burlas de Calandria a la partida que lo persigue. Lo jocoso reemplaza a la tragedia inicial. Y la referencia a los conflictos histórico-políticos (“Yo no quiero pelear con mis hermanos; blancos y colorados somos hijos de esta tierra y es triste que sin saber qué vamos ganando en la partida, nos andemos ojeando el cuero”) es descentrada hasta el encubrimiento por los componentes musicales provenientes de la zarzuela. [...] Resulta coherente, por lo tanto, que la crítica de 1896 aplaudiese una señal de lo que interpretaba como “civilización” del primitivo drama gauchesco. Basta recorrer la crónica de *La Nación*, *La Prensa* o el diario de la colectividad inglesa: se formalizaba y difundía allí la ideología liberal traspuesta.

La operación de identificación⁷⁵ aristotélica⁷⁶ abarca tanto aspectos teatrales como sociales. Con la pretendida mimesis teatral, la temática abordada produce, a su vez,

⁷⁴ “Han cambiado, especialmente, a partir del desenlace, las funciones del sujeto con relación a su situación de constante inestabilidad. Algo parecido ha pasado con las funciones del opositor al sujeto: mientras que la de los perseguidores de Juan Moreira se puede sintetizar en perseguir, herir por la espalda, matar, en *Calandria* el antihéroe es rastreado por la justicia con el auxilio de sus enemigos y de su novia con el fin de que se integre a la sociedad. El sujeto se salva, llega el indulto oficial y con él la posibilidad de que se integre a la sociedad” (Pellettieri, 1990: 19).

⁷⁵ “Todorov plantea la existencia de un plano praxeológico, en este plano se da una relación de acercamiento o alejamiento con el Otro. Desde aquí se desprenden tres tipos de relación: en el primero, me identifico con el Otro, hago míos sus valores y principios, es decir, lo asimilo; en el segundo, acerco al Otro hacia mí, y le impongo mi imagen, en una acción que implica subordinación; el tercer tipo de relación es simplemente el de la indiferencia, en el cual no adopto o tomo ningún tipo de acción frente al Otro. Por último, un tercer plano, el epistémico, es el plano del conocimiento, que depende del grado en que conozco la identidad del otro, y desde ese punto de vista, hay una existencia de grados infinitos del tipo de conocimiento, desde el mínimo hasta el grado superior (desde una perspectiva ficticia, ya que nunca lograremos el conocimiento total del

desplazamientos en el plano de los conflictos sociales. La relación dialéctica se constituye entre el conflicto dramático y el conflicto social mediatizado este por el dispositivo escénico. Esta relación mediatizada codifica la mirada y origina un proceso de reflexión que es dirigido hacia aspectos puntuales del drama teatral. Al decir de Irazábal (2015), entre el acercamiento y el alejamiento que se produce sobre lo que se está percibiendo, comienza a funcionar una matriz imaginaria sobre el *deber ser* no solo de lo teatral, sino también del *ser social*.

Las estructuras de ritualización del acontecimiento teatral ocasionan un desplazamiento transversal, es así que la mimesis se produce entre el conflicto dramático y el conflicto social, pero también entre el ritual de la élite hegemónica y la clase subordinada. La imitación originada por la clase subordinada sobre el proceso de ritualización de la clase hegemónica vacía de sentido la configuración cultural de la clase subordinada al apropiarse de rituales sociales de la clase hegemónica.

La conformación de un público de características heterogéneas que asiste a obras del género de la *gauchesca* flexibilizó el circuito teatral y amplió las posibilidades de desplazamientos de los agentes dentro del campo cultural y social⁷⁷. Si bien Pellettieri (1990: 19) señala que:

La recepción de este nuevo público [los sectores “cultos” del campo social] nos remite a otra lectura de la obra. Si se repasan las críticas de la época, se puede apreciar que reparan en el entretenimiento pintoresco, sienten la mera nostalgia de la acción e ideológicamente ven una buena oportunidad para revisar su actitud frente al gaucho, vista su desaparición y la nueva realidad social de la ciudad que implicaba la crisis económica y la inmigración creciente. Lejos de su ámbito, el espectáculo abandona su función primigenia, cargada de sentido en la rebeldía acallada y en el resentimiento consiguiente de sus receptores, y tomaba una nueva.

otro)”. Véase:

<http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D20043%2526ISID%253D690,00.html> [Consulta: 22/02/18].

⁷⁶ “El criollismo [...] era una tendencia que exaltaba las ‘virtudes nacionales’ con un lenguaje popular, que se correspondía al horizonte de expectativas y las estructuras de sentimientos del público, que incorporaba a través de la misma identificación con la ‘identidad nacional’. Fue una tendencia homogeneizadora que buscó salir al cruce de la diferenciación y disgregación cultural que se consideraba que provocaba la inmigración” (Mogliani, 2015: 251).

⁷⁷ “... cuya propaganda es más eficaz que el más llamativo de los reclame, puesto que lo anuncia de vereda a vereda, es que este circo, sitio de reunión hasta ayer de una cierta y determinada clase social, se ve hoy noche a noche invadido por lo más distinguido que tiene Buenos Aires” (Podestá: 2003, 69).

El resultado de la tensión entre las estructuras sociales estamentarias que formaban parte del público con el concepto de *pintoresco*, impregnado este último con tintes sentimentales, se vio reflejado dentro del campo intelectual. Como ejemplo se señala el debate entre Eduardo Schiaffino y Rafael Obligado frente a la figura de Juan Moreira y su variante en la representación teatral.

Con relación al binomio obra-público, Pierre Bourdieu (2010: 72) aclara que:

Si el consumo adecuado de obras de arte está predispuesto a cumplir una función social de distinción, es porque la aptitud para realizar el ideal histórico de la percepción “pura”, al precio de una ruptura con la percepción cotidiana, es producto de un tipo particular de condiciones sociales. La obra de arte considerada como bien simbólico (y no como bien económico, aunque siempre lo sea) solo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela mediante el desciframiento, es decir, para quien posee el código históricamente constituido, reconocido socialmente como la condición de apropiación simbólica de las obras de arte ofrecidas a una sociedad determinada en un momento dado del tiempo.

Cabe señalar que la diferencia que establece Bourdieu entre percepción pura y percepción ingenua es la que existe entre el público denominado culto y el público popular. La idea de percibir *El Moreira* como una obra pintoresca está relacionada con la idea de que el público culto posee un cúmulo de saberes específicos que le permiten una percepción pura, asociando así saberes específicos del quehacer teatral con el Moreira y produciendo una reflexión crítica sobre lo percibido. Sin contar además con la idea de estar percibiendo una reconstrucción –de carácter imaginaria– sobre la figura histórica de Juan Moreira y sin tener en cuenta también que dicha clase social –denominada culta– configuró una opinión sobre la figura representada⁷⁸. Se considera entonces que sobre estos dos puntos es donde se asienta la calificación de pintoresca.

En cuanto a la polémica que desata la figura de Juan Moreira, Beatriz Seibel (2005: 68) describe las siguientes posiciones sobre dicho personaje:

⁷⁸ “Mientras tanto, para los hombres de gobierno, para la ‘gente decente’ en general y, sobre todo, para la *élite* porteña, ‘gaucho’ era voz insultante; y siguió siéndolo por mucho tiempo: ‘El ser gaucho es un delito’, dice en el verso 1324 de Martín Fierro” (Pérez Amuchástegui, 1984: 226).

... en 1891 García Merou opina que “el problema insoluble del teatro nacional ha sido resuelto por un payaso con instinto y temperamento de actor, que ha transformado la insulsa pantomima de su circo en una serie de cuadros dramáticos que retratan la vida de un bandido legendario” [...]. Lo “logrado” es el interés del público que no favorece a los dramaturgos cultos. [...] Tres años después, Rafael Obligado [...] dirá: “Ni en Juan Moreira, [...] ni en otro de su jaez, el arte se personificará entre nosotros; ni nacerá la nueva Terpsícore del pericón nacional, ni Melpómene de las tragedias entre el gaucho y la partida”. [...] La polémica se despierta: Eduardo Sachiaffino publica una réplica a Obligado, destacando “que si Juan Moreira ha sido el éxito más popular que hayamos visto, se deberá plausiblemente a que la obra es representativa”.

Por su parte, Beatriz Seibel (2005: 69) también cita a Bosch:

... Bosch aporta: “Qué necesidad tenía el elemento criollo puro, ni el malevaje ítalo-argentino, de esa obra de circo, de venganzas, de injusticias policiales. Que era cuanto en Moreira se refería, y que no existieron sino en la mente de Eduardo Gutiérrez en lo referente a este gaucho, pues nunca fue ni remotamente un héroe, sino un bandolero sanguinario, un haragán [...], un asesino vulgar [...] y que al matarle los gendarmes del batallón provincial [...] no hicieron sino librar a los partidos de Las Heras, Navarro y el mencionado (Lobos), de un elemento de infamia”.

Finalmente, Seibel (2005: 69), cita un fragmento de la conferencia de José Ingenieros: “que, desde la psiquiatría, trata de develar la psicología de Moreira basándose en los expedientes de tribunales, llega a la misma conclusión: que lejos de ser un rebelde a la autoridad, fue un amoral congénito, un delincuente nato”. Florencio Sánchez también declara que: “... pelear a la partida, llegó a ser en cierto momento un sueño, sino una realidad de las aspiraciones instintivas populares [...]. Quedaba erigido el teatro de la fechoría y el crimen, como idea, y el mal gusto, como forma” (Seibel, 2005: 69).

De este modo quedaron configuradas, hacia el interior del campo intelectual del período, las diferentes posiciones sobre la figura de Juan Moreira y su representación teatral. Consolidado el campo intelectual para este período, las distintas posiciones refieren a un *deber ser* del teatro y, más que nada, de un teatro auténticamente nacional.

Cabe señalar que durante el siglo XIX, la figura del escritor o literato estuvo asociada a la élite criolla⁷⁹, este hecho marca el camino de las ideas a seguir sobre formas estéticas teatrales y la idea de un teatro nacional. Luego de los períodos del neoclasicismo y romanticismo en el sistema teatral argentino, quedaron como herencia los debates relativos a *lo nacional* en varias esferas de la sociedad argentina. La herencia neoclásica y romántica que pesa sobre el período constituido entre 1880 y 1916 se podría comprender a partir de los conceptos que enuncia Giulio Argan (2004: 8) sobre las ideas de *lo pintoresco* y *lo sublime*. Estas impregnan tanto el campo intelectual como la mirada que se tiene sobre las primeras producciones teatrales de carácter *nacional*.

Como se planteaba en páginas anteriores, muchas veces, el campo intelectual y parte del campo social –sobre todo el sector culto– calificaron de *pintorescas* las producciones que estaban impregnadas de características *criollas*. La idea de que cierta visión *pintoresca* –sobre, por ejemplo *Juan Moreira*, o el ciclo de la gauchesca– emergiera como una calificación generó también aquello que no se dijo sobre ella o sobre otras producciones teatrales; es entre *lo dicho* y *lo no dicho* que se construyó una idea imaginaria/pintoresca de lo que la élite culta consideraba lo popular.

Martiniano Leguizamón, representante de la clase culta, eleva a un nuevo paradigma el microsistema teatral de la gauchesca, esto sucede al relacionarlo con una nueva forma teatral más cercana a idearios moralistas: *el nativismo*. Así es que el sistema teatral da un salto cualitativo acercando esta nueva forma teatral a la idea de lo sublime. Si bien Argan (2004: 8) aplica estos dos conceptos a la pintura europea neoclásica y romántica cabe señalar que lo mismo podrían aplicarse al campo artístico local, ya que tanto los artistas, intelectuales y la élite gobernante estaban impregnados por las ideas europeas. Es recién a partir del término de la primera década del siglo XX que el campo intelectual va a generar un rechazo de las ideas positivistas europeas.

⁷⁹ “En Argentina el campo intelectual se consolidó a fines del siglo pasado [el siglo XIX], merced a tres factores: una creciente especialización de la producción intelectual; un incremento en el mercado artístico, en el que la obra funcionaba con un valor comercial; y una autonomía relativa que preserva al campo intelectual de la coerción por parte del campo político. Uno de los factores fundamentales de los procesos de configuración del campo literario fue la profesionalización del escritor: a principios de siglo, surge la figura del escritor profesional que aspira vivir de su profesión. Anteriormente, durante el siglo XIX, la escritura estaba en manos de representantes de la élite criolla, que practicaban esa actividad en forma diletante. Tanto Martiniano Leguizamón como Enrique García Velloso, autores de las dos obras paradigmáticas del nativismo teatral, pertenecen todavía a ese modelo aristocrático decimonónico” (Mogliani, 2015: 248).

La idea kantiana⁸⁰ de lo sublime es la que más impacto produce dentro del campo intelectual y cultural del período, ya que permitió materializar conceptos asociados a los metarrelatos de la modernidad. En consecuencia, el debate sobre la construcción de una idea de cultura nacional estuvo impregnado por estas tensiones entre *lo pintoresco* y *lo sublime*.

Por un lado, la idea de *lo pintoresco sentimental* de la gauchesca se encuentra encarnada por elementos descriptivos criollos tales como: el uso del lenguaje criollo; la descripción de personajes rurales; la representación de expresiones ligadas a lo folclórico como las payadas, el pericón, etcétera; o la demostración de habilidades, como la doma, se constituyeron como signos fundantes de lo nacional. Por otro, los discursos construidos por el campo de poder sobre la cultura apuntan a las ideas de *lo civilizado*, encarnado este concepto por los idearios modernos europeos. Dichos discursos civilizatorios ejecutados por la élite dominante –la clase culta criolla– se ven reflejados en el paso de la *gauchesca* hacia *el nativismo*. Asimismo, en *el nativismo* se pueden observar elementos, como por ejemplo, el uso de la lengua regional en forma estilizada y los aspectos *bárbaros* en la construcción del perfil de los personajes suavizados.

... podemos concluir que la recepción contemporánea del nativismo, tanto por parte de la crítica periodística como literaria, se constituyó en una de las manifestaciones por un lado, del pensamiento nacionalista conservador, y por otro lado del proceso de legitimación del gaucho, y del espacio rural como paradigma de nuestra identidad nacional [...]. En este sentido, la posición de Martiniano Leguizamón como crítico literario coincide con la postura nacionalista vigente en el campo intelectual de la época (Mogliani, 2015: 240).

De esta forma, queda planteado el debate –que se trasladó a la primera mitad del siglo XX– entre las ideas conservadoras sobre el nacionalismo y el comienzo de las ideas populares sobre el nacionalismo; este debate estuvo encarnado en las tensiones culturales arraigadas en los conflictos modernos entre alta cultura y cultura popular, entre centro y periferia, entre lo rural y la metrópolis, entre tradición y progreso, entre lo

⁸⁰ Cabe señalar con relación a la filosofía kantiana que durante el período que abre el año 1916 y en el contexto de las huelgas obreras y la reforma universitaria, José Luis Romero (2009: 132) señala: “Al cabo de poco tiempo, todas las universidades del país se vieron sacudidas por crisis semejantes. Los estudiantes hablaban de Bergson y repudiaban el positivismo [...]. También los jóvenes filósofos rechazaban el positivismo y predicaban la buena nueva de la filosofía de Croce, de Bergson o de los neokantianos alemanes”.

pintoresco y lo sublime. La estetización de lo rural, como medio de asimilación de dicho concepto, traspuso a lo pintoresco las ideas de lo sublime:

Llegando a fin de siglo, la figura del gaucho pasa a tener una función social diversa de la que le atribuye Sarmiento y más cercana a la que representaba el teatro. La casi total desaparición del gaucho y la aparición de la figura del gringo en la escena social hicieron que “gaucho” ya no fuera la contrapartida de “civilización urbana” sino que apareciera contrapuesto a “gringo”, como símbolo de lo auténticamente argentino. Lo nacional ya no se definirá en oposición al gaucho sino a partir de él, y si bien este nuevo sistema no será equivalente a la gauchesca teatral primitiva, ni al sistema construido por Sarmiento, presentará muchos puntos de contactos con ambos (Rodríguez, 1999: 21).

El cambio de dispositivo espacial del picadero del circo criollo a lo *civilizado* del espacio a la italiana disciplinó los cuerpos de los agentes para asimilar un nuevo concepto de cultura. En el cual la estratificación social ubicaba a cada espectador en el lugar que le correspondía según no solo su educación, sino también el poder adquisitivo que tenía. La imposibilidad de dinámicas sociales ascendentes rigidizó el campo social y cultural estableciendo tensiones sociales y culturales que se van a agudizar durante la primera mitad del siglo XX.

Finalmente, y cerrando uno de los tantos aspectos de las diferentes controversias nacidas en el centro de la construcción de los ideales del nacionalismo conservador, se sumaron las políticas de salud dirigidas a la gran masa de trabajadores. Cabe señalar que el incipiente comienzo de las organizaciones sindicales a principios del siglo XX trajo aparejado la mejora en las condiciones laborales. Dentro de estas mejoras, las políticas vinculadas a la educación y a salud pública tienden a cerrar el círculo del concepto de ciudadano civilizado que buscó la élite conservadora.

Al respecto de la salud, Alejandro Cattaruzza señala que:

... entre 1916 y 1930, también se extendió la convicción, cuyos orígenes son no obstante anteriores, de que existían derechos que se relacionaban con la vida social por distintas vías [...]. Un caso en el que la extensión de esas certezas es visible es el de la salud: si bien amplios sectores de los grupos subalternos aún parecían entender que solo el azar la regía, otros de sus miembros reclamaban del estado dispensarios, salas y campañas sanitarias, fuera en su condición de

trabajadores, de ciudadanos o hasta de vecinos. Por su parte, numerosos funcionarios estatales y médicos comenzaron a considerar que la salud de la población era una cuestión que afectaba a los intereses nacionales; en este contexto, el ideal de una “raza argentina” fuerte ganaba terreno (Cattaruzza, 2009: 111).

Cerrando este ciclo histórico, que tanto José Luis Romero (2006) como Cattaruzza (2009) circunscriben entre los años 1880 y 1916, se asiste a los diversos agenciamientos por parte del Estado para construir una idea de Nación y, por ende, de identidad nacional ligada a los pensamientos positivistas e ilustrados dominantes en la Europa del momento. Los ideales liberales y conservadores se afincan con más fuerza dentro del territorio argentino tensionando los ideales de progreso modernistas con la incipiente clase trabajadora que comenzaba a organizarse en el polo opuesto a la élite hegemónica que dirigía el destino del país.

Si bien el naciente partido Unión Cívica Radical⁸¹ –encabezado por Hipólito Yrigoyen y luego por Marcelo T. de Alvear– va a encabezar políticas conservadoras y liberales moderadas, no va a estar exento del impacto de los conflictos sociales que se arrastraban de épocas anteriores. A pesar de que el discurso del partido radical fue tendiente a favorecer a la clase trabajadora y a no repetir los errores pasados, las ideas conservadoras ya estaban profundamente arraigadas en los sectores más acomodados del país.

1.2. Entre la tradición y la modernidad: micro- y macropoéticas teatrales (1900-1930)

A la nueva composición de Nación que se estaba organizando en el territorio a partir de la sanción de la Ley Sáenz Peña en 1912 (Ley 8.871) y que reconfiguró los modos de la política nacional, se le sumaron en los años posteriores los incidentes que terminaron en la Semana Trágica (1919), también los conflictos de la Forestal y la Patagonia y, finalmente, la Reforma Universitaria de 1918. Todos estos conflictos político-sociales profundizaron aún más las divisiones ideológicas del campo social. La emergencia de

⁸¹ “La creación de la UCR ha sido entendida, en muchas ocasiones, como el episodio que marca la aparición de un partido político moderno en la Argentina. De acuerdo con un modelo extendido, un partido moderno es una agrupación más estable que las que se reunían exclusivamente en ocasión de las elecciones, con recursos independientes del Estado, con un planteo programático, aun bosquejado en trazos gruesos, y con reglas internas más o menos formalizadas (Cattaruzza, 2009: 34).

nuevos intelectuales con pensamientos antipositivistas⁸² nacidos dentro del círculo de las diferentes universidades luego de la Reforma de 1918 estableció un nuevo debate dentro del campo cultural. Algunos de estos intelectuales se inclinaron hacia emprendimientos culturales acercando las vanguardias históricas europeas a la Argentina. Otros entusiasmados por los cambios políticos se volcaron hacia la denuncia social y asumieron un compromiso con los desposeídos.

Estas dos posturas encontraron su materialización dentro del campo artístico en dos grupos: Florida y Boedo. Al respecto, Alejandro Cattaruzza (2009: 76) explica que:

En los años veinte, muchos de estos jóvenes asumieron un interrogante formulado con anterioridad por otros intelectuales argentinos, y ensayaron sus propias respuestas. Se trataba de la pregunta por lo exclusiva y específicamente argentino, desde el punto de vista cultural; puesto en otros términos, se trataba de plantear cuáles eran los rasgos que resultaban auténticamente nacionales.

Dentro del campo teatral se abre una nueva corriente que continuó tensando las ideas sobre la cultura y la identidad, es el microsistema premoderno en sus versiones culta o dominante (sistema teatral de Florencio Sánchez) y en su corriente popular o residual (sistema teatral del grotesco criollo). Este microsistema abarca el lapso comprendido entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX hasta la década de 1950 (Pellettieri, 1997: 19).

Oswaldo Pellettieri (1997: 19) describe este lapso como constituido por el microsistema de Florencio Sánchez⁸³ en donde se inscriben textos (*M'hijo el doctor*, 1903) que pretenden ser modernos pero con mentalidad y procedimientos escénicos finiseculares. Este período comprende textos de Roberto J. Payró, la primera época de Armando Discépolo, Pedro E. Pico, Vicente Martínez Cuitiño y Rodolfo González Pacheco. Entre los años 1923 y 1934, se desarrolla el microsistema del grotesco criollo en sus tres fases: grotesco asainetado, grotesco canónico y grotesco introspectivo. Asimismo, también constituye este período el microsistema de la comedia (1900-1930) y su representante Gregorio Laferrere. Finalmente, los precursores de la modernización del treinta en la que se destacan textos

⁸² “En el universo intelectual de la reforma, eran notas significativas tanto el juvenilismo –que en ocasiones asumía tonos elitistas, dado que los estudiantes se atribuían la dirección de los asuntos culturales en la sociedad– como el espiritualismo antipositivista” (Cattaruzza, 2009: 74).

⁸³ La producción dramática de Florencio Sánchez es la que anticipa la vertiente de teatro culto, que posteriormente en la década de 1930 fue plasmada por Leónidas Barletta con el teatro del pueblo.

de Discépolo (vertiente culta), Vicente Martínez Cuitiño, Elías Castelnuovo, Francisco Defilipis Novoa y Enrique Gustavino.

De esta manera queda conformado el sistema teatral de Buenos Aires hacia mediados del siglo XX conservando tensiones entre lo culto y lo popular y actuando, a su vez, sobre este binomio, las ideas de remanente, emergente y canónico. Los conceptos vinculados en torno al *Juan Moreira* y la gauchesca se proyectan hasta mitad del siglo XX, arrastrando las ideaciones de un teatro nacional dividido entre lo culto y lo popular. Cabe señalar que durante el transcurso de la primera mitad del siglo XX el circo criollo va desapareciendo, ya que unos de sus principales representantes, los hermanos Podestá, hacen la transición hacia el sistema premoderno llevando a escena textos de Florencio Sánchez.

Una vez normativizado el conjunto de las convenciones teatrales a comienzos del siglo XX y reunidos en torno de un único dispositivo espacial, el teatro a la italiana, los conflictos se centraron en la sistematización y la modernización del texto dramático y su relación con los géneros teatrales. La estetización de la gauchesca borró los conflictos entre cultura nacional y folclorismo, y la búsqueda pasó a centrarse en una nueva esfera de aquello entendido por *lo propio*. Esta búsqueda de *lo propio* se materializó en los conflictos entre el gaucho y el gringo, entre el criollo y el inmigrante, entre lo nacional y lo foráneo:

El nativismo evalúa la polaridad criollos inmigrantes de manera conflictiva, contraponiendo especialmente los valores éticos de ambas comunidades, y ensalzando la modalidad de vida, costumbres y mentalidad criolla. Esta actitud acompaña la reacción conservadora y nacionalista suscitada en el plano social ante los cambios de costumbres y el surgimiento de las protestas obreras provocadas por la inmigración masiva que se produjo entre los años 1850 y 1930, de la que más de la mitad era italiana (Rodríguez, 1999: 45).

Estas polarizaciones enunciadas anteriormente van a ser la clave en las producciones de Alberto Vacarezza⁸⁴ –como continuador de la vertiente popular–, y en Florencio Sánchez –como representante de la corriente culta–. En ambos dramaturgos, la figura del

⁸⁴ Martín Rodríguez (1999: 44), en su artículo “El inmigrante italiano y la gauchesca”, compara la obra de Alberto Vacarezza *Ya se acabaron los criollos* y de Florencio Sánchez *La gringa*: “... en ambas, aunque el punto de vista de estas obras es favorable respecto de los inmigrantes, ‘las unánimes simpatías están con el vencido’. Se produce una situación ambigua en la que estos personajes detenidos en el tiempo y que niegan el progreso y los cambios sociales (Anastacio en *Ya se acabaron los criollos* y Cantalicio en *La Gringa*) son aquellos en los que se concentra la mayor carga emotiva del texto, lo que buscaba y provocaba una identificación compasiva”.

inmigrante entra en conflicto con lo autóctono. La figura del gaucho –estetizado en el nativismo de finales del siglo XIX– transmuta en el criollo o el ciudadano de la metrópolis que habita en la periferia. La nueva configuración urbana establece nuevos parámetros estamentarios con relación a la topografía de la ciudad.

Beatriz Sarlo (2003,18) describe la ciudad:

Ya en 1890 se había quebrado la imagen de una ciudad homogénea, pero treinta años son pocos para asimilar, en la dimensión subjetiva, las radicales diferencias introducidas por el crecimiento urbano, la inmigración y los hijos de la inmigración. [...] Los extranjeros aunque ya no se agrupan mayoritariamente en el centro, como sucedía a principios del siglo XX, son visibles también por allí. Por otra parte, sus hijos forman parte del contingente beneficiado por el aumento de la tasa de alfabetización y escolaridad; muchos comienzan el trabajoso camino del ascenso a través del capital y las inversiones simbólicas. Ingresan a las universidades o comienzan a disputar lugares en el campo de la cultura y en las profesiones liberales.

Escrita en 1903 *M'hijo el doctor*, de Florencio Sánchez, nos presenta en su trama el conflicto entre el sector perteneciente a la sociedad rural arraigada en las tradiciones de finales del siglo XIX y aquellos sujetos que han emigrado a la ciudad distanciándose de dichas tradiciones. En la obra de Florencio Sánchez, se asiste al conflicto entre dos formas de pensamiento sobre el mundo social y también el enfrentamiento generacional, en este caso padre e hijo:

Olegario.- ¡Sí!... A las malas mañas le llaman ahora costumbres... Viene a mirarnos por encima del hombro, a tratarnos como si fuera más que uno, a reírse en mis barbas de lo que digo y de lo que hago, como si fuera yo quien debe respetarlo y no él quien... Y cuando se le dice algo empieza a inventar historias... ¿Lo han visto anoche?... El niño no quiere que lo reten y botaratea con que es muy dueño de sus acciones... ¡La figura del mocosito!... ¡Había de ser yo el que le contestara así a mi padre!... ¡El ruido de mis muelas por el suelo!... Me acuerdo de una ocasión en que el finao Juan Antonio, mi hermano menor, se permitió decirle a Tata que ya era muy grande pa que lo retara... ¡Ahí no más se le fue encima el vicio y si no se lo sacamos de entre las manos, lo desmaya a azotes!... ¡Sin embargo, ya ven cómo

me trata el niño Julio!.. ¡En cuanto le observo algo, se ríe y se pone a discutirme con un airecito y una sonrisita!... ¡Como si me tuviera lástima!...

En otro fragmento del parlamento de Julio, en donde le responde a su padre se puede apreciar el conflicto entre las dos generaciones, las del siglo XIX y la de comienzos del siglo XX, cuando se plantean las características del nuevo hombre moderno:

Julio.- (Severo.) ¡Sí!, ¿con qué derecho? Soy hombre, soy mayor de edad y aunque no lo fuera, hace mucho que he entrado en el uso de la razón y no necesito andadores para marchar por la vida. ¡Soy libre, pues!... ¡Siéntese, Tata!... ¡Tenga paciencia!... (Continúa con naturalidad.) Usted y yo vivimos dos vidas vinculadas por los lazos afectivos, pero completamente distintas. Cada uno gobierna la suya, usted sobre mí no tiene más autoridad que la que mi cariño quiere concederle. (Gesto violento de Olegario.) ¡Calma, calma! (Afable.) ¡Conste que lo quiero mucho!... ¡Todo evoluciona, viejo; y estos tiempos han mandado archivar la moral, los hábitos, los estilos de la época en que usted se educó!... Son cosas rancias hoy. Usted llama manoseos a mis familiaridades más afectuosas. Pretende, como los rígidos padres de antaño, que todas las mañanas al levantarme le bese la mano y le pida la bendición, en vez de preguntarle por la salud, que no hable, ni ría, ni llore sin su licencia; que oiga en sus palabras a un oráculo, no llamándole al pan, pan, y al vino, vino, si usted lo ha cristianado con otro hombre; que no sepa más de lo que usted sabe, y me libre Dios de decirle que macanea; que no fume en su presencia (Saca un cigarrillo y lo enciende.), en fin ¡que sus costumbres sean el molde de mis costumbres!... ¿Pero no comprende, señor, que riéndome de esas pamplinas, me aproximo más a usted que soy más su amigo; que lo quiero más espontáneamente? Volviendo al asunto de mi conducta, ¿cuál es mi gran delito?... Creo que no he malgastado el tiempo; me voy formando una reputación, estudio, sé; ¿qué más quiere?... ¿Qué he hecho algunas deudas? ¿Qué gasto más de lo que usted quisiera que gastara?... Cierto. Pero usted pretendía que todo un hombre con otras exigencias y otros compromisos siguiera manteniéndose con una escasísima mensualidad. Por lo demás, lo único que tengo que lamentar, es que no haya sido de mis labios que conociera usted lo de mis deudas... Pensaba confiárselo antes de irme y pedirle fondos para cubrirlas...

Finalmente la confrontación entre el padre y el hijo se desarrolla en forma violenta y en unas de las respuestas de Julio a su padre, le dice:

Julio.- ¡Basta!... Esto parece un plan preconcebido. ¡Gauchos soberbios!... ¡Me iré enseguida, pero entiéndalo bien: no he provocado ni he querido esta situación, no he de ser yo quien se arrepienta!...

En el diálogo expuesto aparece el término gaucho utilizado con sentido despectivo⁸⁵, categorizando de este modo dos visiones sobre la sociedad en constante tensión. Florencio Sánchez utiliza un lenguaje estilizado en correlato con los cambios provocados por el nativismo de finales de siglo XIX, pero no evita plasmar en su obra los cambios que se estaban produciendo en la sociedad de comienzos de siglo XX. En este sentido, Sánchez traza las tensiones entre *lo rural* y *la metrópolis*. El planteo entre las estructuras culturales delimitadas históricamente en el texto dramático *M'hijo el doctor* se constituye como un relato narrativo⁸⁶ de segundo orden. De lo macrohistórico asistimos a un universo valorativo en donde lo binario se manifiesta a través de los conceptos de *lo rural* y *la metrópoli* (Olegario y Julio), y en el conjunto de lo microhistórico asistimos a la confrontación entre el gaucho (Olegario) y el hombre de ciudad (Julio). Ambos personajes no pueden escapar de sus configuraciones histórico-culturales, así es que Florencio Sánchez no hace dialogar a estos dos arquetipos, sino que los confronta, planteando de esta manera el conflicto moderno entre tradición y progreso, conflicto heredado por la tradición política de finales de siglo XIX⁸⁷.

⁸⁵ Es necesario apuntar que Pérez Amuchástegui (1984: 220) describe la relación entre el gaucho y la élite porteña "... que *gaucho* tenía sinonimia intrínseca con 'vago'. Para el porteño acomodado, tanto de la *élite* como de la burguesía ascendente, el gaucho no era el peón de campo, sino el orillero de los mataderos suburbanos y, por gratuita extensión, el bandolero rural. Y como los patrones de estancia llamaban comúnmente así, en la provincia de Buenos Aires, a todo malhechor criollo, los mismos paisanos, a pesar suyo y sobre todo con el trato con sus amos, llegaron a veces a minusvalorar lo gaucho, aunque les doliera en el alma desprenderse externamente de algo que empapaba lo más íntimo de su ser".

⁸⁶ Seyla Benhabib (2006: 31) plantea que: "La segunda razón por la que la cultura se presenta a sí misma a través de relatos controvertidos es que no solo las acciones e interacciones humanas están constituidas por relatos que, en conjunto, forman una red de relatos, sino que también están constituidas por las posturas valorativas de los actores hacia lo que hacen. En otras palabras, hay relatos de segundo orden que implican cierta actitud normativa hacia los relatos de acciones de primer orden. Lo que llamamos 'cultura' es el horizonte formado por estas posturas valorativas, a través de las cuales la infinita cadena de secuencias espacio temporales está demarcada en 'bueno' y 'malo', 'sagrado' y 'profano', 'puro' e 'impuro'. Las culturas se forman por medio de conjuntos binarios porque los seres humanos viven en universo valorativo".

⁸⁷ "... al alejarse de los tres mayores centros urbanos –Buenos Aires, Rosario y Córdoba– era visible la supervivencia de antiguos patrones de conducta. Pero no puede sorprender que si en las regiones del interior la modernidad era una fórmula todavía precaria, no todo lo tradicional era sinónimo de opresión para los individuos. Diversos observadores encontraban en ciertos modos provincianos de vivir, marcados por antiguas convenciones, formas de comportamiento que revelaban mayor libertad de los cuerpos (especialmente los femeninos) y la tolerancia con la sexualidad y los emparejamientos no debidamente santificados. Claro que estas condescendencias eran más visibles a medida que se descendía en la escala social" (Barrancos, 2000: 556).

No fue suficiente con estetizar la imagen del gaucho para convertirlo en un símbolo representativo del concepto conservador de lo nacional, sino que también dicha imagen debió enfrentarse a las nuevas políticas culturales que agenciaron su figura hacia nuevos rumbos. La progresiva transformación que sufre la apariencia del gaucho encuentra su parangón en el territorio de la cultura. Paulatinamente, se fueron transformando los ideales de cultura hacia la confrontación binaria entre alta cultura y cultura popular. A medida que los cánones modernizadores fueron avanzando sobre el territorio, tanto geográfico como simbólico de la Argentina, se fueron acentuando los conjuntos binarios cerrando el círculo en torno a la cultura con relación al universo de lo valorativo. Florencio Sánchez encarnó la tradición teatral culta, pero su relato sobre los conflictos culturales del momento estuvo sesgado ideológicamente, y el intento por construir una narración para explicar la conducta humana de principios de siglo XX quedó plasmada a partir de la confrontación entre dos configuraciones culturales:

Olegario.- ¡Sí! ¡A castigarte!... (Alza la mano; Julio lo detiene con violencia y después de una brevísima lucha, lo despide de sí).

Olegario.- (Retrocediendo, tropieza con el rebenque que ha dejado en el suelo).

¡Esto más!... ¡Ah, infame! (Trágico) ¡De rodillas!... ¡Ya!...

Julio.- ¡Eso no!... ¡Eso nunca!... ¡Cuidado, padre!

Olegario.- (Enarbolando el rebenque por el mango) ¡De rodillas!...

Julio.- ¡Nunca!... (Va hacia él).

Olegario.- ¡De rodillas!... De-ro. (Da un salto felino y le asesta un golpe en la cabeza, Julio tambalea y cae de bruces) ¡Sí!... de rodillas! (Mariquita y Jesusa corren y abrazan a Olegario. Brevísima pausa. Olegario, que respira afanosamente mira a Julio y hace ademán de levantar de nuevo el rebenque).

Al respecto de esta confrontación, Beatriz Sarlo (2003: 32) explica que:

La "edad dorada" campesina es una reconstrucción imaginativa del pasado. Pero puede ser cotejada con la realidad efectiva tanto del presente como del pasado cuya desaparición se lamenta. Si es cierto que el tópico emerge cuando un orden está en proceso de ser reemplazado por otro, no se limita a evocar el pasado con nostalgia o proponerlo como espacio más ordenado, justo y deseable, sino que plantea, implícita y explícitamente, un conflicto con los valores que rigen el presente.

Las construcciones imaginarias sobre el *deber ser* de cada grupo social se ejecutan en la obra de Florencio Sánchez con carga verista. Su mirada está teñida por los prejuicios de la época a la cual se le suma su propia visión estética atravesada por el romanticismo tardío⁸⁸. El equilibrio en las formas dramáticas, que oscila entre el realismo finisecular y el naturalismo en su primera etapa y el realismo-naturalista de la segunda, permitió que Florencio Sánchez se ubicase dentro de la corriente teatral culta legitimada por el campo intelectual. La obra de Florencio Sánchez emerge en el contexto del ascenso de la clase media dentro del campo social. Su estética costumbrista permitió la identificación con sus obras de este nuevo estamento social que comenzaba a configurar sus estructuras simbólicas en el contexto del yrigoyenismo:

Otras sensibilidades tomaron el lugar de las antiguas y en general se asistió a una modificación de los usos y costumbres –más diferenciados en los grandes centros urbanos–, que dieron cuenta así de novedosas formas de vínculos y de sociabilidad. Entre los nuevos sentimientos de los sectores mejor situados socialmente apareció el gusto por la ostentación, la urgencia por consumir con la consiguiente pérdida de la antigua frugalidad criolla, el deseo de exhibición y también otra percepción de las emociones relacionadas con las fuentes del placer y el dolor. Entre los sectores menos favorecidos también creció la voluntad de prosperar y ascender, de abandonar, así fuera posible, viviendas con muchos problemas para la intimidad familiar, de proyectar carrera para los hijos, en fin, de hacerse un futuro. Abundaba la voluntad de gozar más plenamente de la vida, de afirmarse con mayor consciencia individual evitando en lo posible dolores y desventuras, en un país que, a pesar de las dificultades, prometía algo de auténtico paraíso (Barrancos, 2000: 555-556).

Los nuevos habitus de clase adquiridos por desplazamientos transversales pautaron la posibilidad de movilidad dentro del campo social. Los límites de cada estamento social comenzaron a flexibilizarse, pero la concepción de cultura quedó establecida y definida por la élite porteña⁸⁹. Los desplazamientos ascendentes de los agentes sociales trajeron

⁸⁸ Al respecto, Osvaldo Pellettieri (1990: 41) señala: “Ya hablamos de una serie de artificios y convenciones naturalistas como el concepto de verdad y la tesis realista, a la que hay que imaginar en tensión con las provenientes del romanticismo tardío”.

⁸⁹ Dora Barrancos (2000: 565-573) describe los habitus de clase de los diferentes estamentos sociales de la Argentina de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. De la aristocracia argentina señala el gusto por los

aparejado una nueva forma de concebir los conjuntos binarios. Aquello que, a finales del siglo XIX, se manifestaba en la polaridad criollo/gaucha en la primeras décadas del siglo XX se va a materializar en la polaridad criollo/gringo. La desaparición de la figura del gaucho como tal encuentra su correlato con el ascenso de los inmigrantes dentro de las estructuras sociales de la Argentina de principios de siglo XX. La polaridad tradición/progreso se revela tanto en el interior del campo social como del campo teatral. Florencio Sánchez estableció en su obra una tensión hacia el interior del territorio argentino describiendo el conflicto entre las antiguas tradiciones poscoloniales y la idea de progreso que circulaba en la metrópolis. En *M'hijo el doctor* está contenida la división conceptual y simbólica de aquello que era entendido por la tradición, pero también se encuentra la división geográfica entre centro y periferia. Estas divisiones descritas en la obra de Sánchez están cargadas de aspectos valorativos, así es que nuevamente asistimos a una concepción de cultura como sistema cerrado y homogéneo deudor de las concepciones decimonónicas europeas.

1.3. El pensamiento finisecular y la conciencia del otro (1916-1930)⁹⁰

viajes y estadías prolongadas en Europa, la posibilidad de sus hijos de estudiar en universidades europeas de renombre dándoles la posibilidad de la experiencia mundana y el roce social. También señala el enorme número de sirvientes del que se disponía. En cuanto a las familias patricias del interior, que no poseían tanto dinero para emular a sus familiares acaudalados de Buenos Aires, generalmente contaban con la ayuda económica de estos últimos. Asimismo, adoptaron la moda del veraneo en quintas o chacras cercanas a las ciudades y en algunos casos el descanso en las playas. En el interior, las familias tradicionales también adoptaron el mismo hábito del veraneo con la diferencia de que podían acceder a viajes a la playa. En cuanto a la clase media en ascenso, la mayoría estaba compuesta por extranjeros que habían contraído matrimonio en el país. Estaba compuesta por comerciantes, profesionales, pequeños empresarios, empleados de cierto rango de la administración pública, profesores. Sus objetivos estaban delimitados, por un lado, por la posibilidad de que sus hijos accedieran a la educación universitaria; y, por el otro, por el acceso a la propiedad y su posterior acondicionamiento a partir del mobiliario comprado en Europa. La educación femenina, los pensamientos liberales, socialistas, anarquistas constituían su mayor valor. En cuanto al veraneo, constaba de salidas esporádicas por los alrededores de la ciudad, paseos por las costas de los ríos, lagunas o montañas. Finalmente y con relación a la clase de trabajadores calificados, sus aspiraciones rondaban en torno a mejorar la vivienda o construir su propiedad con algunas comodidades; en cuanto a las mujeres, solo trabajaban si era necesario y el casamiento respetable era la mejor opción; el entretenimiento se reducía a los paseos domingueros por la ciudad. En cuanto a las familias pobres y de origen criollo, sus expectativas estaban reducidas al trabajo. Principalmente aquellas familias que habitaban el interior del país, como en el caso del norte argentino, en donde toda la familia se incorporaba a los ingenios azucareros. La división del campo social en clases a partir de la capacidad de producción económica no solo limitaba sus aspiraciones de movilidad social, sino también regulaba el gusto y el acceso al entretenimiento.

⁹⁰ En cuanto al período, Cattaruzza (2009: 15-16) señala lo siguiente: "Si se retorna en este punto a la cuestión política y de las principales agrupaciones y partidos con una mirada a largo plazo, pueden percibirse algunos procesos decisivos. Uno de ellos es la paulatina declinación del poderío de los grupos políticos que habían estado a cargo del aparato estatal entre 1880 y 1916 y con alguna precaución pueden llamarse conservadores. Durante los años radicales, la principal oposición provino justamente de los herederos de aquellos grupos. En los años treinta, continuaron exhibiendo un notable arraigo en varias provincias, que se traducían en desempeños electorales eficaces, y tuvieron además el control de sectores de la administración, pero no consiguieron consolidar una estructura nacional estable. Al final de la etapa, en 1955, sus elencos

En contrapartida a la producción teatral de Florencio Sánchez emerge el microsistema del sainete⁹¹ y el grotesco criollo, que va a representar la vertiente popular dentro del sistema premoderno. Principalmente, cabe apuntar que el sainete se constituyó como un sistema marginal al sistema culto. Dos de sus principales autores son: Alberto Vacarezza, paradigma del sainete; y Armando Discépolo como el máximo representante del grotesco criollo.

Así como Florencio Sánchez tensionaba los estereotipos culturales entre el gaucho, el criollo y las aspiraciones de la emergente clase media argentina, Vacarezza lo va hacer con relación a la polarización criollo/gringo. La figura del inmigrante en la obra de Vacarezza cobra importancia en la medida en que lleva a escena una construcción imaginaria del *otro*, en este caso los inmigrantes⁹².

Cabe señalar que el problema de la inmigración fue un punto importante en las políticas del momento que abarcaron debates sobre la nacionalización de las masas hasta los problemas de urbanización y su consecuente replanteo sobre la función de la vivienda privada como instrumento de sociabilización. En el contexto de esta problemática, durante el período comprendido entre los años 1880 a 1916, el campo intelectual va a estar determinado por la matriz de pensamiento positivista evolucionista y darwiniana representado por la *sociología científicista* de José Ingenieros (Terán, 2000: 332), sin olvidar las corrientes expresadas por José María Ramos Mejía, Carlos Octavio Bunge y Florentino Ameghino.

estaban casi disgregados en otras formaciones y muy menguados de votos, con la excepción de algunas provincias. Así, a la disputa entre radicales y conservadores –en ocasiones aliados a desprendimientos del radicalismo–, característica de la etapa que va de 1916 a comienzos de los años cuarenta, le sucedió la confrontación que liberaron entre 1945 y 1955 peronistas y antiperonistas; la más poderosa de las formaciones de este último conjunto era la UCR”.

⁹¹ “El sainete es un género germinal en nuestro teatro cuyo origen lejano se remonta a *El amor de la estanciera* (c. 793) y toda la gauchesca primitiva. A partir de allí se puede rastrear una tradición sainetera hasta que, alrededor de 1890, comienza a aparecer lo que luego se denominará sainete criollo. El modelo es el sainete español, que actúa como el ‘estímulo externo’ que al ponerse en contacto con la tradición anterior y con las exigencias y limitaciones del contexto histórico-cultural –el proyecto liberal, la inmigración, las tensiones sociales de la ciudad nueva– produce un nuevo *modelo* y da forma a otro sistema” (Pellettieri, 2010).

⁹² “Las obras de Alberto Vacarezza operan sobre dos momentos: el pasado (la tradición) y el presente (como espacio promisorio). El autor eligió un género (el sainete) que le permitió reconstruir un mundo que añoraba, y al tiempo le permitía creer –y hacerle creer al espectador– la posibilidad de un mundo feliz, pero solo a partir del conocimiento y el respeto de ese pasado, que aparecía asociado con el concepto de tradición. Hobsbawm destacaba, entre las medidas tomadas por algunos Estados, el recurrir a tradiciones (reales o ‘fabricadas’) ayudaba a la conformación de una identidad nacional; tradición entendida como un ‘conjunto de orientaciones de valoración consagradas por el pasado’ y al mismo tiempo, una tradición que se elige en función del diseño de un presente” (Zayas Lima, 2017: 35).

A comienzo del siglo XX y como resultado de la revolución de 1890 (Cattaruzza, 2009: 33-34) aparece un movimiento político renovador que supuso varias modificaciones del campo político de la Argentina. Uno de los mayores impactos sociales de finales del siglo XIX y que va a transformar el mapa tanto político, social y urbano es la llegada de la primera inmigración de europeos al territorio argentino, principalmente de españoles e italianos.

Esta primera masa de inmigrantes de características populares, en contraposición con la oligarquía porteña, se va a afincar en la periferia de la ciudad. Lo principal a remarcar es cómo se configuró el nuevo mapa urbano a partir de la idea de *centro y periferia*: el centro fue ocupado por la clase dominante y la periferia por la clase subalterna, esta última va a girar en torno a la primera. Vemos así que el poder no solo se manifiesta a partir de políticas de Estado o por ocupar un lugar central en el gobierno, sino también en cómo se ubican los diferentes actores sociales, tanto en la geografía de la ciudad como en la geografía de todo el territorio argentino. Por consiguiente, se podría pensar, desde la óptica mundial, que por aquel entonces la Argentina se configuraba como la periferia de Europa, y es este mismo modelo –tanto social como político– el que se reproduce hacia el interior del territorio argentino.

Bajo esta mirada volvemos a destacar las tensiones de la modernidad entre alta cultura y cultura de masas o popular. Esta matriz de pensamiento se reprodujo en el país en todos los estamentos de la vida cívica de los ciudadanos, desde el amplio territorio argentino hasta en el restringido espacio urbano de las ciudades.

Si bien señalamos el impacto social y cultural de la primera inmigración existen otros hechos políticos y culturales que van a reconfigurar el campo político y cultural nacional.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX presenciamos el proceso de afianzamiento de la política y de la organización del Estado a partir de la consolidación de las instituciones. Este período vio nacer un movimiento emergente que tendió a organizar a los trabajadores en sociedades de resistencia y sindicatos. Esta nueva configuración política de los trabajadores fue el comienzo de la organización del movimiento obrero.

Las primeras décadas del siglo XX marcan el desarrollo de diferentes corrientes políticas, una de ellas es el socialismo y su principal representante Manuel Ugarte que junto a Alfredo Palacios van a desarrollar el pensamiento socialista en la Argentina. Es de destacar el papel preponderante que va a tener Ugarte en la Reforma Universitaria, ya que es él quien le va a dar una impronta latinoamericana (Piñeiro Iñiguez, 2006: 139-140).

Por su parte, otros intelectuales, surgidos en esta misma época, van a plantear el problema de la cuestión social en clave de tensión nación-nacionalismo (Funes, 2006: 73-75). Entre ellos se encuentran Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas que intentaron superar el positivismo decimonónico. Asimismo, José Ingenieros, marcado por la ideología positivista, también elaboró un discurso sobre la problemática del ser nacional y la nación. En consecuencia, hacia principios del siglo XX asistimos a una nueva resignificación conceptual de la política nacional. La circulación de conceptos como oligarquía, obreros y pluralidad social, por un lado, y el cambio de una economía exclusivamente agroexportadora a una de mercado basada en la industrialización, por el otro, dan lugar a una sociedad polarizada en la que las tensiones sociales y culturales van a ser el signo político de la primera mitad del siglo XX hasta la caída de Juan D. Perón en 1955 por el golpe de Estado cívico-militar producido por la llamada Revolución Libertadora, a cargo del general Eduardo Lonardi:

A comienzos de siglo, una rama reformista del régimen oligárquico había reconocido el carácter inevitable de la “agitación social” (que asociaba al crecimiento explosivo de los grandes centros urbanos) y aceptado la necesidad de un Estado capaz de liderar estrategias efectivas de cohesión social. Las primeras políticas sociales fueron postuladas como estrategias alternativas –y complementarias– a la mera represión y orientadas a los obreros, asignados como clase, pero entendidos como inmigrantes extranjeros que debían ser estimulados en su laboriosidad e integración social. Dentro de iniciativas destinadas a demostrar la voluntad de la élite por reconocer “algunas necesidades sociales”, y desplazar el conflicto desde el ámbito laboral a la esfera del consumo, la “carestía de alquileres” fue jerarquizada como principal causa de iniquidad y descontento (Rigotti, 2000: 301).

Durante estas primeras décadas del siglo XX, es factible comprender cómo se prepara el movimiento obrero que hará eclosión durante la primera presidencia de Perón. Cabe señalar que estas primeras luchas obreras van a establecer dentro del campo de poder políticas sociales que se van a manifestar en todas las áreas de la vida de los ciudadanos, estableciendo así los antecedentes de políticas culturales de carácter popular que se van a extender a lo largo de los períodos subsiguientes para emerger nuevamente en la década de 1960.

En *Tu cuna fue un conventillo*⁹³ (1919), asistimos a la construcción de la pluralidad de voces que componían el entramado urbano de la Buenos Aires de la década de 1920 posterior a la inmigración de finales del siglo XIX⁹⁴. En esta obra escrita, por Alberto Vacarezza⁹⁵, es donde se:

... intensifica la parodia al costumbrismo. Uno de los procedimientos fundamentales en piezas como *Tu cuna*... consiste en que todos los registros lingüísticos entran en polémica, son agredidos, parodiados por los otros en el diálogo teatral, dejando de lado toda intención ornamental o de estilización. Se produce una polifonía: se entra en relación con lo dicho por el otro y con cómo lo dijo (Pellettieri, 1990: 28).

Por consiguiente, en la obra de Vacarezza se ve plasmada la construcción imaginaria de aquellos inmigrantes que habitaban la ciudad de Buenos Aires⁹⁶. El recurso de la traducción fonética del habla particular de cada uno de los personajes⁹⁷ –el italiano, el español, el criollo, el gaucho, etc.– se erige como el principal elemento que construye el arquetipo caricaturesco de aquel *otro* llegado a la Argentina durante la ola inmigratoria⁹⁸, muchas veces ligado a lo que Argan (2004) denomina *lo pintoresco*:

⁹³ “Diremos entonces que sainete es una obra predominantemente breve, con personajes típicos, en su mayoría caricaturescos –una parodia al costumbrismo– de desarrollo entre jocoso y sentimental con un conflicto concreto, transparente, con una serie de detalles materiales que casi siempre desembocan en una crítica al contexto social inmediato y con un nivel de lengua peculiar de las clases populares” (Pellettieri, 1990: 28).

⁹⁴ “El liberalismo había necesitado de la inmigración, pero los inmigrantes habían traído ‘todos los vicios sociales que fermentaban en Europa. [...] Ha surgido una llamada ‘clase media’, enteramente libre de prejuicios, formalidades e intereses comunes sustentados por la oligarquía paternalista; y ha surgido también un proletario urbano. A este comienza a preocuparle seriamente la cuestión gremial, a aquella burguesía, la política. [...] En Buenos Aires los obreros, trabajadores a domicilio, cadetes y aprendices, formaban una legión, y entre ellos se forjaba la conciencia de clase proletaria; entretanto, la burguesía en ascenso de patronos, habilitados, empleados, intelectuales y empresarios habían alcanzado un importante desarrollo, y cobrado conciencia de clase media, en tanto sabía que era ajena a la élite pero podía copar su hegemonía, y que al mismo tiempo se estaba formando el proletariado al que tampoco pertenecía” (Pérez Amuchástegui, 1984: 412).

⁹⁵ El microsistema del sainete y la revista criolla se extiende durante el período entre los años 1890-1930. Implica tres fases: a) sainete pura fiesta; b) sainete tragicómico; c) grotesco criollo (Pellettieri, 1990: 19). Para este trabajo se toma como caso de estudio el ejemplo citado, dejando de lado las fases restantes; ya que este trabajo no toma como objeto de estudio la problemática de la periodización del teatro porteño. Resaltando que Vacarezza es un dramaturgo que va a tener un gran impacto durante el primer peronismo erigiéndose como referente de dicha ideología.

⁹⁶ “... la inmigración detenida por la primera guerra europea, recomenzó poco después de lograda la paz, y, por cierto, alcanzó entre 1921 y 1930 uno de los más altos niveles, puesto que arrojó un saldo de 870.000 inmigrantes definitivamente radicados” (J. L. Romero, 2009: 127-128).

⁹⁷ Las formas del habla de cada personaje están relacionadas, por ejemplo, con: el cocoliche para el personaje italiano, y el zeísmo para el español.

⁹⁸ “Hasta 1910, se radicaron alrededor de 1.000.000 de italianos, 700.000 españoles, 90.000 franceses, 70.000 rusos, en su mayor parte de origen judío, 65.000 turcos, en su mayoría sirios y libaneses, 5.000

Rancagua.-

“Amigazo pa sufrir
han nacido los varones.
Y estas son las ocasiones
De mostrarse el hombre fuerte
Hasta que venga la muerte
Y lo lleve a los coscorrones...”

Don Julian (entusiasmado).- ¡Muy bien, amigo! Eso es cantar. Y digas después estos importaos que no tenemos aquí más que cereales y toros de invernada.

El Palomo.- ¿Y quié uzté compará estos berríos con un catantar de mi tierra?...

Don Antonio.- ¿E osté me quiere parangonare a mé la sua gallegueta co lo canto italiano?...

El Palomo.- ¿Y desde cuando se creerá uzté que es superió? ¿Tie uzté referencia de lo que es el cante jondo? ¿Ha oído uzté por ventura en una noche estrellá er quejío de una malagueña de esas que uno aprieta er corazón, hasta dejárselo der tamaño de una avellana?

Don Antonio.- ¡Má non me diga esto macanazo, gallego maximalista de la madona! ¿Osté sabe que tiene adentro la tarantela?

El Palomo.- ¿Y ha oído uzté arguna vez una sevillana?

Don Antonio.- ¿Osté conozque la romanza de Luchía de la Mormota?

El Palomo.- ¿Y sabe uzté qu'es una granaina?

Don Antonio.- Si señore. A mí la granadina me gusta mucho pero co soda.

Samuel.- ¡Pero que jablan, hombre! ¡Si ostedes conocían canto israelita no está quí hablaban así...

Don Julian.- ¡Otro que se peina solo!... ¿Y qué quiere decir todo eso al lao de un estilo nuestro, de una vidalita, de una cueca, de un malambo, una firmeza?...

Rancagua.- ¿Y el gotán, dónde lo dejan? ¿Dónde lo dejan al gotán? El de las luces notas rezongonas y armoniosas?...

Don Antonio.- ¡No me hable de lo gotane, pe la madona!... ¿Qué é esto de lo gotane?... ¡Puro caran...can cangué!..."Tirame co lo baulo"... "Seguime se te parece"... "Spindá que te pisa l'auto"...é nunca salime d'allí...Má ¿qué me quiere enterpretare osté con lo gotane? ¿Me lo quiere analesare?

austro-húngaros, es decir, centroeuropeos, 20.000 alemanes y un número muy inferior de portugueses, suizos, belgas y holandeses" (Cibotti, 2000: 367).

Es sabido que el capital simbólico es común a todos los individuos que han compartido una historia. Es de esta manera que el acervo de tradiciones –orales y escritas– costumbres, ritos, religión, ideologías, etcétera, que conforman el capital cultural determinan el *habitus de clase* por el cual el individuo se sujeta al mundo. Y es en ese proceso de sujeción que el individuo construye lazos para pertenecer al conjunto de la sociedad; para lograrlo, comparte un elemento cultural que es fundamental para crear dichos lazos con el otro: el lenguaje.

Es desde este punto que Alberto Vacarezza intenta la construcción de realidades e irrealidades y llevar a imágenes los lazos que no solo sujetan a los hombres entre sí, sino también con el mundo.

Vacarezza plantea una serie de problemas que atraviesan lo cultural y lo social a la vez. Por un lado se ve plasmado el debate cultural a raíz de la convivencia en un espacio habitacional común en donde cada uno de los personajes, con su idiosincrasia, defiende los aspectos de su cultura. Por otro lado, aparece un nuevo espacio habitacional social: el conventillo⁹⁹, un espacio común en donde los *importaos* deben cohabitar con los criollos. Durante este período, comenzó un plan de urbanización de la planta urbana¹⁰⁰ de Buenos Aires, se construye una nueva ciudad en donde la idea de centro y periferia se asoció al entramado social, que dividió no solo la ciudad sino también, con ella, la sociedad porteña¹⁰¹. Entre los años 1916 y 1930, dicho proceso de urbanización se caracterizó por:

... la notable extensión de las plantas urbanas y un nuevo tipo de agregación física, social y de servicios. Se modificaron los usos del espacio público, los modos de sociabilidad y participación política, con una fuerte impronta de los lugares de residencia. Este proceso coincidió con la extensión de la escolaridad, la reducción

⁹⁹ “Si bien los índices de hacinamiento mermaban con el sostenido éxodo a la periferia, la preocupación persistía asociada a la degradación física y moral en conventillos que también se reducían en número: del 14,4 % de población en inquilinatos en Buenos Aires se pasó al 8,9 % en 1919 y al 4 % en 1929. Los trabajadores habían aceptado el conventillo como alojamiento barato, próximo al centro, adecuado a la movilidad ocupacional y sus expectativas de retorno; pero al abaratare el transporte y las tierras, y estabilizarse en su trabajo, se sumaron a la expectativa de acceder a una pequeña casa con servicios y patio propios, por autoconstrucción o mediante créditos baratos” (Rigotti, 2000: 303).

¹⁰⁰ “Se comenzó a difundir un nuevo concepto de urbanismo racional y razonable, atento a la particularidad del contexto físico y social, y nutrido en la experiencia y las normas francesas y alemanas” (Rigotti, 2000: 293).

¹⁰¹ “En la medida en que el mercado de tierras se ampliaba más allá de la demanda real, fueron necesarios otros recursos para guiar una descentralización selectiva de esa periferia interna anodina y establecer criterios de prioridad para la expansión de los servicios urbanos. La reacción de espacios verdes equipados con juegos infantiles, la habilitación de un sistema de mercados y ferias francas y los proyectos de bibliotecas populares, guarderías, unidades sanitarias y escuelas de artes y oficios, estuvieron pensados para acompañar y estimular la incipiente densificación suburbana” (Rigotti, 2000: 291).

de la jornada laboral y la redefinición de la estructura familiar, promoviendo la emergencia de un nuevo grupo social: los sectores populares.

La extensión urbana fue impulsada desde principios de siglo para disolver los efectos de la pobreza y la politización obrera, y recuperar los núcleos históricos como centros representativos y de residencia de las clases medias y altas. La localización periférica de las industrias y los inmigrantes-obreros se justificaba como solución para “los que menos tienen”. Las promesas de acceso a “la casita propia con jardín” y la aparente “sensibilidad social” de los pagos en cuotas parecían confirmarlo. Sin embargo, y más allá de las “pingües” ganancias para los que lucraban con la ciudad, deben leerse como un intento logrado de segregación cuyos efectos de “pacificación e integración social” resultaron evidentes en estos años (Rigotti, 2000: 288-289).

A la incipiente urbanización de la ciudad que delimitó tanto de manera física como simbólica el territorio urbano entre centro y periferia –desplazando la clase obrera hacia la periferia– se suma la clara diferencia de clases en un estructura estamentaria rígida, es en este punto donde en *Tu cuna fue un conventillo* hace clara referencia y descripción de los habitus de clase. Con relación a este punto, el diálogo entre los siguientes personajes funciona como ejemplo:

Da. Prudencia.- ¡Pero qué bien estás, m'hijita! ¿Este es otro traje, verdad?

Rosalía.- Sí, pero no me gusta mucho porque me hace mucho cuerpo ¿sabes?... Y eso que le había recomendado a la modista... pero es inútil lidiar con esa gente, che... Siempre han de salir con su gusto. [...]

Da. Prudencia.- ¿Y no ha de ser por la paga, verdad?

Rosalía.- Figurate vos... ¿Y Rosita?”

En el diálogo hay una clara referencia del *otro* como agente extraño que no se ajusta a un *nosotros*. La distancia simbólica queda explicitada cuando Rosalía se refiere a ese *otro* como *esa gente*. La incompatibilidad y diferencia idiosincrática hace referencia tanto al plano simbólico como al físico. Rosalía, como la representante de la clase media en ascenso, intenta ajustarse a cánones físicos –en cuanto a canon de belleza física corporal– y a un nuevo modelo del *deber ser* ciudadano, más cercano a la clase culta dominante que a la clase popular que habita la periferia, en este caso representado por la modista.

El discurso que plantea Alberto Vacarezza es el intento de explicar esa parte de la ciudad que está en la periferia no solo geográfica sino también de los paradigmas sociales, y sobre todo de aquellos acontecimientos, acciones y sujetos que no siempre están comprendidos en el paradigma del campo social del período. *Tu cuna fue un conventillo* visibiliza un universo simbólico que está más allá de lo *real*. La intención de la obra de Vacarezza es mostrar y no recrear una visión de la existencia que no se sustenta solamente en la materialidad. En *Tu cuna fue un conventillo* lo intangible de la vida social del período se transforma en una visión poética del mundo en el que habitaban los personajes descritos por el dramaturgo. Estas visiones y versiones poéticas del mundo, construidas por Vacarezza, visibilizan el sistema axiológico¹⁰² que subyace bajo el entramado social. Así como la palabra organiza, cataloga y estructura el mundo y las relaciones (Foucault, 2008: 13), en *Tu cuna fue un conventillo* se muestra todo aquello que ha sido excluido por la palabra, aquello que la sociedad se niega a nombrar:

Don Julián.- ¡Porque somos criollos!...Y aunque ya vayamos perdiendo la fisonomía desde que nos han llenado la tierra de tanta gente desalmada, entuavía nos queda un poco de corazón pa los amigos¹⁰³.

.....

Aberastury.- ¡Mírenla a la nena maniobrándola de resignada!... Pero que no se diga que una papirosa con esa car y con ese cuerpo capaz de acreditar una casa de modas, y esas manos que deberían estar tapadas de brillantes, y con las uñas más lustradas de chapa de abogado sin pleitos, prefiera seguir pegada a esta mugre como lacre a la encomienda...

Filomena.- ¡Y qué querés que haga si me tira el conventillo!... Cuántas noches me he querido ir, pero llevo a la esquina de Triunvirato, veo esa hilera de faroles que van pal centro y entonces me paro, porque allá lejos, donde se hacen más chicos y

¹⁰² "Sistema axiológico. Este sistema se establece a través de la estructuración de los valores y, al mismo tiempo, establece esos valores. Marca lo que vale y lo que no en el ámbito económico y cultural, en lo simbólico y en los horizontes morales y éticos; el bien y el mal se instalan bajo su designio. Su validez se comprueba en la vida cotidiana o en las abstracciones de las leyes" (Zátonyi, 2007: 14).

¹⁰³ Uno de los tantos motivos por los cuales se despertó tanta animosidad en contra de los inmigrantes estuvo relacionado, al decir de Pérez Amuchástegui (1984: 430), en tanto: "... los representantes del grupo criollista o nacionalista de la élite, influenciados poderosamente por la mentalidad de su clase, llegaban a la aberración política de reconocer derechos a los inmigrantes, agraciando [sic] a los nativos con la acesión a tales derechos. Desde el punto de vista político-institucional tal actitud, sin duda, es disparatada; pero en su época parecía hasta altamente reivindicatoria de la vejada nacionalidad, sin que nadie advirtiera el despropósito resultante. Y es claro que esta inconsciente degradación de lo nativo tenía que provocar reacciones contra lo foráneo".

parece que se juntan, se me hace que me voy a quemar. Vuelvo a mirar p'atrás y la puerta del conventillo abierto como una fosa parece que me atrae y me atrae... Aberastury.- ¡Y quién te manda a mirar p'atrás pedazo e'zonza!... (La amenaza) Pero ya es tiempo que te vayás civilizando.

Cuando Aberastury califica de *mugre* el conventillo o Don Julián establece una generalización al llamar *gente desalmada* a *los otros* que habitan la ciudad, cabe señalar que estas asociaciones están presentes en el nuevo ideario que sustenta la urbanización de la ciudad. Ana María Rigotti (2000: 302) hace una descripción de la nueva concepción del hábitat¹⁰⁴ cuando señala que:

El debate se desplazó al tipo de vivienda “adecuado” para “la nueva familia argentina”. Católicos y socialistas coincidieron en la urgencia de una drástica innovación tipológica, de la cual se hicieron eco las revistas para la mujer, los textos escolares, la publicidad y el cine. Se ensayaron agrupaciones que suplantarán la “casa chorizo” que alentaba la “disgregación”, el subalquiler, la superposición del habitar y el trabajar, y carecían de los focos y jerarquías que estas nuevas familias reclamaban como escenografía. Se buscaron máquinas de “habitar” que indujeran la sociabilidad familiar en torno del living, con espacios exclusivos para el descanso nocturno (aislando debidamente a padres de hijos), incorporando el baño (para una mejor supervisión de los momentos de intimidad) y la cocina (para facilitar la mirada vigilante de la madre).

En este acto de visibilizar, que realiza Alberto Vacarezza, es donde las alteridades cobran presencia desde lo *no dicho*. Esta presencia emerge y se muestra desde los parámetros que su historicidad le permite. La experiencia artística de *Tu cuna fue un conventillo* tiende a naturalizar aquellas tensiones existentes entre el *nosotros* y *esos* cuerpos *otros* que se sumergen, se aniquilan, se niegan o se manifiestan con toda la contundencia de su sentido, y que al ponerse de manifiesto exhiben por contradicción a su *otro*: el normalizado que acata las reglas de lo bueno y de lo bello.

¹⁰⁴ “Estos prototipos de planta compacta, donde se introdujeron los conceptos de *living room* y cocina funcional, fueron propicios para desplegar sus objetivos de desproletarización del obrero en hogares que estimularan el ahorro, la sobriedad, la higiene y un ocio edificante en torno a la radio y los libros compartidos en familia. Objetivos de elevación moral y material que también se promovían en los proyectos individuales que la cooperativa financiaba mediante créditos personales, en las conferencias de Nicolás Repetto sobre la nueva vivienda funcional, y en la revista *La Cooperación Libre*. Esta publicación hacía apología del consumo racional como base del ahorro y de la buena alimentación, y ensalzaba el rol de ecónoma de una mujer, ama de casa, rescatada de la fábrica” (Rigotti, 2000: 307).

Estos personajes/cuerpos excluidos presentan la otra cara del *deber ser* social: su parte excluida. En dicho proceso de exclusión están implicados también los cuerpos perfectos y su sentido simbólico¹⁰⁵, su ubicación en la sociedad, sus construcciones estereotipadas y sus reproducciones; también su decadencia, su corrupción, su pertenencia a un aparato restrictivo y previsible. En definitiva, los inmigrantes de Vacarezza manifiestan una voluntad de *ser regulados* por los paradigmas sociales de la época.

Es en este sentido que la ética es expuesta desde su reverso: lo representado en la obra expresa lo que la polis excluye y destruye. De este modo, la *verdad del ser* se extiende ya no solamente al *deber ser*, sino también a ese *otro* excluido que Alberto Vacarezza muestra de manera estereotipada y alejada del paradigma históricamente instituido por el sistema social. Es desde este lugar que *Tu cuna fue un conventillo* también nos muestra los intersticios que existen en la sociedad, el pathos de los excluidos y de los ausentes. Esa *verdad otra* que por no responder al sistema axiológico se muestra como los abatidos de la sociedad.

¿Cuál es la responsabilidad del espectador ante esta *verdad otra*? En el ejemplo de Vacarezza se presenta una verdad prejuiciosa sobre la *otredad*, se explicitan los espacios indeterminados de la sociedad por los cuales el espectador podría tomar una posición crítica sobre lo visto. La mirada del espectador es dirigida de manera tal que se visibiliza la construcción del prejuicio sobre el *otro*. Así es que el excluido –en este caso el *importao*– se transforma en ese *otro* que hay trasladar a la periferia del campo social y de la ciudad, ya sea por exclusión o por negación.

El sainete de Vacarezza plantea al espectador un universo de *posibles* a partir de ese *otro* que se presenta ante la mirada como un conjunto de sujetos excluidos. Es en la representación del pathos del *otro* que se construye ese espacio abierto e indeterminado que permite al espectador preguntarse por la *otredad* y, a su vez, cuestionar históricamente la responsabilidad ante aquel que ha sufrido por haber estado excluido del campo social.

¹⁰⁵ “Universo simbólico. Es el que da cuenta de los saberes y valores, y gracias al cual pueden ser enseñables y comunicables. No hay valor ni conocimiento accesible sin su representación simbólica. Se sabe bien que crear cultura es generar sucesivos sistemas de desplazamiento simbólico, entre los cuales el fundamental es el lenguaje articulado; pero todos los lenguajes y medios colaboran en su estructuración. El arte posee un destacado rol en este ámbito; su fuerza cardinal y su condición inexorable radican precisamente en la realidad simbólica” (Zátonyi, 2007: 14-15).

Vacarezza muestra aquellos mundos posibles que flexibilizan los límites sociales; visibiliza lo no dicho y es en sus fronteras de creación donde se puede manipular el abismo presente en todo espectador a partir de una mirada.

2. Modelos teatrales en el campo teatral platense: tensiones entre lo culto y lo popular (1882-1950)

Desde una visión territorializada, y regresando a finales del siglo XIX, el circuito teatral platense –luego de la fundación de La Plata en 1882– estaba estructurado de la siguientes forma: el Teatro Argentino del Salón de Conciertos de la Exposición Internacional (1884), el Pabellón Argentino (1884), el Teatro La Plata (1884), el Teatro Apolo (1885), el Politeama Olimpo (1885) y el Teatro Argentino (1890). En sus primeras décadas, el campo teatral de la región estuvo dominado por producciones escénicas dentro del género de la lírica. Cabe precisar que los diarios locales¹⁰⁶ resaltaban en un espacio privilegiado a este tipo de producciones señalando, de manera descriptiva, los aspectos estéticos de las puestas en escena.

El campo social de la región quedó estructurado de forma heterogénea y estamentaria: un grupo social *alto* –integrado por miembros de la naciente burocracia local de origen porteño–; un grupo *medio* –del cual sus integrantes participaban del comercio local más los profesionales–; y, finalmente, el grupo perteneciente a la *clase baja* mayoritariamente integrada por obreros argentinos y extranjeros, estos últimos llegados en las primeras corrientes inmigratorias. Uno de los hechos fundamentales que definieron el campo intelectual de la ciudad, y que luego va a tener un impacto directo sobre el campo teatral, fue la creación y posterior nacionalización de la actual Universidad Nacional de La Plata¹⁰⁷.

En 1886 se inició el circuito de la gauchesca con el estreno –en el circo Politeama 25 de Mayo por la compañía Podestá-Scotti– de *Juan Moreira*. Al respecto, Beatriz Seibel (2005:

¹⁰⁶ Para esta época los diarios que circulaban eran el diario *El Día*, fundado el 2 de marzo de 1884, y *El Argentino*, fundado en el año 1906.

¹⁰⁷ Se produce “La nacionalización de la Universidad y la puesta en marcha de una política pedagógica de avanzada, concebida por Joaquín V. González, su primer presidente, con lo cual se revitalizó la vida cultural platense de estos primeros años, pasando a ser a partir de entonces un referente académico hegemónico. Se impulsó la renovación de los distintos institutos, se incorporaron catedráticos e investigadores extranjeros, se concedieron becas a estudiantes y graduados, se organizó la Extensión Universitaria, se crearon establecimientos educativos dependientes de la Universidad correspondientes tanto al nivel primario, la Escuela Graduada (1906), como al nivel secundario, Colegio Secundario de Señoritas (1907) y Colegio Nacional (1907)” (Sánchez Distasio, 2005: 61).

64-65) señala que: “El éxito del *Juan Moreira* [...] tiene su origen en dos elementos básicos: 1) la originalidad del espectáculo y 2) el uso de un texto mítico que satura el ambiente”. En los años siguientes, se sucedieron una serie de representaciones de diversos dramas gauchescos al tiempo que abrió sus puertas el primer coliseo de la ciudad: el *Teatro Argentino*. En su primera función, el 19 de noviembre de 1890, se llevó a cabo la puesta en escena de la ópera *Otello*, de Giuseppe Verdi.

Llegando a los primeros años del siglo XX, el campo teatral platense cuenta con la convivencia de propuestas¹⁰⁸ teatrales heterogéneas. Dentro de esta diversidad, las dos direcciones más importantes fueron: 1) La continuidad de la gauchesca en su etapa epigonal, con *Juan Cuello* (1-04-1890), *Martín Fierro* (4-06-1890), *Los gauchitos* (26-06-1894); y 2) la representación de obras pertenecientes al repertorio de teatro universal, llevadas a escena por compañías extranjeras principalmente hispánicas e italianas¹⁰⁹ llegadas a La Plata.

Cabe señalar que se desarrolló una tendencia asociada a los grupos filodramáticos, en la que las representaciones se realizaron en clubes de barrio, sociedades de fomento o centros de colectividades. Los grupos filodramáticos más importantes fueron: la Sociedad Dramática La Plata; la agrupación tradicionalista El cimarrón (1903), que con los años se transformaría en la Asociación Sarmiento de larga trayectoria cultural; Unione de Operai Italiani (5-07-1883); La Galoise (14-07-1887), y Unione e Fratellanza (3-06-1883). El repertorio de estos grupos se componía de obras de temática nacional que solían reeditar el modelo moreirista.

Fue de esta forma que quedó establecido el circuito teatral platense a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, estas dos tendencias –asociadas a lo *culto* y a lo *popular*– visibilizaron las tensiones propias del campo social del período dentro del nuevo territorio. Al respecto, Pierre Bourdieu (2010: 203) afirma que:

¹⁰⁸ “A partir de la década del 20 se produce un hecho destacable en el teatro local; junto a las compañías extranjeras, especialmente hispánicas, visitan los escenarios platenses elencos porteños, compañías de Orfilia Rico, Camila Quiroga y Blanca Podestá, trayendo obras del repertorio nacional y universal. Primero lo hacen en forma esporádica, pero a medida que avanza la década, la frecuencia se acentúa. Títulos como *M'hijo el doctor*, *Barranca abajo*, *En familia*, de Florencio Sánchez; *Los invertidos*, de José González Castillo, y *La enemiga*, de Darío Nicodemi, permiten advertir la presencia de la estética realista en el repertorio de dichas compañías, cuya recepción será sensiblemente productiva en la dramaturgia local. El sainete festivo aún es dominante, ya que sigue atrayendo el interés del público ante puestas como *Tu cuna fue un conventillo*, *El barrio de los judíos*, *Va cayendo gente al baile*, de Alberto Vaccarezza, y *Mustafá*, de Armando Discépolo. Ya en 1925, la compañía Garza Fernández presenta en la sala del Coliseo Podestá *Babilonia*, también de Armando Discépolo” (Sánchez Distasio, 2005: 67).

¹⁰⁹ Ejemplos de estas compañías extranjeras fueron: Ermete Novelli con la puesta de *Papá Lebonnard*, de Jean Aicard (1894); María Guerrero y su compañía en la interpretación de *La Niña Boba*, de Lope de Vega (1897); Ermete Zacconi quien representa *Espectros*, de Henrik Ibsen (1913).

El campo de producción cultural es el terreno por excelencia del enfrentamiento entre las fracciones dominantes de la clase dominante, que allí combaten, a veces en persona y más frecuentemente por la mediación de los productores orientados hacia la defensa de sus "ideas" y la satisfacción de sus "gustos", y las fracciones dominadas que están totalmente comprometidas en dicho combate. Ese conflicto permite integrar en un solo y mismo campo los diferentes subcampos socialmente especializados, mercados particulares completamente separados en el espacio social e incluso geográfico, donde las diferentes fracciones de la clase dominante pueden encontrar productos que se ajusten a su gusto en materia de teatro como en materia de pintura, de costura o de decoración.

La dinámica socio-económica que operó a lo largo de las primeras décadas del siglo XX en la región de La Plata trajo aparejada una serie de modificaciones relacionadas con la circulación de los repertorios y también con los modos de recepción. Los gustos y hábitos de consumo de los diversos grupos sociales que componían el entramado social de La Plata comenzaron a definir la especificidad de los públicos que asistían a las salas teatrales.

La irrupción del cine en 1901, y de la radio en 1923, empezó a establecer nuevas condiciones de recepción por parte de los públicos, quienes, a su vez, generaron nuevos horizontes de expectativa y criterios de gusto sobre los espectáculos. Durante este período presenciamos a una primera diversificación de los públicos que, estructurados sobre la base de los diferentes grupos sociales y sus criterios de gusto, construyeron un *deber ser* de la cultura de la región.

Dentro del campo intelectual, la Universidad ejerció 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 que nuclea a 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 librería La Estrella, fundada en 1924, fue la que promovió una intensa actividad teatral que trascendió el ámbito de su *trastienda*. La Estrella estuvo a cargo de José Gabriel, docente

de la Universidad y profesor de Literatura del Colegio Nacional, quien años después será el director del *Grupo Teatral Renovación*.

En el área de publicaciones locales comenzó la circulación de revistas que permitieron la difusión de aquellos temas artísticos y científicos que predominaban en los ámbitos culturales de la época, entre ellas: *Valoraciones* (1923), revista bimestral de humanidades; *Sagitario* (1925); *Estudiantina* (1925) y *Don Segundo Sombra* (1928)¹¹⁰. Pierre Bourdieu (2010: 33) señala con respecto a la función del campo intelectual que:

La estructura del campo intelectual mantiene una relación de interdependencia con una de las estructuras fundamentales del campo cultural, la de las obras culturales, jerarquizadas según su grado de legitimidad. Se observa, en efecto, en una sociedad dada, en un momento dado del tiempo, que todas las significaciones culturales, las representaciones teatrales, los espectáculos deportivos, los recitales de canciones, de poesía o de música de cámara, las operetas u óperas, no son equivalentes en dignidad y en valor, y no exigen con la misma urgencia la misma aproximación.

Bourdieu señala este punto con relación a la jerarquización de las producciones culturales: se podría pensar, en una primera instancia, que el conjunto de significaciones culturales locales –específicamente en las tendencias culta y popular– se encuentran jerarquizadas por la propia historia teatral local; y si se profundizara en el análisis historiográfico de los procesos que construyeron dicha historia, se debería hacer evidente la vinculación con la historia del campo teatral porteño. Si se tuviera en cuenta que el paradigma teatral local, durante el período descrito hasta aquí, estaría construido a partir de las producciones de la compañía Podestá y de las realizadas por el Teatro Argentino,

¹¹⁰ En el marco descrito, tendrá origen un suceso político que modificará las características del campo intelectual. Durante la gobernación del Dr. José Crotto, se origina en los claustros universitarios 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 tiene importantes consecuencias para la futura vida cultural de La Plata: se creó una escuela poética platense, cuyo principal exponente fue Francisco López Merino. Jorge Luis 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, se creó la primera Agrupación Teatral Estudiantil de La Plata con la denominación de *Renovación*, nombre del periódico que fue órgano oficial de la FULP durante el desarrollo de la huelga.

entonces las formas de las estructuras teatrales legitimadas serían aquellas que devienen de dicho paradigma.

Desde el punto de vista de su historia, el teatro platense ha intentado construir su autonomía del campo teatral porteño, algunas veces de manera fructífera otras no tanto. Es en estos intentos de autonomía en los que el campo intelectual no ha ejercido su dinámica de jerarquización para producir el proceso de legitimación, dejando que el propio campo teatral local se desarrolle en relación con el paradigma del campo teatral porteño.

Los modos de producción y de circulación de la práctica escénica local durante el lapso apuntado manifestaron las diferentes maneras en que se constituyó la dinámica social institucionalizada dentro del espacio de la ciudad. Las nuevas formas discursivas utilizadas por los sujetos establecieron estructuras relacionales o *habitus de clase* y pusieron en funcionamiento los diversos imaginarios sociales que circulaban en el interior de la sociedad durante este período. Si bien las distintas instituciones legitimaron dichas prácticas sociales, fue por debajo del entramado cultural donde se manifestaron las formas en que los grupos aceptaron o rechazaron dichos paradigmas sociales. Así es que los discursos sociales que circulaban operativizaron los modos en que los grupos se articularon 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 social¹¹¹. Es en este sentido que se construye la idea de que la práctica teatral, en sus modos de producción y circulación, genera 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. Es decir, *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.

¹¹¹ Al respecto, el sociólogo francés Jean Duvignaud (1966: 10) 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 *práctica teatral* que, esencialmente, es social”.

La institución de espacios culturales materializó las particularidades del imaginario colectivo y los discursos que a partir de él se construyeron en la praxis social. Los grupos consolidaron su visión sobre las formas estéticas y conceptuales dentro de un campo de conflicto que se encontraba en permanente dinamismo, pues sus objetos eran los productos de la cultura. Para entender los mecanismos de producción y recepción teatrales deben tenerse en cuenta los diversos factores que propiciaron las condiciones de su desarrollo: las particularidades del marco político social donde se insertaba la producción, la difusión de la prensa como medio de institucionalización de repertorios, y la relación que el campo intelectual estableció sobre los criterios de gusto y el deber ser de la cultura y el arte.

2.1. Cultura, modernidad y territorio: primeras estructuras teatrales platenses

El Teatro Argentino integraba el llamado *subsistema oficial* y respondía a las políticas culturales del gobierno de turno. El discurso escénico predominante de dicho subsistema fue la representación del género de la ópera como manifestación del arte denominado culto. En contraposición a este sistema, el campo teatral va a generar dentro del circuito un nuevo edificio, el Politeama Olimpo –futuro Coliseo Podestá– en el cual se representaron una serie de poéticas dramáticas relacionadas con el género de la gauchesca. Así es que, a principios del siglo XX, se establecieron en la ciudad de La Plata dos *subsistemas teatrales*: el subsistema oficial de características *conservadoras* (Teatro Argentino) y el subsistema de tendencia *popular* (Politeama Olimpo y los diversos grupos filodramáticos).

Durante las siguientes décadas del siglo XX, se produjo una serie de apropiaciones, a modo de *contaminación cruzada*, entre ambas instituciones que habilitó la circulación del discurso dramático popular dentro del ámbito oficial. El Teatro Argentino y el Coliseo Podestá canonizaron los géneros escénicos a partir de la legitimación surgida de mecanismos de repetición de puestas en escena, que a su vez delimitaron el circuito de consumo.

El Teatro Argentino de La Plata representó el discurso artístico de la alta cultura y concretizó el *complejo cultural* de la clase burguesa dirigente que miraba hacia Europa –Francia e Inglaterra principalmente– en busca de un referente cultural, denostando así las producciones culturales locales. Cabe señalar que si bien los gobiernos conservadores de

finales del siglo XIX dieron impulso a este tipo de producciones, dicho impulso fue compensado por un movimiento cultural *emergente* de carácter popular que no se sujetó a las reglas estéticas del circuito teatral oficial. Como reacción a este *refinamiento europeizante* de la cultura –generado por las representaciones operísticas del Teatro Argentino– surgió paralelamente el género de la gauchesca¹¹², que va a plasmar un horizonte de expectativas que no estaba contemplado en las manifestaciones teatrales oficiales. En consecuencia, en el transcurso del cambio de estos dos siglos comienza una tensión entre dos *complejos culturales*, el de la *alta cultura* –perteneciente a la burguesía conservadora afincada en La Plata– y el de *la cultura popular* –integrada por las capas de trabajadores locales y la masa de inmigrantes llegada de Europa–.

Cabe apuntar que las dos tendencias mencionadas manifiestan en su repertorio las siguientes problemáticas: a) la tensión entre *lo culto* y *lo popular*, esto es en cuanto a estructuras del relato y sus respectivas narrativas; b) la problemática relacionada con construcción de un público a fin a estas tendencias y su proceso de recepción, este problema también da cuenta directamente de la idea del mercado teatral y, como diría Pierre Bourdieu (2010), de la construcción del sentido social del gusto; y finalmente, c) la referencia al naciente campo intelectual y su correlación con la idea de crítica especializada sobre las artes escénicas locales.

A partir de la década de 1930, surge el subsistema del teatro universitario. Este subsistema intentó generar un discurso teatral cuyo objetivo fue acercar sus producciones teatrales a las clases trabajadoras. Si bien, como subsistema se encuentra dentro del circuito oficial, su función fue aproximar determinados textos culturales a las clases que habían sido expulsadas a la periferia por la cultura oficial de la época. La relevancia del nacimiento del Teatro Universitario, como una institución oficial, generó discursos que no respondían a la poética oficial-hegemónica y, a su vez, marcó el comienzo de una serie de intentos de pluralidad discursiva dentro de las políticas culturales.

La constante tensión entre las corrientes ideológicas que representaron a la burguesía local y a las clases populares tuvo como consecuencia la permanente puja por la apropiación del capital simbólico de la ciudadanía. Esta toma de conciencia, de las

¹¹² De la mano de la compañía teatral de los hermanos Podestá, el género de la gauchesca realizó “Las representaciones de Juan Moreira [...] por los pueblos de la provincia de Buenos Aires, [...] el sistema, caracterizado por [...] la invención de un público, de un tipo determinado de actor y de actuación, una serie de temas a tratar –basados en su enfrentamiento con la sociedad oficial– y una forma de tratarlos, a partir del realismo ingenuo cuyo fin es identificar admirativamente y conmover mediante lo tragicómico y lo sentimental” (Pellettieri, 1994: 15-16).

instituciones oficiales y su lucha por el capital simbólico, visibilizó una problemática cultural propia del ámbito de las instituciones culturales oficiales. Este debate interno estuvo en relación directa con la función que cumplieron, dentro del campo político y el cultural, dichas instituciones sobre el problema de la identidad.

Más allá de lo transparente u opaco del sentido de los discursos teatrales que plantearon las instituciones oficiales, lo evidente es la pugna que se establece en el campo de la política por manipular dichas entidades con el fin de establecer estrategias alrededor de la construcción de una idea sobre el *ser nacional*. Es evidente que a lo largo de la historia los diferentes gobiernos –ya sean de carácter conservador o popular– se han apropiado de los discursos artísticos como herramientas para manifestar su ideación sobre el *ser nacional*. Y, en consecuencia, han dado un carácter inmanente a la cultura como herramienta de educación, asociando así discursos artísticos con políticas educativas¹¹³.

2.2. Diacronía cultural platense: tensiones entre lo local y lo foráneo

Es importante destacar que a mediados de la década del veinte, cuando los Podestá en su sala del Coliseo continuaban representando *Juan Moreira*, el drama nativo era ya un género remanente. Luego, con la puesta de *Bohemia loca*, de Ivo Pelay (24-10-1922), se produce la transición de los Podestá del sainete a la comedia, convirtiéndose esta en un género dominante.

La producción teatral local creció paralelamente a la experiencia aportada por las compañías porteñas, también surgió un conjunto de propuestas escénicas autodefinidas como *filodramáticas* que enriquecieron el campo teatral local. Entre estos grupos se pueden mencionar: Juventud Platense, Compañía platense Alberto Vaccarezza, Sociedad Guillermo Bataglia, Sarmiento, Centro Carlos Guido Spano. Su repertorio varía desde la comedia costumbrista hasta el realismo de Florencio Sánchez. Frente a este proceso de estabilización del sistema teatral platense, de característica irregular y disperso, se señala nuevamente la relevancia de la compañía *Podestá* y del grupo estudiantil universitario *Renovación*, ambas por su sostenida presencia escénica en el campo teatral de la ciudad.

¹¹³ “Cultura y educación, aunque términos conexos, no son sinónimos. La cultura es colectiva y sus contenidos en buena parte, son irracionales. Las tradiciones, las costumbres, son pautas existenciales de la comunidad, acatadas por hábitos inconscientes, del mismo modo que las instituciones que las representan son conductas objetivadas que ejercen el control social. A la educación le corresponde someterlas a crítica. [...] La educación intelectual es parte de la cultura y su complemento racional y efectivo, conciencia de la realidad y de los instrumentos de su transformación, en tanto conocimiento científico impartido por la educación es la organización mental de la experiencia social” (Hernández Arregui, 2004: 128-129).

Con respecto a los Podestá poco se puede agregar a lo ya dicho acerca de su labor desarrollada durante el período y que facilitó el nacimiento del sistema teatral local. Sin embargo, es necesario subrayar, dada la importancia que reviste para la historia cultural de La Plata, que en lo autoral propiciaron el surgimiento de los primeros dramaturgos locales¹¹⁴ al llevar a escena sus obras. Cabe señalar que la aparición de esta primera generación de dramaturgos locales configura uno de los primeros intentos de autonomización del sistema teatral local frente al sistema teatral porteño.

2.2.1. Teatro Universitario: Grupo Estudiantil Renovación, Teatro de Arte Renovación y Teatro del Pueblo

El Grupo Estudiantil Renovación nació en el seno de la Universidad durante el movimiento estudiantil reformista (Korn, 1963: 276), experimentó tres etapas a lo largo de sus dieciséis años de proceso. En cada una de las etapas adoptó diferentes nombres: *Grupo Estudiantil Renovación, Teatro de Arte Renovación y Teatro del Pueblo.*

En un primer análisis, sin profundizarlo y como punto de partida para comprender la importancia del Grupo Estudiantil Renovación, se podría pensar una primera asociación entre cada etapa del grupo con las etapas planteadas por Jorge Dubatti (2012: 96) cuando define las diferentes líneas del Teatro de Arte:

... al menos tres líneas: 1) la de los “profesionales”, que persiguen, a la par, alta calidad artística y rentabilidad del trabajo teatral [...]. 2) la de los “experimentales” que buscan una “vanguardia artística” sincronizada con Europa, sin pensar en los resultados de taquilla, a pura pérdida e investigación por el arte y un público minoritario, y 3) la de los “experimentales” de izquierda o filozquierdistas, a los que mueve un deseo de una “vanguardia política”, también al margen del lucro, pero cuyo teatro busca producir transformaciones en la sociedad y propicia las ideas de progreso y revolución, un teatro que optimiza sus posibilidades pedagógicas para favorecer el advenimiento de la revolución, una sociedad sin clases y para ilustrar al “proletariado” nacional.

¹¹⁴ A partir de 1921 aparecen documentados los primeros estrenos de la naciente dramaturgia platense. De ese año son *El jarrón de Sévres*, de Emilio Sánchez; *El patrón de todo*, de Damián Blotta, y el vodevil *Olindo Bruloti*, de Rafael di Yorio. En 1922 estos dos últimos autores llevan a escena *El perro verde y Alma Mater*. Al año siguiente los Podestá representan en su sala de la calle 10 entre 46 y 47 *Y aquella pobre mujer*, de Damián Blotta. Estas textualidades se hallan dentro de una estética realista costumbrista, marcada sustancialmente por la intertextualidad de Florencio Sánchez (Sánchez Distasio: 2005, 70).

Primera etapa: *Grupo Estudiantil Renovación*

En una primera instancia se podría pensar esta etapa con el momento de *profesionalización*.

Nace en 1920 como *Grupo Estudiantil Renovación* dando origen en la ciudad a la creación de un circuito universitario. Fue Alejandro Korn quien marcó el comportamiento ético y social que caracterizó a sus integrantes directamente relacionados con los principios del programa de Extensión Universitaria, eje esencial del proyecto impulsado por Joaquín V. González desde 1905. El objetivo de dicho proyecto fue establecer un vínculo entre la Universidad y la comunidad. Profesores del Colegio Nacional “Rafael Hernández”, dependiente de la Universidad local, influyeron decisivamente en la conformación del grupo. Rafael Alberto Arrieta y Pedro Henríquez Ureña aportaron desde sus cátedras de Literatura las bases teóricas y los conocimientos de las corrientes teatrales modernas. Luis Juan Guerrero y José Gabriel marcaron el rumbo en el campo práctico de la puesta en escena (Korn, 1963: 280).

Segunda etapa: *Teatro de Arte Renovación*

Esta segunda instancia se asociaría a *los experimentales*.

La segunda etapa surge de la autoconciencia del grupo de haberse constituido como elenco estable con propósitos claros logrados por una actividad continua. Con el estreno de *Santa Juana*, de George Bernard Shaw (Korn, 1963: 284), cambiaron su nombre original por el de *Teatro de Arte Renovación*. El responsable de la crónica teatral de *El Argentino* anticipaba el estreno señalando las características renovadoras del grupo en su crecimiento estético:

Alrededor de la compañía “Renovación” se ha concentrado la energía de varios intelectuales, tales como “Valoraciones”, el “Ateneo Estudiantil”, “Martín Fierro” y la “Asociación de Amigos del Arte” de Buenos Aires, que están empeñados en crear en nuestro medio culto la institución del “teatro de arte”, puro y desinteresado a semejanza de los que ya existen en Europa y, entre los cuales se destaca el llamado “Vieur Colombier” de París, y el de los “Independientes” de Roma, dirigido por el sagaz teatrista Antón Bagaglia. 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 Traverscio, 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 (*El Argentino*, 7-07-1926).

El repertorio de esta etapa de Renovación estuvo compuesto por obras de autores nacionales y extranjeros; con respecto a estos últimos, muchos eran desconocidos en el país. Es indudable que la puesta en escena de *La más fuerte*, de August Strindberg; *Espectros*, de Henrik Ibsen; *La madre*, de Máximo Gorki, entre otras, cumplieron con el horizonte de expectativa del público que asistía a las funciones del grupo en el Salón de Actos del Colegio Nacional “Rafael Hernández”. Respecto de la puesta en escena, es destacable el lugar que ocupó el escenógrafo, que trabajando en forma coordinada con el director, lograron una coherencia estética e ideológica. En sus producciones el grupo introdujo innovaciones técnicas (Korn, 1963: 280-281).

Tercera etapa: *Teatro del Pueblo*

Esta tercera etapa coincidiría con la línea descrita por Dubatti: *experimentales de izquierda o filoizquierdistas* (3).

En 1933, Guillermo Korn, Aníbal Sánchez Reulet, Luis Aznar y Ana María Ripullone junto a Daniel Domínguez acordaron cambiar el nombre de *Renovación* por el de *Teatro del Pueblo*. Durante esta etapa tuvieron el objetivo de acercar el teatro¹¹⁵ a las regiones de Berisso, Los Hornos y Ensenada, lugar donde se concentraban los sectores populares de la región (Korn: 1963, 285-286).

Sus principios ético-estéticos, las nuevas prácticas actorales y el sentido de socialización de la cultura impulsada en esta etapa por el grupo fueron configurando una sucesión de cambios significativos que iban a anunciar el nacimiento del teatro independiente local.

La primera de las puestas con que se inicia esta nueva etapa fue *Hinkemann*, de Ernst Toller, estrenada con motivo de los festejos del “1 de Mayo” en el entonces *barrio obrero* de Berisso. La importancia del *Grupo Estudiantil Renovación* en el campo teatral local

¹¹⁵ “Renovación, compañía teatral estudiantil, se propone impulsar el teatro dentro de sus dos misiones fundamentales: la artística y la social. La primera se realizará llevando a la escena lo más característico y bello que haya nacido en los dominios de Talía y encuadrándose –dentro de lo posible– en las corrientes escenográficas más modernas. La segunda se cumplirá haciendo teatro para el pueblo” (Korn, 1963: 282).

significó el inicio del circuito teatral universitario. Dentro de sus características se pueden señalar: se constituyó como grupo apoyado en un manifiesto, concebido con criterio ético y estético; contó con espacio propio¹¹⁶; tuvo un medio de difusión propio: la revista *Valoraciones*, que luego fue reemplazada por el semanario *Teatro del Pueblo*; y, finalmente, contó con un público estable.

El *Grupo Estudiantil Renovación*¹¹⁷ se presentó como un fenómeno inédito en la Argentina, ya que nacido en el seno de una institución legitimante, como es la Universidad, se apartó de dicha estructura oficial para generar un movimiento de teatro de características experimentales, anticipándose al Movimiento de Teatro Independiente liderado por el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta.

Cerrando esta breve descripción y primer intento de análisis del Grupo Estudiantil Renovación se puede observar, en un inicial acercamiento, cómo en un mismo grupo y en relación con su producción y objetivos, se ve contenido aquello que Dubatti señala como tres tendencias diferenciadas. Cabe señalar que, más allá de la importancia histórica para la región, el análisis de *Renovación* excede los objetivos de la presente tesis; asimismo queda planteado el interés en forma de hipótesis para un futuro desarrollo.

2.2.2. Teatro Universitario: el TULP

Luego de que en 1936, durante el gobierno de Manuel Fresco y con Roberto Noble a cargo del Ministerio de Gobierno, se ordenara a la policía la clausura del grupo Renovación, en 1942 –siendo Rector de la Universidad Nacional de La Plata el Dr. Alfredo Palacios–, se creó el *Teatro Universitario* por iniciativa de profesores de esa casa de altos estudios¹¹⁸, y se le encargó la dirección a Antonio Cunill Cabanellas. Entre los integrantes

¹¹⁶ Primero el Salón de Actos del Colegio Nacional “Rafael Hernández” y luego la sala teatral de Berisso.

¹¹⁷ El impacto que produjo hacia el interior del incipiente campo teatral platense se puede medir en relación con nuevas técnicas de expresión en los actores. Dichas técnicas influenciadas por el Teatro de Arte de Moscú que, bajo la dirección de Duvan-Torzoff, visitó la ciudad en 1924 y realizó seis presentaciones en el *Teatro Argentino*. También tuvo un objetivo de carácter didáctico del teatro: cultivar el gusto estético del público para transmitir valores sociales y éticos. Aportó transformaciones escenográficas que se apartaron del realismo-naturalismo predominante en ese entonces, generando una estilización en la imagen escénica a través de la superposición de planos, la iluminación, la incidencia del color, la utilización de elementos geométricos y fílmicos. Finalmente la incorporación en su repertorio de las obras más significativas del teatro clásico universal, en especial el drama ibseniano, como así también los autores rusos, latinoamericanos y nacionales (Korn, 1963: 286).

¹¹⁸ “Con fecha 26 de octubre de 1942, el Rector Alfredo Palacios, designó una comisión para proyectar el Instituto en la Universidad Nacional de La Plata. Los fundamentos del decreto se refieren ampliamente a la Compañía Renovación. La aludida comisión la formaron Antonio Cunill Cabanellas, José María Monners

del grupo se destacaron Élide Bussi de Galetti, Gladys Lugano, Julio Juárez y Otelio Ovejero Salcedo.

En el año 1946, la agrupación recibió nuevo impulso cuando se funda un organismo de socios-fundadores que contó con la presencia de figuras que, años más tarde, se destacarían: Cándido Moneo Sanz, Clara Isabel Maistegui, Eithel Orbit Negri, Eduardo Loedel, Olga C. Lopapa, Enrique Escopé, Rodolfo Sarandría, Roberto de Souza, Carlos Albarracín Sarmiento, Atilio Gamarro, Dora y Elba Roggeri, Floreal Ferrara, Dorys Herrero, Néstor Gallo, Susana Lanteri, Delia Carnelli, Víctor Crespo y Miguel Ángel Pepe, entre otros.

En cuanto al repertorio que llevaron a escena hasta 1956 se basaron en dos fuentes culturales: obras clásicas y obras contemporáneas universales. A pesar de no haber contado con un método de actuación definitivo en lo que a técnica actoral se refiere, es indudable que el modelo impuesto por Milagros de la Vega, *actriz culta* y maestra del arte de la declamación y dedicada a la actividad docente en la ciudad La Plata, fue un referente en el desarrollo interpretativo del grupo.

Hasta 1949 el Teatro Universitario no contó con un lugar fijo para las representaciones que se llevaron a cabo en diferentes salas de la ciudad, hasta que, a partir de ese año, se logró alquilar una sala estable en *La Gauloise*. Desde la década de 1940 el *Teatro Universitario* tomó su nombre definitivo, y en 1946 los nuevos integrantes propiciaron su refundación, es a partir de este momento que generó un proceso de crecimiento estético¹¹⁹. Sus propuestas comenzaron a cumplir con el horizonte de expectativas de una clase media culta que contaba con conocimientos sobre las diferentes corrientes

Sans, Rafael Alberto Arrieta, José Oría, Pedro Henriquez Ureña, José Gabriel, Luis Aznar, Enrique Herrero Doucloux y Guillermo Korn que actuó como secretario ejecutivo” (Korn, 1963: 289-290).

¹¹⁹ “El perfil del TULP se contrapuso con los principios de su línea antecesora –el Teatro del Pueblo– en tanto que su programa desplazó el eje didáctico y el trabajo con la comunidad obrera para focalizarse en la estetización formal y la búsqueda de textualidades modernas. Asimismo, su espacio se ancló en el centro urbano y, específicamente, en instituciones legitimarias del campo intelectual, resultando de esta manera un teatro circunscripto al sector medio y letrado de la ciudad.

Como institución dependiente de la Universidad, podemos inferir que la labor del TULP representó la tendencia académica cimentada en el universalismo del conocimiento, el enciclopedismo y la estetización de las formas escénicas; vertiente en tensión con el estatuto cultural del momento político, el cual buscaba la unidad cultural de la nación en función a las producciones de carácter popular y a la tradición escénica generada en el país. Los modelos nacionales de dramaturgia, de actuación y la conformación de un público a la vez masivo y heterogéneo se constituían, en parte, como el programa cultural de las políticas gubernamentales del período. En este marco, la producción del TULP quedó aislada incluso de los medios locales, recibiendo sus primeras críticas en diarios de otras localidades¹¹⁹. Así es que el TULP se convirtió en uno de los polos dicotómicos en relación con las manifestaciones culturales del circuito periférico de la ciudad de La Plata –Berisso y Ensenada–, marcando con su producción el eje intelectual y cosmopolita del campo teatral (Radice y Di Sarli, 2015: 60-61).

artísticas.¹²⁰ En el año 1966 por un decreto del gobierno es cerrado hasta que décadas después se produce su reapertura (*El Día*, 16-10-1983).

En 1983 reabre sus puertas el *Teatro Universitario de La Plata (TULP)*, luego de un año y medio de gestiones a cargo de Lidia Alba Gaviña y tras diecisiete años de inactividad, con el estreno de la obra *Comedia sin título*, manuscrito inédito de Federico García Lorca. En esta ocasión fue Lidia Alba Gaviña quien estuvo a cargo de la dirección del grupo, compuesto por estudiantes universitarios, incorporó gente sin experiencia ni estudios específicos, también a exalumnos de Agustín Alezzo, Lito Cruz o Héctor Bidonde, y entre sus integrantes recibió además a egresados de la Escuela de Teatro de La Plata o del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de Buenos Aires (*El Día*, 16-10-1983).

2.3. El teatro platense: el camino hacia la modernización del sistema

Luego del golpe de Estado del 6 de septiembre de 1930, que provocó la interrupción de la continuidad democrática y el establecimiento de la República conservadora¹²¹, a manos del general José F. Uriburu, se produjo durante los primeros años de la década una sensible disminución de la actividad teatral local. Otro de los factores que contribuyeron a esta retracción del teatro platense fue el auge de la radio y el cine.

Las compañías porteñas continuaron realizando sus visitas; se destacaron la de Blanca Podestá, Milagros de la Vega, Camila Quiroga, Paulina Singerman, Paquito Busto y Olinda Bozán, Pierina Dealessi-Francisco Charmiello, que acercaron un repertorio compuesto por comedias y sainetes.

Durante la década de 1930, la ciudad de La Plata experimentó una serie de transformaciones en lo relativo a sus modos de circulación teatral. Por esos años existió una dialéctica entre *tradición-innovación* materializada en las tres instituciones principales: el Teatro Argentino, el Coliseo Podestá (ex Politeama Olimpo) y el Grupo de Teatro

¹²⁰ “Al respecto Floreal Ferrara, uno de sus miembros, asegura que *TULP* era considerado un grupo ‘exquisito’, ‘de excelencia’, ‘serio’, observado con respeto y hasta con admiración por buena parte de la inteligencia platense”. Luego explica las razones de esta admiración al decir que “La Plata no era en esos tiempos una plaza exitosa para cualquier presentación teatral, de modo que el esfuerzo de *TULP* era doblemente meritorio: trabajó para crear ese mundo y lo hizo desde su óptica, sin ceder, ni conceder ‘flacuras’ o ‘prestancias’” (Sánchez Distasio, 2005: 76).

¹²¹ “... el país criollo se desvanecía poco a poco y por sobre él se constituía una nueva Argentina, cuya fisonomía esbozaba la cambiante composición de la sociedad. Poco a poco se había constituido una vigorosa clase media de empleados, de pequeños propietarios y comerciantes, de profesionales que, concentrada en las ciudades, imponía cada vez más al país su propio carácter ignorando a las nostálgicas minorías tradicionales. Esa clase media era la que había ascendido al poder con el radicalismo y, tímidamente, proponía una nueva orientación para la vida argentina” (J. L. Romero, 2009: 141).

Renovación. El paradigma de esta dialéctica *tradición-innovación* y su vínculo con los modos de producción y circulación del discurso teatral permitió configurar las nuevas formas de consumo de los agentes sociales. A partir de este vínculo se estableció una relación directa entre circuito teatral y textualidad dramática. La tensión originada entre las ideas de cultura *popular e intelectual* fue la matriz de pensamiento de los debates sociales dominantes durante el período.

En tal sentido, Juan José Hernández Arregui (2005: 19) señala que:

En la base [...] del “ser nacional” se encuentran las clases sociales, y dado que la actividad del hombre en comunidad es un proceso que se anuda en las tempestades de la vida colectiva, el “ser nacional” manifiesta su diversidad en la lucha política de una nación, ya que la política es la actividad práctica del hombre histórico, del hombre vivo, a través de las clases sociales contrapuestas entre sí. Y como “las relaciones entre las clases –según Hubert Lagardelle– son relaciones de fuerza”, en las grandes crisis de una nación cada clase concebirá la realidad nacional desde perspectivas diferentes [...]. El “ser nacional” emerge ahora como la comunidad escindida, en desarrollo y en discordia, como proceso en movimiento, no como sustancialismo de la idea, sino como una contrastación, velada o abierta, de las clases actuantes dentro de la comunidad nacional, no como nostalgia por los panteones y ornatos de la historia, no como paz, sino como guerra. El “ser nacional”, en última instancia, pugna por cimentarse sobre las oposiciones de las clases sociales que luchan por el poder político. En síntesis, el “ser nacional” no es uno, sino múltiple.

Cabe señalar que la tensión ya mencionada se ajustó a los metarrelatos de la modernidad¹²² y fue sustentada a su vez por el acontecer histórico político y el desarrollo

¹²² Dentro del campo de la modernidad surge un planteo que da pie a una posible comprensión de uno de los porqué de las tensiones conceptuales que enmarcan las divisiones que se desarrollan durante este período: “Según Marcuse, en la Modernidad se reemplazó ‘mundo de las ideas’ por ‘cultura’ como dadora de sentido y punto de referencia. La pregunta que surge entonces –un tanto adornianamente– es: ¿por qué si las revoluciones burguesas prometían igualdad, libertad, fraternidad, el resultado ha sido la validación de la desigualdad y la expulsión de la utopía de felicidad hacia el reino de la cultura?” (Entel, Lenarduzzi y Gerzovich, 2008: 41). Es en este punto donde la división entre lo sensible y lo inteligible pareciera que impacta dentro del campo de la cultura –entendida esta última como salvación identitaria– y dentro del campo teatral. En un punto de esta reflexión pareciera que se hace evidente que todo aquello que se desarrolle dentro del campo de la razón estaría ligado a “lo intelectual” y aquello que estuviese afectado por “lo sensible” sería portador de ciertos rasgos populares, y por ende, sería portador de características identitarias que definirían lo propio o nacional. Esta asociación entre lo sensible, lo popular y la cultura generaría una posible apertura del campo de la cultura hacia un espacio más amplio en donde *la igualdad, la fraternidad y la libertad* se concretizarían a partir de las diversas producciones del pueblo.

social de la región. Establecer en los límites del interior del campo teatral y cultural platense qué es *lo popular* y qué se entiende por *intelectual* es una discusión que estuvo presente en el seno de la lucha por el capital simbólico. Las producciones culturales y artísticas de la época se constituyeron como una materialidad discursiva social y política. El arte operó como medio de posición ideológica frente a la realidad que estaba mutando vertiginosamente.

La lucha por la posesión del capital cultural como estrategia política se estableció como un medio para definir el paradigma moderno de *lo popular* y *lo intelectual* entre las distintas facciones sociales. Dentro de esta perspectiva, podemos trazar dos ejes principales:

1. La vertiente que podría definirse en términos de *cultura popular*: involucra a las poblaciones periféricas de Berisso y Ensenada, su cosmopolitismo inmigratorio, su circuito de *kermesses*, ferias y espectáculos donde confluyeron las tradiciones propias de las colectividades de la región, y principalmente las producciones del grupo Renovación, en sus diferentes etapas.

2. La vertiente delimitada por la idea de intelectualidad del campo cultural: estuvo concentrada en la ciudad de La Plata, como centro geográfico, y en sus instituciones como agentes legitimantes. Dicha posición abarcó, por un lado, el despegue de la periferia, llevando a escena un repertorio legitimado por el campo teatral de la ciudad de Buenos Aires. Por otro lado, esta tendencia incentivó el proceso de profesionalización del campo teatral de la ciudad de La Plata al promover desde el ámbito oficial la creación de entidades dedicadas al quehacer teatral e instituciones de formación actoral. Dentro de esta vertiente cabe señalar que se produjo una tensión entre el repertorio del Teatro Argentino y el repertorio del Teatro Coliseo Podestá: a partir de ambas instituciones se manifiestan la lucha entre lo culto y lo popular.

No obstante, es notable la serie de paradojas existentes en el interior del campo teatral platense derivadas de dicha tensión entre popular e intelectual. En una primera lectura, puede inferirse que el repertorio vigente en la ciudad de La Plata acudió a las formas poéticas que respondían al carácter canónico y finisecular. Dicho repertorio priorizó en primer plano la dramaturgia clásica universal y en un segundo plano la tradición teatral argentina.

A partir de la década de 1940, asistimos a la dinamización de la actividad teatral en la ciudad. Paralelamente a este nuevo empuje emergente que tuvo la actividad teatral local,

se hicieron presentes las compañías provenientes de la Capital Federal. Cabe señalar el crecimiento sostenido que tuvo el circuito teatral al afianzarse los diversos grupos en el campo teatral, entre los que se destacan: *Teatro de Arte La Plata*, dirigido por Cándida Santa María de Otero; *Agrupación Teatral de la Provincia*, fundada por un grupo de escritores, pintores, escenógrafos, dramaturgos, entre los que se encontraba Alejandro de Isusi; *Compañía de Teatro Universal*, fundada por el pintor Rinaldo Lugano y su hija, la directora teatral Livia Lugano; *Teatro de UPAK* (Universidad Popular “Alejandro Korn”), con la dirección de Orestes Caviglia. Todos ellos concretaron una práctica teatral que significó un paulatino proceso modernización¹²³ del sistema teatral platense¹²⁴.

¹²³ Este proceso de modernización se hizo evidente en: “1. Tuvieron conciencia de grupo con gran activismo por parte de sus miembros.

2. Su continuidad y crecimiento les permitió contar con espacios propios en los que no solo se valoró lo estrictamente teatral, sino que también se realizaron exposiciones de pintura y plástica, conferencias, recitales de música de cámara y conciertos.

3. Propusieron una renovación estético-ideológica, por cuanto le asignaron al teatro un fin didáctico-social, con la intención de modificar el pensamiento y la conducta del espectador.

4. Muchos de ellos realizaron giras por distintas ciudades de la provincia, como el Teatro de UPAK (Universidad Popular Alejandro Korn).

5. Incluyeron en su repertorio a autores nacionales y extranjeros, clásicos y modernos, sin descuidar a los primeros autores locales sobre los que nos referiremos más adelante.

6. Las puestas estuvieron regidas por la concepción del director, quien coordinaba todos los aspectos atinentes al hecho teatral, desde la lectura y elección del repertorio hasta el mínimo detalle de lo escenográfico.

7. El escenógrafo cumplió una función muy importante, ya que, junto al director, contribuyó a la concreción de la virtualidad escénica de la pieza.

8. Una crítica más atenta a los componentes escénicos acompañó el desarrollo de estos grupos” (Sánchez Distasio, 2005: 79).

¹²⁴ Dentro de este proceso cabe mencionar la emergencia de un grupo de dramaturgos locales que fortalecen y generan el primer intento de autonomía del sistema teatral local con respecto al sistema teatral porteño. Alicia Sánchez Distasio (2005: 81-82): “Entre los primeros dramaturgos con presencia escénica en la ciudad, Damián Blotta se presenta como un claro referente de la estética realista-naturalista que aún es dominante en la década del 40. Este autor teatral que se iniciara en la década del 20 con la breve pieza *El patrón de todo*, comedia asainetada, centra luego su interés en el mundo femenino [...]. Alejandro de Isusi es otro de los dramaturgos platenses cuya labor teatral no se ciñe a lo estrictamente autoral, sino que despliega una importante actividad como fundador de la *Agrupación Teatral de la Provincia*, de la que fue también su primer presidente [...]. A fines de la década del 40 Alberto Sábato y Juan Bautista Devoto iniciarán la modernización de la dramaturgia platense. La textualidad de este binomio autoral se manifiesta ya en sus primeras obras – *Fuego en la nieve* (1949), *Luz en las sombras* (1950) y *La estatua de sal* (1952)–. Los cambios propios de esta etapa son:

1. Idea de un teatro didáctico-moralizante.

2. La puesta en escena era responsabilidad del director, quien además fue uno de los autores y orientador estético del grupo.

3. El escenógrafo cumplió una importante función, trabajando en complementariedad con el director. Así, en la mayoría de las puestas, recurrieron a escenografías pintadas, tarea encomendada al artista plástico Jorge Vecchioli Díaz.

4. En la textualidad de Sábato y Devoto, el realismo psicológico se ve enriquecido con procedimientos propios del expresionismo.

3. El teatro en disputa: teatro y cultura popular (1943-1955)

El 30 de noviembre de 1930, Leónidas Barletta fundó el Teatro del Pueblo, basado en los principios del Teatro de Arte. Es considerado el primer grupo de teatro independiente. El comienzo del subsistema del Teatro Independiente construyó un espacio simbólico en torno al cual se reunieron figuras que promovieron el debate cultural entre *lo popular* y *lo intelectual* dentro del contexto del peronismo. Durante este período la disputa entre *lo culto* y *lo popular*, en el área teatral, se circunscribió en la encrucijada delimitada entre Barletta con sus producciones teatrales de raíz culta y Alberto Vacarezza con el sainete de base popular, sin dejar de mencionar la producción dramática (el grotesco criollo) de Armando Discépolo.

Es de importancia señalar que las modificaciones que surgieron a partir de la emergencia del Teatro Independiente marcaron un nuevo camino en la concepción de la práctica teatral. Jorge Dubatti, en *100 años de Teatro Argentino* (2012: 82), puntualiza los siguientes desplazamientos: modificaciones en torno al sistema de actuación, nuevo concepto de actor que se opone a un sistema de raíz ancestral que jerarquizaba los lugares que cada actor ocupaba en las puestas en escena; también se opusieron a que el objetivo del teatro fuera el dinero; se resistieron a las políticas gubernamentales que veían en el teatro una estrategia política para hacer proselitismo, entre otros tantos desplazamientos de sentido en torno al teatro. Finalmente:

Impusieron un concepto de arte de raíz moderna, por el que el teatro es un instrumento para la transformar la sociedad y dignificarla, al servicio del progreso, la educación, la moral, la política, la ciencia. Esta idea utópica, anticonformista y utilitaria del teatro se funda en la autoatribución de valores del “artista ilustrado”, el creador teatral que considera que su trabajo lo acerca al conocimiento de la verdad, lo hace “puro” en su ética y le permite saber más que el espectador, al que debe mostrarle el camino correcto porque el espectador no lo ve o porque no lo quiere ver (Dubatti, 2012: 83).

5. En el sistema de personajes, aparecen aquellos que se constituyen como símbolos (Hombre, Peregrino, Caminante, Cínicos) y tipos. *Los Cínicos* (1953), obra que tomamos como culminación en la trayectoria de estos dramaturgos, es ejemplificadora de lo que hemos afirmado hasta aquí.

Por su parte y profundizando en el análisis, en cuanto a la recepción de la producción de dramaturgos mencionados, Sánchez Distasio (2005: 83) explica que: “En los años que van desde 1940 a 1950, la dramaturgia platense manifestó una preferencia por la estética realista- naturalista con empleo de algunos procedimientos provenientes del expresionismo”.

El comienzo de esta línea teatral marcó un fuerte debate ideológico no solo hacia el interior del campo teatral; la discusión entre los diferentes agentes culturales que componían el campo intelectual y los agentes que constituían el campo de poder empezó a delinear producciones culturales asociadas a cada ideología y, que a su vez, delimitaron públicos y circuitos artísticos. En lo relativo al campo social, aquella masa que había estado oprimida bajo la presión de la ideología conservadora y oligarca ejercida por la élite porteña, comenzó un camino emergente que ayudó a perfilar las manifestaciones culturales de manera clara en cuanto a su estética y a su ideología que la sustentaba.

Dentro de esta discusión se concentraron¹²⁵ la figura de Victoria Ocampo y la revista *Sur*¹²⁶ (1931-1979); la revista *Claridad*¹²⁷ (1926-1941), de la cual Barletta fue secretario y tuvo participación activa; la revista *Metrópolis* (1931-1932), fundada por Barletta luego de abandonar *Claridad* y que fue el órgano de difusión de sus ideas, y finalmente la revista *Ver y Estimar*¹²⁸ (1948-1955) dirigida por Jorge Romero Brest. Este debate se dio en el marco de las políticas populares que, como consecuencia de los planes quinquenales implementados por el gobierno peronista¹²⁹, plantearon un nuevo orden cultural. La complejidad de las discusiones en torno a *lo nacional, lo culto, lo intelectual y lo popular* y sus posibilidades de marcar rutas culturales que pudieran conducir a la construcción de una identidad argentina¹³⁰ se materializó a través de la lucha por el capital simbólico entre el campo de poder y el campo intelectual.

¹²⁵ Para un mayor y completo desarrollo, véase Perla Zayas Lima (2017: 43-54), en donde se explica detenidamente el lugar ideológico de cada publicación del período.

¹²⁶ “La revista *Sur* provocó transformaciones en el campo literario. [...] *Sur* tenía un sesgo cosmopolita y de cruce entre lo argentino y lo extranjero. Su proyecto era afianzar la literatura y cultura propias en diálogo con Europa. Según Gramuglio, Victoria Ocampo habría colaborado en el financiamiento del Teatro del Pueblo. Las vacilaciones ideológicas demuestran que los límites no eran tajantes y que muchas veces estaban poco claros” (Fisher y Ogás Puga, 2006: 162).

¹²⁷ Antonio Zamora, su director, explicaba en el número 1 de la revista: “*Claridad* aspira a ser una revista en cuyas páginas se reflejen las inquietudes del pensamiento izquierdista en todas sus manifestaciones” (Ferreira, 2004: 468).

¹²⁸ “El programa se sintetizaba con claridad en el título de su revista: *Ver y estimar* aspiraba al establecimiento de valores a partir de la teoría, la historia y la estética, sin dejar de lado, por supuesto, la sensibilidad. Su objetivo era que se comprendiera el acto de creación: en sus palabras, lograr un equilibrio entre el acto individual (‘la adivinación genial’) y las ‘fuerzas colectivas’ que lo habían originado” (Giunta, 2015, 59-61).

¹²⁹ Perla Zayas Lima (2017: 31) señala que: “Juan Domingo Perón tuvo un plan estratégico para la Argentina, en el que aparecían estrechamente conectadas la política, la economía y la cultura. Y, que además, instrumentó una política cultural que incluyó precisiones sobre cuál debía ser la función del teatro. [...] Ante intelectuales y artistas argentinos, Perón fundamentó la necesidad de organizar la cultura ‘para que no sigamos implantando en nuestro país cosas contrarias a nuestra idiosincrasia, a nuestra raza a nuestra religión y a nuestra lengua’”.

¹³⁰ “... el peronismo fijó muchos puntos de no retorno en la cultura argentina, al tiempo que instala dos interrogantes sobre la existencia de una ‘cultura peronista’: ‘¿Hasta qué punto tiene vigencia aquel diagnóstico que afirmaba que el peronismo padecía de ‘indigencia espiritual’?, y ¿todavía se puede afirmar que el

Al respecto, Perla Zayas Lima (2017: 37) configura, sobre el período, una reflexión basada en datos que describen las tensiones entre el campo de poder y el campo intelectual aseverando que: “Un término que aparecía reiterado en todos los discursos era ‘lo nacional’, que frecuentemente estaba asociado con lo folklórico y lo gauchesco, frente a la necesidad de construir un lenguaje propio”. La crítica, por ejemplo, realizada desde las páginas de la revista *Sur* o del diario *La Nación* manifestó la disconformidad de un sector del campo artístico e intelectual del período sobre cómo se iba diseñando el campo cultural a través de las políticas implementadas por el peronismo (Giunta, 2015: 52-54).

3.1. Horizontes culturales y proyectos teatrales platenses: entre lo intelectual y lo popular

En el contexto de los inicios del gobierno peronista, la ciudad de La Plata contaba con una veintena de salas teatrales, la mayoría afincadas en el casco urbano. Para este período, la ciudad se fue transformando por su perfil universitario y administrativo. El núcleo del campo teatral local estuvo organizado por un repertorio compuesto por representaciones de compañías extranjeras o provenientes del sistema teatral porteño. En paralelo a este repertorio importado de la Capital Federal y al de la actividad de las instituciones oficiales locales, emergieron distintos grupos, entre ellos el *Teatro de Arte La Plata* dirigido por la profesora Cándida Santa María de Otero San Martín; la *Agrupación Teatral de la Provincia* fundada por el escritor Alejandro de Isusi; el *Teatro de UPAK* (Universidad Popular Alejandro Korn) con la dirección de Orestes Caviglia, y la *Compañía de Teatro Universal* dirigida por Livia Lugano.

Entre las puestas de esta última directora podemos citar *La honra de los hombres*, de Jacinto Benavente; *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca; *Mientras se espera al niño*, del escritor local Alejandro de Isusi (1947), *La leyenda del ante* y *El ataúd de la orquídea*, obras de su marido, el poeta Alfredo Rafaelli Sarandría; *La galerna*, de Alejandro de Isusi; *Laboremus*, de Bjoerson Bjorsean (1948); *Fedra*, de Jean Racine; *La*

peronismo implementó una política cultural basada en la premisa ‘Alpargatas sí, libros no?’ Cómo respuesta Pantuso señala cinco puntos: a) la búsqueda de una comunidad organizada, donde la libertad y la responsabilidad estén en una relación causa y efecto; b) un nuevo horizonte de sentido sostenido en el principio de justicia social, como forma de consolidar la felicidad del pueblo y la grandeza de la Nación; c) una afirmación de valores propios frente a la producción de significados elaborados en los centros de poder internacionales; d) el fuerte predominio del concepto de inclusión social; nadie se realiza, en una comunidad que no se realiza; e) la participación organizada de los sectores actores sociales con el fin de garantizar el cumplimiento de los derechos adquiridos” (Zayas Lima, 2017, 33-34).

importancia de llamarse Ernesto, de Oscar Wilde, y *Una mujer de experiencia*, del dramaturgo platense Damián Blotta (1949), entre otras.

Las actividades de los grupos mencionados se enmarcaron dentro del circuito culto, se promovió la actualización de contenidos estéticos, sumados al cariz ideológico situado en una finalidad didáctico-social. Estos objetivos impactaron en la formación de un circuito artístico que integró varias disciplinas artísticas. En consecuencia, comenzaron a programarse, por fuera del circuito oficial, exposiciones de artes visuales, recitado de poesía, música de cámara y otras actividades.

A comienzos de 1946, la agitación ideológica generada por el nuevo proceso histórico que emergió en la Argentina, concretó una serie de resistencias que perfilaron el campo social platense hacia la dicotomía entre lo *popular* y lo *intelectual*. La región fue estremecida¹³¹ por una sucesión de reclamos ante el Ministerio de Trabajo y Acción Social. En este estado de constante conmoción partidaria que se vivió durante el período, las tensiones ideológicas idealizaron los valores supremos de la cultura, dividiendo el campo cultural platense en dos entelequias conceptuales: *lo popular* y *lo intelectual*. Al discurso político que difundía la igualdad de derechos se le contraponen otros que pregonaban la idealización social a través de la *falsa conciencia*, fue esta encrucijada la que sostuvo la paradoja cultural *popular-intelectual*.

Es en este contexto que la ciudad de La Plata desarrolló su campo cultural e intelectual durante los primeros años del peronismo. Como ejemplo se señala que el diario local *El Día* brindó varios números a promocionar la llegada a la ciudad de Jacinto Benavente y de la actriz Lola Membrives. Las obras que se presentaron de dicho autor fueron: *Mujer, al fin*; *Titania*; *Señora ama* y *La infanzona*. El mismo matutino local destacó la importancia de dicha visita como de gran trascendencia para el desarrollo intelectual de los ciudadanos de la región: “El ambiente intelectual de La Plata tendrá una nota destacada, que recordará por mucho tiempo, con la visita que don Jacinto Benavente realizará a La Plata pasado mañana” (*El Día*, 20-03-1946).

En su tercera visita a la ciudad de La Plata, Jacinto Benavente rememoró una conferencia suya ofrecida en la ciudad hecha en momento oportuno. A tal efecto remarcó:

¹³¹ En términos de la Teoría Crítica, “la separación ontológica entre los valores ideales y los materiales trae como consecuencia la despreocupación idealista de todo aquello que está en relación con los procesos materiales de la vida” (Entel, Lenarduzzi y Gerzovich, 2008: 41).

... en una época en que los estudiantes hacían más caso de los escritores [...] ahora ellos se encuentran más ocupados, los unos con los deportes y los otros con la política [...] para que las cosas marchen bien es necesario que cada uno ocupe su lugar: el escritor escribiendo, el estudiante estudiando y el zapatero haciendo zapatos. Seguidamente, en un tono más serio, destacó que esa era la forma de hacer verdadero patriotismo, vale decir, esmerándose cada uno en superarse en su propia profesión. Calificó finalmente a La Plata de capital intelectual del país, por más que en ese sentido sea la vida en Buenos Aires de mayor intensidad. Pues la inquietud es lo que pasa, y en cambio, la serenidad es eterna (*El Día*, 23-03-1946).

Es de esta manera que el diario *El Día* legitimó una idea sobre el concepto de *lo intelectual* y sus diversas formas de interpelar el campo de poder. En este punto el diario revela las tensiones entre el campo intelectual y el campo de poder de La Plata. Es notable el espacio que dedica el matutino a publicitar la visita del dramaturgo español, con relación a la escasa difusión que revistieron los festejos del aniversario de Ensenada. A partir de dicha cobertura se podría inferir el énfasis que la opinión pública confirió a la figura del intelectual extranjero y el peso que dicha figura tuvo en la construcción del perfil identitario de la ciudad. Bajo esta mirada hegemónica que construyó *El Día* se radicalizó la postura entre *ciudad* y *periferia*, instituyendo un imaginario sobre los *habitus de clase* de los obreros del período:

Entre la disciplina de la fábrica y la progresiva argentinización se construyó la autocomplaciente certeza de que aquel era un enclave obrero racialmente homogéneo y socialmente controlado. Sin embargo, las repercusiones de la caída de Perón en Berisso pondrán de manifiesto los equívocos de aquella mirada que, desde La Plata, instaba a creer que esos trabajadores disciplinados y argentinizados no podía producir nada inesperado (Vallejo, 2007: 432).

Cabe señalar que estas líneas de pensamiento tuvieron su impacto en el período de forma radicalizada. Enmarcada en dicha conformación del campo intelectual, el Gobierno provincial impulsó la creación de diversas instituciones destinadas a la formación de núcleos teatrales pertinentes a las políticas de gobierno. De esta manera, la definición de una política cultural en torno a las artes escénicas de la capital provincial observó distintos procesos de transformación a lo largo de la época.

Más allá de los intentos políticos por unificar la región, en un conjunto homogéneo de cultura, las prácticas teatrales demostraron lo contrario al marcar un camino heterogéneo en la producción, y, por ende, en el sentido del teatro como herramienta cultural. La lucha por la posesión del capital cultural se encarnó en la figura del *ser nacional*, idealizado a partir de los programas educativos, de la creación de instituciones, de la revalorización de la tradición escénica popular y del papel de los medios en dicha construcción.

Por su parte, la heterogeneidad de voces dentro del campo de poder provincial intentó darle a las políticas gubernamentales un camino pluralista que, finalmente, terminó por subrayar las tensiones entre intelectual y popular; a su vez, la relación entre las ideas basadas en lo intelectual y en lo popular con el relato moderno de razón ilustrada acabó de dividir el campo social entre *lo cosmopolita* y *lo regional*. Al respecto de dicha división, Juan José Hernández Arregui (2005: 122) sostuvo que:

La tradición es memoria, a través de la lengua, de una cultura. Pero esta memoria tiene un contenido de clase, muy notorio en los países coloniales. Por la naturaleza del sistema productivo, en ellos hay doble patrimonio cultural, en relación con las funciones antagónicas de las clases sociales en la producción. Las clases bajas, afincadas en la tierra, y las altas, anexionadas al mercado mundial, representan esa doble nacionalidad cultural. Cada clase social, aunque enmantada en la cultura nacional, tiende a concebir el mundo de manera distinta.

Más allá de los intentos políticos del campo de poder por unificar la región en un conjunto cultural homogéneo, las prácticas teatrales manifestaron lo contrario al marcar un camino heterogéneo en la producción cultural. El teatro, como estrategia cultural, señaló la lucha por la posesión del capital cultural. Dicha lucha se personificó en la búsqueda del *ser nacional*. Las estrategias político-culturales utilizadas por el campo de poder y el campo intelectual para conseguir definir y materializar la idea de *ser nacional*, estuvieron conformada e idealizada a partir de programas educativos; de la creación de instituciones teatrales y culturales; de la revalorización de la tradición escénica popular; y del papel de los medios de difusión en dicha construcción.

Parte 3

1. Tensiones culturales territorializadas: centro y periferia de la cultura (1945-1955)

Durante el siglo XIX, la idea de modernización que plantearon tanto la generación del 37¹³² como la generación del 80 estuvo marcada por la tradición ilustrada europea e inspirada en las corrientes positivistas y en el pensamiento liberal norteamericano. Las primeras doctrinas del pensamiento de la Ilustración comenzaron a circular, en el territorio argentino, a mediados del siglo XVIII. Sobre la base de este conjunto de tradiciones se asentó la falta de comprensión de los procesos políticos históricos de cada región de América Latina y, a su vez, se cuestionó la idea de cultura como un proceso histórico dinámico y heterogéneo, facilitador de la construcción de subjetividades.

La idea de *civilización* y *barbarie* (Hernández Arregui, 2004: 63-64), como discurso cultural, tuvo su paralelismo en la tensión entre *alta cultura* y *cultura popular*, que postuló en su interior el pensamiento de la modernidad. Son estas ideas rectoras, tomadas de la modernidad, las que influyeron paulatinamente en el pensamiento de los hombres del siglo XIX, marcando el ritmo en la construcción del *deber ser* del hombre moderno latinoamericano. Si se analizaran los proyectos elaborados por los pensadores posindependentistas, ¿se podría deducir que la razón teórica estuvo escindida de la razón práctica a la hora de llevar a buen término dichos proyectos?

El planteo de universales absolutos y abstractos –como por ejemplo el de Soberanía y Nación– escindidos de las prácticas sociales latinoamericanas dio lugar a la construcción de paradigmas cuestionables en la praxis política (Palti, 2007: 152-153). Tales escisiones se evidencian a la hora de concretizar dichos universales en las cartas magnas destinadas a organizar tanto las políticas de Estado como el funcionamiento de las sociedades.

¹³² Según Ricardo Haro (2002), “Es preciso recordar que existen ideas rectoras en el pensamiento de Alberdi expresadas fundamentalmente en sus *Bases*, tales como ‘la ley de la expansión’, como el mejoramiento indefinido de la especie humana, por el cruzamiento de las razas, por la comunicación de las ideas y creencias, y por la nivelación de las poblaciones con las subsistencias; ‘la ley del desarrollo de la civilización’ que reclama el suelo que mantenemos desierto para el atraso; ‘la ley de dilatación del género humano’ por la civilización o por la conquista; ‘la ley capital y sumaria del desarrollo de la civilización cristiana y moderna’ que completará el trabajo que dejó embrionario la Europa española; ‘el progreso y bienestar material’; ‘la ley de los antecedentes’; ‘la riqueza’; ‘la educación de las cosas’ que es la que se opera por la acción espontánea de las cosas o el ejemplo de una vida más civilizada que la nuestra; etc. (*Bases*, “Introducción”, “Capítulo X” y “Capítulo XIII”).”

La complejidad política que se iba forjando en estas tierras durante el siglo XIX demostró, en su centro, un dilema cultural que supuso una serie de debates ideológicos y discusiones que imprimieron la vida socio cultural de la Argentina. Después de la derrota de Rosas en Caseros, la rivalidad ideológica entre unitarios y federales comenzó a debatirse en el plano teórico político, pero no en las prácticas sociales. Es Alberdi¹³³ quien propuso un conjunto de ideas y de políticas que intentaron zanjar de manera ecuánime la polarización de la sociedad argentina del siglo XIX¹³⁴. Con la elaboración de sus *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1852), delineó un programa político y jurídico que fue el fundamento para la elaboración de la Constitución Nacional de 1853.

Hacia finales del siglo XIX, los políticos y los pensadores de la generación del 80 emprendieron un proceso de *modernización*, tanto político como cultural, sobre el territorio de la nación argentina (García Canclini, 2005: 81-82). Los idearios *románticos europeos* de organización política y nacional, teorizados por la generación del 37, se llevan a la práctica durante este período. Se profundiza así una nación polarizada y signada por el avance de la modernidad. La polarización se vislumbró no solo entre *alta cultura* y *cultura de masas*, sino también en la dicotomía ideológica entre facciones opuestas que culturalmente respondían al paradigma moderno europeo –una oligarquía patricia conservadora y liberal en oposición a una clase popular criolla e inmigrante–.

Bajo el dominio ideológico conservador está demás preguntarse por qué una transformación cultural basada en las viejas estructuras sociales coloniales hizo imposible pensar o construir una sociedad *local* más justa y socialmente móvil. Los parámetros políticos esgrimidos a la hora de especular una nación soberana se sustentaron sobre la base de políticas de Estado ajenas a la problemática poscolonial americana. ¿Se podría suponer entonces que la *burocracia política poscolonial* –sobre todo la dirigencia política de finales del siglo XIX– no respondía a las necesidades de los habitantes locales? ¿O estableció sus bases sobre valores que respondían todavía a la estructura colonial? Las políticas que implementaron la generación del 80 supusieron, a partir de políticas liberales

¹³³ Cabe señalar que más allá de la disposición de Alberdi a intentar zanjar las diferencias ideológicas que estaban latentes en la Argentina durante ese período, también subyace en sus escritos una tendencia hacia el positivismo, pero es deber aclarar que no es dogmático y cerrado (Piñeiro Iñiguez, 2006: 113).

¹³⁴ Según Natalio Botana (2010), “La respuesta de las *Bases*... es la de una fórmula mixta –que sea mitad federal y mitad unitaria– ‘consolidable en la unidad del régimen nacional; pero no invisible como quería el Congreso de 1826, sino divisible y dividido en gobiernos provinciales, limitados, como el gobierno central, por la ley federal de la república’. Esta fórmula recupera las interpretaciones del federalismo más centralista de los debates constituyentes en los Estados Unidos expuestas por Alexander Hamilton en el artículo XV de El Federalista”.

y conservadoras, un camuflaje de los ideales de la modernidad bajo políticas de *desarrollo* de la nación¹³⁵.

El concepto de progreso de la Nación ha sido el objetivo político en diversas etapas de la historia argentina. Con este objetivo se han implementado políticas de Estado que intentaron asociar, por ejemplo, las ideas de modernización y perfeccionamiento con la de soberanía. En algunos casos la soberanía nacional tuvo el fin último de buscar la igualdad social, esta premisa llevó a los diversos gobiernos a impulsar sus políticas culturales conservadoras con características modernas. Pero qué posibilidades de igualdad social se pueden dar cuando la misma modernidad plantea una sociedad dividida bajo los estamentos de la burguesía capitalista.

A partir de la primera mitad del siglo XX, se intensificaron las tensiones producidas durante el siglo XIX entre *civilización y barbarie* y los conceptos de *centro y periferia*, como su correlato geográfico; también estas tensiones pueden ser traducidas al campo de la ideología, por ejemplo, entre la histórica lucha entre unitarios y federales; entre el Partido Federal y el Partido Liberal; entre autonomistas y federalistas; entre conservadorismo y radicalismo, y es al llegar a mediados del siglo XX cuando la antinomia entre peronistas y antiperonistas tiñó la vida social de cada uno de los ciudadanos.

Retomando el período histórico de mitad del siglo XX, se comienza a presenciar la cristalización del debate cultural entre *tradición y progreso* elaborado durante el siglo XIX, pero es bajo la luz de las ideas concebidas a partir del liberalismo¹³⁶ ilustrado de la civilización europea que se difunden en todos los planos de la vida latinoamericana diversos textos culturales que ponen de manifiesto dicho debate en las artes. En la

¹³⁵ “Después de 1850, como siempre en mora, el positivismo entra en América Latina. El positivismo en América fue una ilusión y un anacronismo. Mal podía en estas tierras, mercado de materias primas, fructificar el saber especializado, que es consecuencia del desarrollo técnico y de la transformación real de la naturaleza, y no del atraso material, y por ende cultural, que hace de séquito a toda economía colonial. El positivismo, aquí, dio una mentalidad generalizadora, ajena a las particularidades de América, algo enteramente trivial, en suma, una fraseología cientificista sin relación con una economía aletargada. En otro sentido, el positivismo, en tanto espejismo de pertenecer a Europa, fue una despersonalización espiritual, un atenuamiento de lo autóctono que siguió alentado con un jadeo profundo en las capas populares impasibles a la penetración extranjera” (Hernández Arregui, 2004: 85).

¹³⁶ “Hay un equívoco que confunde a muchos, con relación al liberalismo en América. El liberalismo, que fue en sus etapas primeras una filosofía progresista presentada como ética pródiga del capitalismo, nace con el desarrollo de la revolución industrial, y posteriormente, en Europa degenera en filosofía reaccionaria al acumularse los efectos políticos que la expropiación capitalista genera. En América, en cambio, el liberalismo posterior a 1853 ingresa con la disolución de las industrias de desarrollo del período hispánico, y en tanto ideología desconectada de un piso histórico propio, al acoplarse a estructuras económicas de tipo agrario, no podía acabar en otra cosa que en un liberalismo de parodia, en una filosofía contrahecha” (Hernández Arregui, 2004: 61).

Argentina, la literatura de la alta cultura¹³⁷ postula, desde diferentes ópticas, el axioma polarizado entre *civilización y barbarie*¹³⁸ o en términos históricos la tensión ideológica entre unitarios y federales y su paralelismo geográfico centro y periferia (Hernández Arregui, 2004: 63-64). Es esta polarización la que marcó el dilema conceptual del desarrollo cultural de la Argentina y les dio impulso a los diferentes gobiernos para conceptualizar la idea de *ser nacional*.

1.1. **Complejos culturales¹³⁹ y políticas culturales¹⁴⁰**

Una vez constituido el Estado nacional, el debate político y las acciones culturales se van a centrar en el problema de establecer qué es la Nación y, por ende, qué es el *ser nacional*. Así es que la discusión política sobre la identidad queda implícita en las políticas estatales que los diferentes gobiernos van a aplicar para consolidar el Estado nacional. Al respecto, una de las acciones que se va a llevar a cabo es la construcción de instituciones culturales oficiales que van a regir el orden cultural de acuerdo a las ideologías hegemónicas.

Las tres primeras décadas del siglo XX configuran dentro de la historia argentina un período paradigmático, en tanto se elaboran ideas políticas que van a tener su punto

¹³⁷ Las obras más representativas son *Facundo* (1845), de Domingo F. Sarmiento; *La Cautiva* (1837) y *El Matadero* (escrito entre 1838 y 1840), de Esteban Echeverría; *Amalia* (1851), de José Mármol; la obra teatral de Juan Bautista Alberdi *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos, o sea fastos dramáticos de una guerra memorable* (1842).

¹³⁸ “Con diferencias de detalles, las luchas argentinas entre ‘unitarios’ –las clases ligadas a la exportación portuaria– y ‘federales’ –las poblaciones empobrecidas del interior– se reeditaron en la mayoría de los países emancipados: Bolivia, Colombia, Venezuela, México y de América Central” (Hernández Arregui, 2004: 61).

¹³⁹ “Se entiende por ‘complejo cultural’ de un pueblo o de una clase social, el conjunto de valores, hábitos psicológicos e ilusiones mentales colectivos estrechamente dependientes de un núcleo casual que riga y organiza el pensamiento y las formas de vida del grupo o clase en cuestión” (Hernández Arregui, 2004: 95).

¹⁴⁰ Víctor Manuel Rodríguez (1999) sostiene: “Si política cultural es entonces el conjunto de intervenciones ‘culturales’ que llevan a cabo los grupos sociales, en el marco de circuitos atravesados por conflictos sociales y político, García Canclini continúa su análisis mostrando cómo en el universo social conviven en conflicto permanente paradigmas de acción cultural que expresan nociones de cultura y de su articulación con la política y la vida social. Hoy por hoy, el territorio cultural se dibuja a partir de tendencias que van desde el mecenazgo, pasando por el patrimonialismo, la privatización neoconservadora, la democratización cultural, hasta la democracia participativa. Para unos la acción cultural se funda en el apoyo privado a la estética elitista de las bellas artes con el ánimo de contribuir al ‘desarrollo espiritual’ de la sociedad. Aquellos defensores del patrimonio cultural (hegemónico o subalterno) hacen una asociación no problemática entre conceptos como cultura, nación e identidad, siempre tematizados a partir del recuerdo de un pasado glorioso, atávico. Para los neoconservadores, la iniciativa cultural debe reposar en manos del capital privado, mientras que el Estado debe ocuparse de preservar el patrimonio. Para los democratizadores culturales, la política cultural debe ocuparse exclusivamente de la distribución y popularización de la alta cultura, convencidos de que la democracia cultural reposa en el acceso a objetos producidos solo por unos y no tanto en la garantía de condiciones para que todos puedan producirlos. Si políticas culturales no es lo que hacen los Estados o las instancias con el ánimo de orientar los procesos culturales, sino, como ya lo hemos señalado, las intervenciones que llevan a cabo todos y cada uno de los agentes culturales”.

cúlmine durante la década de 1960. El lapso entre los años 1930 –año del golpe de Estado producido por el general José F. Uriburu que derrocó al presidente Hipólito Yrigoyen– y 1946 –año en que asume como presidente electo Juan Domingo Perón– se produce una serie de acciones anticonstitucionales que ponen en el centro de los conflictos políticos a las Fuerzas Armadas y a cierto sector de la ciudadanía a la hora de definirlos. Estas contiendas políticas sitúan dos facciones ideológicas que van a estar vigentes hasta el advenimiento de la democracia en 1983: autoritarios frente a democráticos (Cattaruzza, 2009: 115-122).

En las décadas posteriores al derrocamiento de Juan Domingo Perón (1955) acontece una cadena de conflictos que van más allá del mero dato político; cabe remarcar que los años posteriores a la llamada Revolución Libertadora estuvieron signados por un debate ideológico que hunde sus raíces en los procesos políticos de la historia nacional. Dentro de tal complejidad de procesos es notable remarcar el debate que se entabla dentro del seno de las diversas facciones políticas –tanto cívico como militares– por apropiarse de los conceptos de Nación, Soberanía y Patria para legitimar su rol de gobierno.

Los diversos gobiernos de facto constituyeron el bastión del autoritarismo conservador, heredero del pensamiento liberal de la oligarquía de finales del siglo XIX. Esta relación acrecentó aún más la distinción de clase y excluyó al movimiento obrero de los procesos políticos, asimismo se establecieron límites rígidos entre el *centro* y la *periferia*, entre la *alta cultura* y la *cultura popular*. En muchos casos, también, se utilizó la cultura de masas para reproducir un modelo social y cultural a partir del enajenamiento del grueso de la población trabajadora para empujarlos hacia la periferia del campo social.

Dentro de la complejidad que manifiestan los procesos políticos y sociales del pasado histórico de la Argentina, los procesos culturales no son ajenos a estas tensiones. La lucha que se origina entre los diversos *complejos culturales* por apropiarse del capital simbólico (el *ser nacional*¹⁴¹) genera, dentro del campo cultural, tensiones similares a las que se produjeron hacia el interior del campo político.

Dentro del campo de la cultura, una de las prácticas artísticas que establece un vínculo estrecho con las prácticas sociales es el teatro. Se sabe que toda actividad artística tiene

¹⁴¹ Juan José Hernández Arregui define al ser nacional como: "... algo inteligible, o sea, en una comunidad establecida en un ámbito geográfico y económico, jurídicamente organizada en una nación, unida por una misma lengua, un pasado común, instituciones histórica, creencias y tradiciones también comunes conservadas por la memoria del pueblo, y amuralladas, tales representaciones colectivas, en sus clases no ligadas al imperialismo, en una actitud de defensa ante embates internos y externos, que en tanto disposición revolucionaria de las masas oprimidas, se manifiesta como conciencia antiimperialista, como una voluntad nacional de destino" (Hernández Arregui, 2004: 20-21).

su correlato con la serie social, es así que el campo de poder, en algunos casos, ha fundado vínculos con el campo artístico para instituir estrategias políticas en busca de paradigmas que construyan una idea sobre el concepto de Nación, y, por ende, establecer un discurso que admita esclarecer tanto la cuestión social como el problema de la identidad. Al evidenciar esta relación, entre campo de poder y campo cultural, también se manifiesta otra relación que subyace dentro de este entramado político-social y son los debates que se generan entre diversos *complejos culturales* por poseer el predominio del capital simbólico.

Cada *complejo cultural* funda, en el plano artístico, discursos que lo representan y, por lo tanto, que manifiestan su *deber ser* identitario. La constante lucha entre el *nosotros* y el *otro*, muchas veces, subjetiviza los discursos artísticos y esto se debe a que la cultura no es un ente de características ahistóricas. Para poder comprender estas relaciones se tomará como ejemplo el sistema teatral de la ciudad de La Plata, y dentro de dicho sistema al subsistema del teatro oficial, específicamente, la Comedia de la Provincia de Buenos Aires.

El punto de partida para comprender que las prácticas culturales materializan una idea de identidad nacional, y que dicha identidad está constituida por una matriz de pensamiento que con frecuencia manifiesta tensiones antagónicas, es intentar desentrañar los debates internos, de carácter histórico, que funcionan de manera dialógica y que tienen su raíz ideológica en la modernidad: centro y periferia, campo y ciudad, razón ilustrada y pensamiento popular, alta cultura y cultura de masas, tradición nacional y modernidad, nacionalismos e imperialismos, etcétera. Así es que los dos elencos de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires instituyen, materializan y vehiculizan en sus representaciones dicha matriz de pensamiento.

El repertorio dramático y estético de la Comedia de la Provincia se sustentó en un conjunto de convenciones teatrales en las que la construcción de sentido se basó en la preservación de la tradición escénica argentina como elemento constitutivo de la tradición nacional. Dicha tradición escénica argentina –constituida por los modelos teatrales que abarcan el período 1884-1930– es un sistema artístico resultante de la modernidad, y la elección de este repertorio por parte de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires manifestó una matriz de pensamiento identitaria surgida de dicho pensamiento de moderno.

Esta ideología moderna, que durante la década de 1960 presentó la relación entre tradición cultural y progreso, se materializó –tanto estética como temáticamente– en las representaciones de los dos elencos de la Comedia: el Teatro Popular Bonaerense y el elenco estable de la ciudad de La Plata. Ambos elencos definieron, a partir de la relación entre tradición cultural y progreso, dos direcciones sobre la identidad nacional. La creación de esta institución teatral oficial tiene sus antecedentes en políticas culturales de carácter popular desarrolladas durante la primera presidencia de Juan Domingo Perón. En el siguiente apartado se detallarán dichos antecedentes que permitieron en 1958 fundar una de las instituciones teatrales oficiales de la provincia de Buenos Aires con fuertes principios populares.

2. Modelos y estrategias culturales: *lo popular* como política emergente

Como en apartados anteriores se señalara, el período que abarca los dos gobiernos de Juan Domingo Perón marcó la reconfiguración del campo político, social y cultural de la Argentina. Es durante este lapso que surgen estrategias que pusieron en marcha la construcción de un Estado interesado en definir conceptos como *popular* y *nacional*¹⁴², ambas ideas asociadas a la búsqueda de la identidad nacional. Es durante estos años que se asociaron las ideas de *lo popular* y *lo nacional* con la masa proletaria que se iba afincando en la periferia de Buenos Aires. El entramado social que iba creciendo en las zonas apartadas del centro de la metrópolis fue de características heterogéneas, pero unificadas por el concepto *trabajador*.

Con relación a esta idea de búsqueda de *la argentinidad*, Perla Zayas Lima (2017: 59-60) reconoce en las palabras del dramaturgo Homero Guglielmini dos principios para interpretar la realidad argentina:

¹⁴² Cabe apuntar sobre esta idea de *lo nacional* que en el contexto de las políticas del período descrito en este apartado, muchas veces, esta idea también se asocia a *cultura nacional* como parte de esa búsqueda sobre la identidad nacional. Por ello, el desarrollo de las ideas de lo nacional y lo popular, con frecuencia, se sustenta en la búsqueda de una cultura nacional como posibilidad de definir la identidad de una Nación. En tanto que, como se ha procurado demostrar en este trabajo, la cultura nacional no es homogénea, por más intentos de la élite conservadora de plantear una cultura hegemónica y homogénea. Al respecto, Colombres (2007: 93) sostiene: “Podemos afirmar entonces que la cultura nacional es, en un sentido amplio, la suma de las culturas existentes dentro del ámbito territorial de una nación, con exclusión de las culturas de dominio difundidas por los países centrales y la burguesía”.

El primero, la necesidad de construir el concepto de argentinidad. El propósito de conocimiento de la patria no significaba un mero acto teórico, sino a la vez un acto de voluntad, de autoafirmación.

El segundo, trabajar simultáneamente en la praxis y la teoría de la argentinidad. En la Argentina la historia vivida como futuro virtual más que como pasado concluido.

Es de acuerdo a estos principios que se establecieron estrategias culturales para reafirmar aquello que durante décadas la élite conservadora porteña había negado. Zayas Lima (2017: 59) también resalta que José Imbelloni, en su libro *La formación racial argentina*, consideraba que el punto crucial de la raza era la puerta para poder comprender la historia, y fue desde esta idea que rescató la figura del gaucho y su relación con las diferentes corrientes inmigratorias. También fue a partir de esta idea que comenzó un debate teórico entre la relación raza y pueblo para definir el carácter inmutable de la identidad nacional.

Más allá de criterios y categorías rígidas o perimidas, es importante señalar que durante este período se hizo hincapié en el debate sobre la identidad. El problema identitario fue la bandera que enarbó el gobierno peronista, esto en clara referencia y oposición a los gobiernos conservadores que buscaron limitar dicha problemática a un *statu quo* arraigado históricamente en la sociedad estamentaria colonial. Esta clara referencia al pasado colonial europeizante y sus políticas culturales, tratado en apartados anteriores, fue el espacio que permitió que durante la década de 1940 eclosionara con mayor fuerza la cuestión por lo *popular*.

Ahora bien, al profundizar sobre el debate que surgió durante estos años entre cultura popular y élite intelectual, se puede apreciar que en esta discusión hay dos términos que se contraponen y además son derivados de dos campos diferentes; es por esto por lo que dicho debate podría considerarse, en una primera instancia, desigual. Aquello que pertenece al orden de lo popular, si bien está delimitado por el campo de poder, en este caso pertenecería al campo de la cultura; por su parte lo que incluye el término intelectual tiene su arraigo dentro del campo intelectual con sus repercusiones dentro del campo cultural. En consecuencia, los agentes que integraron el campo de poder dirimieron dicha desigualdad a partir de instaurar políticas culturales de resistencia e inclusión.

No es la intención de este estudio separar tajantemente aquellos conceptos que, por una u otra razón, integran varias esferas conceptuales –campo de poder, campo intelectual o campo cultural– ya explicadas por el sociólogo Pierre Bourdieu en sus estudios. Pero es

necesario señalar esta desigualdad en el debate, ya que la emergencia del concepto *cultura popular*, dentro de este período, fue definitoria de lo que en esos años se consideró identidad nacional, de más está decir que este último concepto estuvo vinculado al campo de poder y su posterior impacto dentro del campo cultural. Con respecto al vínculo entre campo de poder y campo cultural y su repercusión con el concepto popular, Perla Zayas Lima (2017, 117-118) reseña que la mayoría de los teóricos que trataron este problema: "... coincidieron en relacionar (por supuesto, de modo diferente) la alta cultura y la baja cultura generando así polémicas sobre la pertinencia de hablar de cultura hegemónica y cultura subalterna o de diferenciar la cultura popular de la cultura de masas".

Si bien el concepto de *cultura popular* es un concepto dúctil y con el tiempo va mutando, es necesario resaltar que históricamente ha estado asociado a la *clase trabajadora*. Cuando se plantea el debate entre *lo popular* y *lo intelectual* no se propone una antinomia¹⁴³, sino más bien como las dos cara de una misma moneda, esto quiere decir que la discusión entre estos dos conceptos es parte de la identidad nacional, como ya se ha ejemplificado en el transcurso de la parte dos del presente trabajo. Diferentes teóricos han participado de esta discusión y, desde Beatriz Sarlo hasta Néstor García Canclini han intentado explicar en qué consiste esta idea de *lo popular*.

John Storey (2002: 25-26), en *Teoría cultural y cultura popular*, define varias nociones sobre la idea de cultura popular lo cual permite, en una primera instancia, abordar los mecanismos de funcionamiento de este concepto que durante el período peronista se transformó en una idea emergente. En tal sentido, Storey describe una de las nociones de cultura popular¹⁴⁴ que deriva del teórico marxista Antonio Gramsci con relación a su concepto de hegemonía¹⁴⁵.

Los que utilizan este enfoque, a veces denominado teoría de la hegemonía neo-gramsciana, ven la cultura popular como un lugar de luchas entre la "resistencia" de los grupos subordinados de la sociedad y las fuerzas de "incorporación" que operan

¹⁴³ Para comprender este debate cultural y político hay que enmarcarlo, en términos marxistas, dentro de las condiciones históricas de producción de dicho debate o en cómo estaba organizada la sociedad.

¹⁴⁴ "Los textos y las prácticas de la cultura popular se mueven dentro de lo que Gramsci denomina 'un equilibrio de consenso'. Se trata de un proceso histórico (etiquetado como cultura popular en un momento, y como otro tipo de cultura en otro), pero también de un proceso sincrónico (que se mueve entre resistencia e incorporación en un momento histórico dado)" (Storey, 2001: 27).

¹⁴⁵ "Gramsci utiliza el término 'hegemonía' para referirse al modo como los grupos dominantes de la sociedad, a través de un proceso de 'liderazgo intelectual', intentan ganarse el consentimiento de los grupos subordinados de la sociedad" (Storey, 2002: 26).

en interés de los grupos dominantes. Según este uso, la cultura popular no es la cultura impuesta de los teóricos de la cultura de masas, ni tampoco una cultura de “la gente”, espontáneamente opositora, emergente desde abajo. Es más bien un terreno, como ya hemos dicho, marcado por la resistencia y la incorporación. [...] En general, aquellos que consideran la cultura popular desde una perspectiva neo-gramsciana tienden a verla como un terreno de lucha ideológica entre clases dominantes y subordinadas, entre culturas dominantes y subordinadas (Storey, 2002: 27).

Planteado así el campo teórico en el que se desarrolló la lucha por el capital simbólico, cabe señalar que la disputa por conservar la hegemonía cultural estableció dos bandos políticos claramente definidos. Uno de los grupos fue aquel que poseía históricamente el poder económico y estuvo vinculado a la élite porteña: la oligarquía conservadora y europeizante. El otro grupo social¹⁴⁶ de características heterogéneas y producto de las migraciones internas estuvo compuesto en su mayoría por el *gringo inmigrante*, obreros, comerciantes, *criollos*, etcétera, que se encontraban dispersos tanto en el campo social como en la geografía de la ciudad, y fue solamente *el justicialismo* el que pudo unificarlo bajo una misma bandera ideológica.

Por consiguiente, la *clase obrera*, durante las dos presidencias de Perón, emprendió el camino de ascenso y de bienestar social¹⁴⁷ a partir de políticas que legitimaron su

¹⁴⁶ “Al considerar, en segundo término, las transformaciones que trajo consigo el período de las migraciones internas, constatamos una trayectoria diferente. Breve había sido el tiempo transcurrido desde que abandonaron sus lugares de origen cuando el millón de provincianos que afluyó a Buenos Aires y sus suburbios entre 1936 y 1947 fue llamado a desempeñar un papel político protagónico. Su llegada coincidió con una crisis política y el surgimiento de un líder necesitado de apoyo popular, lo cual les abrió las puertas a una influencia temprana y decisiva en el terreno político-electoral. En cambio, puede afirmarse que no habrían de tener una influencia equivalente en el plano social. Los trabajadores rurales, los pequeños arrendatarios, los empleados y los obreros de los pueblos del interior no encontraron a su arribo al área metropolitana un escenario comparable al que recibió a los inmigrantes europeos medio siglo antes. Esto es, un escenario relativamente vacío en términos de la población y las instituciones existentes. Por lo tanto, más que ante una sociedad toda por hacerse, se encontraron con una sociedad sustancialmente hecha, cuyos valores y estilos de vida, popularizados por las radios, los periódicos, las revistas, estaban además revestidos de un prestigio que la Argentina criolla tradicional nunca tuvo entre los inmigrantes europeos (Torres y Pastoriza, 2007: 265-266).

¹⁴⁷ “En relación con los inmigrantes internos que empezaron a arribar al Gran Buenos Aires desde mediados de la década del treinta en adelante, Gino Germani —a quien se deben los estudios pioneros sobre la estructura social argentina— señaló que los recién llegados tendieron a ubicarse en los niveles más bajos de la pirámide social, empujando a los que ya estaban hacia arriba, a posiciones obreras más altas y hacia los estratos medios. En verdad, para unos y otros, este fue un período de ascenso social. Para los peones y jornaleros que venían del interior la entrada al mercado de trabajo del área metropolitana significó de por sí un movimiento ascendente porque se trataba de ocupaciones con ingresos superiores a los que recibían en sus zonas de origen. Entre tanto, para los trabajadores residentes en la ciudad el crecimiento económico de la época trajo aparejada la expansión de nuevas fuentes de empleo. Muchos las aprovecharon en primera persona subiendo en la jerarquía de la empresa o instalándose por su cuenta como trabajadores

universo simbólico. El cambio semántico que sufrió el horizonte de expectativas del campo cultural giró gracias –en términos gramscianos– a las políticas de resistencia generadas ante la hegemonía conservadora. Cabe preguntarse si el objetivo del acceso a la educación de los sectores marginados, que plantearon las políticas culturales del justicialismo, a partir del teatro, la radio, el cine o la publicación de revistas de carácter popular, fue un intento por establecer estrategias de resistencia e inclusión, y si los dos períodos de gobierno peronista no fueron, a fin de cuentas, una fisura en el aparato hegemónico de la élite conservadora.

Entonces aquello que en una primera instancia se planteó como una semejanza entre los dos términos cultura popular y cultura de masas¹⁴⁸, el devenir político y teórico los diferenció en dos terrenos conceptuales completamente distinguibles. Las ideas derivadas de la modernidad operaron de manera tal que su objetivo fue enredar estos dos términos y oponerlos al concepto de educación. Estas ideas arraigadas en el positivismo iluminista tendieron a intentar neutralizar y deslegitimar las políticas de carácter popular, o sea aquellas estrategias de resistencia que le permitieron al proletariado salir de la periferia, tanto social como geográfica, y convertirse en el centro.

Cabe señalar, como ejemplo de estas contradicciones impuestas por la modernidad, que durante las dos presidencias de Juan Domingo Perón el teatro cumplió un rol fundamental en cuanto a estrategia política. Pero asimismo, esta estrategia, guarda en su interior la complejidad ideológica de carácter histórico que sustentó dicha contradicción. Perla Zayas Lima (2017: 78) hace evidente este punto cuando explica que: “Las coincidencias con el pensamiento de los pensadores iluministas europeos sobre el teatro y sus destinatarios resultan significativas”. En tanto que la misma autora explica en una nota a pie de página¹⁴⁹ que:

independientes o pequeños propietarios en el comercio, los servicios y la industria; muchos más lo hicieron por intermedio de sus hijos, a los que habían conseguido mandar a la escuela y contaban, por lo tanto, con la instrucción requerida para trabajar como empleados en las actividades privadas y la administración pública. La suma de estas experiencias de movilidad infundió durante estos años un renovado vigor al secular proceso de integración de la sociedad argentina” (Torres y Pastoriza, 2007: 273-274).

¹⁴⁸ “La cultura de masas [...] es sin dudas la peor enemiga de la cultura popular, pues sus contenidos la invaden con mayor facilidad y resultan por cierto más nocivos que la cultura ilustrada [...]. La cultura de masas no es otra cosa que una campaña imperialista de embrutecimiento de los pueblos, apoyada en lo que Margulis denomina ‘medios de incomunicación de masas’, pues apuntan a dificultar toda forma real de comunicación entre los hombres” (Colombres, 2007: 19).

¹⁴⁹ La idea desarrollada en la nota 4 del capítulo 2 que aparece en el texto de Perla Zayas Lima es tomada por la misma autora del texto de Domingo T. Piga “El teatro popular: Consideraciones Históricas e Ideológicas”, en AA. VV., *Popular Theatre for Social Change in Latin American*, Los Angeles, University of California, 1978.

La intención de los iluministas [...] fue satisfacer una necesidad, la del teatro como medio de comunicación, de educación y de entretenimiento masivo. La Revolución liberal del siglo XVIII [...] hablaba de que el teatro debía ser una fiesta para todo el pueblo. Y agregaba el concepto de libertad, de todo el pueblo reunido, expresando su regocijo y bienestar. [...] Rousseau veía el teatro con una finalidad más bien educativa. Aparecen ya las dos constantes del más puro teatro popular: espectáculo-fiesta y participación creciente y determinante del público.

Es de este modo que quedó incluido en las políticas de resistencia el valor de la educación como estrategia política. Asimismo, también permaneció amalgamada la función de entretenimiento con la idea de educación.

Es por esto por lo que durante varios períodos históricos, los políticos de ideología conservadora vinculados históricamente al pensamiento iluminista, tendieron a fusionar las ideas de cultura popular, cultura de masas, lo folclórico, la tradición, etcétera, bajo una misma idea: *baja cultura*. La batalla cultural que se vivió durante los años peronistas, y que terminó con la Revolución Libertadora, se dio en los términos de *lo popular versus lo intelectual*, intentado resolver la contradicción interna que tuvo el justicialismo entre cultura popular, cultura de masas y educación.

Dentro de las políticas que se gestaron durante estos años, las estrategias de resistencia cultural más sobresalientes y que se podrían tomar como antecedentes casi directos a la creación de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires fueron:

- a) El Tren Cultural creado en 1948 por el Subsecretario de Cultura de la Nación Antonio Castro y puesto en funcionamiento en junio de 1949 con el objetivo de sacar la idea de cultura de sus viejos esquemas y estructuras para llevarla por todo el país y “restablecer así ‘el derecho a la cultura de todos los argentinos, cualquiera sea su ubicación en el mapa geográfico’” (Zayas Lima, 2017: 71). Esta idea de recorrer el interior del territorio argentino con espectáculos teatrales, conjuntos de música o danza y exposiciones artísticas marcó un hito que se asemeja a lo que en 1958 va a ser el Teatro Popular Bonaerense.
- b) El Ateneo Cultural “Eva Perón”: en 1950 se creó este espacio cultural cuya tarea principal fue poner en contacto el teatro universal con el pueblo, su objetivo fue:

... ocuparse del desarrollo intenso de las actividades escénicas, poniendo al pueblo en contacto con las fuentes vivas del teatro universal. Luchará, al mismo tiempo, por

la doctrina justicialista y por dar cauce a las nuevas normas de formación espiritual del pueblo brindándole las máximas posibilidades de poner el arte al alcance de todos (Zayas Lima, 2017: 91).

- c) El teatro obrero de la CGT creado en 1948 con el aval de la Subsecretaría de Cultura de la Nación: sus integrantes pertenecían a distintos gremios y las funciones se realizaron en las salas barriales de la Capital Federal y el conurbano, al igual que en las provincias. El repertorio interpretado por el Teatro Obrero Argentino de la CGT respondía a los lineamientos de las políticas culturales del gobierno: por un lado, se recuperaban estéticas populares como el nativismo y el sainete y, por otro, se seleccionaban textos del teatro universal como obras de Moliere (Leonardi, 2008: 6).
- d) Finalmente, "... la creación de una compañía adicional del Teatro Nacional de Comedias, compañía que fue destinada a presentarse en los escenarios de las provincias con obras de autores argentinos, con entrada gratuita para obreros y empleados. El objetivo: llevar a las provincias un teatro que contribuyera tanto a la educación como al entretenimiento" (Zayas Lima, 2017: 89).
- e) ... la apropiación del espacio público, "utilitaria-funcional" y "simbólico-cultural" (Zayas Lima, 2017: 109).

Llevando a términos prácticos estas políticas de resistencias y, específicamente en la producción teatral, es durante este período que surge la idea de un *teatro popular*. Perla Zayas Lima (2017: 80-81) expone que durante este período el teatro se va a configurar como un elemento cohesivo de los habitantes del país y que reforzaría la identidad frente "... a lo extranjero, extraño o lo exótico". La misma autora extrae un artículo del período en donde se explican las finalidades del teatro del Estado:

- 1) Constituirse en modelo y norma de toda actividad escénica, en sus diversos aspectos estéticos y técnicos.
- 2) Estimular y vivificar el teatro nacional en general, abriendo sus escenarios no solo a autores consagrados, sino también a los valores nuevos.
- 3) Erigirse en custodio de la tradición dramática de la Nación, dedicando un culto perenne a las obras inspiradas por sus leyendas, creencias y costumbres.

Como se puede apreciar, el valor que se le da al capital cultural durante este período configura un importante antecedente, ya que al considerar la práctica teatral como una estrategia de resistencia, se plantean criterios sumamente claros sobre sus objetivos¹⁵⁰, su estética y su función dentro de campo social y el campo de poder, pero es dentro del campo intelectual donde más conflicto produjo esta estrategia de resistencia.

2.1. Teatro Experimental de la Provincia de Buenos Aires y Departamento de Teatro de la Escuela Superior de Bellas Artes

Las medidas de carácter popular, descritas en el apartado anterior, comenzaron a irradiarse hacia el campo teatral platense como un signo de los nuevos tiempos. En consecuencia, los primeros antecedentes directamente relacionados con la creación de la Comedia Provincial se vinculan con dos instituciones fundantes del subsistema teatral oficial platense: el Teatro Experimental de la Provincia de Buenos Aires (TEPBA)¹⁵¹ y el Departamento de Teatro de la Escuela Superior de Bellas Artes.

En el año 1953 la Universidad Nacional de La Plata inaugura el Departamento de Teatro de la Escuela Superior de Bellas Artes, pero tras el derrocamiento del gobierno peronista, y con el consecuente cambio de autoridades universitarias, dicha institución fue cerrada.

Del mismo año, es la creación del Teatro Experimental de la Provincia de Buenos Aires: el 20 de julio de 1953, por Decreto N.º 1395 de la Dirección General de Cultura –dicha institución dependía económica y administrativamente del Teatro Argentino–. Su director general fue el escenógrafo Alberto Otegui y entre sus miembros figuraron Cándido Moneo Sanz, Milagros de la Vega, Juan Carlos De Barry, Aldo Tulián, Juan Carlos Canedo y Marcelo Lavalle. El Teatro Experimental de la Provincia es la entidad teatral que va a

¹⁵⁰ “Especialmente en Latinoamérica, la práctica de un teatro popular que busca cerrar el hiato existente entre práctica escénica y la clase obrera coincide con períodos en los que la agitación política convive con la lucha por la reivindicaciones sociales, y se manifiesta:

- a) La necesidad de llegar y conquistar a un nuevo público.
- b) Mantenerlo a través de un repertorio que coincida con su ‘horizonte de expectativas’ y su competencia.
- c) Hacerlo partícipe de la creación del hecho escénico.

Perón ‘artífice’ de una ‘identidad peronista-popular’ que [...] apuntaba a una movilidad social que incluía en el ‘bienestar’ la posesión y el disfrute de bienes simbólicos, por ejemplo, un teatro hasta entonces gozado por la burguesía y la aristocracia” (Zayas Lima, 2017: 120-121).

¹⁵¹ Un antecedente de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires fue el Teatro Experimental de la Provincia creado el 20 de julio de 1953 por Decreto N.º 1395 de la Dirección General de Cultura.

sentar las bases para la posterior creación de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires.

Repertorio del Teatro Experimental de la Provincia de Buenos Aires:

Año 1953:

Escorial, de Michel de Ghelderode. Dir.: Alberto Otegui.

Paquebot tenacidad, de Charles Vildrac. Dir.: Alberto Otegui.

Pompas de jabón, de Roberto Lino Cayol. Dir.: Alberto Otegui.

Sancho Panza en la ínsula, de Alejandro Casona. Dir.: Alberto Otegui.

Verano y humo, de Tennessee Williams. Dir.: Alberto Otegui.

Año 1954:

Cuando aquí había reyes, de Rodolfo González Pacheco. Dir.: Alberto Otegui.

La casa sitiada, de Rodolfo Falcioni; con dirección de Alberto Otegui y el elenco conformado por: Vicky Merlo, Mario Gaia, Gladys Romero, Federico Giuliano y Carlos W. Diéguez; y la colaboración escénica de Jorge Grinbaum; escenografía a cargo de Víctor Pinilla.

También se reponen obras del año anterior:

Pompas de jabón, de R. Cayol, con escenografía de Edgard De Santo, dirección de Milagros de la Vega y Carlos Perelli, y la intervención del actor Víctor Hugo Iriarte en el papel central.

Sancho Panza en la ínsula, de Alejandro Casona, con la dirección de Cándido Moneo Sanz y la actuación de Miguel Beninati. La escenografía pertenece a Norberto H. Pinola.

Año 1955:

El tío Arquímedes, de Juan Carlos Ferrari. Dir.: Moneo Sanz.

Sancho panza en la ínsula, de Alejandro Casona. Dir.: Cándido Moneo Sanz.

La versión de Browning, de Terence Rattigan, con Marcella Anderson, Miguel Beninati, Víctor Hugo Iriarte, Lisandro Selva, Vicky Merlo, Aldo Tulián y Rubén Aldao.

Farsa y justicia del corregidor, de Alejandro Casona.

Año 1956:

Verano y humo, de Tennessee Williams. Dir.: Jorge Grimbaum.

La cita en Senliz, de Jean Anouilh. Dir.: Cándida Santa María de Oro.

En sus pocos años de trabajo, la agrupación llevó a escena un repertorio dramático que osciló entre la dramaturgia universal y la dramaturgia local. Esta nueva versión del Teatro Universitario dio impulso a un nuevo intento de territorialización y de autonomía del campo teatral platense con respecto al sistema teatral porteño. Como consecuencia del proceso de modernización del sistema teatral platense, la creación de posibles subjetividades alternativas fueron las que marcaron el ritmo de apertura hacia nuevas formas teatrales. Si bien este intento de autonomía y territorialización no llegó a consolidarse porque, paradójicamente, la diversidad de poéticas dio apertura a la división del sistema teatral local en dos subsistemas: el subsistema del teatro independiente y el subsistema del teatro oficial. Esta división fue factible ya que durante el período se originan los primeros intentos de profesionalización de la actividad teatral, desarrollados por el trabajo del Conservatorio de Música y Arte Dramático y por la actividad pedagógica del Departamento de Teatro de la Escuela Superior de Bellas Artes. Esta conjunción de hechos, de aspectos pedagógicos, facilitó que el elenco teatral universitario desplegara su actividad y fuese el antecedente que impulsó la posterior creación de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires.

El Teatro Experimental abrió el camino hacia una nueva forma de entender el sistema teatral como una estrategia política para la educación del pueblo, ya que como instrumento de las políticas culturales del período manifestó un esfuerzo ideológico por marcar el rumbo hacia la construcción de un modelo de cultura enfatizado por la variedad en la selección de modelos dramáticos.

Durante el período descrito en este apartado se asiste no solo a la revalorización de lo local, sino también a la construcción del capital simbólico de la región. Es esta idea de valorización de lo local, por las políticas gubernamentales, lo que proporcionó el desarrollo de las producciones teatrales en la región y abrió el camino hacia la modernización de la dramaturgia local en consonancia con las políticas nacionales que:

Ante intelectuales y artistas argentinos, Perón fundamentó la necesidad de organizar la cultura “para que no sigamos implantando en nuestro país cosas contrarias a nuestra idiosincrasia, a nuestra raza a nuestra religión y a nuestra lengua (Zayas Lima, 2017: 31).

La heterogeneidad dramática de TEPBA desplegó una línea ideológica que anunció tanto el período de modernización del campo teatral platense como la necesidad por parte de las instituciones oficiales de crear organismos de formación actoral que incorporasen el método de Stanislavski. Las textualidades que desarrolló la institución expusieron un sentido de crítica a la sociedad burguesa; por ejemplo, Alejandro Casona revalorizó los valores de la familia y la tradición como núcleo primigenio en la formación del individuo; por su parte la obra de Rodolfo Falcioni estuvo más cerca del costumbrismo de mediados de la década del 30, exponiendo así un sentido remanente de las textualidades finiseculares.

En este panorama, que tensionó lo *pintoresco sentimental* nacional con los paradigmas moralistas y puritanos de la clase media americana y europea (Tennessee Williams y Jean Anouilh), se visibilizó la *otredad* social que emergió durante el gobierno peronista. El TEPBA expuso por medio de su repertorio las tensiones sociales que emergieron durante el período, y también las tensiones internas del campo teatral platense al representar textualidades emergentes como la de Williams y las textualidades remanentes como las de Falcioni. Esta tensión entre *tradición/innovación* habilitó el giro poético necesario para plantear los cambios y las continuidades teatrales que se sucedieron durante el período posterior al derrocamiento del Presidente Juan Domingo Perón.

Es con la idea de un sentido territorializado de la práctica teatral que se construyó la significación del campo teatral de La Plata. Si bien durante el gobierno peronista se asistió a un nuevo intento de autonomía del campo teatral platense, también es notorio que las tensiones entre el campo de poder y el campo intelectual instituyeron subjetividades teatrales y sociales con una fuerte y definida ideología. El teatro desplegó sus herramientas didáctico-pedagógicas y se erigió como un mecanismo social que visibilizó la dicotomía histórica entre *lo intelectual* (alta cultura) y *lo popular* (cultura de masas).

Las batallas políticas que se vivieron durante los primeros años del peronismo en La Plata fueron reflejadas por el teatro (Vallejo, 2007: 435-440). Las luchas por la apropiación del capital cultural, por parte de las diferentes facciones políticas, desataron en el área de las artes escénicas una serie de producciones simbólicas que tendieron a reafirmar o confrontar los discursos, tanto del orden de lo político como de lo estético. Debido al golpe militar de 1955, el TEPBA fue clausurado a fines del año 1956 y varios de sus integrantes –como Juan Carlos de Barry y Aldo Tulián– se volcaron a la actividad teatral dentro del subsistema del teatro independiente.

3. Subsistema teatral oficial: la Comedia de la Provincia y el Teatro Popular Bonaerense¹⁵²

Superados los años de dictaduras militares como consecuencia de la Revolución Libertadora¹⁵³, se abre un nuevo camino hacia los primeros intentos de modernización de la Argentina con el gobierno de Arturo Frondizi¹⁵⁴. Es notorio cómo las políticas culturales implementadas durante los gobiernos de Perón vuelven a emerger como resultado de las alianzas políticas que realizó Frondizi para llegar a la presidencia. Con un gobierno ideológicamente mixto intentó llevar a cabo su plan de modernización y desarrollo:

La apuesta de Frondizi era ambiciosa: consistía en superar la dicotomía peronismo-antiperonismo –según él, “mal planteada”– y reordenar el sistema político formando una alianza que atravesara los dos polos y aglutinara al grueso del empresariado, los sectores medios que nutría la UCR y los votos populares peronistas (Novaro, 2010: 40).

Cuando Arturo Frondizi asumió la presidencia, la complejidad social y política de la Argentina estaba en consonancia con los conflictos mundiales: la creación de la OTAN y el pleno auge de la guerra fría con su carrera armamentista; el constante ascenso de la izquierda y la crisis cubana; los procesos de descolonización iniciados en 1950 y 1960; la ruptura de la alianza entre Rusia y China; la guerra de Corea; la crisis de los misiles en Cuba; la Primavera de Praga y la invasión de Rusia a Checoslovaquia; el Mayo francés en 1968, entre tantos hechos que marcaron una nueva dirección en la geopolítica mundial. Dentro de este marco, Frondizi hace frente a dos grupos antagónicos: los sindicatos peronistas y los militares:

El delicado equilibrio que Frondizi buscó frente a ellos, con políticas públicas innovadoras, no exentas de audacia y de giros imprevistos, ni tampoco del recurso a

¹⁵² Todos los comentarios de los directores de la Comedia fueron tomados del libro de Carlos Multini (2005); salvo en los casos que se indica la fuente relevada.

¹⁵³ Eduardo Lonardi (1955-1955) y Pedro E. Aramburu (1955-1958).

¹⁵⁴ “Arturo Frondizi asumió la presidencia de la república el 1º de mayo de 1958 en medio de un gran entusiasmo de la ciudadanía. Muchos pensaron que, con él, la democracia finalmente lograría afirmarse, y mucho más todavía, tanto en el campo del antiperonismo como en el peronista, se ilusionaron con su audaz programa de modernización y desarrollo, que prometía sacar al país del ‘estancamiento y el atraso’ en que parecía sumido (para algunos desde la crisis de 1951, para otros desde la de 1930) y satisfacer velozmente las demandas de todos los grupos de interés” (Novaro, 2010: 39-40).

dosis considerables de represión, permitió que su presidencia fuera en muchos aspectos exitosa. [...] Las presiones externas, fruto de la guerra fría y la revolución cubana, fueron otro componente decisivo del período (Novaro, 2010: 38).

En el ámbito político de la provincia de Buenos Aires, es elegido gobernador el doctor Oscar Alende (1958-1962); en este período se implementa una serie de políticas que continúan la línea planteada desde el gobierno nacional. Durante este corto lapso el concepto de desarrollo de la nación estuvo presente en el plano nacional y provincial, pero:

En medio de esta prolífica gobernación bonaerense se va gestando el conflicto que llegaría a su máxima expresión en septiembre de 1962. Nos referimos al conflicto interno en el seno de las Fuerzas Armadas entre los llamados azules y colorados, que tiene mucho que ver con el grado de comprensión del fenómeno peronista en el ámbito castrense. Digamos que los azules (legalistas) eran un poco menos gorilas que los ultraantiperonistas colorados (Chiarenza, 1998, 124).

Las tensiones comienzan a desatarse nuevamente entre peronistas y antiperonistas debilitando el gobierno de Frondizi que, sin poder estabilizar este conflicto, ve avanzar a las Fuerzas Armadas antiperonistas con tanques sobre la ciudad de Buenos Aires y otras ciudades del país, desatando una serie de combates encarnizados que cobraron un número alto de víctimas. Este hecho marcó un nuevo golpe de Estado¹⁵⁵, pero con la diferencia que la presidencia la termina ocupando un civil, José María Guido¹⁵⁶, el 29 de marzo de 1962.

En los sesenta, cabe señalar, que tanto el gobierno de Arturo Frondizi y luego el de Arturo U. Illia dieron lugar a la posibilidad de que emergiera dentro del campo social la clase media, la denominada sociedad de consumo y la apertura a nuevas formas culturales en el campo intelectual (Pellettieri, 2006: 120). Pero más allá de las políticas ligadas a la teoría del desarrollismo, que tuvieron un alcance global, lo preponderante durante este período fueron los denodados intentos de despersonalización, tanto de la política como del

¹⁵⁵ El hecho que precipitó el golpe fue la amplia victoria del peronismo en las elecciones realizadas once días antes, en diez de las catorce provincias, incluida la provincia de Buenos Aires, donde triunfó el dirigente sindical textil Andrés Framini. El peronismo había sido proscrito por la dictadura militar de 1955, pero Frondizi volvió a habilitarlo electoralmente, aunque manteniendo la prohibición a Juan Domingo Perón de presentarse como candidato y volver al país. Frondizi inmediatamente intervino las provincias en las que había ganado el peronismo, pero el golpe era indetenible (Novaro, 2010).

¹⁵⁶ José María Guido ocupó el cargo de presidente de la Nación desde marzo de 1962 hasta octubre de 1963.

campo social. La proscripción, tanto del justicialismo como de su figura máxima Juan Domingo Perón, solo pudo llevarse a cabo durante un corto tiempo.

Ya adentrados los años sesenta, la figura de Frondizi comienza a caer al no poder lograr los objetivos políticos que se había propuesto cuando asumió la presidencia. Pierde el apoyo de las Fuerzas Armadas, de la clase antiperonista y de un sector del peronismo, y su mandato es interrumpido por un golpe de Estado el 29 de marzo de 1962. Entonces asume la presidencia José María Guido, ya que se encontraba primero en la línea de sucesión presidencial.

Luego del corto plazo que duró el gobierno de Guido, y en elecciones controladas por las Fuerzas Armadas, asume la presidencia el candidato electo Arturo Illia (1963-1966).

Por una parte, el campo intelectual entre los años 1960 y 1967 se vio movilizado en su interior (Zayas Lima, 2017: 121) por la llegada de textos de Jean Paul Sartre; la textualidad de Arthur Miller y la concreción del realismo reflexivo; los estrenos de obras de Ionesco, Samuel Beckett y Pinter, junto con los estrenos de las textualidades de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky; la entrada de los métodos de actuación de Stanislavski a través de la escuela de Strasberg. También son de suma importancia los estrenos de películas de Ingmar Bergman y de Michelangelo Antonioni. Asimismo, los textos de Rodolfo Kuhn, como *Los Jóvenes viejos* o *Los inconstantes*, que junto con las obras teatrales *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac, o *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa, son el resultado del nuevo contexto social porteño. Por otra parte, cabe destacar los siguientes hechos: la aparición de la contracultura juvenil; la creación del Instituto Di Tella (22/7/1958), que dio impulso a formas artísticas liminales; la edición de la obra de Artaud *El teatro y su doble*; entre muchos hechos y publicaciones que reformularon el campo intelectual y cultural del período.

La historia del teatro en la provincia de Buenos Aires está signada por los procesos de cambio en la historia externa, los cuales influyeron en la configuración y en la evolución de las formas teatrales de la ciudad de La Plata y del interior de la Provincia. Es dentro del contexto político, nacional y provincial descripto que en los últimos años de la década 1950 el campo teatral platense se hallaba en un franco proceso de consolidación. Dentro de él, pueden percibirse tres subsistemas: el oficial integrado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, el Escuela de Teatro La Plata, el Seminario Teatral Bonaerense; el independiente, compuesto por cerca de treinta grupos que se desarrollan por autogestión; y el universitario, formado por el Teatro Universitario, grupo nacido en las

décadas anteriores y que adoptó la autogestión para sostener un teatro de arte, también el Teatro de la Universidad Nacional de La Plata creado en la Escuela de Bellas Artes y subvencionado por la UNLP.

Dentro del subsistema del teatro oficial se halla la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. La creación de esta institución es de vital importancia, ya que durante la década de 1960 y principios de 1970 marcó el ritmo de modernización del sistema teatral platense. La Comedia de la Provincia de Buenos Aires surgió por la Resolución N.º 2038 del Ministerio de Educación de la Provincia con fecha 25 de septiembre de 1958, y funcionó temporariamente en el Teatro Argentino. La misma institución se responsabilizó de la organización de la Comedia y se hizo cargo de su presupuesto durante el primer año hasta lograr, al año siguiente, su propio presupuesto.

La Comedia entró en funcionamiento en el año 1959 y su primer director fue el señor Carlos Aparicio Bayo, también director del Teatro Argentino por ese entonces. La resolución, por la cual se crea la Comedia, resalta la dependencia que tenía en su comienzo la institución con el Teatro Argentino:

2º.- Hasta tanto el teatro de la Comedia cuente con los recursos económicos necesarios para su desenvolvimiento, la Dirección del Teatro Argentino se hará cargo, durante el corriente año, de las erogaciones que motiven su organización, como así mismo colaborará técnica y artísticamente, cuando así se lo requiera (Resolución N.º 2038 de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 25 de septiembre de 1958.)

La Comedia estableció líneas de desarrollo dentro del campo teatral a partir de su política de asistencias técnicas a las diferentes ciudades del interior de la Provincia (*El Día*, 25/6/1968):

La Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación bonaerense ha resuelto desarrollar un amplio plan de asistencia técnica teatral, orientado con fines de promoción cultural. Ese programa ya ha tenido comienzo de ejecución y consiste en cursos y seminarios que se cumplen en distintas localidades del interior bonaerense, a cargo de especialistas en la materia. Tienden fundamentalmente a promover la actividad teatral en todo el ámbito de la provincia.

Las diferentes localidades que recibieron este sistema de asistencias técnicas fueron: Campana, Tandil, Chascomús, Tigre, Las Flores, Miramar, Vicente López, Azul, Sierra Chica, General Lavalle, Avellaneda, entre otras ciudades del interior de la Provincia. El programa de los cursos abarcaban áreas como técnica escenográfica y electricidad, expresión corporal, arte dramático, impostación de la voz, historia del teatro y escenografía.

Durante sus primeros años, la Comedia de la Provincia de Buenos Aires organizó sus expresiones teatrales en relación con sus objetivos fundantes. Si bien el modelo de política cultural¹⁵⁷ se evidenció en la heterogeneidad de sus puestas teatrales, desde otra óptica, dicho modelo limitó la apropiación de las diferentes líneas estéticas que surgían en paralelo al desarrollo de la Comedia. Los modelos de ruptura, como la neovanguardia, que en el plano de la dramaturgia se manifiesta a través de Griselda Gambaro (Pellettieri, 1997: 132-133), no llegaron a formar parte del repertorio de la Comedia. Las búsquedas de nuevas formas estéticas y dramáticas estuvieron más ligadas al desarrollo del Teatro Independiente local que a las instituciones teatrales oficiales. Además, la apropiación por parte de la Comedia del realismo reflexivo¹⁵⁸ sucede en los primeros años de creación de la institución. Como antecedente de esta tendencia se puede citar el teatro de Arthur Miller con la puesta de *Todos eran mis hijos*, estrenada el 25 de agosto de 1962, y *El herrero y el diablo*, de Juan Carlos Gené. La intermitencia en la aparición de nuevas formas teatrales tiene su contrapartida con la regularidad de las puestas de sainete o grotesco que realiza la Comedia.

La institución teatral oficial dirigió la elección de su repertorio bajo el concepto de que sus historias fuesen *más cercanas al público*, seleccionando obras en las que la temática estuviera ligada a *lo rural* y a la revalorización de *lo nacional*, en este caso *lo provincial*:

Que es propósito del gobierno de la Provincia, que las actividades artísticas teatrales lleguen a los más amplios sectores populares del distrito bonaerense, y que cumplan así una benéfica acción educativa puesto que, al permitirle observar su propia

¹⁵⁷ El término "política cultural" puede definirse primeramente como una estrategia conformada por "el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social". Para un mayor desarrollo del tema véase García Canclini (1992: 26).

¹⁵⁸ El realismo reflexivo reaparece el 18 de agosto de 1972 con el estreno de *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa, siendo director de la Comedia por esa época el señor Roberto Conte.

realidad representada, hará posible una mejor toma de conciencia de su personalidad como pueblo.

Este sentido de *lo provincial*, transcrito en el párrafo de la Resolución N.º 3049, tenía como finalidad la cohesión social a partir de la expansión de una ideación de la cultura popular. Esta intención de aglutinar a los diferentes actores sociales que habitaban la provincia de Buenos Aires se realizó a partir de la construcción y reafirmación de un sentido de la identidad. También así lo atestiguan las declaraciones de las autoridades el día de inauguración de la Comedia reproducidas por la prensa de la época (*El Día*, 8/8/1959).

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

Esta idea de *lo provincial* que se encuentra enmarcada dentro de las políticas culturales "... promueve, entonces, las actividades capaces de cohesionar al pueblo" (García Canclini, 1992: 35). El supuesto de que el repertorio dramático y estético de la Comedia funcionase como aglutinante provincial, a partir de sus puestas, estética, temática, formó parte de las estrategias culturales del Estado que tendieron a fusionar bajo una misma idea de lo nacional al conjunto de los habitantes que conformaban la provincia de Buenos Aires. Desde este marco, la concreción de esta idea de *lo provincial* y la implementación de estrategias culturales limitaron, en cierto punto, la apropiación de nuevas formas dramáticas y estéticas, ya que dicha apropiación no era contemplada como posibilidad

constructora de identidad por ser ajena al horizonte cultural identitario que se deseaba construir.

Asimismo, uno de los hitos que marcó la creación de la Comedia fue la profesionalización de los actores. La institución fue incorporando paulatinamente a los distintos directores, actores y teatristas de la ciudad, muchos de ellos provenientes de los diferentes centros de formación que existían en la ciudad de La Plata y sus alrededores. Así lo manifiestan las declaraciones que las autoridades hicieron con motivo del día del estreno de la primera obra de la Comedia de la Provincia (*El Día*, 8/8/1959):

Como en instituciones similares europeas y de acuerdo a la experiencia se ha constituido este primer elenco del Teatro de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires en la siguiente forma: profesionales egresados del Conservatorio de Arte Escénico de la Provincia de Buenos Aires e instituciones nacionales similares y alumnos practicantes.

El acceso de los actores a conformar el elenco de la Comedia y del TPB se hacía por medio de convocatorias a concurso (*El Día*, 12/5/1964):

Según resulta, el concurso fue abierto para proveer diecisiete cargos de actores que serían contratados por diez meses. A tal fin integróse un jurado compuesto por la actriz Milagros de la Vega, el actor Daniel de Alvarado, y el crítico Pablo Polané.

La Comedia pasó a tener un edificio propio en la sala del antiguo cine Ideal, en la calle 47 N.º 620 entre 7 y 8, que servía de sede a la antigua Biblioteca de la Provincia y que fue adaptado para realizar funciones teatrales. La sala pasó a ser conocida con el nombre de "Sala Pablo Podestá", por Disposición N.º 143/65 del día 6 de octubre de 1965 de la Dirección de Cultura. Finalizada la temporada de 1970, el edificio le fue expropiado, y la Comedia comenzó a funcionar en la sala de espectáculos del gremio de Luz y Fuerza, ubicada en la calle 3 entre 41 y 42.

Casi un año después de la creación de la Comedia, el 16 de septiembre de 1959, por Resolución N.º 3890 se crea el Teatro Popular Bonaerense, cuyo objetivo fue facilitar el acceso al teatro a todos los ciudadanos de la provincia de Buenos Aires a partir de giras por todo su territorio (*El Día*, 9/8/1960):

Como se sabe la Comedia de la Provincia, cuya dirección ejerce el señor Norberto Manzanos, depende del citado Teatro La Plata, que desarrollará de manera permanente su labor en la aludida sala local, con un repertorio de piezas de autores nacionales y extranjeros, y el Teatro Popular Bonaerense, que en una carpa, al estilo tradicional de los Podestá, tiene la tarea de llevar por todo el interior bonaerense, con obras exclusivamente argentinas, un mensaje de arte escénico, así como de circo y otras manifestaciones tendientes a lograr amplia adhesión general.

Así es que la educación y la difusión de la cultura por medio del teatro, durante los primeros años de la Comedia, se constituyeron en el principal baluarte de las acciones de gobierno. Los objetivos de la Comedia se orientaron a favorecer el surgimiento de “nuevos valores en la escena argentina [agregando que] la creación de un organismo de esa naturaleza tendría como finalidad principal el incremento de vocaciones artísticas cuyas realizaciones tendrían como forma de contribución a la evolución del teatro nacional”¹⁵⁹. Según datos relevados en la prensa local con relación a la creación de la Comedia se describe que:

El propósito máximo que inspira las realizaciones de la dependencia a mi cargo tiende, en un concepto de concreciones orgánicas, a crear en lugares estratégicos en todo el territorio del primer Estado argentino, efectivos centros de irradiación cultural. [Este fragmento pertenece a declaraciones hechas por el Dr. Di Paola]

En lo tocante a la Comedia de la Provincia [...] y que comprende los elencos del Teatro La Plata y del Teatro Popular Bonaerense, se trata de una organización teatral cuyo inspirado primero ha sido, precisamente, el Dr. Di Paola. Él dice: “Mi anhelo y mi idea original, fundidos en un solo concepto, estriban en que se concrete un teatro inminentemente popular y esencialmente bonaerense, destinado, por sobre todas las cosas, a configurar un vínculo de promoción de la cultura de arte escénico. Que en su seno se formen actores, directores y demás elementos artísticos y técnicos, quienes habrán de tener a su cargo la actividad permanente” (*El Día*, 2/3/1960).

Finalmente, cabe señalar que los fundamentos para la creación de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires se sustentaron en la idea de que el teatro, entendido como un

¹⁵⁹ Resolución N.º 2038 de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 25 de septiembre de 1958.

eficaz medio para “favorecer el desarrollo cultural del pueblo”¹⁶⁰, podía promover la formación de una legítima conciencia nacional a partir de la puesta en escena del repertorio de la dramaturgia nacional y universal, dentro de todo el ámbito de la provincia de Buenos Aires y, que como expuso el señor Di Paola en las mismas declaraciones al diario (*El Día*, 2/3/1960):

Más que con manifestaciones resonantes esporádicas se quiere llegar a la masa misma del pueblo mediante recursos de positiva gravitación que a la postre signifiquen algo así como las células esenciales de una vasta elevación espiritual.

A partir de lo expuesto se puede deducir que durante este primer período la Comedia funcionó como un instrumento de formación *cultural* y como una entidad aglutinante de los bonaerenses. Las primeras producciones teatrales de la Comedia expresaron el propósito de facilitar al público el acceso a un nutrido y variado repertorio compuesto por obras clásicas y de figuras contemporáneas de la dramaturgia mundial, como así también autores nacionales de amplio reconocimiento dentro del campo intelectual.

3.1. Discursos sobre el deber ser de la cultura: operaciones poéticas e identidad nacional

El primer año de funcionamiento de la Comedia, la institución llevó a escena la obra *Cuando aquí había reyes*, de Rodolfo González Pacheco¹⁶¹, con dirección de Yirair

¹⁶⁰ Cfr. Resolución N.º 2038 de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 25 de septiembre de 1958.

¹⁶¹ Rodolfo González Pacheco (1882-1949): nacido en Tandil fue escritor, dramaturgo, orador y periodista anarquista. Fundador del Teatro de Ideas y editor del periódico anarquista *La Antorcha*. Fue un dramaturgo de inspirada ideología anarquista y antiburgués. Según Roberto Perinelli (2010), “... la carrera de Rodolfo González Pacheco se desarrolla en el campo comercial y su adscripción inmediata a lo que se entiende como ‘teatro culto’ o ‘teatro de ideas’ (Bayer le otorga la condición de ibseniano vernáculo, condición que le puede caber sobre todo porque como anota Alfredo de la Guardia, su biógrafo, era ilimitada la admiración que Rodolfo González Pacheco sentía por el dramaturgo noruego), lo hace presa de un modelo del que tampoco reniega, el que Florencio Sánchez había impuesto unos años antes de ese 1916 en que tiene lugar su debut teatral. Es por eso por lo que en sus piezas aparecen principios constructivos que caracterizan a la obra de Sánchez: el del realismo finisecular, con hincapié en lo melodramático y costumbrista. Aunque es posible atreverse a plantear diferencias con la textualidad de Sánchez a nivel semántico. Como se dijo, Rodolfo González Pacheco no deja lugar a equívocos, es claro su pregón a favor de la Idea ácrata; más allá de valores estéticos, la instala con decisión en esos escenarios despolitizados. Sánchez, en cambio y según opinión de David Viñas, tiene una postura ‘hipócrita’ porque su discurso no es el del rebelde luchador contra toda forma de autoridad sino el del liberalismo oficial. Cabe un reparo: es cierto que a nivel semántico Sánchez diluye su militancia, pero achacarle la calidad de vocero del discurso del poder suena excesivo y posiblemente injusto”.

Mossian y con fecha de estreno el día 8 de agosto de 1959, en la sala del Teatro Argentino, donde funcionó la Comedia de la Provincia hasta el año siguiente.

Yirair Mossian, director y crítico metropolitano a quien se ha encomendado la tarea rectora en la anunciada representación de *Cuando aquí había reyes*, con la que iniciará sus actividades el Teatro de la Comedia de la Provincia, de reciente creación, ha asumido su responsabilidad con mucho esmero y particulares disposiciones (*El Día*, 6/8/1959).

Para la puesta en escena los criterios que siguió Mossian están relacionados con la elaboración de una propuesta escénica que supere la poética del texto dramático, pero sin desvirtuar su estructura ni la intencionalidad del autor. Las declaraciones del director de la obra, Yirair Mossian, manifiestan la contradicción de crear una puesta que supere los límites del texto, dé continuidad a una manifestación estética personal y respete la obra del autor:

Me he despreocupado en la misma medida que el autor del hecho histórico, y más que a las formas presto atención al contenido. Quiero, por sobre todas las cosas, mantenerme absolutamente fiel a la verdad poética de González Pacheco. Me ha colocado en la responsabilidad de verter una obra que, para ambientarla debidamente, requiere el cuidado de la documentación. Pero mi mayor anhelo es el dar forma a una creación del espíritu. Quizás más fácil hubiera sido valerse de documentos precisos, pero como ya lo señalé, la pieza en sí no se ajusta a una estricta realidad de circunstancias históricas, y en cambio, por expresarlo de alguna manera, su cuadro general se halla poblado de fantasmas (*El Día*, 6/8/1959).

La obra de González Pacheco, para cuando se produce el estreno en la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, ya pertenecía al repertorio remanente¹⁶² del teatro argentino. Es sobre la remanencia del texto en donde se manifiesta la contradicción estética afirmada en el párrafo anterior, ya que las formas estructurales del texto funcionan como eje ordenador para realizar la puesta en escena. Y es en este último punto, en donde una concepción tradicional del teatro ejecutó una estética tradicional de la escena: esto es,

¹⁶² “Una puesta es remanente o residual cuando, aunque su creación sea actual, sus convenciones son el resultado de otros momentos históricos. Su sentido es todavía aceptable para amplios sectores del público que asiste al teatro” (Pellettieri, 2003: 33).

espacio escénico y teatral a la italiana, actuación mimética que permitió un alto grado de identificación del espectador tanto con los personajes como con la fábula. La puesta en escena de la Comedia sobre la obra de González Pacheco, estuvo más cerca de la concepción finisecular del realismo ingenuo que de las posibilidades estéticas que planteaba el director Yirair Mossian.

Ahora bien, en estas ideas descriptas sobre los procesos de identificación y mimesis se advierte que la puesta puede ser comprendida como un intento por estar en sintonía con el horizonte de expectativas de un público. La institución teatral oficial iba entrando lentamente en los caminos de la modernización a pesar de que la ciudad había sido fundada hacía poco tiempo y que todavía los ciudadanos llevaban en su imaginario, como capa histórica, los violentos días producidos por el enfrentamiento entre el campo de poder, el campo intelectual y el sector obrero del campo social (peronistas *versus* intelectuales universitarios) durante el gobierno justicialista.

La institución teatral oficial, mediante su repertorio¹⁶³, ensayó aplacar dichas tensiones al fundar dos líneas de trabajo diferenciadas desde sus dos elencos: el elenco de La Plata y el Teatro popular Bonaerense. Es de esta última forma que intentó objetivar la realidad política y social del período, que en constante tensión pretendía zanjar la proscripción del peronismo sobre la base de gobiernos de coalición y de pactos con las fuerzas armadas, abriéndose camino en un período de modernización y tentativas de desarrollo del país.

Por su parte, Roberto Perinelli¹⁶⁴ explica que la obra de González Pacheco consta de un carácter binario del conflicto, que exige la presencia de lo malo y de lo bueno explícitamente enfrentados. La necesidad o deber de *moralizar* de modo que el texto ofrece largas zonas narrativas y descriptivas, una retórica que detiene la acción y no ofrece aliento al desarrollo del conflicto. Personajes de una sola pieza, sin contradicciones que lleven a plantear alguna ambigüedad en su conducta. El punto de vista, la simpatía del autor pasa por los sujetos esclarecidos, capaces de hacerse cargo de la retórica que se mencionó más arriba. La condición de *órdenes* que le da a las didascálicas; el autor nunca pierde el rumbo, sujeta el conflicto y a los personajes para que digan y hagan lo que tienen que decir y hacer.

¹⁶³ En tanto que desde el texto dramático a González Pacheco su obra "le sirve [...] para condenar el odio, la superstición, el fanatismo, la dominación, la crueldad, los prejuicios; y para defender los valores de la libertad, justicia, igualdad, conciencia. Y podemos ver, en la actualidad más viva, hasta qué grado llegan los antagonismos, las obcecaciones, la brutalidad en aquella pugna" (De la Guardia, 1966: 11).

¹⁶⁴ Véase: <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/05_sobre_autores_y_obras/perinelli002.htm> [Consulta: 30/3/2018].

La simplificación de los discursos sociales en el teatro no zanjó los problemas en la búsqueda por construir la identidad nacional, ni tampoco borraron los límites entre las diferentes alteridades¹⁶⁵ que componían la nación; simplemente redujo la problemática a binarismos casi extremos, lo que solo acentuó la diferencia. Dicha diferencia fue vista no como *lo posible* en una nación, sino como *lo imposible*. En términos de Alejandro Grimson¹⁶⁶, se podría pensar que el binarismo y la simplificación del conflicto que plantea González Pacheco en su obra no terminó de dirigir la búsqueda hacia una estructura social *pura*, sino que en dicha búsqueda por conseguir la *pureza social identitaria* –entendida esta como cohesión social– no se terminó de producir un *efecto de erosión* sobre las capas históricas, sino que acabó produciendo una *acción corrosiva* sobre dichas capas:

... la legitimidad relativa que la violencia política tuvo en la Argentina durante varias décadas –un sedimento muy instituido– no solo fue erosionándose a partir de las experiencias más dramáticas, sino que fue socavada de modo directo por actores sociales específicas [...] que lograron amplio consenso social e instituyeron así nuevos sedimentos sobre los cuales las acciones políticas posteriores debieron tramitar sus pretensiones de legitimidad (Grimson, 2011, 167-168).

Así es que con estas ideas se podría comprender que la institución teatral oficial, a partir de la elección de su repertorio, buscó legitimar la idea de *lo provincial* sobre la base de los *efectos de erosión* de las capas históricas, pero la simplificación de los *sedimentos* que componían las prácticas sociales solo encontró una finalidad, la de unificar bajo un mismo

¹⁶⁵ “La propuesta conceptual [...] de pensar las formaciones nacionales de alteridad implica que siempre hay diferencias entre ‘partes’ en un espacio nacional o provincial. Es decir que, sociodemográficamente, las partes de un todo podrían ser las mismas en categorías tan vacías como proporción de población indígena, europea y afro. Pero, como la lógica de producción de identificaciones es siempre localizada y contingente, esas categorías adquieren significados muy diferentes [...] en cada contexto social. Aunque las partes sean idénticas en términos demográficos, el todo implica una interrelación específica y distinta entre las partes. A su vez, en términos antropológicos, eso implica que las partes no sean idénticas ni equivalentes” (Grimson, 2011: 175).

¹⁶⁶ “... el concepto de sedimentación podría sugerir un proceso lineal o geológico en el que las capas de los procesos históricos pasan a ser la única base constitutiva de las sociedades. En la historia no hay procesos sociales irreversibles. Por ello, la noción de sedimentación debe estar acompañada por otros conceptos: los de erosión y acciones corrosivas. La erosión [...] alude a cómo el paso del tiempo –encarnado en crisis, guerras, gobiernos, sentimientos colectivos– pueden disolver parcial o totalmente los sedimentos de ciertos momentos históricos. En cambio, con la noción de acciones corrosivas aludimos específicamente a los agenciamientos sociales y culturales que apuntan a provocar la ruptura, la elaboración o la disolución de sedimentos concretos” (Grimson, 2011: 167).

sentido las experiencias históricas comunes y así construir una identidad social homogénea.

La simplificación en términos binarios –por ejemplo, el bueno y el malo; raza blanca y raza negra– con un objetivo didáctico no cohesionó a los individuos bajo un mismo discurso, sino que polarizó los vínculos sociales en un debate que desdibujó el *sentimiento nacional*. Aquella pretendida búsqueda de *la argentinidad* realizada durante el gobierno justicialista se procuró llevar a cabo sobre la base de criterios remanentes sobre el teatro, proponiendo transformar dicha remanencia en un valor histórico ligado al concepto de tradición.

La segunda puesta que se representó en la sala del Teatro Argentino fue *María Estuardo*, de Friedrich Schiller, en versión en español y con dirección de Oscar Fessler; la fecha de estreno de esta pieza fue el día 5 de septiembre de 1959.

Estos dos primeros ejemplos marcaron una tendencia de cómo el repertorio de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires se encaminó hacia contenidos teatrales de carácter universal, pedagógico y moralizante. La obra de Schiller, claro ejemplo de la ilustración alemana, pone de manifiesto esta necesidad de educar por medio del arte. Más allá de llevar el conocimiento sobre literatura universal al público, la producción dramática de Schiller se cruza con conceptos propios de la tradición de la ilustración alemana, como es la síntesis entre empirismo y racionalismo. La obra de Schiller pone de manifiesto tensiones sociales ligadas a la traición y a la justicia. Recorre también el camino de la síntesis binaria del conflicto, en este caso representado por María Estuardo e Isabel I de Inglaterra, dos hermanas enfrentadas por una conspiración que termina con la muerte de María Estuardo.

Las dos primeras puestas que la Comedia de la Provincia lleva a escena están ligadas a una fábula en la que los *malentendidos* desencadenan un conflicto dramático sustentado en las ideas de justicia y de injusticia. La posibilidad de lo *no dicho*, sobre los sedimentos *históricos* de la Argentina, se expresa en dos obras que plantean en su fábula un conflicto con una distancia histórica considerable y genera una posible identificación a partir de concretar, temática y estéticamente, el horizonte de expectativas del público.

Apelando al *principio de cooperación* (Yus Ramos, 2003: 89-90), las dos primeras puestas de la Comedia propiciaron un diálogo entre los espectadores y las obras teatrales a partir de erosionar las capas históricas con el objetivo de educar al público. Esto se logró por medio de lo que Kasher denomina *principio de racionalidad* (Yus Ramos, 2003: 91);

parafraseando este principio se podrían interpelar dichas puestas de la manera siguiente: la Comedia hizo lo posible por lograr sus objetivos al determinarlos en las obras que se llevaron a escena. También utilizó estrategias apropiadas para alcanzar dichas metas, esto es conseguir un efecto de identificación desde estéticas teatrales y temáticas a fines a los espectadores.

Por su parte, la institución intentó llegar a sus ideales de la manera más familiar posible, por ejemplo sin buscar estéticas de ruptura propias de la década del sesenta, y apelando a un repertorio canónico o remanente. Finalmente, en cada puesta en escena y para obtener sus fines, la Comedia tomó en consideración aquello ya conocido por los espectadores, optando por usar estrategias que ayudaran a ofrecer al público elementos que le permitieran ejecutar la intención de construir un sentido de cohesión social.

La estrategia principal de la institución teatral oficial fue representar obras en las que el conflicto social estuviera sintetizado en tensiones binarias, lo cual proporcionaba una táctica clara para cumplir su objetivo pedagógico, facilitando, de ese modo, también la comunicación de ideas y construyendo, al fin, otra capa de sedimento histórico. El objetivo de conseguir un sentimiento de cohesión social entre los habitantes de la provincia de Buenos Aires fue para fundar una idea de provincia que permitiera delimitar una imagen de nación que el estado posterior a la Revolución Libertadora pretendía construir. Esto es, un estado sin conflictos formado por una coalición política *controlada* por la Fuerzas Armadas, sintetizado en la proscripción del peronismo y sus políticas culturales. Lo cual también significó proscribir la idea de *lo popular*, entendido este último concepto como un campo de resistencia frente al avance constante de las políticas conservadoras.

La Comedia de la Provincia agenció la idea de educación como un relato político/cultural que pretendió separar aquello que se entendía como *cultura popular* de aquello entendido como *el saber*. Este concepto de *saber* estuvo asociado principalmente a la idea de razón ilustrada. La separación de las ideas contenidas en los conceptos de *popular* y razón ilustrada tuvo la finalidad de construir una representación de nación con carácter esencialista, en definitiva una idea de nación con identidad homogénea y objetiva. La construcción de un relato esencialista de la nación es deudora de la tradición ilustrada de la cultura, que propició un relato didáctico basado en los discursos modernos sobre alta cultura, amalgamando en un solo concepto las ideas de cultura popular y cultura de masas.

Pasado un año de la gestión de Carlos Aparicio Bayo, el director de Cultura Don Luis de Paola designa a Norberto Manzanos como nuevo director de la Comedia de Buenos Aires. Visto lo propuesto por la Dirección de Cultura, el Ministro de Educación Don Ataúlfo Pérez Aznar resuelve:

3°.- Asignar las funciones de Director General de la Comedia de la Provincia, con carácter ad honorem, al señor Norberto Manzanos, actual Director de Acción Cultural y Educativa.

4°.- Asignar las funciones de Secretario General del Teatro de La Plata (TLP), y del Teatro Popular Bonaerense (TPB) a los señores Rodolfo Raúl Mazzoni y Eduardo Rubén Bernal, respectivamente (Resolución N.º 00417 de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 12 de febrero de 1960).

La obra *El tiempo y los Conway*, de J. B. Priestley, fue la primera puesta de la Comedia durante el mandato de Norberto Manzanos, a la cual le siguió *Escenas de la calle*, de Elmer Rice.

En febrero de 1961 asumió el Sr. Francisco Javier e inauguró un repertorio más extenso que sus antecesores, aunque con similares características en cuanto a la variedad y tipología de las obras: *Las de Barranco*, de Gregorio de Laferrere; *Todos los hijos de Dios tienen alas*, de Eugene O' Nelly; *La Anunciación*, de María Paul Claudel; y *El enfermo de aprensión*, de Moliere. Durante la gestión de Francisco Javier se articuló el sainete como forma dramática remanente, es el caso de Gregorio de Laferrere y Carlos Pacheco, con autores clásicos como Moliere y Friedrich Schiller.

En 1962 Roberto Villanueva asumió como director de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires hasta el año 1963. Durante su gestión, la institución llevó a escena un repertorio que continuó con las mismas características de heterogeneidad que las de sus directores anteriores. El 7 de junio de 1962 se estrenó la obra *Historia de Vasco*, de George Schehade.

En relación con la puesta en escena de *Historia de Vasco*, se hace notar que la prensa de la época manifestó su discrepancia con la elección del repertorio dramático que venía representando la Comedia. Como se puede leer en el siguiente extracto del diario local *El Día*, el campo intelectual de la ciudad de La Plata legitimó –a través de sus críticas y notas especializadas– una idea ortodoxa sobre el *deber ser* de la institución. El

comentario elaborado por el especialista hace hincapié en los tres ejes sobre los cuales debió construir su propuesta la institución teatral oficial (*El Día*, 15/7/1962):

Desde su presentación con *El tiempo y los Conway* y al margen de la calidad alcanzada en cada representación, hemos casi permanentemente discrepado con la elección del repertorio de la Comedia provincial. Entendíamos –y entendemos– que un elenco oficial debe orientar su búsqueda en tres sentidos: la revisión del repertorio dramático nacional, el auspicio de los autores nuevos y, finalmente, el acceso a grandes textos universales que, ya por su estética de avanzada, ya por sus escasas posibilidades “comerciales” [...], son generalmente desdeñados por los elencos profesionales.

La puesta dirigida y estrenada por Francisco Javier de *Historia de Vasco* fue motivo para que la prensa local realce la calidad de la institución en esta oportunidad, ya que considera un *acierto* la elección de la obra. La crítica le dedica una extensa nota en la que resalta, de manera especial, la dirección de la obra (*El Día*, 15/7/1962):

El acierto fundamental de la dirección ha sido su escrupuloso respeto por el espíritu del texto. La atmósfera poética, mágica del cuadro I, exhibió su mejor logro en la maravillosa escena de los perros. En las frecuentes notas satíricas posteriores, Javier rehuyó, con actitud vigilante, los tentadores vericuetos de las caricaturas, sin desvitalizar, por ello, el regocijado desenfado de algunas situaciones. En alguna otra escena, concepción y realización no alcanzaron el mismo nivel.

De acuerdo con la crítica, se puede deducir que la puesta en escena sigue los lineamientos estéticos que pauta la poética del texto dramático en sus didascálicas, se respeta de manera *escrupulosa* el texto; pero con relación a la actuación, la misma nota destaca como modelo legítimo el manejo del actor sobre el escenario y su gestualidad, además de la dicción, claridad y expresividad de la voz (*El Día*, 15/7/1962):

... aportó al personaje de Vasco el indudable “ángel” de su figura.

... los parlamentos [...] encontraron en la hermosa voz del intérprete justa resonancia.

... el hilo apenas perceptible de voz, pero lleno de calidez [...] fue de tal calidad, que sentimos, por única vez, que estábamos frente a una actriz, así, sin adjetivos.

... delineó prolijamente su Teniente Barberis, con voz, gesto y ademanes adecuados.

En 1963 se estrena el espectáculo *Dos Tiempos*, que constaba de dos obras: *El organito*, de Armando y Enrique Santos Discépolo, y *El tapado rojo*, del autor platense¹⁶⁷ Alfredo Casey, dirigidas por Roberto Villanueva. Según declaraciones de los actores que conformaban el elenco de *El tapado rojo*, la obra se caracterizó por ser:

... una pieza [...] que proclama con valentía una problemática social, sin retorcimientos, teatro directo, dirigido a los públicos de todas las categorías sociales, y que anhela demostrar con saludable intención monitora que existen grandes reservas y hermosas posibilidades en los jóvenes que trabajan, distantes del enmarañado planteo psicológico de muchas obras actuales que hacen aparecer a quienes deben ser plenísimos para la vida (*El Día*, 6/10/1963).

En tanto que el autor, Alfredo Casey, señala que con su obra pretende demostrar:

... realidades que se debaten problemas que de una u otra manera nos pertenecen a todos los argentinos por igual. No busco mostrar en los textos todo lo que se puede decir, sino que el clima, el ambiente, el trasmundo conforman con simple evidencia que nosotros tenemos un mundo que contemplar para elevarlo y darle el sentido de la esperanza (*El Día*, 6/10/1963).

El tipo de concepción escénica que Roberto Villanueva utilizó fue una concepción despojada, que realzaba los matices que le permitía el texto dramático para jugar con los diferentes estados anímicos por los cuales los personajes pasaban durante la obra:

... Roberto Villanueva [...] impone a la versión un mínimo de movimiento, con la progenitora sentada simbólicamente al medio, en tanto a cada uno de sus lados, los hijos [...]. Unos pocos trastos intentan configurar el marco visual de *El tapado rojo* (*El Día*, 6/10/1963).

¹⁶⁷ “En el período estudiado, y conforme al relevamiento de los diarios de la época, hemos podido observar que, en los años que van del 56 al 66, son muy pocos los autores dramáticos locales cuyas obras fueron llevadas a escena. Podemos nombrar, entre ellos, a Jorge Bosh, Antonio Massa, Alfredo Casey, Lidia Haydé Palacios, Oscar Guillerat; sus textos no fueron registrados, ni editados y no hemos podido dar con ellos” (Sánchez Distasio y Radice, 2006: 69).

En relación con la puesta en escena, el mismo Roberto Villanueva aclaraba que se trató de tomar distancia del realismo escénico con el cual se venía trabajando y se intentó elaborar una propuesta escénica más despojada. Si bien los problemas presupuestarios persistieron, estos no fueron una dificultad insalvable para que la institución continuara en funcionamiento y desarrollara su propuesta.

Si bien *El organito*, obra enmarcada dentro del grotesco, limita la composición de los personajes, le otorgó al director la posibilidad de experimentar dentro de otro campo estético para elaborar su propuesta. La crítica reseñó como un acierto esta búsqueda y señaló que su formación artística le permitió superar las limitaciones del texto para encontrar otros matices dentro de este. En cuanto a la técnica actoral, la crítica marcó la diferencia entre el modelo del teatro tradicional con un nuevo paradigma actoral vigente, que conviven en la misma puesta. Esto fue posible en la medida en que la búsqueda estética comenzó a recorrer otros caminos, despegándose de la antigua tradición actoral. La reseña de la prensa describió la puesta en escena de la siguiente manera: "... cuidado en el detalle y sin abandonar una línea de medida, señala y compone un carácter. [...] una actuación exuberante, con sentimientos espontáneamente expresados". En contraposición señala que: "... manifiestan también condiciones, pero procurando conseguir con los tipos originales una semejanza, que mucho mejor que el conservatorio, conseguía sin duda y por naturaleza, en esa clase de teatro, el actor intuitivo y brillante de antaño" (*El Día*, 16/10/1963).

En tanto que la obra del autor platense *El tapado rojo*, se inscribiría dentro de los primeros intentos de textualidades que presentaban, tanto en la semántica como a nivel de la intriga, apropiaciones sobre el realismo reflexivo. Dicha estética estaba vigente en el teatro porteño de esos años, pero en el caso de la obra de Alfredo Cassey no pudo desprenderse completamente del realismo finisecular:

Esta pieza de Alfredo Cassey es un enfoque dedicado a exaltar los valores humanos de personajes humildes tomados de la realidad cotidiana. Carlos es un vendedor de frutas callejero, que proclama su salud y sus esperanzas de vida plena y creyente simple de las posibilidades que le ofrece el mundo para progresar en el trabajo. La madre juega el centro del conflicto; mujer dura sufrida por los embates de mil vicisitudes se opone a todo lo que no sea noble, digno y honrado. Clara, acorralada por el ambiente que la circunda busca canalizarse con los medios de que dispone (*El Día*, 6/10/1963).

El Tapado rojo es una fiel representación de estos intentos de resignificación del realismo finisecular pero sin poder despegarse completamente del realismo ingenuo, el cual contaba con muchos matices del costumbrismo. Alfredo Cassey considera su obra una pintura de época, pero sus personajes psicológicamente simplificados como el estereotipo de madre –propio de las estructuras dramáticas del costumbrismo– o de un recorte sobre la problemática de la juventud, que se oponía con los rasgos culturales de la contracultura surgida durante el período, terminan por evidenciar procedimientos de la dramaturgia canónica de Florencio Sánchez. Basada en criterios sentimentalistas ingenuos, *El tapado rojo* es un intento de resignificar el realismo finisecular para dar paso al realismo reflexivo. En el contexto de una ciudad *postsitiada* durante el peronismo y *liberada* durante la Revolución Libertadora, Alfredo Cassey, egresado de la UNLP, apela a la juventud como un elemento esperanzador ante una madre abatida por la historia familiar y unas hermanas sin esperanzas:

La madre es el eje del tema: una cruel experiencia, de la que ha sido víctima la hija mayor, la lleva a adoptar una actitud intransigente con la menor, que prescindente de las ataduras emocionales de un pasado irrevocable, reclama su “derecho a la felicidad”. Y esta también su hermano, que no obstante el matiz de la tristeza, pero sin rebeldía y confiado, lleva en su corazón los impulsos de la ilusión y la generosidad (*El Día*, 16/10/1963).

El tapado rojo, como si fuera una metáfora sobre las capas de la historia argentina, apela a rasgos emocionales y al proceso de identificación para generar un sentimiento empático con los personajes y lograr un efecto didáctico en los espectadores. Alfredo Cassey plantea una obra que apela al realismo ingenuo de los espectadores, está desprovista de toda intención crítica y sedimenta la historia reciente, agenciando sentimientos positivos acordes a la idea de desarrollo y modernización.

La obra descrea de toda complejización de los procesos, tanto psicológicos como históricos, para puntualizar el conflicto en los efectos que produce la realidad a nivel sentimental. Así es que, en relación con la intriga, el rasgo dominante de la obra es lo sentimental: los procedimientos modulan lo melodramático como motivo central. La estructura superficial, como en las obras de Florencio Sánchez, se apropian del modelo aristotélico basado en la regla de las tres unidades respetando el desarrollo narrativo de

principio, nudo y fin del conflicto, también existe en su intriga una absoluta causalidad explícita. Por lo común, en el comienzo de este tipo de obras hay una prehistoria del principio, se establecen una serie de acontecimientos con relación a la fábula, que son anteriores al comienzo mismo de la acción, y que delimitan el desarrollo de la intriga. Por su parte, y también a nivel de la intriga, el principio constructivo se torna patético-sentimental, pero a diferencia del realismo finisecular en la obra *El Tapado Rojo* no se alterna dicho sentimentalismo con lo cómico-caricaturesco, lo cual lo acerca mucho más al realismo reflexivo. Por consiguiente, la obra de Alfredo Cassey es un intento de no ser un fin en sí mismo para convertirse en un medio para reflexionar sobre ciertas actitudes de los personajes y su contexto social:

Alfredo Cassey procura llegar a sus criaturas por las vías de la interioridad, y de esa manera, con sensibilidad y cuidada elaboración, revela tres caracteres que, aunque de dispar idiosincrasia, hállense unidos por el común denominador de la pobreza y de los lazos del amor familiar más o menos revelado. [...]

No es esta del autor platense una pieza de acción, sino que, más bien, su contenido se manifiesta por los causes del teatro conversado, lo que promueve una estructura formal estática, que tiene su contrapeso del aliento humano de los personajes y de la nobleza del mensaje que de ellos emana. [...] con la progenitora simbólicamente sentada al medio, en tanto a cada uno de sus lados los hijos desencadenan el breve drama de sentimientos canalizados hacia la luminosa solución de sus problemas (*El Día*, 16/10/1963).

El siguiente período de la Comedia comienza en 1964, con la dirección de Pedro Escudero y finaliza en 1965. La temporada se inició el día 24 de mayo de 1964 con la puesta *Locos de verano*, de Gregorio de Laferrere. Durante este período se confecciona un nuevo reglamento interno para los actores, y los alumnos de la Escuela de Teatro son becados para integrar el elenco de la Comedia.

Con relación a la elección del repertorio la prensa señala que: "... la temporada de este año estará conformada por un repertorio donde el cincuenta por ciento corresponderá a la producción nacional y el otro cincuenta al teatro clásico (considerado patrimonio nacional) y teatro extranjero" (*El Día*, 9/5/1964).

Para este período pueden citarse obras como *Derrumbe en la estación norte*, de Hugo Betti, con fecha de estreno del 17/9/64; *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega y Carpio, con

fecha de estreno del 20/11/64; *Vive como quieras*, de George Kaufman y Moss Hart, con fecha de estreno del 24/9/65; *¡Viva la calesita!*, de María de la A, con fecha de estreno del 30/10/65, y, por último, *Tío Vania*, de Antón Chejov, estrenada el día 5/11/65.

Uno de los estrenos que destaca la prensa es *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, con fecha de estreno el 31/5/65. Al respecto, el diario *El Día* resalta en una breve nota: "Pieza de hondo dramatismo, genuinamente nacional, es una expresión del teatro nacional, al que la Comedia Provincial dedica especial atención, toda vez que considera como unos de sus objetivos fundamentales la divulgación de obras nacionales" (*El Día*, 6/4/1965). Las palabras *genuinamente nacional* sitúan el sentido de la obra en esa constante búsqueda de autoafirmación sobre aquello que se considera lo propio. En este caso, *Antígona Vélez* pone en tensión los siguientes conceptos: *la otredad*, la tierra como espacio geográfico identitario, los vínculos familiares como parte de la tradición y, resaltando las últimas palabras de Facundo Galván, la sangre como parte del pasado y el futuro de la nación.

DON FACUNDO. —¿Y qué más podríamos hacer nosotros? Algún día, en esta loma, vivirán hombres que no sangran y mujeres que no aprendieron a llorar. Esa es mi razón. ¿Cómo podría yo ser blando con los que la traicionan? Por eso está el Otro allá, tendido en su inmundicia. (Vuelven a oírse las aves en la noche. Antígona saliendo por la derecha, entra en la zona de la luz trae dos varas que procura juntar en cruz mediante un pedazo de hilo. El Coro de Mujeres la viene siguiendo, como un friso, entre apenado y curioso. Antígona se dirige al emplazamiento del cañón).

La obra de Leopoldo Marechal se erige como una oportunidad de recortar la historia nacional al anclar la fábula en el siglo XIX y establecer un diálogo con la realidad del momento en que fue escrita. En la obra aparece la posibilidad de lo nominal como elemento que define cada sedimento de la historia.

El simbolismo mitológico y telúrico propuesto por el tema o el ambiente de la obra se corporiza en los nombres de sus personajes. "Antígona" procede del mito griego llevado a escena por Sófocles en el 440 a. C. "Don Facundo" sugiere la misma resonancia que provoca el nombre del caudillo riojano; el lenguaje de este personaje es siempre el de quien se siente intérprete ejecutivo de determinado medio y circunstancias, y está dispuesto a imponer con voluntad férrea sus decisiones: "La vergüenza de Ignacio Vélez, acostado en el barro ahora, no lo puede alcanzar a él,

naturalmente. Pero toda su indignidad grita en la llanura esta noche. ¡Y seguirá gritando hasta que se le hagan polvo los huesos! Esa carroña gritará, no para Ignacio Vélez, que ya no sabe oír, sino para los hombres que lo vean pudrirse y anden queriendo traicionar la ley de la llanura" (Cuadro Segundo). Los personajes secundarios se llaman "El Rastreador", "Hombre", "Mujer", "Moza", "Bruja"... El autor insiste así en la importancia del nombre definitorio, o de la palabra que, al ajustarse a cierta perspectiva, puede arrojar claridad al entendimiento y al alma (Marechal, 1998: 17).

El diálogo que construye Marechal entre la dramaturgia universal –la Antígona de Sófocles– y la idea de lo folclórico¹⁶⁸ estructura el sentido de la obra en un plano cercano a los problemas sobre aquello que pertenece al orden de la identidad y *la otredad*, entendiendo esta idea de *la otredad* como lo extraño; o en términos de Jacques Derrida *lo extraño* como aquel extranjero inmigrante y su consecuente relación con la responsabilidad hacia ese *otro*¹⁶⁹.

Estas relaciones de fuerza que se plantean dentro de Antígona Vélez, superan la simplificación binaria y someten al espectador a la reflexión sobre los límites propios frente a *la alteridad* y el sentido derrideano de *hospitalidad*¹⁷⁰. Es en este caso que la Comedia de la Provincia de Buenos Aires asume el objetivo de erosionar los sedimentos

¹⁶⁸ Néstor García Canclini (2005: 202) explicita afirmaciones básicas sobre la idea de lo folclórico:

- "El folclor está constituido por un conjunto de bienes y formas culturales tradicionales, principalmente de carácter oral y local, siempre inalterables. Los cambios son atribuidos a agentes externos [...].
- El folclor, entendido de esta manera, constituye lo esencial de la identidad y el patrimonio cultural de cada país".

¹⁶⁹ "La cuestión de la hospitalidad, la pregunta por el extranjero o la cuestión del extranjero, se encuentra siempre vinculada, en el pensamiento de Jacques Derrida, a la cuestión de la responsabilidad. Por lo tanto, ligada a una reflexión sobre la ley y el deber, el derecho y la justicia. En consecuencia, se encuentra también enlazada a un pensamiento sobre lo político. Pero a la vez, la cuestión de la hospitalidad es, para Derrida, una puesta en cuestión del concepto clásico de hospitalidad. Por lo tanto, se tratará de repensar las relaciones que se tejen entre la ley, el derecho y la justicia, así como de apostar por la promesa de una política imposible que coloque en su centro la hospitalidad y no la hostilidad" (Guille, 2005: 265).

¹⁷⁰ "Ya que el concepto derrideano de hospitalidad encierra una aporía irresoluble al configurarse en el cruce entre lo condicional y lo incondicional. En efecto, entre la hospitalidad condicionada, esto es, las leyes concretas que forman parte del corpus del derecho, las leyes positivas, las normas y reglas impuestas al huésped-extranjero –solo en el marco de las cuales se puede brindar algún tipo de hospitalidad–, y la Ley de la hospitalidad absoluta, ofrecida sin condición y sin deber, existe a la vez una heterogeneidad y una indisociabilidad. Existe, como señala Derrida, una perversibilidad irreductible entre ambas. La hospitalidad justa, brindada al otro absoluto, disloca y pervierte las leyes de la hospitalidad jurídica, ofrecidas por pacto o convención, de las que es 'sin embargo tan próxima y en verdad indisociable'. Así, la ley incondicional y las leyes condicionadas de hospitalidad se desplazan y transgreden mutuamente, podría decirse que se contaminan. Las leyes de la hospitalidad limitan, al imponer derechos y deberes, y así transgreden continuamente la ley de hospitalidad que "ordenaría ofrecer al recién llegado una acogida sin condición" (Guille, 2005: 268).

históricos para agenciar nuevas capas que le permitan al espectador una lectura de la historia. Parafraseando las ideas que desarrolla Gustavo Guille (2005: 269) cuando explica los conceptos de Jacques Derrida:

... esta difícil hospitalidad [concebida por Marechal en *Antígona Vélez*] intenta romper o disociarse del concepto más tradicional de hospitalidad; de la tradición misma dentro de la cual ha sido postulada la hospitalidad en su sentido clásico: esto es, pensada a partir de un sujeto propietario, dueño de casa, del lugar propio, portador de la ley del hogar, [en este caso Facundo Galván] quien abriría momentáneamente las puertas para recibir a un otro constituyéndose a sí mismo como sujeto soberano por medio de ese acto. Así, [Marechal] intenta deconstruir los conceptos de “caridad” y “tolerancia” íntimamente ligados a esta concepción clásica de la hospitalidad [puesto en función del personaje de Antígona]. La tolerancia, señala, es ante todo un acto de caridad cristiana. La tolerancia es el inverso de la hospitalidad, o en todo caso su límite. “Si yo creo ser hospitalario porque soy tolerante, es que deseo limitar mi acogida, mantener el poder y controlar los límites de ‘mi casa’, de mi soberanía, de mi ‘yo puedo’ (mi territorio, mi casa, mi lengua, mi cultura, mi religión, etc.)”. De manera que al sentido religioso que acabamos de recordar hay que añadir una connotación biológica y/o genética, en todo caso de raíz inmunitaria, que vendría a querer decir: “cuánto puedo tolerar del otro, al otro, sin correr el riesgo de contaminarme”.

Por su parte, el conflicto se desata cuando Ignacio Vélez deserta de la civilización y se une a los indígenas para luego morir en un enfrentamiento junto a su hermano. Martín Vélez es enterrado honorablemente, mientras que Ignacio Vélez, por haber tomado partido por los indígenas, es dejado insepulto por órdenes de Don Facundo Galván. El mismo Don Facundo sentencia:

DON FACUNDO. —La vergüenza de Ignacio Vélez, acostado en el barro ahora, no lo puede alcanzar a él, naturalmente. Pero toda su indignidad grita en la llanura esta noche. ¡Y seguirá gritando hasta que se le hagan polvo los huesos! Esa carroña gritará, no para Ignacio Vélez que ya no sabe oír, sino para los hombres que lo vean podrirse y anden queriendo traicionar la ley de la llanura.

Finalmente, y con relación al personaje de Ignacio Vélez, se subraya que el conflicto dramático que desencadena su deserción y posterior muerte está en correspondencia con que dicho personaje concibe la idea de nación como un todo heterogéneo. Su motivación está más cerca de aquello que plantea Derrida sobre el concepto de *hospitalidad que se vuelve un don*¹⁷¹, a fin de construir una idea de identidad en la que la alteridad no es un problema vinculado a la construcción de las subjetividades.

Para concluir, la Comedia retoma el histórico conflicto entre *civilización y barbarie* con el objetivo de instituir, por un lado, una nueva versión de la historia y, por el otro, establecer un posible discurso crítico de carácter pedagógico. El objetivo principal de cohesión social se estableció por medio de generar identificación entre los espectadores a partir de aquello percibido en la puesta en escena. La Comedia apeló a las estructuras imaginarias que sostenían la dualidad civilización/barbarie para alcanzar el horizonte de expectativas de público, anclando aún más esta dualidad sostenida desde los metarrelatos de la modernidad.

Para el período siguiente, 1965-1966, asume en la dirección el señor Lisandro Selva, las obras que se llevaron a escena durante este período fueron: *Israfel*, de Abelardo Castillo, y *La pasión de Justo Pómez*, de Aurelio Ferretti, con fechas de estreno del 14/5/66 y del 20/5/66, respectivamente.

En referencia a la puesta de *Israfel*, la prensa destaca su importancia en una extensa nota en el diario *El Día* y describe la puesta de Lisandro Selva como una "... línea demasiado convencional, que por cierto no favorece a la representación de una obra de suyo viciada de antiteatralidad" (*El Día*, 17/5/1965). En cuanto a la actuación, la crítica, destaca la importancia del manejo de la voz para la creación de los personajes, esto significa que, mediante la variación tonal, da cuenta de los diferentes estados de ánimos por los cuales pasa el personaje. Como podemos apreciar, las puestas en escena de la Comedia se caracterizaron por un trabajo escénico que remitía a la tradición teatral, en donde el eje de la propuesta escénica siguió siendo el texto dramático, y su poética estuvo definida por las descripciones o acotaciones escénicas que cada dramaturgo señalaba dentro del texto dramático.

¹⁷¹ "De acuerdo con Derrida es necesario que el don (de hospitalidad) exceda la lógica del cálculo económico, propia de la ley de la casa y la familia. El don debe permanecer como lo an-económico, y ello no porque resulte completamente ajeno al círculo económico, sino porque guarda con él una relación de familiar extrañeza. La pregunta que se nos impone entonces es: ¿El don es sacrificial o excede la lógica del sacrificio? ¿La hospitalidad incondicional, en cuanto don, puede darse por fuera de la esfera del derecho, es decir, del cálculo económico? ¿Puede la hospitalidad ser absolutamente justa? Dicho en otros términos ¿puede sacrificarse el sacrificio?" (Guille, 2005: 270-271).

Durante los años 1967-1968 el señor Bernardo Perrone asume la responsabilidad de continuar con la dirección de la Comedia. La puesta en escena que llevó a cabo el Teatro Popular Bonaerense durante la gestión de Perrone fue *Lo que le pasó a Reynoso*, de Alberto Vacarezza, con fecha de estreno el día 25/1/67. Por su parte en la sala Pablo Podestá, el elenco de la Comedia llevó a escena *Un guapo del 900*, de Samuel Eichelbaum, con fecha de estreno el día 23/6/67, y *Los árboles mueren de pie*, de Alejandro Casona, con fecha de estreno del 10/8/67.

Durante este período se acentúa, por medio del repertorio, una idea más acabada de la política cultural que venía desarrollando la Comedia en relación con los objetivos de una propuesta de conceptos *tradicionalistas*. En este sentido la puesta de la obra de Benito Lynch, *El romance de un gaucho*, manifiesta estos presupuestos. La representación de la obra se lleva a cabo en homenaje a la figura del autor, el día del estreno de la obra asistieron el Gobernador de la Provincia, el Ministro de Educación, el Subsecretario de Cultura y la directora de Cultura de la Municipalidad, la prensa señala, con respecto a la puesta que (*El Día*, 12/5/1965):

... lo más negativo del trabajo del director está en lo descolorido del ambiente por él reflejado, no tanto por cual o tal actitud de determinados intérpretes, sino más bien como si esta mirada retrospectiva del campo del ayer argentino hubiese sido hecha a través de una sensibilidad actual muy refinada y que no condice del todo con la reciedumbre y las descarnadas condiciones de vida de una realidad que, sin dejar de serlo, va entrando cada vez más en el ancho mundo de la leyenda.

Cabe subrayar la importancia que tuvo la representación de la obra de Benito Lynch por parte del elenco de la institución estatal, la prensa destaca en varias notas publicadas, la repercusión que tuvo la obra los espectadores (*El Día*, 29/5/1968):

El público de nuestra ciudad, como se esperaba, ha respondido al interés que había despertado la teatralización de la novela de Benito Lynch *El romance de un gaucho*. [...] Noche a noche, los espectadores aplauden la labor de los intérpretes, correspondiendo así al esfuerzo realizado por la dirección del teatro estatal.

La puesta llevó, en sus 29 funciones, un total de 3625 espectadores. El resto de las obras que durante este período se llevaron a escena fueron: *El premio del bien hablar*, de Lope

de Vega con fecha de estreno del día 6/7/68, y *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder, con fecha de estreno del día 11/9/68.

En 1969 el señor Roberto Tálce asume como director de la Comedia hasta el año 1971. El período no marca gran innovación dentro de la dramaturgia que se lleva a escena. Durante estos años se destacan dos puestas de autores extranjeros, una de ellas es *Hamlet*, de William Shakespeare; la otra es *El avaro*, de Moliere; las demás obras son de autores nacionales pertenecientes a la dramaturgia ya legitimada por el campo intelectual: Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrere, Alejandro Casona, Armando Discépolo y Roberto Arlt.

Durante 1971 la Comedia ya no cuenta con sala propia, ya que el año anterior la sala de calle 47 N.º 620 fue expropiada por el Gobierno de la Provincia y debió ser desmantelada por completo.

Para el período que abarca entre los años 1972 a 1973, el señor Roberto Conte asume la tarea de dirigir la Comedia de la Provincia. Uno de los puntos para destacar de esta gestión es el plan de difusión de cultura teatral, con el lema *Teatro para Todos*, que con las diversas puestas (*El Día*, 7/8/1972):

... se cumplirán ciclos en el interior de la Provincia, en un plan de difusión de cultura teatral que abarcará diversas ciudades y localidades. Los espectáculos se ofrecerán a beneficio de las municipalidades, centros universitarios y otras entidades de significación.

En todos los casos y antes de la llegada del plantel de actores, se hará presente un equipo técnico que promoverá el interés por la obra mediante la proyección de un audiovisual y otras actividades que ayudarán al público a la mejor comprensión de la muestra que se les va brindar.

El 18 de agosto de 1972 se estrena, en la ciudad de Rojas, la obra de Roberto Cossa *Nuestro fin de semana* y con dicho estreno la llegada del realismo reflexivo a la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. El desarrollo del repertorio en los dos años subsiguientes afianza la idea de *lo nacional* en puestas como *Con una sonrisa de oreja a oreja*, de Juan Carlos Pérez Sarré; *Juancito de la ribera*, de Alberto Vacarezza; y *Giacomo*, de Armando Discépolo y Rafael De Rosa.

Los años siguientes al período que dirige el señor Roberto Conte y hasta 1976, el repertorio de la Comedia no varía, se mantiene constante en relación con la elección de

las diferentes obras que se llevan a escena. Este lapso se caracteriza por la reposición de obras de períodos anteriores y escasa producción nueva. Sin duda, los acontecimientos políticos que signaron al país produjeron un impacto en la cultura, retrayéndola a pocas manifestaciones teatrales por parte de la Comedia, llevando a escena repertorios que no ponían de manifiesto la crisis democrática vivida por ese entonces.

3.2. Pensamiento popular y razón ilustrada: el Teatro Popular Bonaerense

La organización del Teatro Popular Bonaerense (TPB) corrió por cuenta de Norberto Manzanos. El Ministro de Educación por Resolución N.º 3049 y correspondiente al expediente N.º 2614-85963/59, con fecha del 28 de julio de 1959 resuelve que:

El proyecto para la creación de un Teatro Popular confeccionado por los señores Rodolfo Kush y Goly Bernal [y] que a título de experimentación y como paso inicial tendiente a la creación del TEATRO POPULAR DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES, encomiéndose al señor NORBERTO MANZANOS, en su carácter de Director de Acción Cultural y Educativa, la tarea de seleccionar una obra del repertorio nacional que sea fiel exponente del teatro rioplatense.

La primera obra que estrenó el Teatro Popular Bonaerense, en marzo de 1960¹⁷², fue *Una libra de carne*¹⁷³, de Agustín Cuzzani, dirigida por Norberto Manzanos. El estreno se llevó a cabo en la ciudad de Chivilcoy, “por haber nacido el genuino Teatro Popular Rioplatense en el interior de la Provincia, especialmente en Chivilcoy, con el actor José J. Podestá”¹⁷⁴ y, en sentido homenaje a su figura, es que se escoge dicha ciudad para la primera presentación del TPB.

Las características que tenía la carpa del TPB eran: un palo central maestro que sostenía la lona, con un diámetro de veinticinco metros y con capacidad para quinientas personas.

¹⁷² La obra de Agustín Cuzzani se llevó a escena seis años después de su estreno en el Teatro de los Independientes dirigida por Onofre Lovero (Pellettieri, 1997: 64).

¹⁷³ “En *Una libra de carne* (1954), Cuzzani traslada de forma satírica a la realidad argentina el tema shakespeariano del mercader inflexible, quien exige una libra de carne de su deudor si este no paga en el plazo acordado. La víctima Elias Beluver es un trabajador que vegeta viviendo bajo el mínimo de existencia; sus diversos patrones lo explotan sin escrúpulos y su esposa le hace responsable de la miseria en la que viven; finalmente topa con un usurero (Thomas Shylock García) quien cobra intereses exorbitantes cómo y dónde puede y quien no repara en reclamar la carne de su deudor por vía judicial”. Disponible en: <<http://campus.almagro.ort.edu.ar/lengua/articulo/652264/agustin-cuzzani-una-libra-de-carne>> [Consulta: 7-4-2018].

¹⁷⁴ Resolución N.º 3049 de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, correspondiente al expediente N° 2614-85963/59, del 28 de julio de 1959.

Los diferentes autores que se representaron en la carpa del TPB fueron de carácter popular y variaron entre el sainete y el grotesco. Siguiendo las directivas de la Resolución N.º 3049, se preponderaron las obras que contuvieran temas rurales. Posterior al estreno de *Una libra de carne*, se fusionaron los elencos del Teatro de La Plata y el Teatro Popular Bonaerense, quedando así conformada, de manera definitiva, la Comedia de la Provincia de Buenos Aires.

La obra de Agustín Cuzzani¹⁷⁵ cumplía con los objetivos fundante del TPB: "... estilización, didactismo y progresismo social" (Pellettieri, 1997: 64). El mismo Osvaldo Pellettieri (1997: 66) afirma que la única obra de Agustín Cuzzani en la que se cumple de manera categórica la premisa anteriormente enunciada es en *Una libra de carne*. En la obra de Agustín Cuzzani el espectador procura desarrollar procesos de percepción que le permitan construir la puesta en escena como un espacio en donde se cumplan los principios de identificación/ilusión. Al mismo tiempo que se produce la identificación entre la obra y el espectador, se activa en este un proceso llamado *de denegación*¹⁷⁶ que impulsa la posibilidad de distanciamiento¹⁷⁷, construyendo así el espacio didáctico de la obra. Estas ideas hacen posible que el espectador pueda percibir claramente el objetivo propuesto por el autor de fijar en la estructura de la obra el sentido de justicia social.

Finalmente, y para poder comprender la importancia de *Una libra de Carne* dentro del repertorio de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, Pellettieri (1997: 66) afirma que la obra de Cuzzani estaba:

¹⁷⁵ Cabe destacar que Agustín Cuzzani "a nivel de la acción casi no introdujo cambios: el protagonista busca libertad, la justicia social y tiene como oponente a la sociedad preburguesa y burguesa organizada para impedirsele; y los núcleos de acción se caracterizan por ser absolutamente verbales. En el plano de la intriga, adoptó el legado recibido o se complementó con él. Intensificó las alusiones a la realidad concreta, las metamorfosis de los personajes en escena y la deformación caricaturesca. El nivel del discurso de los personajes concretó la parodia a partir de una escena que constantemente se autodefine.

Hay sí dos aportes totalmente nuevos y son la amplificación del suceso central y, a medida que la obra avanza en el tiempo, la práctica ya sin ninguna limitación del didactismo, una suerte de intensificación del denominado 'teatro de ideas' modernizado por el intertexto del realismo socialista, de 'moda' en el Teatro Independiente de los cincuentas" (Pellettieri, 1997: 65).

¹⁷⁶ "La situación del espectador que vive la ilusión teatral teniendo la sensación de que lo que ve no existe verdaderamente es un caso de denegación. Esta denegación convierte el escenario en un lugar de manifestación de imitación y de ilusión (y consecuentemente de una identificación); pero se opone al engaño y al imaginario y se niega a reconocer en el personaje un ser de ficción al hacer de él un semejante al espectador. La denegación que comporta la identificación permite al espectador liberarse de los elementos dolorosos de una representación poniendo estos elementos en la cuenta de un yo anterior infantil reprimido desde hace mucho tiempo" (Pavis, 1998: 121).

¹⁷⁷ "Este principio estético vale para todos los lenguajes artísticos: aplicado al teatro, se refiere a las técnicas 'desilusionadoras' que no suscitan la impresión de una realidad escénica y revelan el artificio de la construcción dramática o del personaje. La atención del espectador se centra en la fabricación de la ilusión, en la manera en que los actores construyen el personaje. Todos los géneros teatrales recurren a él" (Pavis, 1998: 141).

... dentro de la norma teatral de los años cincuenta [...] el texto de la “farsátira” de Cuzzani participaba del intertexto del realismo socialista. Estas obras adherían al triunfo del proyecto del “personaje positivo” y con él, al de las ideas revolucionarias. De acuerdo con el “romanticismo revolucionario” al llegar al desenlace este “personaje positivo” se “desalienta”, “toma conciencia de sus contradicciones”, “se inmola en beneficio de las generaciones futuras” y lo explicita, deteniendo la acción teatral con un esperanzador mensaje final. Son la expresión de una fuerte convicción del autor de que el arte es, fundamentalmente, puro contenido, y de que su misión es la profundización de una idea, la necesidad de contribuir a la formación de un hombre nuevo y, por consiguiente, de una nueva sociedad.

El diálogo final de la obra de Cuzzani se presenta como claro ejemplo de la mirada ingenua y didáctica; a partir de las acotaciones escénicas que hace el autor se percibe la estilización de la acción, dicha estilización tiene como objetivo el uso de procedimientos poéticos con el fin de retorizar el mensaje, añadiéndole un efecto sentimental para producir una mayor empatía con el espectador y cumplir con su horizonte de expectativa.

Hombre: Pues le voy a decir por qué no tenía sangre Beluver. *(Lo van empujando hacia la sala)* ¡Se la robaron! ¡Lo exprimieron como una naranja! *(Baja a la platea)* ¡Se la robó el patrón de la molición! *(El telón comienza a caer)* Y el de la ropa oscura y el médico de la letra gótica y el del chicle. *(Lo van empujando entre los espectadores)* Y lo terminaron de exprimir aquí, entre los abogados y los jurados. *(Se suelta de los Ujieres y se vuelve hacia el público)* ¡La sangre del hombre es sagrada y no pertenece a ningún patrón, a ningún jurado, a ningún acreedor! Son vampiros que andan sueltos. Cuidado. La ciudad está llena de vampiros. ¡Hay que terminar con eso! *(Lo van sacando otra vez a empujones. Casi mutis)* ¡Andan sueltos! *(Salen)* ¡Son los vampiros! ¡Son los vampiros!

Las voces se pierden mientras las luces de la sala se encienden bruscamente y la estatua de la justicia se desploma agobiada.

TELÓN

Cabe señalar que a partir de *Una libra de carne* se pone en juego la tensión entre campo/ciudad. La advertencia que hace Cuzzani sobre los riesgos de la ciudad que habitan en la urbe se ponen en tensión con el espacio rural en donde fue representada

(Chivilcoy). El doble mensaje que parecería haber en la puesta en escena apunta primero a establecer un territorio libre de moral en el cual abunda el peligro como es la ciudad, y segundo a establecer el carácter ingenuo de lo rural. Así la Comedia contrapuso campo y ciudad, moralizando sobre los riesgos que existen en la ciudad y el carácter puro de lo rural. La puesta en escena atraviesa conceptos que terminan por ser complementarios: lo pintoresco del campo y lo intelectual de la ciudad; la simpleza y la verdad del campo con la erudición y la mentira de la ciudad; la tradición que revela el pasado junto a la razón ilustrada que lo niega.

Si se enlazan las ideas de que el TPB fue una carpa de circo, más el lugar de la primera función (Chivilcoy); su sentido homenaje al teatro popular representado en sus figuras más importantes: los hermanos Podestá, y finalmente la obra que estrenó el elenco, se podría suponer que estas cadenas de ideas terminaron por acuñar los conceptos de *lo popular, el folclore, lo propio o vernáculo, lo nacional y la tradición*.

Así es que la institución teatral oficial terminó operando por medio de una *tradición selectiva* (Williams, 2011) con el objetivo de instituir una *adaptación cultural*, también del orden de lo *selectivo* (Williams, 2011). Estas ideas permiten pensar el campo y la ciudad, de aquella época, como espacios de disputa cultural, que si bien la Comedia de la Provincia los cargó con un sentido valorativo devenido de los sedimentos históricos de la Argentina, terminó por establecer líneas de pensamiento que perfilaron las políticas culturales que tendieron a construir una iconografía sobre la Argentina que lograra sustentar una matriz de pensamiento sobre la identidad nacional.

En suma, la Comedia ensayó construir un nuevo relato cultural basado en las políticas culturales del primer peronismo. Intentó tejer una red de sentido por debajo de los sedimentos sociales para erosionar las capas históricas con el fin de movilizar las configuraciones culturales propias del campo y de la ciudad. El vínculo entre ambos espacios fue unidireccional, esto es, la energía mutacional corrió desde la ciudad hacia el campo y no inversamente. Esto se debió más que nada a que el objetivo didáctico se basó en un concepto de educación más ligado a la razón y el enciclopedismo positivista que a la revalorización de los aspectos locales de cada lugar a donde llegó el TPB con sus puestas en escena. El repertorio dramático de la Comedia solo puso en funcionamiento estructuras imaginarias sobre el *deber ser* de los habitantes de la ciudad y del campo:

Con todo, las ideas y las imágenes del campo y la ciudad conservan una gran intensidad. Esta persistencia tiene una significación solo equiparable a la gran variación real, social e histórica, de las ideas mismas. Está claro que el contraste entre campo y ciudad es una de las principales formas que tenemos de tomar conciencia de una parte central de nuestra experiencia y de la crisis de nuestra sociedad. Pero cuando somos conscientes de ello, solemos caer en la tentación de reducir la variedad histórica de las formas de interpretación a lo que, sin mucho rigor, se llaman símbolos o arquetipos; es decir, a abstraer incluso aquellas formas sociales más evidentes y darles jerarquía primariamente psicológica o metafísica. Solemos caer en esta reducción cuando comprobamos que ciertas formas, imágenes e ideas importantes persisten a través de períodos de grandes cambios (Williams, 2011: 365).

El 2 de marzo de 1961, el Teatro Popular Bonaerense estrena la puesta del *El herrero y el diablo*, de Juan Carlos Gené, dirigida por José María Gutiérrez. La obra cesó el 28 de junio de 1961. Para este período ya estaba designado el señor Francisco Javier, como director provisorio, por el Dr. Luis De Paola, Director de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia.

El concepto espectacular que se trabajó para la puesta en escena de *El herrero y el diablo* fue el modelo del circo criollo de los hermanos Podestá, que conservaba la estructura del picadero y el escenario. José María Gutiérrez aclara que, para la elaboración de la puesta, los actores del elenco estable de la Comedia tuvieron que ensayar durante seis meses para lograr el efecto festivo que, según su visión, necesitaba la obra. La puesta también constaba de tres coreografías elaboradas por los hermanos Ábalos.

El tipo de puesta de escena que desarrolló el TPB fue de carácter tradicional y hacía hincapié en el texto dramático. Los textos estuvieron enmarcados dentro de lo que Osvaldo Pellettieri (1997: 110) denomina realismo ingenuo, ya que la estructura ideológica que sustenta al texto se hace presente con mayor fuerza y posibilita la difusión de una idea de cultura. Además, “implica una interpretación de la realidad absolutamente estática, que no cambia, sin conflictos, que conserva su armonía o bien la recupera totalmente en el desenlace” (Pellettieri, 1997: 110).

Desde el punto de vista de la puesta en escena, el hecho de trabajar con un espacio escénico de tipo abierto, como fue la carpa de circo, manifiesta una idea de vínculo directo y mimético con los espectadores. Cabe señalar que este tipo de puesta apuntó a

alcanzar una identificación directa entre espectáculo y público, integrándolos en un mismo espacio al anular la *cuarta pared* del teatro a la italiana. Es notable que, en la mayoría de las puestas del TPB, se destacara la necesidad de obtener un efecto de *lo real* en la construcción del personaje. Como ejemplo de este tipo de puesta, José María Gutiérrez, en *El herrero y el diablo*, de Juan Carlos Gené, resalta la necesidad de construir arquetipos provincianos en los que la dicción, la entonación y el vestuario recreen dichos personajes para facilitar la identificación y el fácil e inmediato reconocimiento por parte del espectador. El efecto de sentido que se construyó en las puestas del TPB estuvo directamente vinculado con los objetivos primarios y fundantes de la institución y, a su vez, con las estrategias culturales que regían la gobernación de la provincia de Buenos Aires durante este período.

Otras obras que se representaron en la carpa del TPB fueron: *Los casos de Juan el zorro*, de Bernardo Canal Feijoo, estrenada el día 7/10/61; *El soldadito de plomo*, de Julián Cairol, estrenada el 4/11/61; *Los disfrazados*, de Carlos Pacheco, estrenada el 3/12/61; y *El carnaval del diablo*, de Juan O. Ponferrada, estrenada el 8/3/63.

En tanto que el Teatro Popular Bonaerense sigue funcionando bajo los presupuestos que lo fundaron y dentro de su repertorio podemos encontrar obras como: *Fidelia*, de Aurelio Ferretti con fecha de estreno el 8/5/64; *El juego del amor y del azar*, de Marivaux, llevada a escena el 1/8/64; *Un rostro antiguo en el arroyo Paycarabi*, de Mario Alberto Podestá, estrenada el 14/5/65.

4. Consideraciones finales

La idea estética sobre la que trabajó la Comedia de la Provincia de Buenos Aires para sus puestas partió de las estructuras dramáticas representadas. En cuanto a los modelos de puesta en escena siempre se mantuvo dentro de los parámetros que el realismo ingenuo le permitió representar. La búsqueda del efecto de *lo real* estuvo presente en todas las obras y salvo en pocos casos se pudo transgredir mínimamente esta norma. Es el caso de las obras que llevó a escena Roberto Villanueva, esto fue posible ya que el director estaba en contacto con el Instituto Di Tella, siendo el director del Centro de Experimentación Audiovisual durante el período en que dirigió las obras en la Comedia de la Provincia. Asimismo, durante el período gestionado por Roberto Conte, hubo un intento de innovación en las formas teatrales y pudo concretizarse a partir de la puesta de obras

como *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa, o *Los gemelos*, recreación de J. M. Paolantonio de la obra de Plauto, que según testimonio de su director incursionaba en la estética del absurdo¹⁷⁸.

La institución teatral estatal estuvo regida por objetivos bastante claros con relación a su función dentro del entramado cultural y es por esto por lo que la búsqueda de nuevas experiencias estuvo limitada a un cierto campo del repertorio nacional.

Las puestas en escena fueron de características tradicionales, es decir, el texto dramático fue el eje que estructuró la representación, además de haber conformado un conjunto integrado con el resto de los elementos que componen el hecho teatral. Se respetó la poética del autor y sus indicaciones escénicas, los objetos sígnicos que aparecían en escena guardaban estrecha relación con el texto, y funcionaban de manera referencial con el campo social, posibilitando un efecto de identificación eficaz. La fábula funcionó como un elemento aglutinante de la puesta y marcó el ritmo de la obra. En el caso del TPB, el sentido que se buscó fue el de *pura fiesta*, además del texto como eje de la puesta, las coreografías y las canciones marcaban el ritmo de esta.

Los espacios teatrales cerrados o a la italiana fueron desarrollados para las puestas del Teatro La Plata. En contraposición, el TPB utilizó el espacio abierto, tomando como paradigma el esquema del circo criollo. Con respecto a los espacios escenográficos y vestuario, en general, no se apartaron del realismo-naturalismo o en todo caso del costumbrismo y realismo ingenuo. Todos los objetos y decorados puestos en escena buscaron plasmar el efecto de *lo real* en la escena, no tenían autonomía en relación al texto, la construcción de sentido no estuvo expandida ni fue polisémica, sino que redundaba y reitera el efecto signifiante que posee el texto dramático, para cumplir su objetivo didáctico. El movimiento y ritmo escénico era de vital importancia en las puestas en escena, ya que el desplazamiento de los actores sobre el escenario era exaltado por la crítica como parte fundamental de la actuación.

El modelo de actuación estructurante era la tendencia stanislavkiana, que recién comenzaba a desarrollarse tanto en el sistema teatral porteño como en el platense. Si bien la crítica exaltaba la dicción y la gestualidad, los directores buscaban que el actor compusiera al personaje desde las emociones, para lograr un efecto de *lo real* y así producir una relación empática entre público y personaje. Cabe señalar, con respecto a los modos de actuación, que la mayoría de los actores que constituían el elenco estaban

¹⁷⁸ Comentario extraído de la entrevista realizada al señor Roberto Conte el día 10 de noviembre de 2005.

formados en la Escuela de Teatro, y por ello los métodos varían según el actor. El mismo Roberto Conte, ya entrados los años setenta, testimonia que cada maestro enseñaba su método, no había dentro de la Escuela de Teatro un modelo que se privilegiara¹⁷⁹.

Con la llegada de los diferentes directores venidos de la metrópolis, también se afianzaban los nuevos modelos teatrales. Es notable la influencia que tuvieron en los primeros años de la década de los sesenta personajes como Roberto Villanueva y Francisco Javier. Ya que estos directores no solo desarrollaron sus propuestas escénicas en la Comedia, sino que también tuvieron una importante actuación como docentes y directivos de la Escuela de Teatro. Su circulación permitió, de algún modo, construir un modelo de características homogéneas a la hora de concretizar sus producciones escénicas.

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

Para reconstruir la recepción del subsistema del teatro oficial durante los años que van desde 1958 a 1966, es necesario considerar las dos formas en que se concretizó la Comedia de la Provincia de Buenos Aires: por un lado, el Teatro Popular Bonaerense y, por el otro lado, la línea del Teatro La Plata. La circulación de sus puestas se inscriben dentro del marco de las políticas de Estado, ya que como entidad oficial debió responder a sus líneas ideológicas sobre el deber ser de la cultura, deber ser que se asentó en las diferentes capas históricas que compusieron el campo social del período estudiado. Los efectos didácticos son producto de las políticas culturales del primer peronismo, que se resignificaron luego de la Revolución Libertadora. Es durante este proceso de despersonalización del campo político y social, que el campo intelectual avaló las políticas desarrollistas de Frondizi reforzando, de ese modo, la resemantización de la cultura popular como espacio de resistencia.

La crítica de los diarios locales, en este caso *El Día*, detallaba la actividad realizada por el TPB y la Comedia, en donde ambos elencos desplegaron una actividad escénica ligada al repertorio nacional y de características remanentes. Es notable que conforme la Comedia intentó una nueva búsqueda estética alejada de los modelos remanentes o canónicos, la crítica resaltó dicha búsqueda como algo negativo para la proyección cultural de una

¹⁷⁹ Comentario extraído de la entrevista realizada al señor Roberto Conte el día 10 de noviembre de 2005.

entidad estatal. En la mayoría de los casos, las reseñas periodísticas omiten comentarios o dedican el espacio para anunciar el día, el lugar del estreno y detallar cómo estaba compuesto el elenco.

Como se describió en este trabajo, la obra *El romance de un gaucho*, de Benito Lynch, tuvo un seguimiento significativo por parte de la crítica a través de artículos dedicados a la vida y obra del autor, fotos de la puesta (*El Día*, 15-5-68) y constantes anuncios de las funciones. En general, esto es una marca distintiva de la crítica durante este período, ya que sucede lo mismo con otras puestas que tienen las mismas características.

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

Por lo expuesto en el trabajo, se podría inferir que la elección del repertorio de la comedia sigue dos líneas diferenciales. Por un lado, el TPB con sus puestas manipula el horizonte de expectativa de los espectadores del interior de la provincia de Buenos Aires, al representar obras que generan un tipo de identificación de carácter asociativo. Esta tendencia se puede deducir a partir de las características de las puestas y objetivos seguidos ya señalados. Desde otra óptica, cuyas bases están cimentadas en el desarrollo de la política cultural vigente, esta idea de identificación asociativa estaría dada por los diferentes *supuestos* que construyeron los agentes culturales a través de un imaginario social particular, esto es, la idea de un *deber ser* bonaerense. Es decir que con este *supuesto* los espectadores del interior de la Provincia se sentirían identificados con temáticas gauchescas y rurales, por ende, se representaba este tipo de obras. Así es que, con la intención de construir una idea de identidad social homogénea, la Comedia terminó por reforzar una matriz de pensamiento identitaria que dividió aquello que pertenecía al orden del campo como la tradición y lo folclórico, como lo que pertenecía a la esfera de *lo popular*; mientras que el elenco de La Plata, con su centro en la ciudad, terminó por

asociar a la idea de *lo intelectual* el concepto de alta cultura. De este modo, la cultura popular fue mutando hacia el concepto reservorio de tradiciones que debían ser salvaguardadas a la manera de una entidad arqueológica. Lo popular, a fin de cuentas, se transformó en un patrimonio histórico intangible. La despersonalización de la cultura y su consecuente transformación en artefacto solo logró solidificar las capas históricas y su imposibilidad de erosión.

El intento de instaurar nuevos modelos teatrales asociados, por ejemplo, al realismo reflexivo, y alejados de los modelos canónicos, se constituyó como una barrera estética difícil de romper dentro del sistema teatral, ya que la institución teatral oficial ya contaba con un paradigma teatral como modelo legitimado por el campo de poder. Por su parte, dicho modelo tendió a hegemonizar la cultura bajo una sola matriz identitaria. Es desde este lugar que los dos elencos –Teatro La Plata y TPB– construyeron un ideario teatral basado en la iconografía dramática y en la historia teatral nacional y universal; manejando dos horizontes de expectativa incomparables, ya que sus obras estuvieron destinadas a públicos de territorios diferentes.

En este caso, las puestas en escena tuvieron el objetivo de plasmar un sentido de identificación, en términos jausserianos, de carácter *compasivo*. Es por esto por lo que se puede ver un intento de apropiación de nuevas formas y no de ruptura. En este contexto, la Comedia debió competir con el desarrollo del Teatro Independiente, que estaba acorde con las expectativas del espectador que habitaba la ciudad. La Comedia construyó un concepto hegemónico de cultura a partir de una vía unidireccional: de lo *central* a lo *regional*, esto se hace evidente en el repertorio, en las diferentes formas de asistencias técnicas y en los distintos programas de difusión cultural que implementó, cabe señalar también que dentro de las actividades que tenía la institución se encontraba la producción de radioteatros.

Otro aspecto que imprime esta idea unidireccional es la tensión que existió entre el manejo de dos ideas del horizonte de expectativas: una proveniente del teatro independiente y la otra de la institución estatal. El teatro independiente pudo jugar con la idea de ruptura e innovación en nuevas formas estéticas y dramáticas, ya que este no respondía a una idea hegemónica de cultura, por ser un teatro de características autogestionado.

Cabe señalar, por un lado, que el pasado histórico político tampoco permitió romper esta línea ideológica, ya que la fuerza coercitiva de los modelos conservadores pasados

impuso y construyó diferentes estamentos y *reglas sociales*, que, a su vez, desarrolló un gusto por el modelo canónico. Por otro lado, los diferentes gobiernos de facto, que interrumpieron la línea democrática durante este período, no facilitaron que las formas teatrales evolucionaran hacia nuevos modelos, ni permitieron la apropiación de nuevas formas dramáticas.

En suma, la Comedia de la Provincia como entidad legitimante de la cultura teatral oficial construyó, por medio del repertorio del Teatro Popular Bonaerense y de las giras del elenco estable de la Comedia al interior de la Provincia, una idea de cultura y de teatralidad más ligada a la tradición que a la ruptura de modelos canonizados desde el campo intelectual, y a su vez se constituyó como el campo vital en la conformación de los lineamientos para la construcción de la identidad cultural desde el ámbito oficial.

Bibliografía

- AA. VV. (1963), *Universidad "nueva" y ámbitos culturales platenses*, La Plata, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UNLP.
- AA. VV. (2000), *Teatro Argentino. Escenas Interiores*, Halima Taham (ed.), Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro/Artes del Sur.
- AA. VV. (2007), *Debates en la cultura argentina (2005-2006)*, Vol. 1, Osvaldo Pedroso (coord.), Buenos Aires, Emecé.
- AA. VV. (2007), *Debates en la cultura argentina (2005-2006)*, Vol. 2, Osvaldo Pedroso (coord.), Buenos Aires, Emecé.
- Alatorre, Claudia C. (1994), *Análisis del drama*, México, Escenología.
- Argan, Giulio C. (2004), *El Arte Moderno. Del iluminismo a los movimiento contemporáneos*, Madrid, Akal.
- Argumedo, Alcira (2004), *Los silencios y las voces de América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*, Buenos Aires, Colihue.
- Aristóteles (1948), *La poética*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- Augé, Marc (1994), *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*, Buenos Aires, Paidós.
- Aumont, Jacques (1992), *La imagen*, España, Paidós Comunicación.
- Ayol, Roberto (2012), *Antología de obras de teatro argentino de sus orígenes hasta la actualidad*, Tomo 9 1911-1920, Obras del siglo XX: Segunda década, Beatriz Seibel (comp.), Buenos Aires, Inteatro.
- Baczko, Bronislaw (1991), *Los imaginarios sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Barrancos, Dora (2000), "La vida cotidiana", en Mirta Zaida Lobato (dir.), *Nueva Historia Argentina. El Progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Tomo V, Buenos Aires, Sudamericana.
- Baxandall, Michael (1978), *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Artes y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Benjamin, Walter (2015), *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura*, Tomás Vera Barros (comp.), Buenos Aires, La marca editora.
- Benhabib, Seyla (2006), *Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad en la era global*, Buenos Aires, Katz.

- Bergson, Henri (2006), *Materia y Memoria*, Buenos Aires, Cactus.
- Blanchart, Paul (1960), *Historia de la dirección teatral*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- Bourdieu, Pierre (1967), "Campo intelectual y proyecto creador", en *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (2003), *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Quadrata.
- Bourdieu, Pierre (2010), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (2012), *La distinción*, Madrid, Taurus.
- Braun, Edward (1992), *El director y le escena. Del naturalismo a Grotowski*, Buenos Aires, Galerna.
- Calabrese, Omar (1995), *El lenguaje del arte*, España, Paidós.
- Calduch, Juan (2001), *Temas de composición arquitectónica: espacio y lugar*, Alicante, Editorial club universitario.
- Cassirer, Ernst (1992), *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Castañino, Raúl H. (1959), *Teoría del Teatro*, Buenos Aires, Nova.
- Castañino, Raúl H. (1963), *Sociología del Teatro Argentino*, Buenos Aires, Nova.
- Castañino, Raúl H. (1969), *Teatro Argentino Premoreirista*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- Castañino, Raúl H. (1977), *Crónicas del Pasado Teatral Argentino*, Buenos Aires, Huemul.
- Cattaruzza, Alejandro (2009), *Historia de la Argentina 1916- 1955*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Chiarenza, Daniel A. (1988), *Historia general de la Provincia de Buenos Aires. Desde el gobierno radical de José Luis Cantilo hasta el gobierno del Dr. Eduardo A. Duhalde (1922-1997). Aspectos políticos, económicos, sociales y culturales*, Tomo 2, Buenos Aires, Preescolar.
- Cibotti, Ema (2000), "Del habitante al ciudadano: la condición del inmigrante", en Mirta Zaida Lobato (dir.), *Nueva historia argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Tomo V, Buenos Aires, Sudamericana.
- Colella, Juan José y Silvia D. Maeso (1996), "El conocimiento en Kant", en Esther Díaz (ed.), *La ciencia y el imaginario social*, Buenos Aires, Biblos.

- Colombres, Adolfo (2007), *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- Cornago, Oscar (2010), "Dramaturgia para después de la historia", en Manuel Bellisco y María José Ciguentes (coords.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y Transformación*, España, Centro Párraga - Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo (Cenadec).
- De la Guardia, Alfredo (1966), *Presentación Juana y Juan – Cuando aquí había reyes. Rodolfo González Pacheco*, Buenos Aires, Eudeba.
- De Luque, Susana (1996), "Pierre Bourdieu: las prácticas sociales", en Esther Díaz (ed.), *La ciencia y el imaginario social*, Buenos Aires, Biblos.
- De Marinis, Marco (1997), *Comprender el teatro*, Buenos Aires, Galerna.
- De Toro, Fernando (1987), *Semiótica teatral. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna.
- Díaz, Esther (1996), "¿Qué es el imaginario social?", *La ciencia y el imaginario social*, Buenos Aires, Biblos.
- Díaz, Esther (2005), *Posmodernidad*, Buenos Aires, Biblos.
- Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires (1959), *Resolución N.º 3049* (Expediente N.º 2614-85963/59, 28 de julio de 1959).
- Dubatti, Jorge (2002), *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Athuel.
- Dubatti, Jorge (2007), *Filosofía del teatro. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Athuel.
- Dubatti, Jorge (2008), *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*, Buenos Aires, Athuel.
- Dubatti, Jorge (2012), *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Fundación OSDE.
- Duvignaud, Jean (1966), *Sociología del teatro, Ensayo sobre sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Duvignaud, Jean (1988), *Sociología del Arte*, Barcelona, Península.
- Eagleton, Terry (2001), *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Buenos Aires, Paidós.
- Entel, Alicia (2004), *Acerca de la felicidad. Un análisis de tres escritos de Herbert Marcuse*, Buenos Aires, Prometeo.

- Entel, Alicia; Víctor Lenarduzzi y Diego Gerzovich (2008), *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Buenos Aires, Eudeba.
- Ferreira, Florencia (2004), “Una utopía político-cultural: de Los Pensadores a Claridad”, en Hugo E. Biagini y Arturo A. Roig (dirs.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: identidad, utopía, integración (1900-1930)*, Tomo I, Buenos Aires, Biblos.
- Fisher, Patricia Verónica y Grisby Ogás Puga (2006), “El Teatro del Pueblo: período de culturización (1930-1949)”, en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Teatro del pueblo. Utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna – Fundación Somigliana.
- Foucault, Michel (1979), *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, Michel (2008), *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Francastel, Pierre (1970), *Sociología del arte*, Madrid, Alianza.
- Francastel, Pierre (1980), *Pintura y sociedad*, Madrid, Alianza.
- Francastel, Pierre (1987), *La figura y el lugar (El orden visual del Quattrocento)*, Venezuela, Monte Ávila Editores.
- Francastel, Pierre (1988), *La realidad figurativa 1*, Buenos Aires, Paidós.
- Funes, Patricia (2006), *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Buenos Aires, Prometeo.
- García Canclini, Néstor (1989), *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen.
- García Canclini, Néstor (1992), *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (1995), *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (2004), *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Buenos Aires, Gedisa.
- García Canclini, Néstor (2005), *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (2006), *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Giunta, Andrea (2015), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós.
- Godard, Jean-Luc (2014), Prólogo de Adrián Cangí, en *Historias del cine*, Buenos Aires, Caja Negra.

- Goutman, Ana (1995), *Estudios para una Semiótica del Espectáculo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Grimson, Alejandro (2011), *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Habermas, Jurgen (1994), *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Helbo, André (1989), *Teoría del Espectáculo. El paradigma espectacular*, Buenos Aires, Galerna.
- Hernández Arregui, Juan José (2004), *¿Qué es el ser nacional?*, Buenos Aires, Hachea.
- Hernández Arregui, Juan José (2005), *La formación de la conciencia nacional*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- Huber, Helena y Miguel Alberto Guerin (2000), *El imaginario urbano de Norah Borges. Sobre imaginarios urbanos*, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, CEHCAU, Universidad de Buenos Aires.
- Irazábal, Federico (2015), *Teatro Anaurático. Espacio y representación después del fin del arte*, Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Jamenson, Fredric (2002), *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre la posmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires, Manantial.
- Jamenson, Fredric y Slavoj Zizek (2008), *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós.
- Jauss, Hans Robert (1976), *La literatura como provocación*, Barcelona, Península.
- Jauss, Hans Robert (1986), "Explicación histórica de los modelos de identificación", en *Experiencia Estéticas y Hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.
- Korn, Guillermo (1963), "El teatro del grupo 'Renovación'", en *Universidad "nueva" y ámbitos culturales platenses*, La Plata, Departamento de Letras, Trabajos, Conferencias y Comunicaciones, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Larraín Ibáñez, Jorge (1995), *Modernización, razón e identidad en América Latina*, Santiago de Chile, Andrés Bello.
- Mansilla, Lucio V. (2003), *Una expedición a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Ediciones del Cardo.
- Marechal, Leopoldo (1998), *Antígona Vélez*, Argentina, Ediciones Clásicas Literarias.
- Merleau-Ponty, Maurice (2002), *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, México, Fondo Cultura Económica.

- Metz, Christian (1971), "Algunos aspectos de semiología del cine", en *Estructuralismo y estética*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Mogliani, Laura (2015), *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*. CABA: el autor. E-book. Tesis doctoral "El costumbrismo en el teatro argentino", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2007 (Expte. Doctorado 887.448).
- Montesperelli, Paolo (2004), *Sociología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Multini, Carlos (2005), *Teatro de la Comedia. 1958-2005*, La Plata, Asociación Amigos de la Comedia.
- Norberg-Schulz, Christian (1983), *Arquitectura Occidental*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Novaro, Marcos (2010), *Historia de la Argentina 1955-2010*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Oliva, César y Francisco Torres Monreal (1990), *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- Ordaz, Luis (1957), *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Leviatán.
- Ordaz, Luis (2000), *Historia del teatro argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Palti, Elías J. (2007), *El tiempo de la política. El siglo XIX reconsiderado*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Pavis, Patrice (1998), *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- Pavis, Patrice (2000), *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.
- Pellettieri, Osvaldo (1989), *Teatro argentino en los 60. Polémica, continuidad y ruptura*, Buenos Aires, Corregidor.
- Pellettieri, Osvaldo (1990), *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (1994), *Teatro Argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*, Buenos Aires, Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (1997), *Una historia interrumpida*, Buenos Aires, Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2003), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Volumen IV, Buenos Aires, Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (2006), "Algunos aspectos del 'teatro de arte' en Buenos Aires (1930-1975) (El contexto teatral y político del Teatro del Pueblo)", en Osvaldo Pellettieri (dir.), *El Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna.
- Pérez Amuchastegui, Antonio Jorge (1984), *Mentalidades argentinas. 1860-1930*, Buenos Aires, Eudeba.

- Piñeiro Iñiguez, Carlos (2006), *Pensadores latinoamericanos del siglo XX: ideas, utopía y destino*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Podestá, José (2003), *Medio siglo de farándula: Memorias de José J. Podestá*, Buenos Aires, Galerna.
- Radice, Gustavo (2002), "Los comienzos del Teatro Universitario en la ciudad de La Plata", Revista *ENIAD*, Año 2, N.º 2, La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- Radice, Gustavo y Natalia Di Sarli (2004a), "El teatro como patrimonio intangible. La construcción de la identidad cultural", Ponencia presentada en las *Primeras Jornadas del MERCOSUR y Segundas Bonaerenses sobre Patrimonio Cultural y Vida Cotidiana*, Dirección Provincial de Patrimonio Cultural /Ce PEI (Centro de Proyectos y Estudios Interdisciplinarios), Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 10, 11 y 12 de noviembre 2004.
- Radice, Gustavo y Natalia Di Sarli (2004b), "Historia del Teatro en la ciudad de La Plata: la Comedia de la Provincia", Ponencia presentada en las *Primeras Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, 22 y 23 de octubre 2004.
- Radice, Gustavo y Natalia Di Sarli (2005), "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 Autónoma de Buenos Aires, 2 al 6 agosto de 2005.
- Radice, Gustavo y Natalia Di Sarli (2009), *Práctica Teatral. Lineamientos teóricos para su comprensión*, Buenos Aires, elaleph.com.
- Radice, Gustavo y Natalia Di Sarli (2015), "La construcción de los relatos teatrales modernos en La Plata", en Yanina Leonardi (dir.), *Teatro y Cultura durante el primer peronismo*, Buenos Aires, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires Dr. Ricardo Levene.
- Rama, Carlos M. y Ángel J. Cappelletti (1990), *El anarquismo en América Latina*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho.
- Rancière, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
- Rancière, Jacques (2011), *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Rigotti, Ana María (2000), "La ciudad y la vivienda como ámbitos de la política y la práctica profesional", en Ricardo Falcón (dir.), *Nueva historia argentina. Democracia*,

- conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, Tomo V, Buenos Aires, Sudamericana.
- Rodríguez, Martín (1999), "El inmigrante italiano y la gauchesca", en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Inmigración Italiana y teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna.
- Rojas, Mario A. (1990), "Referente y referencia teatral. A propósito del Teatro latinoamericano", en Fernando de Toro (ed.), *Semiótica y Teatro Latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna/IITCTL.
- Romero, José Luis (1975), *Las ideas políticas en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Romero, José Luis (2009), *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Romero, Luis Alberto (1994), *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Rossi, Vicente (1969), *Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*, Buenos Aires, Solar/Hachette.
- Sánchez Distasio, Alicia (2005), "La Plata", en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del Teatro Argentino en la Provincias*. Volumen I, Buenos Aires, Galerna – Instituto Nacional del Teatro.
- Sánchez Distasio, Alicia y Gustavo Radice (2006), "La Plata (1956-1976)", en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del Teatro Argentino en la Provincias*. Volumen II, Buenos Aires, Galerna – Instituto Nacional del Teatro.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (2005), *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México.
- Sánchez, José A. (2010), "Dramaturgia en el campo expandido", en Manuel Bellisco y María José Ciguentes (coords.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y Transformación*, España: Centro Párraga - Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo (Cenadec).
- Sarlo, Beatriz (2003), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Sarlo, Beatriz (2007), *Las batallas de las ideas*, Buenos Aires, Emecé.
- Seibel, Beatriz (2005), *Historia del circo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.

- Seibel, Beatriz (2006), *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires, Corregidor.
- Skliar, Carlos (2007), *La educación (que es) del otro: argumentos y desierto de argumentos pedagógicos*, Buenos Aires, Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico.
- Soler, Ricardo (1982), *100 años de vida platense*, La Plata, Impresora Platense.
- Steimberg, Oscar (1993), *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel.
- Stern, Alfred (1970), *La filosofía de la historia y el problema de los valores*, Buenos Aires. Eudeba.
- Storey, John (2002), *Teoría cultural y cultura popular*, Barcelona, Octaedro.
- Terán, Oscar (2000), "El pensamiento finisecular (1880-1916)", en Mirta Zaida Lobato *Nueva Historia Argentina* (dir.), *El progreso, la modernización y sus límites*. Tomo V, Buenos Aires, Sudamericana.
- Torres, Juan Carlos y Elisa Pastoriza (2007), "La democratización del bienestar", en Juan Carlos Torres (dir.), *Nueva Historia. Los años peronistas (1943-1955)*. Tomo VIII, Buenos Aires, Sudamericana.
- Ubersfeld, Anne (1989), *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.
- Ubersfeld, Anne (2004), *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Galerna.
- Universidad Nacional de La Plata (1967), *Revista del Colegio Nacional* N.º 3, La Plata, UNLP, pp. 83-89.
- Universidad Nacional de La Plata (1975), *Revista de la Universidad* N.º 25, La Plata, UNLP, pp. 416-422.
- Valenzuela, José Luis (1990), "La producción del discurso desde un punto de vista psicoanalítico", en Fernando de Toro (ed.), *Semiótica y Teatro Latinoamericano*. Buenos Aires, Galerna/IITCTL.
- Vallejo, Gustavo (2007), *Escenarios de la cultura científica Argentina: ciudad y universidad (1882-1955)*, Madrid, CSIC PRESS.
- Veinstein, André (1962), *La puesta en escena. Su condición estética*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- Verón, Eliseo (1988), *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.
- Viñas, David (1973), *La crisis de la ciudad liberal. Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Siglo XX.

- Viñas, David (1986), "Prólogo", en AA. VV., *Teatro Rioplatense (1886-1930)*, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho.
- Viñas, David (1997), *Grotesco, inmigración y fracaso*, Buenos Aires, Siglo XX.
- Williams, Raymond (2011), *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós.
- Zátonyi, Marta (2000), *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo 20*, Buenos Aires, La Marca.
- Zátonyi, Marta (2007), *Arte y creación. Los caminos de la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Zayas de Lima, Perla (2017), *El teatro en el primer peronismo (1943-1955)*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eudeba.
- Zizek, Slavoj (2008), "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional", en Fredric Jamenson y Slavoj Zizek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós.

Fuentes de internet

- Botana, Natalio (2010), "Alberdi, el escritor de la República". *Revista Ñ* Número 382. Año VII. 4-9-2010 [en línea]. Disponible en http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/09/04/_-02207723.htm [Consulta: 28-4-2018]
- Bracciale Escalada, Milena (2007), "La representatividad escénica de la frustración: sobre el grotesco criollo de Armando Discépolo" [en línea]. Disponible en: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/151767.pdf>> [Consulta: 24-2-2016].
- Dubatti, Jorge (2013), "Para los inicios de Alberto Vacarezza: notas sobre el melodrama rural inédito La noche del forastero (1904)", *La revista del CCC* [en línea]. Mayo / Agosto 2013, n.º 18. Disponible en: <<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/412/>> ISSN 1851-3263 [Consulta: 13-3-2018].
- García Fanlo, Luis (2011), "¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben", *A parte Rei*. Revista de filosofía [en línea]. Disponible en: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>> [Consulta: 23-4-2011].
- Gruppi, Luciano (1978), "El concepto de hegemonía en Gramsci" [en línea]. Disponible en: <<http://www.cipstra.cl/download/intelectuales/EI%20Concepto%20de%20Hegemon>

- [%C3%ADa%20en%20Gramsci%20-%20Gruppi,%20Luciano.pdf](#)> [Consulta: 18-2-2016].
- Guille, Gustavo (2005), “Las aporías de la hospitalidad en el pensamiento de Jacques Derrida”, *Revista Eikasia*. Revista de filosofía. Número 64, pp. 263-276 [en línea]. Disponible en: <<http://www.revistadefilosofia.org/numero64.htm>> [Consulta: 5-4-2018].
- Hakim Fernández, Nadia (2014), “Los límites de la cultura y de las teorías de la identidad: una entrevista a Alejandro Grimson”, *Revista de Antropología Social* [en línea]. Disponible en: <<https://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/viewFile/46897/44008>> [Consulta: 29-1-2016].
- Haro, Ricardo (2002), “El pensamiento de Juan Bautista Alberdi en las *Bases*”, Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales de Córdoba [en línea]. Disponible en: <<http://www.acaderc.org.ar/doctrina/articulos/artelpensamientodealberdi>> [Consulta: 29-10-2010].
- Leonardi, Yanina (2008), “Un teatro para los descamisados”, *Telón de fondo*. N.º 7. Julio 2008 [en línea]. Disponible en: <<http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero7/articulo/131/un-teatro-para-los-descamisados.html>> [Consulta: 9-3-2018].
- Noguera Fernández, Albert (2011), “La teoría del estado y del poder en Antonio Gramsci: Claves para descifrar la dicotomía dominación-liberación”, *Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. N.º 29 [en línea]. Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/viewFile/NOMA1111140245A/25657>> [Consulta: 18-2-2016].
- Pellettieri, Osvaldo (2010), “Florencio Sánchez y su época. Sus opciones teatrales”. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/florencio-sanchez-en-su-epoca-sus-opciones-teatrales/html/238f0ca7-984d-4d17-b196-bcce92de29f9_2.html> [Consulta: 21-2-2016].
- Perinelli, Roberto (2010), “El teatro anarquista y un autor anarquista, Rodolfo González Pacheco” [en línea]. Disponible en: <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretudo/05_sobre_autores_y_obras/perinelli002.htm> [Consulta: 20-1-2011].

- Rodríguez, Víctor Manuel (1999), "Políticas culturales y Textualidades de la Cultura: Retos y Límites de sus temas recurrentes", Organización de Estados Iberoamericanos [en línea]. Disponible en: <<http://www.oei.es/cultura2/vmrodirguez.htm>> [Consulta: 19-1-2011].
- Sánchez Vázquez, Adolfo (2005), "Segunda conferencia. La Estética de la Recepción (I). El cambio de paradigma (Robert Hans Jauss)" [en línea]. Disponible en: <http://ru.ffyl.unam.mx:8080/bitstream/10391/1843/1/02_De_la%20Estetica_ASV_2007_2a_Conferencia_31_48.pdf> [Consulta: 22-1-2016].
- Sánchez, Florencio (1903), *M'hijo el doctor* [en línea]. Disponible en: <www.biblioteca.org.ar/libros/70120.pdf> [Consulta: 23-2-2016].
- Sarmiento, Domingo Faustino (1845), *Facundo*. S/D [en línea]. Disponible en: <http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/domingo_sarmiento_-_facundo.pdf> [Consulta: 21-2-2018].
- S/D (2006), "Identidad, Imagen, Representación", *Cyber Humanitatis* N.º 40 (primavera 2006), Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile [en línea]. Disponible en: <http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D20043%2526ISID%253D690,00.html> [Consulta: 22-2-2018].
- Yus Ramos, Francisco (2003), *Cooperación y Relevancia. Dos aproximaciones pragmáticas a la interpretación*, España, Publicaciones Universidad de Alicante [en línea]. Disponible en: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/133172.pdf>> [Consulta: 31-3-2018].

Otras fuentes consultadas

Diario *El Día*

Diario *El Argentino*

Sitio web: <http://www.berissociedad.com.ar/>.

Anexo 1

PERÍODO	GOBERNACIONES	DIRECTOR DE LA COMEDIA	PUESTA
1958 – 1962	Gobierno de Dr. Oscar Allende	1959- Carlos Aparicio Bayo (Director del Teatro Argentino) 1960- Norberto Manzanos	8/8/59- "Cuando aquí había reyes" (Rodolfo González Pacheco) 5/9/59- "María Estuardo" (Schiller) 3/60- "Una libra de carne" (Agustín Cuzzani) 9/7/60- "El tiempo y los Conway" (J. B. Priestley) 13/8/60- "La princesita dulcisima" (Guillermo Sosa) 6/11/60- "Escenas de la calle" 2/3/61- "El herrero y el diablo" (J. C. Gené) 28/4/61- "Las de Barranco" (G. De Laferrere) 14/6/61- "Todo los hijos de Dios tienen alas" (E. O'Neill) 7/10/61- "Los casos de Juan el zorro" (Bernardo Canal Feijoo) 5/11/61- "La Anunciación de María" (Paul Claudel) 4/11/61- "El soldadito de plomo" (Julian Cairo) 23/11/61- "El enfermo de aprensión" (Moliere) 3/12/61- "Los disfrazados" (Carlos Pacheco)
Marzo 1962	Gobierno Andrés Framini	1962-1963 Roberto Villanueva	1/2/62- El baile de los ladrones" (Jean Anouilh) 7/6/62- "Historia de Vasco" (George Schehade) 24/8/62- "Todos eran mis hijos" (Arthur Miller) 8/3/63- "El carnaval del diablo" (Juan O. Ponterrada) 10/4/63 – "La discreta enamorada" (Lope de Vega) 14/9/63- "Las Coeforas" (Esquilo) 5/10/63- "El organito" (Enrique Santos Discépolo)
21/3/1962 al 13/4/1962	Intervención del Dr. Jorge Bermúdez Empananza		
13/4/1962 al 8/6/1962	Intervención del Dr. Roberto Etchepareborda		

8/6/1962 al 24/10/1962	Intervención del Dr. Ceferino Merbilháa		
24/10/1962 al 24/4/1963	Intervención del Dr. Félix Trigo Viera		6/10/63- "El tapado rojo" (Alfredo Casey)
24/4/1963 al 12/10/1963	Intervención del General Francisco A. Imaz		
1963 – 1966	Gobierno del Dr. Anselmo Marini	1964 – 1965 Pedro Escudero	24/4/64- "Locos de verano" (G. De Laferrere) 8/5/64- "Fidela" (Aurelio Ferretti) 25/7/64- "Derrumbe de la estación norte" (Hugo Betti) 1/8/64- "El juego del amor y del azar" (Marivaux) 17/9/64- "Beatriz se revela" (Rodolfo Falconi) 20/11/64- " Fuenteovejuna" (Lope de Vega) 16/4/65- "Antigona Vélez" (L. Marechal) 14/5/65- " Un rostro antiguo en el arroyo Paycarabi" (Mario Alberto Podestá)
		1965 – 1966 Lisandro Selva	24/9/65- "Vive como quieras" (George Kaufman y Moss Hart) 30/10/65- ". ¡Viva la calesita! (María de la A) 5/11/65- "Tío Vanía" (A. Chejov) 14/5/66- "Israfel" (Abelardo Castillo) 31/7/66- "La pasión de Justo Pómez" (Aurelio Ferretti)
28/6/1966 al 8/7/1966	Intervención del General Jorge F. Von Stecher		

8/7/1966 al 16/6/1969	Intervención del General Francisco Imaz	1967 – 1968 Bernardo Perrone	<p>5/3/67- “Lo que le pasó a Reynoso” (Vacarezza)</p> <p>23/5/67- “Un guapo del 900” (Samuel Eichelbaum)</p> <p>10/8/67- “Los árboles mueren de pie” (A. Casona)</p> <p>10/10/67- “Cándida” (Bernard Shaw)</p> <p>10/5/68- “El romance de un gaucho” (Benito Lynch)</p> <p>6/7/68- “El premio del bien hablar” (Lope de Vega)</p> <p>11/9/68- “Nuestro pueblo” (Thornton Wilder)</p>
16/6/1969 al 10/6/1970	Intervención del Ing. Agrónomo Saturnino Llorente	1969 – 1971 Roberto Tálce	<p>25/5/69- “Los fantasmas del viento” (Hugo Macias Mac Dougall)</p> <p>22/8/69- “Haimet” (W. Shakespeare)</p> <p>31/10/69- “La selva y el reino” (Atilio Betti)</p> <p>24/4/70- “Jettatore” (G. de Laferrere)</p> <p>22/5/70- “Los mirasoles” (Julio Sánchez Gardel)</p> <p>16/7/70- “El avaro” (Moliere)</p> <p>3/9/70- “En familia” (Florencio Sánchez)</p> <p>3/10/70- “La sirena varada” (A. Casona)</p> <p>24/6/71- “La isla desierta” (Roberto Arlt)</p> <p>24/6/71- “Babilonia” (Armando Discépolo)</p>
10/6/1970 al 8/9/1971	Intervención del Brigadier Horacio Rivara		

8/9/1971 al 24/5/1973	Intervención del Brigadier Miguel Moragues	1972 – 1973 Roberto Conte	<p>13/7/72- "La hermosa gente" (W. Saroyan) 18/8/72- "Nuestro fin de semana" (Roberto Cossa) 4/11/72- "Plaza hay una sola" (Diana Raznovich) 5/4/73- "Los habladores" (Miguel de Cervantes Saavedra) 5/4/73- "El casamiento a la fuerza" (Moliere) 10/5/73- "Los gemelos" (recreación libre de José María Paolantonio de la obra de Plauto) 4/8/73- "Con una sonrisa de oreja a oreja" (Juan Carlos Pérez Sarré)</p>
1973 – 1974	Gobierno del Doctor Oscar R. Bidegain	1973- Lorenzo Quinteros	<p>28/9/73- "Juancito de la ribera" (A. Vacarezza) 19/10/73- "Giacomo" (A.- Discépolo y R. De Rosa) 3/11/73- "El retablo de plin plan plum" (Guillermo Picone) 3/11/73- "Civilización... ó barbarie?" (Humberto Riva y Mauricio Kartún) 16/11/73- "Nos va a agarrar el alba" (Oscar Balducci) 9/12/73- "El pesebre de la esperanza" (Alejandro Mayol) 15/12/73- "El lazarillo de Tormes" (adaptación teatral de Germán Rozenmacher) 15/12/73- "Los casos de Juan" (B. Canal Feijoo)</p>
1974 – 1976	Gobierno del Señor Victorino Calabró	1973 – 1974 Ricardo Gil Soria 1974 – 1976 Miguel de Calazans Sub-director: Héctor Tedesco	<p>17/1/74- "Sainete del 17" (Laura Yusem y Norberto Vieyra) 7/6/74- "Tú cuna fue un conventillo" (A. Vacarezza) 19/9/74- "Tres testigos" (José María Peman) 1/11/74- "Joven viuda y estanciera" (Claudio Martínez Payva) 5/4/75- "La depresión" (Julio Mauricio) 7/11/75- "Un tal Servando Gómez" (Samuel Eichelbaum) 14/6/75- "Te regalo mi risita" (Juan Carlos Lamy) 8/8/75- "Sombra querida" (Jaques Deval)</p>

Anexo 2

Ministerio de Educación

Dirección General de Cultura

RESOLUCION NUMERO 2038

LA PLATA, 25 de setiembre de 1958.- 58 9/58

VISTO:

La nota interpuesta por la Dirección de Cultura, por la que se solicita la creación del Teatro de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, y,

CONSIDERANDO:

Que la creación de un organismo de esa naturaleza, tendría como finalidad principal la incrementación de vocaciones artísticas - cuyas realizaciones deben estimularse como forma de contribución a la evolución del teatro nacional;

Que resulta de imprescindible necesidad contra con un elenco teatral que favorezca el desarrollo cultural del pueblo;

Que la resurrección del teatro, en sus distintas modalidades no sólo abarca los límites de nuestro país, sino que se extiende por el mundo entero;

Que organismos similares han alcanzado éxitos rotundos en - otras provincias argentinas, coadyuvando a favorecer el surgimiento de nuevos valores de la escena nacional, correspondiendo a la de Córdoba la iniciativa de poseer un elenco teatral similar al propuesto;

Que es angustioso el deseo de las poblaciones del interior de la Provincia de Buenos Aires obtener dentro de sus propias jurisdicciones representaciones teatrales de elevada jerarquía artística:

Que el Estado debe apoyar y estimular toda otra manifestación que tienda a la elevación de la cultura popular, correspondiendo al Teatro, en su carácter de instrumento principal de influencia directa sobre el pueblo y por su trascendencia social, cumplimentar dichos propósitos;

Que el poder contar con un organismo que ampare o impulse - en todo el territorio bonaerense la producción teatral, representaría un gran estímulo para los autores y actores argentinos;

Que en consecuencia, la creación del Teatro de la Comedia - de la Provincia de Buenos Aires es una urgente y ansiada necesidad, -

Provincia de Buenos Aires

Ministerio de Educación

Dirección General de Cultura

teniendo en cuenta el poderoso impulso que han tomado las diversas -
expresiones artísticas en todo el territorio de nuestro país.

FOR ELLO,

EL MINISTRO DE EDUCACION

RESUELVE:

1º.- Créase, bajo la dependencia de la Dirección de Cultura de este Departamento, transitoriamente dentro del funcionamiento del Teatro Argentino, el TEATRO DE LA COMEDIA DE LA PROVINCIA DE BUENOS - AIRES.

2º.- La organización y funcionamiento del Teatro creado por el apartado anterior, deberá ajustarse a las reglamentaciones que, -- dentro de los sesenta (60) días, deberá dictar el Director de Cultura Dr. Luis De Paola, para el mejor cumplimiento de los fines que fundamentan dicha creación.

3º.- Hasta tanto el Teatro de la Comedia cuente con los recursos económicos necesarios para su desenvolvimiento, la Dirección - del Teatro Argentino se hará cargo, durante el corriente año, de las - erogaciones que motiven su organización, como asimismo colaborará téc nica y artísticamente, cuando así se lo requiera.

4º.- Comunicar esta resolución a quien corresponda y pasarla a la Dirección de Cultura, para su cumplimiento y demás efectos.

Firmado:

ATAULFO PEREZ AZNAR

Ministro de Educación

RESOLUCION N° 2038


ALBERTO E. TORRES
SECRETARIO TECNICO
DIRECCION GENERAL DE CULTURA

LA PLATA, 12 de febrero de 1960.-

Visto lo propuesto por la Dirección de Cultura, y

CONSIDERANDO:

Que a través de todas las épocas y en distintos lugares del mundo es reconocida la significación del teatro como arte popular por excelencia;

Que por esa razón se ha constituido en el eje de la acción cultural de todos los gobiernos progresistas;

Que así lo ha comprendido este Ministerio al brindar por intermedio de su Dirección de Cultura un decidido apoyo al movimiento teatral de la Provincia, cuyo desarrollo es cada día más considerable, como lo atestigua el éxito alcanzado por la primeras jornadas de teatros Independientes de la Provincia de Buenos Aires, realizadas en diciembre del año ppdo., con el auspicio de este Departamento de Estado;

Que consecuente con ese temperamento, este Departamento decidió en su oportunidad la creación de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires y del Teatro Popular Bonaerense;

Que la experiencia recogida en el lapso que va desde la fecha de creación de esos organismos hasta el presente, aconseja la centralización de la conducción de los mismos, a fin de concretar una acción más orgánica y congruente,

POR ELLO;

EL MINISTRO DE EDUCACION

RESUELVE :

1º - La Comedia de la Provincia de Buenos Aires, dependiente de la Dirección de Cultura estará integrada por dos elencos: el Teatro de La Plata (T.L.P.) y el Teatro Popular Bonaerense (T.P.B.).

2º - Aprobar la reestructuración, bases y reglamentación de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires obrantes de fojas 26 a 30 del presente expediente.

3º - Asignar las funciones de Director General de la Comedia de la Provincia, con carácter ad-honorem, al señor Norberto Manzano, actual Director de Acción Cultural y Educativa.

4º - Asignar las funciones de Secretarios General del Teatro de La Plata (T.L.P.), y del Teatro Popular Bonaerense (T.P.B.) a los señores Rodolfo Raúl Mazzoni y Eduardo Rubén Bernal, respectivamente

5º - Dejar sin efecto toda disposición que se oponga a la presente.

6º - Notificar esta disposición a quienes corresponda y pasarla a las Direcciones de Cultura, de Acción Cultural y Educativa y del Teatro Argentino, para su conocimiento y demás efectos.

RESOLUCION N° 00417

(Fdo.) Ataulfo Perez Aznar
Ministro de Educación

RESOLUCION NUMERO 3049

Corresponde al Expediente n° 2614-85963/59.-

LA PLATA, 28 de julio de 1959.-

VISTO:

El proyecto para la creación de un Teatro Popular confeccionado por los señores Rodolfo Kusch y Goly Bernal, y

CONSIDERANDO:

Que por Decreto número 7.998/59, el Poder Ejecutivo de la Provincia instituyó como "Día del Teatro Criollo Rioplatense" el 6 de octubre, fecha del natalicio de don José J. Podestá;

Que, en su artículo segundo, el decreto citado encomienda a la Dirección de Cultura "la organización y realización de los actos del Día del Teatro Criollo Rioplatense";

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

Que por haber nacido el genuino Teatro Popular Rioplatense en el interior de la Provincia, especialmente en Chivilcoy, con el actor José J. Podestá, conviene -como simbólico renacimiento- que sea un hombre de teatro del interior de la provincia, quién tome a su cargo la tarea de dirigir una representación en el día del Teatro Rioplatense;

POR ELLO, y atento lo aconsejado por la Dirección de Cultura,

EL MINISTRO DE EDUCACION

RESUELVE:

1°.- A título de experimentación y como paso inicial tendiente a la creación del TEATRO POPULAR DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES, encomiéndose al señor NORBERTO MANZANOS, en su carácter de Director de Acción Cultural y Educativa, la tarea de seleccionar una obra del repertorio nacional que sea fiel exponente del teatro rioplatense.

2°.- Por intermedio de la Dirección citada se hará conocer a la Dirección de Cultura la obra y los gastos que demande la puesta en escena de la misma.

3º.- Comunicar esta resolución a quines corresponda y pasarla a las Direcciones de Cultura y Acción Cultural y Educativa, a los fines de su cumplimiento y demás efectos.

FIRMADO:

ATAULFO PEREZ AZNAR
Ministro de Educación

Anexo 3

El Día 6/8/1959 - Año LXXVI - N° 154

Yirair Mossian, director y crítico metropolitano a quien se ha encomendado la tarea rectora en la anunciada representación de “Cuando aquí había reyes”, con la que iniciará sus actividades el Teatro de la Comedia de la Provincia, de reciente creación, ha asumido su responsabilidad con mucho esmero y particulares disposiciones. Así se desprende de declaraciones que formuló al periodismo y a través de las cuales se patentizan sus conceptos en lo referente a la tarea emprendida. “Entiendo –dijo- que la obra de Rodolfo González Pacheco no es intrínsecamente de época, sino más bien el reflejo de u mundo propio y personal, incluso de carácter poético, con cierta presidencia del marco histórico y de cualquier limitación de ese orden. De allí, pues, desprendese el relativo valor que da el autor al lenguaje, ya que, por ejemplo, en una tribu de negros se habla de vosotros. En cambio, se halla palpitante el alma del negro, a través de sus típicos elementos de brujería, hechicería, superstición y magia, que configuran todo un cuadro fantasmal y que cierto modo pareciera insinuar el trasplante de África al medio Argentino”. Al proseguir e desarrollo de su exposición, Mossian afirmó que, en la pieza, “el problema de la libertad interesa fundamentalmente, pero en un plano que evoca al espíritu de la libertad americana en relación con otras culturas, o sea la manifestación de una lucha por un ideal absoluto de la libertad vinculado con el concepto americano de esta. El negro, por lo tanto, se convierte en un pretexto.” A su entender, “Cuando aquí no había reyes” revela un teatro de elevado vuelo poético, con influencia de García Lorca. “El ritmo dramático que va creciendo, enamorando a medida que transcurre la acción, deja traslucir, más allá del texto un mundo introspectivo.”

En cuanto a la forma como encara la dirección, afirmó más adelante: “Me he despreocupado en la misma medida que el autor del hecho histórico, y más que a las formas presto atención al contenido. Quiero, por sobre todas las cosas, mantenerme absolutamente fiel a la verdad poética de González Pacheco. Me ha colocado en la responsabilidad de verter una obra que, para ambientarla debidamente, requiere el cuidado de la documentación. Pero mi mayor anhelo es el dar forma a una creación del espíritu. Quizás más fácil hubiera sido valerse de documentos precisos, pero como ya lo señalé, la pieza en sí no se ajusta a una estricta realidad de circunstancias históricas, y en cambio, por expresarlo de alguna manera, su cuadro general se halla poblado de fantasma. O mejor dicho se trata de la visión de una ladea de negros en la época de la

primera tiranía, considerada a través de los ojos, impregnada de ilusiones fantasmales, de sus propios pobladores”. Como se sabe la representación tendrá lugar pasado mañana en una función nocturna.

El Día 7/8/1959 - Año LXXVI - N° 155

(...) Entre los valores jóvenes surgidos en los últimos años en la esfera nacional del arte escénico figura Yirair Mossian, cuya personalidad de director es conocida ventajosamente, no obstante su espaciada actuación. Su acercamiento con el teatro se inició mediante investigaciones y ensayos difundidos a través de varias publicaciones y diversas experiencias. De esa formación preliminar derivó a la crítica especializada, ejercida en la revista “Esto es” y en diarios como “El Pueblo” y “Democracia”. En 1955 realizó su primer montaje, al frente del conjunto “O.L.A.T.”, de Buenos Aires, con la versión en escenario circular, de “marido y Mujer” de Ugo Betti. Luego siempre con dicho grupo, dirigió, “El acusado Público” de Hochwalder, y más recientemente “Alemania, Tercer Riech”, de Bertolt Brecht, espectáculo éste considerado por la crítica metropolitana como uno de los mejores montados de la actual temporada.

El Día 8/8/1959 - Año LXXVI - N° 156

Con relación al teatro de la Comedia, y para definir sus finalidades, las autoridades pertinentes han formulado la siguiente declaración: “La reciente creación de este organismo respondió al reclamo, que databa de largo tiempo. Se dio así positiva respuesta a una anhelo colectivo y es propósito de las autoridades, no defraudar esta esperanza.”

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

posiciones ganadas, y ensanchar, con su obra y su prédica, el campo de acción de artistas e instituciones posibilitándole todos los medios a su alcance para que esa labor sea provechos y válida como hecho cultural.”

“Se le dará definitiva reglamentación posteriormente a una corta experiencia de actuaciones, verificadora de sistemas y de posibilidades extraídas de una real actividad. Como en instituciones similares europeas y de acuerdo a la experiencia se ha constituido este primer elenco del Teatro de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires en la siguiente forma: profesionales egresados del Conservatorio de Arte Escénico de la Provincia de Buenos Aires e instituciones nacionales similares y alumnos practicantes.

Con destacado elenco
da el espectáculo en
el teatro Argentino

Federico Schiller

El Teatro de Comedia de la Provincia presentará esta noche en el Argentino, de acuerdo con lo anunciado, a Luisa Vehil, al frente de destacado elenco, en el estreno absoluto de "María Estuardo", obra histórica en dos



Luisa Vehil

partes y siete cuadros, de Federico Schiller, en versión castellana de Oscar Fessler. Integrarán el reparto la mencionada actriz, en el papel de Isabel (reina de Inglaterra), Eva Donge, en el de María Estuardo (reina de Escocia); María Gam, en el de Ana Kennedy (su nodriza); Soledad Marco, en el de Margarita (la camarera); Leal Rey, en el del conde de Leicester; Alfredo Iglesias, en el de Bursleigh (gran tesoro); Adolfo García Grau, en el del conde Talbot; Francisco López Silva, en el de Paulet (caballero, guardián de María Estuardo); Mario Medrano, en el de Mortimer (sobrino de Paulet); Osvaldo de Marco, en el de Davison (secretario de Estado); Arturo Capdevila, en el de Aubespine (embajador de Francia); Pepe Castro, en el de Belleuvre (enviado extraordinario de Francia); Cayetano Biondo, en el del conde de Kent; Jorge Robledo, en el de un oficial, y Rudy Carrié, en el de un peaje, apareciendo además Drury, segundo guardián de María Estuardo, un ejecutor, guardias, señores ingleses y franceses, etcétera. La dirección corresponde al propio Oscar Fessler, y la escenografía y vestuario a Saulo Benavente, en tanto que de "régisseur" se desempeña Ricardo Berguinda y de apuntador Alfredo Aicón. La representación, cuya importancia y trascendencia nos resulta necesario destacar, tiene asignado el carácter de homenaje al autor de la obra, en su bicentenario. En dicha pieza, que se estrenó en 1809, Schiller amplió la tradición histórica, escogiendo, como *titolo* en "Edipo Rey",

ACTUACION DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD



Rubí Monserrat, Héctor Giovine y Alfredo Rocha en una escena de la obra "En familia", de Florencio Sánchez, que viene brindando el elenco del Teatro de la Universidad

Con la pieza "En familia", de Florencio Sánchez, el Teatro de la Universidad, bajo la dirección de Juan Carlos Gené, y con escenografía y vestuario de Julia Gariboto, realizará hoy otra función vespertina, que se iniciará a las 18.45, en el salón de actos de la Escuela de Bellas Artes, establecimiento éste del cual depende el conjunto. El reparto, como en las anteriores ocasiones, estará integrado por María de Luca, en el papel de Emilia; Ethel Bascoy, en el de Mercedes; Susana Lanteri, en el de Laura; Antonio Mónaco, en el de Eduardo; Alfredo Rocha, en el de Jorge; Héctor Glóvine, en el de Damián; Rubí Monserrat, en el de Delfina, y Eduardo Arturi, en el de Tomasito. El maquillaje se debe a Horacio Pisani; la iluminación, a Luis Vesco; la realización del vestuario femenino, a Albertina G. de Aguirre Bengoa; la realización del vestuario masculino, a Pedro Squillacioti y la realización escenográfica, a Graciano Gómez, Enry Nelter Collazo y Roberto Petragnaní, en tanto que la tarea de electricista corresponde a Ernesto Ramírez; la jefatura de escena, a Roberto Bacigalupo; la ayudantía de escena, a Hugo Helderscheid y

Alfredo L. Coste; la jefatura de sala, a Naon Solbelzohn, con quien colaboran Guillermo Araujo y Graciela J. B. Blustelen, y la publicidad gráfica, a Leandro Hipólito Ragucci.

Con el "Teatro Equino" desfile municipal

Tres piezas de

El segundo certamen municipal de teatros independientes, que se desarrolla todos los domingos en el salón de actos de la sociedad Ezrah, calle 4 entre las avenidas 51 y 53, y que es-



La presentación en Chivilcoy del Teatro Popular Bonaerense

Como hemos informado, en la ciudad de Chivilcoy, en un tablado levantado junto al solar donde José Podestá representara el primer drama criollo hablado, ofreció su función inaugural el Teatro Popular Bonaerense, dependiente de la dirección de Cultura de la Provincia. El espectáculo estuvo precedido por una serie de actos con el propósito de cumplir uno de los fines principales del Teatro Popular Bonaerense: el de recuperar para el teatro a las grandes masas de público, utilizando todos los medios originales para despertar dicho interés. Finalizada una conferencia de prensa en la cual el señor Norberto Manzanos, director de esta organización, expuso los pormenores y las formas en que el elenco llevó a cabo el montaje de este espectáculo, tuvo lugar el acto de homenaje a la familia Podestá, consistente en el descubrimiento de una placa de bronce. Aquí usaron de la palabra el señor Roberto Demattí, intendente municipal de Chivilcoy; el director de Cultura de la Provincia, Dr. Luis de Paola, y los actores Juan Borrás y Toton Podestá por la Sociedad de Autores y la familia agasajada, respectivamente.

Bajo el estruendo y luminosidad bulliciosa de los fuegos de artificio envueltos en los sonos de una característica marcha de circo, un público numeroso que ocupaba a lo ancho y a lo largo toda una cuadra de la calle donde se levantó el tablado, se aprestó a presenciar el espectáculo anunciado, es decir, la puesta en escena de la farsa de Agustín Cuzzani "Una libra de carne". Según la opinión del señor Manzanos, la pieza llegaría en toda su expresión al grueso del público debido a su carácter espectacular y a los recursos visuales empleados por la dirección. No obstante eso, la obra de Cuzzani pudo dejar cierta duda respecto a sus intenciones de constituir una forma de teatro popular. No pocos de los recursos, realizados con ingenio y fino humorismo por el autor, pasaron un tanto inadvertidos ante un público no preparado en su totalidad para captar un juego de diálogos definitivamente intelectuales, y que, en el caso particular de esta pieza, se transforman, con el empleo de términos forenses, muchos más herméticos.

Norberto Manzanos en la dirección artística no descuidó el

Conservatorio de La Plata: Ayudante de cátedra (pianista acompañante) y Preceptores (4).

Conservatorio de Música de Chivilcoy: Preceptor (1).

Conservatorio de Música de Bahía Blanca: Ayudante de cátedra (pianista acompañante) Preceptor.

Instituto Docente de Orientación Estética Infantil: Ayudante de cátedra (Alfabeto musical y coro), Preceptor.

Conservatorio de Música "Juan Aguirre" de Bánfield: Ayudante de cátedra (pianista acompañante), Preceptores (2).

Los interesados en optar a las 86 cátedras, 11 ayudantías y 15 cargos de preceptores mencionados, deberán dirigirse a los respectivos Institutos para recabar informes y retirar los respectivos formularios los que, una vez debidamente cumplimentados, deberán enviarse a la dirección de Cultura (dirección de Enseñanza Artística), calle 53 Nº 544, La Plata.

espectáculo, tal como lo marca Cuzzani, logrando bastantes aciertos en las escenas de conjunto, con movimientos plásticos y sincronizados. Los actores dieron a su vez muestras de una discreta calidad en su trabajo, aunque es menester reconocer que entre el numeroso grupo de elementos del reparto hay un porcentaje elevado de actores conscientes de su trabajo. Así, por ejemplo, Adolfo Gutkin y Guillermo Sosa exhibieron sus posibilidades escénicas. El primero en la realización de los tres patrones expone su versatilidad interpretativa, dándole a los tres caracteres notable diferenciación y una misma calidad, y el segundo deja entrever sus aptitudes histrionicas.

El resto del reparto está compuesto por Goly Bernal, Reymundo Gatti, Mabel Martín, lograda caricatura de una maestra normal; Agustín Malfatti, en papel efectivo, a pesar de su breve parlamento durante toda la obra; Leonardo García Muñoz, Nélica Ramos, Abel Márquez, Elsa Saravia, Rubén D'Agosto, Rubén Chacón, Raúl Prieto, Mauricio Galdí, con aciertos en sus interpretaciones de los tres médicos; Mercedes Telechea, Luis Garrido, Carmen Prás, graciosa en su periodista; Horacio Guglielmetti, correcto en el juez; Aldo Tullán, Daniel Allende, de muy buena voz e la mejor dición del conjunto, y Angélica Betma.

La escenografía, realizada usando elementos caricaturizados, en forma un tanto exagerada, corresponde a Alberto Otegui. Ajustada al clima la música de Agustín Malfatti.

... y dos revisores de cuentas.

El Teatro Popular Bonaerense sigue su gira por el interior

Prosigue su gira por el interior de la Provincia el Teatro Popular Bonaerense, conforme al programa trazado por la dirección de Acción Cultural y Educativa del ministerio de Educación. Ayer, el conjunto actuó en Bragado, y anteriormente lo hizo en Chivilcoy y en Alberti, siempre bajo la dirección de Norberto Manzanos.

Hoy y pasado mañana, el teatro ofrecerá espectáculos en Nueve de Julio, interpretando "Una libra de carne", de Agustín Cuzzani, que se ha representado con éxito en la capital federal, en el interior del país y en el exterior. En efecto, en 1959 se ofreció en Madrid, y actualmente está en cartelera en el teatro Palestra de Sabadell, en Cataluña, y en el Capicuario, de San Sebastián.

Teatro Universitario

Bajo los auspicios de la dirección de Acción Cultural y Educativa, el teatro Universitario de La Plata se presentará hoy en Dolores y mañana en Castelli. En ambas oportunidades subirá a escena "El Tío Arquímedes", de Juan Carlos Ferrari, y "La isla desierta", de Roberto Arlt, completando el programa el monólogo "Juana la Loca", de Carlos Albarracín Sarmiento, que se ofrecerá en calidad de estreno.

Reunión...

El Teatro Popular Bonaerense continúa efectuando su gira

Luego de haber actuado con mucho éxito en Chivilcoy, Alberti y Bragado, el Teatro Popular Bonaerense continuará su gira presentándose en Nueve de Julio, Carlos Casares, Pehuajó, Trenque Lauquen y Mercedes. Infórmase que el interés despertado por el conjunto queda reflejado en la gran cantidad de personas que acuden a presenciar los espectáculos. Señálase también que en Chivilcoy la primera función contó con unos 4 000 espectadores y que en Alberti hubo que brindar dos funciones en lugar de una como estaba preparado.

La compañía de Rubén Peluffo actuará en el Podestá el 4 de abril

El conocido actor plateense Rubén Peluffo ha constituido su propia compañía teatral y se apresta a realizar su presentación precisamente en esta ciudad, con una obra de Samuel Eichelbaum titulada "Un guapo del 900".



Samuel Eichelbaum titulada "Un guapo del 900".

Peluffo ha resuelto incorporar a su elenco a varias figuras pertenecientes al conjunto de Tincho Zabala, especialmente autorizadas a tal efecto, y proyecta asimismo, llevar a cabo una gira artística por distintos lugares del territorio bonaerense para brindar esa magnífica pintura de Eichelbaum que es "Un guapo del 900", estrenada hace ya muchos años en la metrópoli, con singular suceso.

Rubén Peluffo proyecta asimismo, llevar a cabo una gira artística por distintos lugares del territorio bonaerense para brindar esa magnífica pintura de Eichelbaum que es "Un guapo del 900", estrenada hace ya muchos años en la metrópoli, con singular suceso.

El "debut" tendrá lugar el 4 del mes entrante, en funciones de tarde y noche, en la sala del Coliseo Podestá.

Con tres obras cortas reanuda sus tareas el Teatro Universitario

El 9 del actual, a las 21.30, en el salón de La Gauloise, calle 4 entre 45 y 46, se presentará el Teatro Universitario de La Plata, con un espectáculo de tres obras cortas, denominadas "El tío Arquímedes", de Juan Carlos Ferrari; "La isla desierta", de Roberto Arlt, y el monólogo "Juana la loca", de Carlos Albarracín Sarmiento, este último en carácter de estreno. El elenco estará integrado por Mario Fernández Cid, Lida Lombardi, Noemí Peñas, Nilda Maggi, Jorge García Saucedo, Alfredo Coste, Jorge Lopapa, Iessi Lescano, César Rivas, Ricardo Paladino, Renzo Casali y María Mombrú.

La dirección del monólogo fue confiada a Roberto de Souza y la de las otras obras a María Mombrú. Tales piezas se ofrecerán durante el mes de abril, los sábados a las 21.30 y los domingos a las 19.

bles.

UNA MUESTRA DE TEATROS INDEPENDIENTES ORGANIZA LA DIRECCION DE CULTURA

La dirección de Cultura bonaerense está organizando la Muestra Nacional de Teatros Independientes, que tendrá el carácter de adhesión a los festejos del sesquicentenario de la Revolución de Mayo, y que cuenta con el auspicio de la comisión nacional ejecutiva de dicha celebración. Podrán intervenir todos los conjuntos independientes, los cuales deberán enviar a la dirección de Cultura, calle 53-445, antes del 15 de mayo, una reseña escrita a máquina y en forma sintética, donde consten los antecedentes de fundación, estatutos, nómina de componentes, repertorio, mención de la labor desarrollada, propósitos y todo otro elemento de juicio que pueda servir para fundamentar la decisión a tomarse relativa a su admisión en el concurso.

Anticipóse que la Provincia seleccionará su elenco representativo, conforme con lo establecido por la comisión organizadora, mediante la designación de un jurado que se trasladará al lugar de actuación de cada elenco. A los conjuntos seleccionados por cada zona se les reintegrará una suma a determinarse para afrontar los gastos de montaje de la obra representada, y se les entregarán los pasajes correspondientes para el traslado a la capital federal y regreso, asignándose además, a cada integrante, un viático. Para la selección deberá montarse una obra de autor rioplatense o extranjero con cinco años de residencia en el país. Toda información sobre el certamen podrá requerirse en la repartición mencionada los días hábiles, dentro del horario administrativo.

Inscripción en una escuela de teatro

Hasta el 13 del corriente permanecerá abierta la inscripción para ingresar a la Escuela de Teatro de La Plata, dependiente de la dirección de Cultura del ministerio de Educación bonaerense. En ella se dictarán cursos de arte dramático, práctica escénica, técnica de la voz, educación corporal e historia del teatro. Asimismo, se desarrollarán cursos paralelos de escenografía, maquillaje y luminotecnia, a los cuales serán invitados especialmente los integrantes de los elencos independientes.

Las clases comenzarán el 18 del corriente, a las 18.45, fecha en que se tomará la prueba de admisión. Esta consistirá en responder a un cuestionario e interpretación de un trozo dramático a elección del aspirante.

Los actores que egresen de esta escuela tendrán derecho a ser contratados por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Los interesados podrán solicitar informes y planillas de inscripción en el Conservatorio de Música, calle 7 Nº 1141, dentro del horario de 8 a 12.

Inicia su temporada el Teatro Universitario



Alfredo Coste, Noemí Peñas, Jorge García Saucedo e Iesi Lescano en una escena de la obra "El tío Arquímedes", que el elenco de Teatro Universitario pone hoy en escena.

El Teatro Universitario de La Plata comenzará esta noche su temporada del presente año, con tres obras de autores argentinos, mereciéndose destacar que es la primera vez que dicho conjunto pone en escena un repertorio nacional.

El programa es una muestra de distintas tendencias dentro de nuestra dramaturgia. "El tío Arquímedes", es una comedia festiva de Juan Carlos Ferrari, que critica las costumbres de una sociedad, considerada en la obra actualmente superada, con un final de sagaz humorada. "La isla desierta", de Roberto Arlt, es una pieza que dentro de su brevedad cuenta con valores dramáticos, pues trata de la angustiosa lucha del hombre de nuestros días entre la realidad y el sueño. En cuanto a "Juana la loca", monólogo de Carlos Albarracín Sarmiento,

refiere las peripecias del alma de la mujer que enloqueció de amor, y que es interpretado por María Mombrú.

En el local del Círculo Francés, calle 4 Nº 672, se darán estas tres obras en funciones nocturnas los sábados y vespertinas los domingos, pidiéndose al público asistencia puntual pues no se permitirá el acceso a la sala una vez comenzado el espectáculo.

El reparto está integrado por Mario Fernández Cid, Lida Lombardi, Ricardo Paladino, Noemí Peñas, Iesi Lescano, Alfredo Coste, Jorge García Saucedo, Nilda Maggi, César Rivas, Renzo Casali, Jorge Lopapa y Prudencio Rojo. La dirección de las dos primeras piezas corresponderá a María Mombrú y la de la tercera corresponderá a Roberto de Souza.

El ciclo cultural de Alborada inicia el escritor A. Casey

El próximo sábado a las 18.30, iniciará su ciclo cultural del año la Universidad Popular Alborada, bajo la advocación del filósofo doctor Alejandro Korn al cual se rinde homenaje en el centenario de su nacimiento.

Ocupará la tribuna el escritor Dr. Alfredo Casey, quien ha de tratar el tema "Las universidades norteamericanas", de acuerdo a un temario que incluye el gobierno de los estudiantes, sus actividades y formas de vida. Su conferencia será ilustrada, asimismo, con una película documental sobre la Universidad de California, cedida al efecto por el Servicio Cultural e Informativo de la Embajada de los Estados Unidos en Buenos Aires.

Tres obras ofrece el Teatro Universitario

Esta noche el Teatro Universitario vuelve a subir a escena en el local de la calle 4 Nº 672, las tres obras cortas nacionales que fueran estrenadas la semana pasada. En esa oportunidad, Juan Carlos Ferrari, conocido dramaturgo autor de "El tío Arquímedes", se hizo presente en la sala, contando el conjunto con su caluroso aplauso. El espectáculo comenzará a las 21.30 y el programa se completará con "La isla desierta", de Roberto Arlt, y el monólogo "Juana la loca", de Carlos Albarracín Sarmiento.

La función de mañana dará comienzo a las 18.30.

Iniciación de las clases en una escuela de teatro

Comunicó la dirección de la Escuela de Teatro, dependiente de la dirección de Cultura del ministerio de Educación bonaerense, que pasado mañana a las 19, se iniciarán los cursos de la citada Escuela que funcionará en el Teatro Argentino (9 entre 51 y 53).

Teatro Climn

Por invitación de la Fraternidad Agraria, partió el elenco del teatro Climn con destino a las Colonias Agrícolas de Rivera y Lapin, donde pondrá en escena la conocida obra del autor argentino Aurelio Ferretti "La farsa del cajero que fue hasta la esquina".

Tres obras ofrece el Teatro Universitario

Esta noche el Teatro Universitario vuelve a subir a escena en el local de la calle 4 N° 672, las tres obras cortas nacionales que fueran estrenadas la semana pasada. En esa oportunidad, Juan Carlos Ferrari, conocido dramaturgo autor de "El tío Arquímedes", se hizo presente en la sala, contando el conjunto con su caluroso aplauso. El espectáculo comenzará a las 21.30 y el programa se completará con "La isla desierta", de Roberto Arlt, y el monólogo "Juana la loca", de Carlos Albarracín Sarmiento.

La función de mañana dará comienzo a las 18.30.

Iniciación de las clases en una escuela de teatro

Comunicó la dirección de la Escuela de Teatro, dependiente de la dirección de Cultura del ministerio de Educación bonaerense, que pasado mañana a las 19, se iniciarán los cursos de la citada Escuela que funcionará en el Teatro Argentino (9 entre 51 y 53).

Teatro Clinn

Por invitación de la Fraternidad Agraria, partió el elenco del teatro Clinn con destino a las Colonias Agrícolas de Rivera y Lapin, donde pondrá en escena la conocida obra del autor argentino Aurelio Ferretti "La farsa del cajero que fue hasta la esquina".

Con una reposición inicia su temporada un elenco teatral

Con la reposición de "El centerforward murió al amanecer", pieza de Agustín Cuzzani, inicia hoy Teatro Nuevo su temporada estable de este año, en su sala de la calle 44 entre 4 y 5.

Como se sabe, se trata de una farsa que narra las peripecias de un afamado jugador de fútbol, quien de improviso se encuentra envuelto en una oscura historia. La puesta en escena corresponderá a Jorge Thomas y la escenografía a Alberto Otegui. El elenco será el mismo que interpretó la obra en ocasión de su estreno en el Martín Fierro.

El espectáculo comenzará a las 22, mientras que mañana se realizarán funciones a las 18 y 45 y 21 y 45.

La comedia "Celos del aire" representará el teatro "Los Juglares"

José López Rubio

El próximo sábado a las 21, en el local del "Ateneo Popular", calle 39 entre 115 y 116, el teatro "Los Juglares", bajo la dirección de Lidia Haydée Palacios, representará la comedia humorística "Celos del aire", de José López Rubio, que obtuvo en España el premio Fastenrath a la mejor comedia estrenada en 1950. Dicha obra subirá a escena, en la oportunidad, de acuerdo con el siguiente reparto, por orden de aparición: la voz del prólogo, Juan Pedro Palacios; doña Aurelia, Alejandra Curti; don Pedro, Raúl Card; Gervasio, Domingo Par-

yo estreno anuncia el Mayo para pasado mañana. Pero no se trata de una mera manifestación de la fantasía, con ánimos de presentar un relato de aventuras, sino un alegato antibélico que se anticipa como muy poderoso. El grabado muestra a Fred Astaire, en un pasaje de la cinta, la cual, junto a este intérprete, reúne en la parte central del reparto a Gregory Peck, Ava Gardner y Anthony

dal; Cristina, Lidia Haydée Palacios; Bernardo, Fabián Condé; Isabel, Gloria Castro, y Enrique, Eduardo Castro. En el equipo técnico se desempeñarán Juan Pedro Palacios, Horacio Manggioni, Eduardo Cao y Héctor Freyre.

Al siguiente día, o sea el domingo 24, la pieza volverá a brindarse en el mismo lugar, esta vez en una función vespertina que dará comienzo a las 17 y 30. En ambos casos, regirán precios de carácter popular.

INAUGURACION DE LA TEMPORADA DE "LOS JUGLARES"

El sábado a las 21, en el salón de actos de Ateneo Popular, calle 39 entre 115 y 116, inaugurará su nueva temporada el teatro independiente "Los Juglares", que dirige Lidia Haydée Palacios. En la oportunidad, el conjunto brindará la comedia "Celos del aire", de José López Rubio, que subirá al tablado interpretada por Pierre Camejón, Alejandrina Curti, Raúl Card, Domingo Pardal, la propia Lidia Haydée Palacios, Fabián Conde, Gloria Castro y Eduardo Castro. El jefe técnico del espectáculo será Juan Pedro Palacios.

De la pieza de referencia ha dicho el crítico del diario "ABC", de Madrid: "El autor ha partido, para iniciar su trama, de una situación de esas de parejas cambiadas, extrayendo de este tema todo el jugo humorístico posible, para que la sonrisa del espectador brote de un modo espontáneo y casi continuo, injertando a la trama temblor de humana ternura, poesía y verdad". "El Universal", de México, dijo por su parte: "Esta obra fue llamada la comedia perfecta y en verdad es una comedia de gran originalidad, de diálogos graciosos, de buen humor constante. Es la vida, con sus mismas emociones, aunque expresadas en forma diferente: con buen humor y amenidad". "Los Juglares" volverá a representar "Celos del aire" al día siguiente, en el mismo local, en una función vespertina que dará comienzo a las 17.30.

Iniciará el teatro "La Antorcha" otro período de trabajo

Obra de Pedro E. Pico

La agrupación de arte popular "La Antorcha" iniciará el jueves 28 del corriente, a las 21.15, en el teatro Lozano, calle 11 entre 45 y 46, un nuevo período de actividad, ocasión en que, dirigido como en años anteriores por el actor Oscar Guillerat, quien integrará el elenco con María Esther Becker, Sergio Drake, Laura Gamboa, Andrea Bernard, Esther Arnessi, Claudio Martins y Sergio Bonet, representará la comedia "La verdad en los ojos", del doctor Pedro E. Pico. Esta obra significó en su momento un positivo éxito para su autor, y su desarrollo —afirmase— "muestra en su contenido social un problema humano narrado en un lenguaje sano y realista, pero con profundo contenido moral".

La actuación de "La Lechuza"

★ **E**L viernes, en función nocturna, iniciará su nueva temporada de actividad, en el subsuelo que de manera permanente ocupa en la avenida 7 esquina 45, el teatro "La Lechuza", conjunto que en la oportunidad, dirigido como en anteriores ocasiones por Lisandro Selva, brindará el estreno de la comedia dramática "Teresa Angélica", del autor italiano Valentino Bompiani. Los diferentes papeles del reparto se hallarán a cargo de José Cipolla, Juan Carlos Lamy, Julio Alberto Juárez, María Brandini, Lucy Maciel, Norberto Pássaro, Mercedes Quiroz y Virginia Morán. La escenografía se encomendó a Otelo Ovejero y la máscara fue realizada por Wálter Ovejero. El plantel ha venido cumpliendo con mucha dedicación los ensayos y demás tareas preparatorias del espectáculo, al que se confía en ofrecer de manera muy destacada.



EL CUARTETO DE LA WAGNERIANA

* El Colegio de Abogados de La Plata, que en la temporada anterior realizó una de las actividades artísticas más significativas de nuestro medio, inaugurará pasado mañana por la tarde un nuevo ciclo de carácter cultural mediante una audición musical que se cumplirá en adhesión a los actos celebratorios del sesquicentenario de la Revolución de Mayo y que estará a cargo de un conjunto de cámara que atua en el país de relevante prestigio: el Cuarteto de la Asociación Wagneriana.

Este plantel, que en noviembre del año precedente efectuó con positivo éxito una gira por Estados Unidos, con el auspicio de la O.E.A., y que ahora se prepara a iniciar una nueva "tournee" por la gran república del Norte, se halla integrado por Isaac José Weinstein y Alberto Verardi, en violines; Francisco Mulo, en viola; y José Puglisi, en cello. Maestros, cada uno de ellos, que poseen individualmente elevadas condiciones como intérpretes de sus respectivos instrumentos, y que en colaboración han creado una de las instituciones más calificadas dentro de su género.

El concierto, que se iniciará a las 18.30 y al que el público tendrá libre acceso, comprenderá obras de Mozart, Beethoven, Grieg, Wagner y Liszt.

COMIENZA SU TEMPORADA LA AGROPORACION DE ARTE POPULAR "LA ANTORCHA"

Comedia de Pico

Con una función a realizarse esta noche a las 21.15, en el teatro Loozán, calle 11 entre 45 y 46 iniciará su nueva temporada la agrupación de arte popular "La Antorcha", que en la oportunidad llevará a escena la comedia del doctor Pedro E. Pico titulada "La verdad en los ojos". La representación, según se informa, ha sido preparada con todo esmero y esmero, bajo la dirección de Oscar Chuliza, quien integra el repertorio juntamente con María Esther Becker, Sergio Drake, Laura Gambino, Andrés Bernard, Elsa Rivas, Claudio Martínez y Sergio Bonet.

De esta manera el plantel comenzará su sexto año de existencia al servicio —destacado— del teatro vocacional en La Plata, siempre sobre la base de su ciclo inicial titulado "Jornadas de Teatro Nacional".



Aprétese "La Lechuzca" a reformar la vigencia de sus merecimientos

"Teresa Angélica"

Un clima de entusiasmo, con la determinación de alcanzar los mejores resultados posibles y de superar las dificultades que de manera casi invariable se producen en ocasiones como estas, antece en el teatro independiente en que habrá de descomponerse el telón para iniciar, con la obra "Teresa Angélica", de V. Bonjani, una nueva temporada del elenco. Los encargos, según ha trascendido, evidenciaron el ánimo levantado y el entusiasmo de todos los participantes en los mismos, y en general se estima que la agrupación se apresura, con sus trabajos bien, a reformar la vigencia de los merecimientos que le consiguieron la adhesión del público platense.

La obra constituye una fábula dramática, en cuya interpretación intercederá el elenco, Juan C. Lamy, Julio A. Jarez, María Brandini, Lucy Maciel, N. Pastore, Mercedes Quiroz y Virginia Moran. Como en las anteriores ocasiones la dirección corre por cuenta de L. Selva, en tanto que la escenografía se encomendó a G. Cipriotti y la contenedora de la máscara a W. Osiero.

El teatro quedará su espectáculo —que sin duda se verá muy concurrido— en el momento que comenzará, precisamente en la avenida 7 esquinada 45 y que de manera habitual ha sido adaptado para el que hacer de carácter escénico. La función comenzará a las 22.

Audiciones de Radio Universidad

Hoy se cumplirán por L. R. 11 los siguientes audiciones: a las 15: Música folclórica española; 16.30: Oraciones por el "Quinteto de Instrumentos a Viento de Copenhague"; 19.15: Curso de francés (1ª parte); 19.30: Obras de Kodaly y Bartok; 19.45: Testimonios recientes de la crítica: "Individualidad literaria de Larra" (por Ira); "El libro"; 20: Boletín Universitario; 20.05: Festival de New York; 20.30: El mundo de la adolescencia: "El diario de Ana Frank" por Della Ritchey; 20.45: "Movimiento sísmico N° 3" y "Rugby", de Honniger; 21: Obras de Villa-Lobos; 21: Boletín Universitario; 22.05: "Amalia al ballo", de Menotti; 23: Recientes descubrimientos de la Psicología Humana en Italia (UPI) por el Prof. Alberto Carlo Blanc.

Otra exhibición del ciclo del documental inglés llevan a cabo

E. de Bellas Artes

Proseguirá esta noche a las 21, el ciclo del documental inglés que comenzará el jueves pasado, y cuyos films han sido traídos expresamente por el Consulado Británico en la Argentina. Las funciones han sido organizadas por el Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes, que cumple así la primera parte del programa que se ha impuesto para el año en curso.

Las películas a exhibirse en esta oportunidad son "Cool Pate" (Cara de Corbón-1948), producción de John Grierson, dirección y argumento de Alberto Cavalcanti; "North Sea" (Mar del Norte-1938), producción de

Aventuras y diamantes en "Operación Amsterdam"

Son Peter Finch, Eva Bartok y Tony Britton las figuras centrales

PRESENTASE LA COMPANIA ENCABEZADA POR LOS COMICOS BALÁ, MARCHESINI Y LOCATI

TELEVISION PROGRAMA PARA HOY A las 14.30: Sonal, 14 y 48. Boletín informativo, 15. Teletatro de las 15. 18.30: Fútbol de

"Su primer millón"

ESCENARIO DEL COLISEO PODESTA

Dos teatros independientes abren sus temporadas

**"LOS DUENDES" Y
"LA LECHUZA" SON
ESOS CONJUNTOS**

OBRAS

Sus respectivas temporadas inaugurarán esta noche, en sendas funciones, dos elencos escénicos independientes de nuestra ciudad: "La Lechuza" y el "Teatro de los Duendes". El primero de los organismos mencionados dará a las 22, en el subsuelo que ocupa en la avenida 7 esquina 45, la fábula dramática "Teresa Angélica", de Valentino



Juan Carlos de Barry, Carlos Moreno y Pablo Monsalvat en una situación de "La cocina de los ángeles".

Bompiani, bajo la dirección de Lisandro Silva e interpretada por José Cipolla, Juan Carlos Lamy, Julio Alberto Juárez, María Brandini, Lucy Maciel, Norberto Passaro, Mercedes Quiroz y Virginia Morán. La escenografía pertenece a Otelio Ovejero y la máscara fue realizada por Walter Ovejero.

El "Teatro de los Duendes", también a las 22, en su sala de la calle 49 entre 8 y 9 —perteneciente a "La Protectora"— y con la dirección de Alberto Otegui, representará "La cocina de los ángeles", de Alberto Husson, cuyo reparto integran Della Testa, Nika Bassani, Teresa Carmuega, Juan Carlos Debarry, Carlos Moreno, Hugo Papaleo, Raúl Boubet, Pablo Monsalvat, Raúl Decano, Reno Rallap y Os-

TELEVISION

PROGRAMA PARA HOY

A las 14.30: Señal. 14.45: Boletín informativo. 15: "Teleteatro de las quince", con la obra "Impaciencia del corazón". 15.30: "Nosotras, vosotras y ellas". 16: "¿Qué dice una mujer?", teleteatro. 16 y 80: "Club de tejedoras". 17: "Exclusivamente para mujeres". 17.30: "Teleteatro para la hora del té" ofrece la obra original de Armando Baieli titulada "Con los pies en el barro". 18: Consejos de belleza. 18.30: "La cocina moderna". 18.55: "Ministerio de Economía informa". 19: Noticiero TV. 19.30: Película. 19.45: "Pepe Rodríguez", teleteatro. 20: "Música scope y sus estrellas". 20.30: "Desfile musical". 21: Disertación del ingeniero Alvaro Alsogaray. 21.55: "La pregunta de hoy". 22: "Un tío para dos", comedia musical, con la actuación de Enrique Kossi, Nelly Raymond y Pedro Quartucci. 22.20: Recital de canto a cargo de la soprano Marisa Landi. 23: Noticiero TV. 23.30: Ballet en el anfiteatro Buenos Aires.

Los tres cómicos que arribaron al Coliseo Podestá

Mucho éxito

El público asistente anoche al Coliseo Podestá, en las dos secciones realizadas, festejó mucho, y con espontáneo entusiasmo, a Carlos Balá, Jorge Marchesini y Alberto Locati, quienes se presentaron al frente de su compañía de comedias cómicas, cuyos demás integrantes —y en particular Lillian del Río— fueron también partícipes de las manifestaciones de beneplácito de la concurrencia. En la oportunidad, la agrupación, que dirige Jacques Arndt, representó la pieza cómica y policial "¡Pistoleros a la vista y... los 3 sobre la pista!", de Miguel Coronatto Paz, obra que seguirá dando diariamente en dos secciones nocturnas.

Parecidas como gotas de agua



Las gemelas Isa y Jutta Günther en "La pescadora del lago de los sueños", film alemán que exhibe el Mayo.

ESMERALDA AGOGLIA Y JOSE NEGLIA EN EL ESCENARIO DEL ARGENTINO

ESPECTACULO COREOGRAFICO

Los destacados bailarines Esmeralda Agoglia y José Neglia, del Colón metropolitano, actuarán esta noche en el Argentino, en la realización de un espectáculo coreográfico —a iniciarse a las 21.30— que contará además con la participación del cuerpo de danza local, con sus figuras solistas Yolanda Montoya, Violeta Janeiro, Alicia Melillo, Rina Valver y Pedro Martínez. El programa completo comprenderá "El lago de los cisnes", de Tchaikowsky; "Pas de quatre", de Pugni; "Don Juan de Zarissa", de Werner Egk, y las "Danzas polovtianas", de la ópera "El príncipe Igor", de Borodin. La puesta en escena estará a cargo de Gioconda Filippini y en la di-

rección orquestal se alternarán los maestros Mariano Drago y Armando H. Giovambattista.

"El Murciélago" por última vez en la temporada

La opereta "El Murciélago" de Johann Straus, se representará mañana a la noche, en el coliseo oficial, por última vez en la actual temporada de verano y otoño. Se mantendrá el reparto conocido y la batuta volverá a ser ejercida por el maestro Juan Emilio Martini.

Ciclo dominical matutino

El domingo 8 de mayo se iniciará en el Argentino el anunciado ciclo matutino dominical, mediante la actuación del "Quinteto Philharmonia".

Tendrá lugar mañana la inauguración de la actividad del Teatro La Plata

Convenientemente adecuada para la nueva misión que se le ha asignado, la antigua sala del cine Ideal, en la calle 47 N° 620, donde hasta hace poco se halla-

está anunciada para las 21.30, asistirán las altas autoridades provinciales.

Cabe señalar que la función de mañana será transmitida por



Gloria López Medrano, Víctor Hugo Iriarte, Heana Monti y Roberto Gatica, del Teatro La Plata, durante un ensayo de la pieza "El tiempo y los Conway".

ba instalada la biblioteca pública oficial, será mañana marco de la inauguración de las actividades del nuevo Teatro La Plata, dependiente de la Comedia de la Provincia, de la dirección de Cultura del ministerio de Educación bonaerense. En la oportunidad, el flamante conjunto, bajo la dirección de Lisandro Selva, estrenará la pieza "El tiempo y los Conway", interpretada por Gloria López Medrano, en el papel de la señora Conway; Alfredo Sotés Ríos, en el de Alan; Mirian Muñiz, en el de Magde; Héctor Aure, en el de Robin; Heana Monti, en el de Hazel; Graciela Araujo, en el de Kay; Hebe Verna, en el de Carol; Mabel Campos, en el de Joan Helford; Roberto Gatica, en el de Ernest Beevers, y Víctor Hugo Iriarte, en el de G. Thornton. Prestarán además su colaboración especial la cantante Cecilia Paschero y la pianista Blanca Aurora Rocca, en tanto que los decorados y el vestuario se deben a José L. Varona.

La pieza de referencia, que es una de las más comentadas de su autor, se divide en tres actos, que llevan las siguientes definiciones: "A quella noche" (Kay cumple veintiún años); "Otra noche" (y otro cumpleaños) y "Otra vez aquella noche" (cumpleaños de Kay). El tercer acto se conecta con el primero.

Se descuenta que esta función, que marcará el comienzo de una temporada del citado conjunto, en esa sala, congregará a un público numeroso. A la misma, que

la onda de Radio Provincia. Pasado mañana la obra será ofrecida nuevamente al público en funciones vermut y nocturna, que comenzarán respectivamente a las 17.30 y a las 21.30. Las representaciones se realizan también con el auspicio de la Comisión Provincial del Sesquicentenario de Mayo y otras instituciones locales.

Audición por L. S. 1 Radio Municipal

La dirección de Cultura del ministerio de Educación de la Provincia, proseguirá en la fecha con el ciclo de audiciones que se propagan todos los viernes a las 17.05, por L. S. 1, Radio Municipal. En la oportunidad se difundirá el recital ven alumno del curso superior del Conservatorio de Música de Chivilcoy, Rubén A. Fortunato.

ESCENA DE UNA SEN



En la sala que tiene asignada estrena "El tiempo y los Conway"

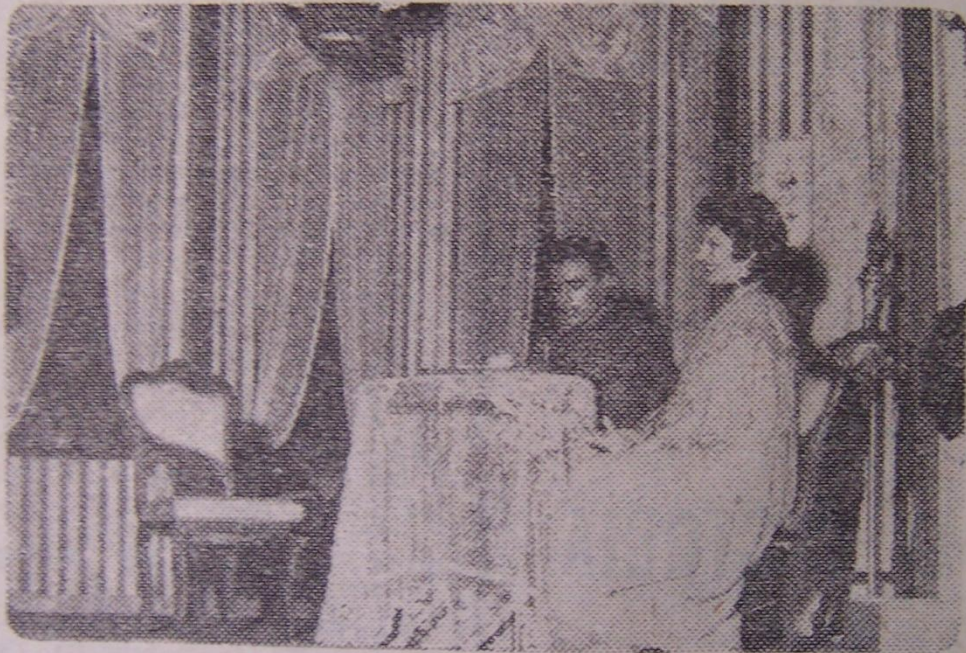
El elenco

El Teatro La Plata, dependiente de la Comedia de la Provincia, de la dirección de Cultura del ministerio de Educación bonaerense, dejará inaugurada esta noche, de acuerdo con lo anunciado, su actividad pública, acontecimiento que, como es lógico, se aguarda en nuestro medio con mucho interés. En la sala del antiguo cine Ideal —uno de los más calificados de su época—, sito en la calle 47 N° 620, que hasta hace poco servía de sede a la Biblioteca de la Provincia, y que ahora ha sido convenientemente adaptada para el quehacer escénico, el flamante conjunto ofrecerá en la oportunidad, como primera manifestación concreta de la misión que se le ha asignado, el estreno de la obra "El tiempo y los Conway", de J. B. Priestley, bajo la dirección de Lisandro Selva, elemento al que se conoce vastamente por su labor en "La Lechuza", destacado elenco independiente de la ciudad, e interpretada por Gloria López Medrano, en el papel de la señora Conway; Alfredo Sotés Ríos, en el de Alan; Mirian Muñiz, en el de Magde; Héctor Aure, en el de Robin; Heana Monti, en el de Hazel; Graciela Araujo, en el de Kay; Hebe Verna, en el de Carol; Mabel Campos, en el de Joan Helford; Roberto Gatica, en el de Ernest Beevers, y Víctor Hugo Iriarte, en el de Gerald Thornton. Prestarán además su colaboración especial la cantante Cecilia Paschero y la pianista Blanca Aurora Rocca. El vestuario y la escenografía se deben a José L. Varona, el diseñador de los trajes, que tanto dieron que hablar favorablemente, de la versión de la opereta "La viuda alegre", dada recientemente en el Argentino. En diferentes responsabilidades colaborarán Norberto J. Barros y Federico H. Giuliano, como jefes de escenario y técnico, respectivamente; Eduardo Castro y Norberto Multino Multini, en la luminotecnia; Juan Carlos Mastronardi, en la maquinaria; María Elena de Ruiz, en la realización del vestuario, y personal del Argentino, en la peluquería, la utillería y los muebles.

Como se sabe, de la Comedia de la Provincia, cuya dirección ejerce el señor Norberto Manzano, dependen el citado Teatro La Plata, que desarrollará de manera permanente su labor en la aludida sala local, con un repertorio de piezas de autores nacionales y extranjeros, y el Teatro Popular Bonaerense, que en una carpa, al tradicional estilo de los Podestá, tiene la tarea de llevar por todo el interior bonaerense, con obras exclusivamente argentinas, un mensaje de arte escénico, así como circo y otras manifestaciones tendientes a lograr amplia adhesión general.

La función de esta noche, que se transmitirá por Radio Provincia, y que se ha de ver sin duda muy concurrida, comenzará a las 21.30. A la misma asistirá las altas autoridades provinciales, especialmente invitadas. Mañana, de tarde y de noche, se darán otras representaciones de "El tiempo y los Conway".

ESCENA DE "EL TIEMPO Y LOS CONWAY"



Gloria López Medrano y Héctor Aure tal como aparecen en una escena de la obra "El tiempo y los Conway", de Priestley, que el Teatro La Plata, dependiente de la Comedia de la Provincia, volverá a ofrecer hoy, a las 21.30 y mañana a las 17.30, en su local de la calle 47 N° 620.

Comienza el certamen comunal de teatro

La "La Lechuza" le toca presentarse en la velada inaugural

Salón de la Ezrah

Se llevará a cabo esta noche, a medio de mucho interés, la elada inaugural del tercer certamen comunal de teatros independientes, competencia que tiene organizando cada año la Dirección de Cultura de la municipalidad. Como ya se informó, las diferentes funciones, en las que irán presentándose los conjuntos inscriptos — que suman un total de siete — se cumplirán los jueves sucesivos de todas las semanas, siempre a las 21, en el salón de la Sociedad Ezrah, sita en la calle 4 entre las avenidas 51 y 53, que como en la ocasión anterior, fue concedido desinteresadamente por las autoridades de la misma. El jurado constituido para dictaminar en esta interesante competencia se halla presidido por el periodista especializado Eduardo Atencio y lo integran los señores Luis Barreto, Juan Bautista De-otto, Alejandro de Izaui, Oscar José Canale, Rodolfo Sarandria, Carlos Manzi, Enrique Blugerman y Lidia Haydée Palacios. Conforme con el sorteo efectuado días atrás, en presencia de delegados de los organismos anotados, le corresponde actuar hoy a "La Lechuza", y las fechas siguientes se irán cubriendo de la manera siguiente: el jueves próximo, el "Teatro Universitario"; el 21, el "Teatro de los Duendes"; el 28, el elenco "Hangióné-Novos" y, en agosto, el 4, el "Teatro Nuevo"; el 11, el "Teatro del Hombre"; y el 18, "La Antorcha".

Con motivo de la iniciación del certamen, el señor Enrique Gonino, titular de la dirección de Cultura de la comuna, declaró que la puja será sin duda una leal competencia artística y que confía plenamente en que cumplirá su objetivo de estímulo a la inquietud de la escena independiente local.

El elenco "La Lechuza" pondrá en escena la obra "Cuatro paredes y un techo", de René Lew y Carlos De Marzi, bajo la dirección de Lisandro Selva.

Eco del Teatro Popular Bonaerense

Apenas iniciadas las actividades de la Comedia de la provincia de Buenos Aires ha tenido la satisfacción de hallar auspicioso eco a su labor. Nada menos que desde Italia, el actor Vittorio Gassman le ha hecho llegar al director del Teatro Popular bonaerense, señor Norberto Manzano, una conceptuosa nota de adhesión. Entre otras cosas, el celebrado actor italiano dice "que le interesa todo lo concerniente a la futura actividad del Teatro Popular Bonaerense (T. P. B.), descontentando que al mismo le acompañará el mayor de los éxitos".

Numerosas son las iniciativas de la dirección de Cultura, todas responden a una estructura orgánica, conforme a los planes señalados por el gobierno. La atención que ha merecido en el exterior el Teatro Popular Bonaerense es alentadora en grado sumo, como un testimonio de que las inquietudes artísticas y culturales trascienden las fronteras locales.

OTRA PELICULA DE HUGO DEL CARRIL



El Coliseo Podestá y el Rex exhiben, simultáneamente, la película de origen nacional "Culpable", que dirigió e interpreta centralmente Hugo del Carril. Este aparece en la foto, con el niño Carlos Olivieri, en una escena de la cinta, que desarrolla un tema dramático, con libreto de Eduardo Borrás.

Dramáticas fueron las escenas de una transmisión de T.V.

Accidentados

Buenos Aires, 6 (Saporiti). — La audición "Operación 0", sobre actividades submarinas, que se transmite todos los martes, a las 21, por el Canal 7 de televisión, bajo la dirección de Panchito Guerrero y Juanito Belmonte, dio lugar a dramáticas escenas al término del último espectáculo que salió al aire, con motivo de haberse realizado en una de las playas de Olivos, bajo un viento helado, fina llovizna y temperatura de dos grados bajo cero.

Los cuatro héroes de la jornada, los actores Enrique Kossil, José María Langlais, Luis Calan y Rogelio Romano, que llevaban por toda vestimenta un simple pantalón de baño, se habían frotado el cuerpo con grandes cantidades de lanolina, a fin de amortiguar el frío y la humedad del agua. Además, se les había administrado una dosis de morfina, específico que volvieron a tomar por vía bucal antes de entrar en el agua.

A poco de bajar del camión en que habían llegado hasta Olivos, comenzaron a sentir los tremendos efectos del viento castroglacial que soplabla, pese a las flexiones y saltos que daban para entrar en calor. La lanolina se heló sobre los cuerpos y enseguida todavía más las carnes. Alguien indicó, entonces, la conveniencia de entrar en el agua y mojarse un poco. Dos de ellos lo hicieron pero salieron aún peor. Cuando comenzó la audición, pudo notarse que algunos hacían grandes esfuerzos para arrastrarse sobre el suelo, realizándose las tomas de luchas zandose el cuerpo en un ambiente de expectación, si bien logradas a la perfección. La infantería de Marina, los disparos de morteros y ametralladoras y los disparos de bengalas pusieron el clima bélico necesario para este tipo de operación.

Al terminar la transmisión y cuando parecía todo haberse sorteado con felicidad, ocurrió lo imprevisto: Luis Calan se desplomó de repente bajo los efectos de un ataque, revolotándose

Vendrá a La Plata



Dentro de breves días nos visitará la famosa actriz Sirta Montiel, embajada indiscutida del cuplé, que acaba de llegar a Buenos Aires. Realizará su visita a La Plata, donde posiblemente actúe, una vez cumplidos sus compromisos más urgentes en la capital federal. La presente fotografía la muestra en su hotel a poco de su arribo al país.

en la arena. Luego llegó Kossil, cuya cara reflejaba los signos del sufrimiento que soportó con verdadera entereza. José María Langlais no pudo subir al camión; cuando fue ayudado se desplomó también, mientras se quejaba de fuertes dolores en los pies y en el estómago. Finalmente vino Romano, medio desvanecido y envuelto en mantas. Se llamó entonces al médico, que empezó a aplicar inyecciones. Por último, poco a poco, a fuerza de fricciones, café y whisky volvieron a reaccionar los protagonistas de esta verdadera operación "bajo cero".

Merece destacarse que todo ocurrió sin que trascendiera al telespectador la más mínima señal de las contrariedades anotadas.

Difieren las jornadas de coros

*PARA el 18 de agosto próximo han sido diferidas las jornadas de coros bonaerenses, que ha organizado la Dirección de Cultura del ministerio de Educación de la Provincia. Primeramente, la inauguración de las mismas fue anunciada para el 14 de corriente, con intervenciones de agrupaciones corales de todos los distritos bonaerenses. La postergación se debió a razones de orden técnico.

"CAMAROTES INDISCRETO PASA EL OPERA JUNTO C" "APRENDICES DEL DELITO"

ELENCOS

A partir de hoy se exhiben en el Opera las películas "Camarotes indiscretos", o "The captain's table", y "Aprendices del delito", o "Violent play ground", ambas del material de la Organización Rank. La primera constituye una comedia ubicada en un trasatlántico durante una travesía. Tiene guión de John Whiting, Bryan Forbes y Nicholas Phipps y se halla impresa en eastmancolor. Sus intérpretes centrales son John Gregson, Peggy Cummins, Donald Sinden, Nadia Gray, Maurice Denham y Richard Wattis. La dirección corresponde a Jack Lee y la producción a Joseph Janni.

"Aprendices del delito", por su parte, es un drama de la juventud moderna, con Stanley Baker, Peter Cushing, Anne Heywood y David McCallum en los papeles principales. Esta cinta fue realizada por Basil Dearden, sobre argumento guión de James Kenney, y la produjo Michael Relph.

"La Perra", de Jean Renoir, exhibirán hoy en Bellas Arte

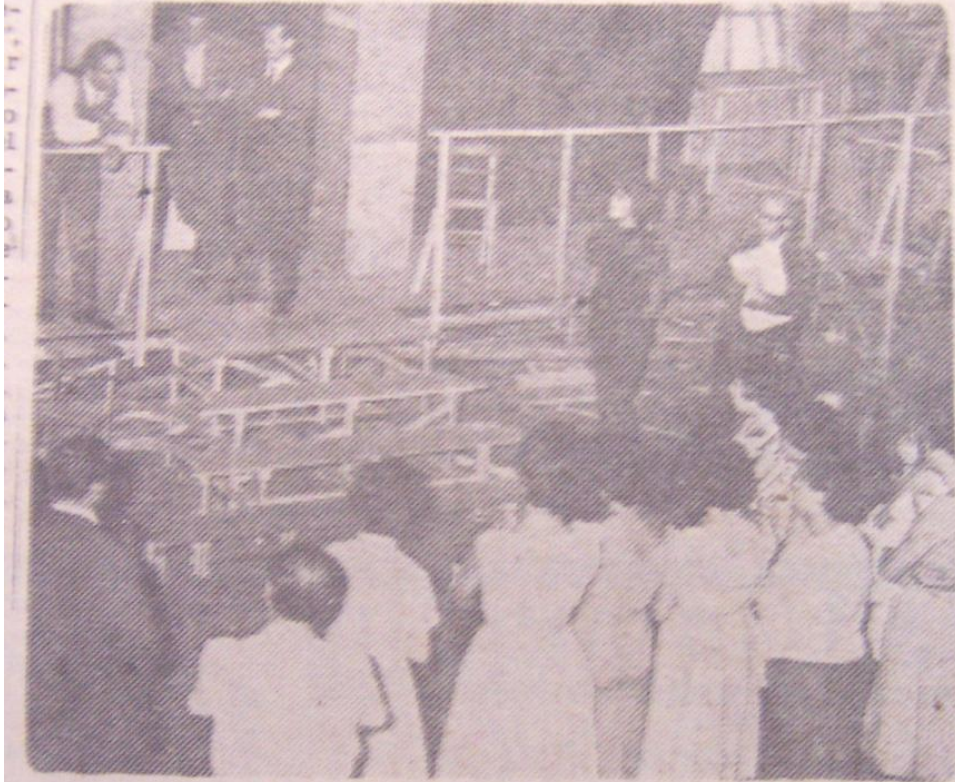
Jean Renoir, uno de los grandes maestros del séptimo arte, y sólido pilar del cine francés, junto a René Clair, Feyder, Carné, Bresson y otros, realizó en 1932 "La Perra" (La Chienne) que marca el comienzo de su estilo realista, de gran profundidad y sensibilidad impresionista.

El Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes, exhibirá esta noche, a las 21, el citado film en el que intervienen Jean Marèse, Georges Flament y Michel Simon que hace aquí su primer papel dramático. El argumento está basado en la novela de La Fourchadier, que describe una sombría historia naturalista. Por la realización Renoir se identificaba, a través de una exacta descripción de tipos, con el naturalismo literario al cual lo inclinaban su formación y su temperamento. Emplea amablemente la palabra en un diálogo tal vez brillante en demasía y crea una excelente atmósfera sonora. El film se halla en versión completa en su idioma original.

Presentó su renuncia el jefe de escenario del Teatro La Plata

El señor Norberto Jackle Barros, jefe de escenario del Teatro La Plata, ha dirigido al señor Lisandro Selva, secretario del mencionado organismo, la renuncia a su cargo, que motiva —dice en la nota respectiva— su “desacuerdo con la dirección de la Comedia de la Provincia, que arbitrariamente ha dejado cesantes a empleados de dicho teatro, lo que unido a otras medidas tomadas con el personal artístico y administrativo del mismo, configura un panorama que pone en evidencia la deshumanización y la falta de sensibilidad social de la dirección”, agregando que ésta ha caído en la contradicción de amar al teatro y no amar a los que lo hacen realidad. Luego de formular consideraciones en torno a los problemas económicos a que se ve enfrentado el personal, y señalando que aquel teatro constituye una fuente de trabajo, indica que la Comedia de la Provincia ha demandado grandes esfuerzos y que él le brindó su decidido apoyo, consciente de la magnitud de la empresa, la cual empero —acota— ha de tener como único fin al hombre, con sus inquietudes y afanes, con sus necesidades anímicas y económicas, mediatas e inmediatas. En la parte final del texto de su dimisión, el señor Barros subraya que si procediera de otra manera traicionaría sus más caros principios éticos, y que considerando justa la actitud asumida en asamblea por el elenco y personal técnico del Teatro La Plata, “que ejerce —afirma— el derecho de rebelarse contra la injusticia”, se solidariza con esta actitud.

Ensayo de "Las de Barranco"



El Teatro La Plata, que integra la Comedia de la Provincia, dependiente de la dirección de Cultura del ministerio de Educación, está activando los ensayos de la pieza de G. Laferrere "Las de Barranco", bajo la dirección de Ariel Absalón. Jóvenes que cursan la asignatura

de literatura argentina y que tienen a estudio dicha obra, fueron invitados por el director mencionado y el secretario del T.P.L., señor Miguel Beninatti, para asistir a uno de los ensayos, siendo obtenida en esas circunstancias la fotografía que reproducimos.

El doctor Luis De Paola aspira a que en el territorio provincial se creen centros de irradiación de la cultura

La obra de la dirección a su cargo

El propósito máximo que logra las realizaciones de la dependencia es el mayor grado de organización, a través de los grupos organizados de todo el territorio del primer Estado argentino efectivos centros de irradiación cultural. Así sea materializado, en una entrevista exclusiva, el doctor Luis De Paola, titular de la dirección de

Provincia. Agregó después que el Argentino mirará respetuosamente cuando se abra el mundo y conorgánico sin perjuicio, dando lugar de que en determinadas circunstancias se le presente en su momento cultural, manifestaciones, del teatro hablado. Para la realización de un plan de actividades de características internacionales a.



El titular de la dirección de Cultura del ministerio de Educación, al hacer las presentes declaraciones.

Cultura del ministerio de Educación de la Provincia. "Más que con manifestaciones reconocidas por el mundo —añadió nuestro entrevistado— se quiere llegar a la masa misma del pueblo mediante recursos de proyección que a la par que significan algo así como las escuelas esenciales de una vasta obra de irradiación cultural". Por lo pronto, conforme con las palabras del funcionario entrevistado, el teatro Argentino, alzado de ahora en adelante, por sus nuevas actividades, en la senda de un trabajo sólido y valioso, habrá de mantener un real contacto con el público, que será atendido a las funciones con un amplio criterio de difusión artística, de ninguna manera limitado a una labor permanente en el medio local, sino que, pese a todas las dificultades que implica el transporte de los elementos humanos y materiales, se quiere extender también por diversas localidades bonaerenses, las cuales presentarán un derecho legítimo por cuanto toda la población de la Provincia contribuye al mantenimiento del mismo teatro, el que, de tal manera, no puede quedar dedicado solamente a los provincianos. Ya mismo durante el desarrollo de la actual temporada de verano y otoño, que son bien sirvientes cumplidos en el Martín Fierro, algunas de sus principales expresiones serán llevadas a lugares de las afueras de la capital, a saber: amplia y comoda acogida. Aparte de la misión asignada al Argentino, la dirección de Cultura, tras creado en el interior otros de los actuales centros de irradiación, de los que ya poseemos un ejemplar: el Conservatorio de Música y Arte Dramático de Bahía Blanca, su director, el señor Juan María de Paola, quien además podrá al maestro Juan B. Riccardi, que obra a su cargo la empresa de un repertorio completo que ha logrado a adquirir reconocida jerarquía. Asimismo el cuerpo de baile, constituido en dicho momento, se distingue por su elevada actividad. Además se espera contar allí en breve con un conjunto teatral. A la entidad bailable correspondiente, abarca una labor de mucha influencia en todo el sur de la Provincia. El conjunto general que la misma ha logrado desarrollar en el extranjero, y una muestra de ello es en la organización de haberse formado la sociedad "Amigos de la Orquesta del Conservatorio de Bahía Blanca", que cuenta con más de 600 socios. Tanto esa organización como el cuerpo de baile actuado, durante la próxima temporada de invierno, en el teatro Argentino. "Se advierte en todas las poblaciones de la Provincia —añadió el doctor De Paola— una gran apertura de cultura, que siempre nos proporcione satisfactoriamente, hasta donde los medios económicos actuales lo permitan". En Mar del Plata, por ejemplo, se encuentra el vertiginoso Conservatorio de Música y Arte Dramático, en el que también se estudia la especialidad de las artes visuales. En Correo Fiel se crea un salón de artes plásticas, con 100 obras anuales donadas por muchos de los principales artistas argentinos, y consecuentemente se proyecta, a su vez, en esas localidades.

con un elenco de actores que significativa calidad. Asimismo se quiere lograr la definitiva perfección de los cuerpos teatrales, pero, tal como se ha manifestado en anteriores oportunidades, todos los deseos humanos del personal serán firmemente respetados y nadie quedará en la calle. "La finalidad suprema —añadió De Paola— es la de hacer espectáculo de mucha jerarquía con una autenticidad de público".

El aporte de Dora Hoyer

Con mucho entusiasmo habla el funcionario de la próxima llegada de Dora Hoyer, renombrada bailarina argentina, quien desde brindará espectáculos, incluso formando un recitado conjunto de su especialidad por ella encabezado— y dará cursos de teatro a su comunitario arte. "A esta clase, según me informan positivamente —firma nuestro entrevistador— asistirán hasta el momento del Códice metropolitano. En realidad, en tanto a las mismas se advierte un interés excepcional".

También se refiere en términos elogiosos a la contratación, recientemente finalizada, de los primeros bailarines Margaret Graham y Tito Barbón, tan queridos del público, quienes, tras larga permanencia en el B.O.D.E. de Montevideo, donde conquistaron el elogio de la crítica y aplausos, retornarán, de un momento a otro, al Argentino local.

La Comedia de la Provincia

En lo referente a la Comedia de la Provincia de la que el ministro de Cultura informó en su sesión anterior y que comprende los elencos del Teatro de la Plata y del Teatro Popular Bonaerense, se trata de una organización estatal cuyo presupuesto primero ha sido, respectivamente, el Dr. De Paola, en dicho "Me abalzo y mi idea original, fundido en un solo concepto, atribuido es que se genere un teatro eminentemente popular y esencialmente bonaerense, destinado por sobre todas las cosas, a enriquecer un vehículo de proyección de la cultura de arte mediante que en su seno se formen actores, directores y demás elementos artísticos y técnicos, quienes habrán de tener a su cargo la actividad permanente, sin dejar de lado, claro está, la posibilidad de que a veces se solicite con carácter de excepción, y para beneficiarse con el aporte, tanto el público como los actores, a través de reconocidos prestigios. Todo eso, claro, por medio de una y delgada, se halla reconocido y Roberto Mariani, un joven hombre de teatro que ha sabido captar y emprender debidamente las finalidades sociales de la tarea emprendida y pronto a incidir, en el Chivilcoy, mediante el espectáculo de la pieza "Una hora de curso" del autor argentino Agustín Cárdenas, por el plan del Teatro Popular Bonaerense".

El segundo Congreso de Teatro Independiente

La dirección de Cultura proyecta, para el momento de la realización del Segundo Congreso y DESDE MAÑANA UN PODEROSO Y ESPECTACULAR CONGRÉS

... que, de acuerdo a las instrucciones recibidas, se ha iniciado el estudio de los expedientes que a la fecha se encuentran en trámite de tramitación en los departamentos de Cultura y Educación, para la emisión de los respectivos certificados de idoneidad y calificación de los docentes en función de sus servicios y su experiencia profesional. En consecuencia, se ha iniciado el estudio de los expedientes que a la fecha se encuentran en trámite de tramitación en los departamentos de Cultura y Educación, para la emisión de los respectivos certificados de idoneidad y calificación de los docentes en función de sus servicios y su experiencia profesional.

El aporte de Dora Mayer

Una artista entusiasta había iniciado su labor en la provincia de Buenos Aires, cuando Dora Mayer, reconocida bailarina argentina, al recibir el ofrecimiento de colaborar en un proyecto de teatro popular en la ciudad de Montevideo, se comprometió a dar un aporte de su experiencia y su talento. En consecuencia, se ha iniciado el estudio de los expedientes que a la fecha se encuentran en trámite de tramitación en los departamentos de Cultura y Educación, para la emisión de los respectivos certificados de idoneidad y calificación de los docentes en función de sus servicios y su experiencia profesional.

La Comedia de la Provincia

En lo tocante a la Comedia de la Provincia, de la que el Ministerio detalla información en una edición anterior, y que comprende los circuitos del Teatro de la Plata y del Teatro Popular Bonaerense, se trata de una organización estatal cuyo liderazgo primero ha sido, precisamente, el Dr. De Paula. El doctor "El árbitro y el juez" original, fundido en un solo concepto, escribió en que se concretó un teatro eminentemente popular y socialmente honrados, destinado por sobre todas las cosas, a configurar un vehículo de promoción de la cultura de aquellas zonas que en su seno se forman actores directores y demás elementos artísticos y técnicos que, en forma permanente, sin dejar de lado, el teatro en la posibilidad de que a veces se solicita, con carácter de excepción, y para beneficiar a los artistas, tanto el público como los actores, a figuras de reconocido prestigio.

Toda esta tarea, por cierto compleja y delicada, se halla confiada a Roberto Mansano, afortunado hombre de teatro que ha sabido captar y comprender totalmente las finalidades fundamentales de la tarea emprendida y pronta a iniciarse en Uruguay, mediante la representación de la pieza "Una libra de carne", del autor argentino Agustín Cúa, para el plantel del Teatro Popular Bonaerense.

El segundo Congreso de Teatros Independientes de la Dirección de Cultura proyecta para el corriente año, la realización del segundo Congreso de Teatros Independientes de la Dirección de Cultura.

Y PESE MARANA UN PODER VER ESPECTACULO DE GRAN DIMENSIONES

CANONES

EUROPA DE NOCHE

VEAL & CHINI EL MARADO

LUXOR

Asociación Corredor BRANDSEN

HOY 22 HS. GRAN BAILE EXTRAORDINARIO

Argentino TEDESMA

RUBEN ALIPPI THE AMERICAN JAZZ

viucos populares

La situación del teatro argentino

Interrogado con respecto a la situación actual del teatro argentino, el doctor Luis De Paula declaró: "Estamos que se nos encuentran una falta absoluta que, aunque formalmente transitoria, puede resultar definitiva, si el director delegado del teatro, profesor Williams Postán, se uniera a una entidad humana y de dinámicas realizaciones, que cultura son decididas. Los colaboradores que lo rodean constituyen bastantes exponentes de idoneidad y de ferocidad intelectual: Tito Capotiani, director artístico que, no obstante su juventud, cuya actividad lo dan el impulso para las grandes empresas, tiene adquirida ya gran solidez y gran experiencia, afirmada en su desempeño en el Cidón metropolitano, e Isaac J. Weinstein, asesor postán, cuyo prestigio, pasado sobre todo, y no obstante integrante de la Asociación Argentina, se ha merecido el reconocimiento, y se ha merecido la atención y el respeto de los críticos y del público."

Institución de libros

El doctor aseguró que la República ha instituido para el presente año lectivo diez libros, a seleccionados a aquellos docentes en ejercicio de los distintos niveles correspondientes en la inscripción del año anterior, y que obtengan las diez mejores calificaciones en el examen de ingreso.

Teatro Independientes

El primero de los circuitos organizados de manera suscriptiva en 1960, coincide en el número de suscriptores de mucho interés. Por otra parte, dicha cifra permite apreciar la posibilidad de promover proyectos regionales de aquellos teatros, para culminar las competencias con un certamen nacional.

"Más gente quiere arriesgarse", afirma De Paula, "que la creación de piezas originales puede perjudicar a los independientes. Lejos de ser así, siempre hubiera sido conjunto de aquel carácter arriesgado que la Provincia, nada sabría perdiendo y todo ganando, pues se desperdicia el gusto por el arte cuando se le asegura desde virtualmente nunca llegan buenas manifestaciones de este tipo, y el actor de que debe estimular a quienes aman de verdad el teatro, favorecer a todos sus que luchan y se sacrifican por él."

Como el fútbol

Al hablar del suceso instaurado que la batalla de la Marina de Estado Uruguayo promovió en nuestra ciudad y luego en Lomas de Zamora, actuaciones ambulantes que auspició la Dirección, a su cargo — la completa entrega — de los primeros del capítulo en toda su historia — el doctor De Paula echó un vistazo al asunto: "Porqué no habíamos de poder tener que manifestaciones culturales, tal como acontece en estos casos, aunque en la misma memoria popular que originan los partidos de fútbol?" Estadística

Ante de despedirnos como corolario de la amable entrevista, observamos un mapa de la Provincia, desplegado en una pared del despacho del director, en el que, cuidadosamente señaladas las localidades con un color de varios colores, se consignaba la estadística de la actividad que la experimenta. Allí, realzados en múltiples lugares del territorio bonaerense: 83 actuaciones de inquietos concejales, municipales, de entre 38 de concieristos y solistas; 48 de plantel folclórico; 63 de la agrupación teatral y 100 de teatro; 40 conferencias literarias; 40 salones teatrales y 50 cursos de teatro, lo que hace un total de 548 actos.

Regreso a Portugal el embajador de ese país

Buenos Aires, 19 (D.P.). — Luego de pasar en esta sus vacaciones regresó a Lisboa el embajador argentino ante dicho país, señor Ernesto Pablo Meira, quien, durante su estadía, informó a la Cancillería de sus gestiones.

HOY 22 HS. GRAN BAILE EXTRAORDINARIO

Argentino TEDESMA

RUBEN ALIPPI THE AMERICAN JAZZ

viucos populares

ADHESION

JUAN GRAIVER

Organización Financiera Inmobiliaria

AGENTE ORGANIZADOR DE LA COMPANIA ARGENTINA DE SEGUROS GENERALES EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

OFICINAS: CALLE N° 1068 (CENTRE 84 Y 85) TELEFONO 26314

002/10/70

“Un viejo fonógrafo para el ángel” brinda el teatro La Lechuza

El teatro La Lechuza proseguirá esta noche, a las 21 y 30, con las representaciones de la pieza “Un viejo fonógrafo para el ángel”, del premiado autor local Ektor Athanatos, bajo la dirección de Lisandro Selva, con decorados de Carlos Gianni e interpretada, en las diversas asignaciones del reparto, por Gladys Romero, Nelly Otero, Eduardo Castro, Juan Carlos Lamy, Marcel Gardés, Graciela Lemos, Marta Larreína, Buyi Itzigsohn, Jorge Martí, Román Lassalle y Angel Merlo. Ebhel Sacomani se desempeña como asistente de dirección.

La obra volverá a ser ofrecida mañana, en una función vespertina que dará comienzo a las 18.30.

Estas representaciones serán las últimas de la actual temporada de dicha obra.

Un digno espectáculo a cargo de la Comedia Provincial

El elenco de la Comedia de la provincia de Buenos Aires ha reaparecido con el estreno (absoluto para la Argentina y, creemos, también para la América de habla española) de "Historia de Vasco", de Georges Schehadé.

Desde su presentación con "El tiempo y los Conway" y al margen de la calidad alcanzada en cada representación, hemos casi permanentemente discrepado con la elección del repertorio de la Comedia provincial. Entendíamos — y entendemos — que un elenco oficial debe orientar su búsqueda en tres sentidos: la revisión del repertorio dramático nacional, el auspicio a los autores nuevos y, finalmente, el acceso a grandes textos universales que, ya por su estética de avanzada, ya por sus escasas posibilidades "comerciales" (las comillas corren por cuenta del punto de vista ajeno, no del crítico), son generalmente desatendidos por los elencos profesionales.

Hemos creído oportuno el comentario precedente para señalar un hecho a cuya luz debe entenderse nuestro juicio crítico: el absoluto acierto, esta vez, de la selección de la obra, imputable a Francisco Javier.

Georges Schehadé (Hibania Francia) — es fundamentalmente un poeta. Su teatro es el teatro de un poeta.

"Historia de Vasco" es una historia poética "contada" por un poeta, pero contada "dramáticamente". La evidente resonancia "narrativa" del vocablo "historia" podría movernos a una falsa suposición acerca de la calidad específicamente teatral de la obra. La exposición lírica del conflicto juega en dos planos alternados (el de Margarita y el de Vasco), cuyo desencuentro esencial subraya, simbólicamente (pero con símbolo de ableno dramático), el desencuentro esencial del hombre con la felicidad. Vasco, el esperanzado barberillo traidor en su confinata ingenuidad, es el símbolo del bien, en un estado tal de pureza que no advierte ni intuye el cortejo de males que lo acechan. "No quiere usted, maestro Vasco, peinar la más bella cabellera del país? Meter sus tijeras y su peine en esa cabellera para hacer de ella una nube de belleza?", ha dicho el señor Cortán a Vasco. Y en pos de ese objetivo ideal propuesto a sus inquietudes pequerías marcha Vasco. Pero, en realidad, Vasco marcha, sin saberlo, a cumplir una misión militar. De ahí que resulte tan conmovedora esa ilusoria alegría de la par-

tida; detrás de la sonrisa generosa la traición comienza a dibujar su meteca dolorosa. Vasco muere enredado en el trágico juego de los que hacen la guerra, pero su pureza esencial lo salva de toda posible contaminación. Entre el zumbido metálico de las balas y el rojo esplendor de las llamaradas, Vasco marcha hacia el cumplimiento de su insólito destino heroico; la muerte hace héroe al ingenuo barberillo que sólo se proponía cortar bonitos cabellos. En la tierra, en el sueño de más acá de la muerte, queda Margarita, la equívoca muchacha que redime su vida entera en el amor del héroe inesperado. La indudable raíz cristiana del teatro de Schehadé trumpe decididamente en la patética creación final: "No te diré nada. Señor, sólo que he soñado, como Tú, cuando escribiste el libro del mar...". dice Margarita.

Si la concepción antibelicista de la obra resulta dramáticamente eficaz es porque detrás de ella, animándola, hay un poeta y no, meramente, un señor que no atina a delimitar, como corresponde, un tablado escénico de una tribuna política.

Si hemos de enjuiciar la puesta en escena de Francisco Javier atendiendo, exclusiva y objetivamente, a los valores absolutos de la representación, hablabamos de un espectáculo discreto; si, en cambio, hemos de tener en cuenta de las dificultades que la dirección ha debido superar, antepondremos a la discreción del resultado, el notorio mérito del esfuerzo.

El acierto fundamental de la dirección ha sido su escrupuloso respeto por el espíritu del texto. La atmósfera poética, mágica, del cuadro I, exhibió su mejor logro en la maravillosa escena de los perros. En las frecuentes notas satíricas posteriores, Javier rehuyó, con actitud vigilante, los tentadores verticilos de la caricatura, sin desvirtualizar, por ello, el recogido desenfado de algunas situaciones. En alguna otra escena, concepción y realización no alcanzaron el mismo nivel; así, el movimiento envolvente de las viudas en el cuadro II, escena VII, concebido con una estructura plástica y auditiva coherente, perdió, en el marco estrecho del escenario, su bien pensada eficacia visual.

El director (que contó con la sica ayuda de Jorge Lopapa) debió enfrentar su problema quis mayor en lo que hace a la dirección de los intérpre-

"Historia de Vasco" es obra de extenso reparto (más de veinte personajes), que plantea serias dificultades al actor. Javier ha orientado buena parte de su labor a homogeneizar un elenco de aptitudes interpretativas dispares.

En ese aspecto, el saldo es realmente favorable; no podremos hablar de una interpretación descolante, pero sí, en cambio, de un nivel pocas veces alcanzado por el teatro oficial.

Leonardo García Muñoz aportó al personaje de Vasco el indudable "ángel" de su figura; el peso de su creación se apoyó más que en sus condiciones de actor (correcto, por otra parte) en una presencia escénica de comunicativa expresividad. Lúcio Rubínacci delimitó, con precisión la constante tensión bivalente de su personaje; los parlamentos del Teniente Septiembre (entre los que figuran los más bellos de la obra) encontraron en la hermosa voz del intérprete justa resonancia. Octavio Rubínacci delimitó, con precisión la constante tensión bivalente de su personaje; los parlamentos del Teniente Septiembre (entre los que figuran los más bellos de la obra) encontraron en la hermosa voz del intérprete justa resonancia. Octavio Rubínacci delimitó, con precisión la constante tensión bivalente de su personaje; los parlamentos del Teniente Septiembre (entre los que figuran los más bellos de la obra) encontraron en la hermosa voz del intérprete justa resonancia.

Con la indicada representación vespertina de "Un viejo fonógrafo para el ángel" bajará del cartel de La Lechuza esta obra del joven autor local Ektor Athanatos, que fue premiada en el concurso que organizó Radio Provincia en homenaje al sesquicentenario de la Revolución de Mayo. Al ocuparnos oportunamente de este trabajo suyo, y sin perjuicio de las observaciones atinentes a los valores intrínsecos del mismo, señalamos que en Athanatos se advierten condiciones de indu-

UNA OBRA DE AUTOR LOCAL SALE DEL CARTEL



Juan Carlos Lamy y Nelly Otero, del teatro La Lechuza, en una escena de "Un viejo fonógrafo para el ángel", pieza premiada del autor local Ektor Athanatos.

Como en los dominios anteriores, el teatro La Lechuza brindará hoy, a las 18, la obra "Un viejo fonógrafo para el ángel" del joven autor local Ektor Athanatos, y a las 15, en una función especialmente dedicada a los niños, "La tinaja del duende", cuento folklórico infantil. La dirección será a cargo, respectivamente, de Lisandro Selva y Carlota Bellia.

Con la indicada representación vespertina de "Un viejo fonógrafo para el ángel" bajará del cartel de La Lechuza esta obra del joven autor local Ektor Athanatos, que fue premiada en el concurso que organizó Radio Provincia en homenaje al sesquicentenario de la Revolución de Mayo. Al ocuparnos oportunamente de este trabajo suyo, y sin perjuicio de las observaciones atinentes a los valores intrínsecos del mismo, señalamos que en Athanatos se advierten condiciones de indu-

man adecuados. Miguel Beninati puso simpatía y calor en el Aldano Iro, lo mismo que Oscar Luchetti. Pablo Monalvat interpretó correctamente al Sargento Caquet, pero el ritmo desmayado impreso a la larga, escena III del cuadro V conspiró contra la eficacia de su labor. Teresa Carniega debe, penitentemente, corregir esa manada propensión suya a decir "elabeando"; aunque acierte con la intención del tono, la calidad de la elocución perjudica sus textos. Mercedes Telleché, pese a la corrección general de su interpretación, no alcanzó el desgarrado patetismo que hay en su personaje, salvo en algún momento aislado. El resto del elenco, en nivel de pareja corrección.

La puesta en escena de Javier contó a su favor con un elemento decisivo: la escenografía de Ektor Dauguet. La concepción escenográfica y lumínica del bosque configuró uno de esos aciertos a que rara vez asistimos en escenarios plásticos. Lamentablemente, la belleza del decorado no tuvo correspondencia en el diseño y la realización del vestuario, a cargo — según dice el programa — de Julia Garibotto; una lamentable falta de imaginación y el descuido en la dosificación cromática fueron sus características más señalables. El sonido, elemento de decisiva importancia para la puesta en escena de una obra como la de Schehadé, fue administrado con eficacia sorprendente por Eduardo Arturi.

En conclusión: Una bella obra y una puesta en escena cuya corrección significa un paso positivo en la serena existencia de nuestro elenco oficial.

E. O. K.

UNA OBRA DE LAFERRERE OFRECE EL T.P.B.



Un pasaje de "Los invisibles", obra de Gregorio de Laferrere, que el Teatro Popular Bonaerense ofrece esta noche en Tolosa, por intermedio de la Compañía de Actores Asociados.

El Teatro Popular Bonaerense, integrante de la Comedia de la Provincia, dependiente de la dirección de Cultura del ministerio de Educación, presentará hoy a la Compañía de Actores Bonaerenses Asociados (A. B. A.), en el barrio de Tolosa, calle 115 entre 530 y 531 (al lado de la iglesia), con la obra de Gregorio de Laferrere "Los invisibles". El reparto, por orden de aparición, es el siguiente: Don Ramón, Horacio Guglielmetti; Doña Rosa, Milma Araujo; Doña Cristina, Dinorah Cemino; Julita, Elsa Saravia; Totolo, Héctor Sánchez; Don José, Jorge Traynor; Amelia, Miryam Griffin; Héctor, Rubén Laborda; López, Germán Yanes; Ricardo, Roberto Melo; Don Luis, Nico Stratico; Manuela, Angélica Torrado; Changador, Angel Díaz. La dirección es de Lisandro Selva, la escenografía y vestuario de Otelio Ovejero. Asimismo, ABA ha prometido volver al barrio de Los Hornos, para ofrecer nuevas funciones.

El espectáculo comenzará esta noche a las 21.30 y mañana a las 18 y a las 21.

“Las Cuatro Tablas” brinda dos obras de autores nacionales

El elenco de Las Cuatro Tablas pondrá nuevamente en escena hoy, a las 18.30, en la Asociación Alborada, calle 58 entre 10 y 11, las obras “Los perros ladran a la luna”, comedia dramática en dos actos, de Víctor Fabiani, y “El tío Arquímedes”, humorada, de Juan Carlos Ferrari, que fueron estrenadas anoche. La escenografía y vestuario corresponden a Edgar De Santo y Juan Carlos Lanteri, respectivamente.

“La tinaja del duende” ofrece hoy La Lechuza

El teatro La Lechuza ofrecerá, en su local de la calle 3 Nº 488, la obra “La tinaja del duende”, de Hebe Conte, cuento folklórico infantil, bajo la dirección de Carlota Beitia, a quien pertenecen también el vestuario y la escenografía. Esta pieza se representa los domingos, a las 15.

Próximamente se ofrecerá “El gran chupetín”, pieza escrita y dirigida por Carlos Lamy y dedicada al mundo infantil.

Representación de "Los invisibles" por Actores Bonaerenses Asociados

Para aludir a la representación que el grupo denominado Actores Bonaerenses Asociados realiza de la obra "Los invisibles", de Gregorio de Laferrere, se hace imprescindible acudir a una definición bastante corriente cuando se trata de las actuaciones de los teatros independientes: un gran esfuerzo, la apariencia de un comentario la apariencia de un tono protector, al que tan refractario como sea "crítica paternalista" que Vittorio Gassman, en un reciente reportaje, declara categóricamente rechazar. Pero ocurre que, de verdad, el espectáculo que ahora nos ocupa entraña, por sobre todo, la concreción de un esfuerzo extraordinario, testimonio de fuerza de una auténtica vocación. Integran el plantel, en su mayoría, elementos que hasta que caducaron los primitivos contratos, militaron en la Comedia de la Provincia, dependiente del Ministerio de Educación, y que, con el auspicio de este organismo oficial, que les facilita su tramitación, y todos los implementos materiales necesarios, se empeñan en darle sentido de continuidad a su quehacer artístico, encargando de por sí, y con aquella importante ayuda, la tarea y la responsabilidad de una labor escénica con la que, tras diversas funciones por los barrios de nuestra ciudad, piensan incursionar por localidades del interior bonaerense. Pero el espectáculo por ellos ofrecido al margen de los méritos que de suyo implica el afrontar, no pasa intrínsecamente del plano de lo discreto.

La obra de Gregorio de Laferrere, por mucho que deje entrever la antigüedad de su construcción exterior, y presenta también a la sencillez elemental de su esencia humorística, trasunta la vigencia de sus intenciones satíricas, no carentes de un cierto enfoque humano en su elaboración, por lo que mantiene el interés a despecho de las circunstancias temáticas y ambientales. Por ello su elección por el citado elenco atende, en su medida, a una finalidad de difusión teatral más efectiva quizá que si estuvieramos ante una pieza moderna de esas que, con la apariencia de la complejidad, son en el fondo menos sustanciales que este juguete cómico y por ende no contribuirían más a enriquecer la cultura del espectador al que Actores Bonaerenses Asociados dedica sus inquietudes. Como quiera que sea, "Los invisibles" encuadra en ese tipo de obras argentinas, evocativas de una época, que proponen por igual dos tipos de peligro, cuales son los de enfocar en una caricatura extrema o en la severidad de una intelectualización que no está en condiciones de resistir. Lisandro Selva, a cargo de la dirección, no se inclina decididamente por ninguno de ambos terrenos, pero tampoco logra guardar el equilibrio adecuado, por lo que su realización transita un poco por la inoperancia, cuando no por la burla. Todo es correcto, medido y sobrio en su trabajo, y justamente por fallarle la chispa apropiada, la necesaria acentuación del tono farsesco, pierde mucho de su eficacia popular, finalidad fundamental para la que sin duda fue seleccionada. El plano delineado en que se desenvuelve la versión actual, de todas maneras, no es de una calidad, en la que juegan en lo posible, a los fines de conferirle una especial augeación, los ayesados conceptos y rebobas de Selva, como, por ejemplo, la visión en penumbra de una mujer, al término del acto segundo.

Indudablemente, "Los invisibles" no es para actores como los de este conjunto, ya que se requiere que estén dotados de otra capacidad, quizá de abordar la intensidad de los tipos personajes de un modo que con un criterio muy particular de nuestro propio teatro. Aparte de esta observación, el elenco no se muestra muy equilibrado, con algunos valores que señalan, como los tan afortunados o al menos no muy bien afortunados para sus respectivos papeles, aunque todos se hallan motivados en un mismo fervorizado entusiasmo. El rol de Guglielmelli se explota como apreciable característica. Dinorah Camino —el personaje Inconfundible— que refleja bien sin caer en excesos. También se definen términos aceptables, en los actores —no deja de lograr efectos cómicos Germán Yanes, en el rol de un apremiado "medium", y el mismo asimismo advierte la atrayente sensibilidad juvenil de María Saravia, a quien le convendría una pareja con Héctor Sánchez, demarcado mayormente para la representación que tiene asignada, en la que Miriam Griffin y Roberto Laborda ponen la figura dominante de otra y más definida pareja romántica. María Araujo, Roberto Galles, figura de tipo pero empoloso, Alejandra Torrada, una musca acertada, salvo cuando incurra en exageraciones mimicas; Nicolás Straticich y Alejandro completan el reparto, en las variadas asignaturas.

Con una serie de retajes en anteriores creaciones, algunas razones de economía —César Ovejero compaginó un cuadro escenográfico que, por dimensión de motivos, sobre todo de ambientación, constituye un pilar para el espectáculo, en el que se registra una modesta iluminación, manejada por Eduardo Bermúdez, la compaginación musical se debe a Juan Carlos Lamy y como jefe de maquinaria colabora Angel Bermúdez, "Los invisibles", según queda demostrado en la carpeta tramontada de la Comedia, cambian siempre de ubicación, lo que obliga a una tarea de instalación y desmonte en la que se elogía el desempeño del equipo técnico perteniente a la Jefatura ejerce Raúl Estévez.

Concierto del sábado por Radio Universidad

En su tradicional concierto de los sábados, a las 21.15, el Radio Universidad proseguirá la difusión de un ciclo sobre música temática que incluye las siguientes obras: "Cuatro una exposición", de Moussorgsky; "Triptico boticeilano", de Respighi; "Matias, el niño de Hindemith"; "Sinfonía", en sol mayor, de Mahler; "Escenas fugitivas", de Prokofiev; "Juegos", de Debussy; y "Sinfonía", en la mayor, op. 48, para violín y orquesta, de Beethoven.

El programa destaca, además del ciclo "Reunión en el Reichland", comentarios y música jazz a cargo de Walter Trujillo que en la oportunidad realizará un concierto de primera mano "Requiem para Billie Holiday", en homenaje a la cantante desaparecida, a la que bien se difundirán, a través de la Latitud America, Paraguay, Uruguay y Chile, el programa de concierto a cargo del Centro de Estudios Para el Uruguay, Reportaje en la discoteca de radio y televisión "Travesía por Diana Creimer, y a las 30, Música del Japon, por Conrado Ceretti.

El Hogar de los Pollos

Ventas por mayor y menor. Su verdadero hogar. Su verdadero hogar. Su verdadero hogar. Su verdadero hogar.

CENTINELA - GARIBAY - CALLE 14

POLLOS - GALINAS - PAVOS - LICHIOS - CHIVITOS

HUEVOS DEL DIA - POLLOS DE EXPORTACION (envasados en plástico)

VISTERNOS

12-1485 1/2 (61)

T. E. 5-5392

Dos estrenos ofrece el teatro "Electra"

Tendrá lugar hoy, a las 19, el anunciado estreno de las obras "Cómo es la mujer al marido de ella" y "La joven casadera", que ofrecerá el elenco del Teatro Libre "Electra", en la sede de la Asociación Tomás Espora, calle 6 número 414. La dirección de estas piezas, cuyos autores son George Bernard Shaw y Eugenio Ibsen, respectivamente, estará a cargo de Víctor Hugo Iriarte.

La puesta en escena de las obras mencionadas ha demandado al conjunto de referencia un esfuerzo digno de destacar, ya que sólo ha podido llevarse a cabo merced al entusiasmo y dedicación de sus integrantes.

Asumió su cargo el interventor en el teatro Argentino

Ayer a la tarde, el director de Cultura de la Provincia, profesor Jorge D'Urbano, puso en funciones al Interventor en el teatro Argentino, Sr. Enzo Valentí Ferro. Asistieron a la ceremonia funcionarios del ministerio de Educación y personal directivo, administrativo y artístico del coliseo.

Al hacer uso de la palabra, el Sr. D'Urbano se refirió a la singular importancia del teatro en el desarrollo cultural e intelectual de la ciudad. Aludió a los altibajos de su trayectoria, agregando que los problemas que se han ido acumulando han llevado a tener gravísima influencia en su desenvolvimiento. Mas adelante, destacó que se hacía necesario adoptar medidas acordes con la magnitud de la situación que se enfrenta, aclarando que la intervención tiene alcance limitado de tiempo, pues en 90 días, deberá estudiarse la situación actual para luego elevar un informe que permitirá decidir acerca de la estructura definitiva del coliseo. El orador agradeció la presencia en el acto del ex director general, Dr. Luis Zaballa, para referirse finalmente a la personalidad del Sr. Valentí Ferro, a quien auguró éxito en su cometido.

Finalmente, el interventor usó de la palabra, señalando que deseaba formular una expresión de deseo: "Que mi paso por esta casa —dijo—, por este bien querido de la comunidad bonaerense, sea realmente útil. Abrigo, agregó, la certidumbre de que los artistas y funcionarios de este teatro presten a esta expresión de deseo todo su apoyo y colaboración. Estoy seguro que así será".

El Sr. Enzo Valentí Ferro es fundador y director de "Buenos Aires Musical", crítico musical de "Curso de la Tarde", corresponsal de "Musical América", de Nueva York, y colaborador de otras publicaciones extranjeras. Ha sido director del Fondo Nacional de las Artes, fundador y ex directivo del Centro Interamericano de Música de Washington y de la Asociación Interamericana de Música y actualmente delegado del Centro

Dos obras de Ionesco estrenará mañana el teatro La Lechuza

En su sala de la calle 3 número 488, el elenco del teatro "La Lechuza" ofrecerá mañana a las 22, el estreno de dos obras cortas del conocido autor teatral Eugenio Ionesco. Se trata de las piezas "La cantante calva" y "La Lección", que se pondrán en escena bajo la dirección de Lisandro Selva.

QUIA DEL ESPECTADOR

"TODOS ERAN MIS HIJOS" ESTRENA EL TEATRO LA PLATA

OBRA DE MILLER

"Todos eran mis hijos", pieza en tres actos del dramaturgo norteamericano Arthur Miller, será estrenada hoy en esta ciudad por el elenco de la Comedia de la Provincia, dependiente de la dirección de Cultura.

El espectáculo se ofrecerá a partir de las 20.45, en la sala del Teatro La Plata, con el siguiente reparto: Joe Keller, Víctor Hugo Iriarte; Kate Keller, Mercedes Tellechea; Chris Keller, Lucio Rubinacci; Ann Deever, Gloria Novas; George Deever, Roberto Coradazzi; Dr. Jim Baylis, Roberto Gatica; Sue Baylis, Virginia Morán; Frank Lubey, Eduardo Arturi; Lydia Lubey, Norme Suárez; Bert, Julio César Salas, bajo la dirección general de Roberto Villanueva.

"Todos eran mis hijos", estrenada en Nueva York por Elia Kazan, desarrolla un conflicto de responsabilidad del individuo ante los demás. Es la historia de las causas y los efectos de un enfrentamiento. La obra se cierra ante un interrogante, aunque la verdadera respuesta y la verdadera pregunta sólo se formulará en el interior del espectador.

Señálase que la puesta en escena que realizará la Comedia Provincial puede definirse como versión de cámara. La ausencia de decorados, aconsejada por la necesidad económica, ha decidido convertirse en un recurso expresivo. De esta manera, se asegura, se permitirá mejor la concentración del interés sobre las reacciones y las relaciones de los personajes, con abstracción de la espectacularidad de los decorados y elaboración interna de la "puesta".

"Festival Ionesco" en La Lechuza



Hoy, a las 18, en su sala de la calle 3 número 498, el teatro La Lechuza volverá a brindar otra función del "Festival Ionesco". El programa está compuesto por "La cantante calva" y "La lección", obras del discutido autor mencionado. En el grabado aparecen en una escena de esta última pieza, Nelly Otero y Lisandro Selva, quien tiene a su cargo la dirección. Los decorados y el vestuario pertenecen a Carlota Beltia.

Brinda hoy su última función el teatro de títeres "El Retablo"

El elenco del teatro de títeres "El Retablo", ofrecerá en la fecha, a las 18, en el teatro La Plata, calle 47 entre 7 y 8, la última función. En la oportunidad se brindará un programa compuesto por obras escogidas del libro "Rondón de títeres", perteneciente a María Luisa Mardueño y María Luisa Montone. Se ha invitado a concurrir a las escuelas, asilos e institutos de menores internados.

Actuarán Jorge Bellard y Cristina Berys.

Actuarán "Los Chihuancos" en la Pulpería de Mandinga

El conjunto "Los Chihuancos", de esta ciudad, que dirige Jorge Cumbo, actuará hoy en La Pulpería de Mandinga, que se ofrece todos los domingos a las 13 por el Canal 9 de televisión.

El plantel Electra brinda dos obras en función vespertina

Otra representación de las obras "Cómo él le mintió al marido de ella", de George Bernard Shaw, y "La joven casadera", de Ionesco, bajo la dirección general de Victor Hugo Iriarte, realizará esta tarde el teatro independiente Electra en la sala que ocupa en el local de la calle 6 N° 414. En la primera actúan Ana María Cobeco, Marcos Figueroa y Alberta Moreno, y en la otra, Susana Cenci y Eric Krantz. Como ayudantes de dirección se desempeñan Alejandra Thiers y Esteban Tomaz, y éste, además, es el autor de la escenografía. La luminotecnia corresponde a Raúl Sibille; el maquillaje, a Elba Bergez, y la compaginación musical a Jorge Mendiburu.

La función de referencia dará comienzo a las 19.

Representación de un par de piezas de autores nacionales

El teatro Las Cuatro Tablas, dirigido por Juan Carlos Lanteri, realizará hoy, a las 19, en la sede de la Asociación Alborada, calle 58 entre 10 y 11, donde ocupa una sala de manera permanente, otra representación de las obras de autores nacionales "Las perlas ladraron a la luna", comedia dramática en dos actos, de Victor Fabiani, y "El tío Arquimedes" humorada en un acto, de Juan Carlos Ferrari, con escenografía de Edgar De Santo y del propio Lanteri, respectivamente, y en ambos casos con música de "fondo" de Alma Torres. Integran los repartos Nelly Eljo Arano, Isabel Aguirre, Norma Calvo, Myriam Yaley, Trini Jurado, Néstor Roy, Julio Riotta, Carlos del Río, Miguel Butin, Diego Eljo, Boris Zelman y Hugo Tortillo.

GRAN CALLE 8 HOY • 16 y 21 hs. • 1.40
 NUNCA VENTA DE 10.30 hs.
 EN SU ÚNICA PRODUCCIÓN
El Amor!
 BRUNO BARBY
 JEAN PAUL BELMONT
 PIERRE BRASSER
 JEAN CLAUDE BRÉLY
 ALAIN DELON
 EDUARD FELLNER
 ANNE MARCOT
 MARIE LAURENT
 HENRY SERRE
 SIMONE SIGNORET
 MICHEL SERRAVALLO

LOS DESCONOCIDOS de SIEMPRE en MILAN con PIERRE VÉRY y G. GAGNARD

COLISEO PODESTA 125 HOY • COMIENZO A LAS 10.30 hs. • 500 Res.
 UN PRIMERO DIRECTOR DE ANTONIO VESPUGI
 Y SU ÚNICA REPRESENTACIÓN

GRAN PRIMICIA!
Cuatro Hombres Desaparecidos
 EL MÁS TERRIBLE DE DIUNOERKE o HIPOQUIMA
EL TREN ROBADO

"Las de Barranco" repone el Teatro La Plata



El elenco del Teatro La Plata repondrá esta noche, en su sala de la calle 47, entre 7 y 8, la obra "Las de Barranco", de Gregorio de Laferrere, bajo la dirección de Ariel Absalón. El reparto está integrado por Esperanza Otero, Pola Borja, Nita Rey, Gloria Novas, María Esther Becker, Carlos Martín, Oscar Guillerat, Héctor Peñalva, Julio Alberto Juárez, Oscar Lucchetti, Estanislao Kowalczuk, Oscar Sobreiro, María Olivé, Teresa Larmuega y Ramón Esquivel.

El grabado reproduce una escena de la obra citada, en la que aparecen de izquierda a derecha Esperanza Otero, Gloria Novas, Teresa Carmuega y María E. Becker.

ACTUACION DEL TEATRO UNIVERSITARIO



Esta noche, a las 22, el Teatro Universitario subirá a escena en la sala de la Asociación Sarmiento, calle 46 Nº 473, la obra "Un amante en la ciudad", de Ezio D'Errico, bajo la dirección de Jorge Larcamón. La escenografía se ha confiado a Silvia Aguiar. El elenco estará integrado por Noemí Peñas, Oscar Vega, Ricardo Paladino, Marita Lay, Claudio Texier, Alfredo Coste, Renzo Casali, Pispé López Aranguren y la colaboración de Reno Rallap, del teatro "Los Duendes".

Señálase que el escenario ha sido ampliado a las necesidades de la obra. El grabado ilustra una escena de "Un amante en la ciudad", con Noemí Peñas y Oscar Vega.

LA COMEDIA OFRECE "EL ORGANITO" Y EL ESTRENO DE "EL TAPADO ROJO"

La Comedia de la Provincia iniciará esta tarde a las 18.30, en el Teatro La Plata, un ciclo de teatro nacional, mediante un espectáculo, denominado "Dos tiempos", que integran el grotesco "El organito", de Armando y Enrique Santos Discépolo, y la comedia dramática en un acto "El tapado rojo", del escritor platense Alfredo Casey, bajo la dirección general de Roberto Villanueva. La obra citada en primer término subirá a escena con el siguiente reparto: Anynlina, Gloria Menéndez; Florinda, Hebe Verna; Saverio, Víctor Hugo Iriarte; Nicolás, Hugo Torillo; Humberto, Carlos Torres; Mama mía, Germán Yanes, y Felipe, Antonio Medina. "El tapado rojo", tendrá de intérpretes a Virginia Morán, en el papel de la madre; Lucio Rubinacci, en el de Carlos, y Hebe Verna, en el de Clara.

Esta pieza de Alfredo Casey, es un enfoque dedicado a exaltar los valores humanos de personajes humildes tomados de la realidad cotidiana. Carlos es un vendedor de frutas callejero, que proclama su salud y sus esperanzas de vida plena y creyente simple de las posibilidades que le ofrece el mundo para progresar en el trabajo. La madre, juega el centro del conflicto; mujer dura, sufrida por los embates de mil vicisitudes, se opone a todo lo que no sea noble, digno y honrado. Clara, acorralada por el ambiente que la circunda, busca canalizarse con los medios de que dispone. "Es una pieza —nos han manifestado los intérpretes— que proclama con valentía una problemática social, sin retorcimientos, teatro directo, dirigido a los públicos de todas las categorías sociales, y que anhela demostrar con saludable intención monitora que existen grandes reservas y hermosas posibilidades en los jóvenes que trabajan, distantes del enmarañado planteo psicológico de muchas obras actuales que hacen aparecer torturados a quienes deben ser plenísimos para la vida".

Se ha denominado al espectáculo como apto para todos los públicos, con el deseo de brindar un repertorio con obras de autores argentinos actuales.

Conceptos de Alfredo Casey

"Como autor —nos manifestó el propio Alfredo Casey— pretendo demostrar con esta pieza realidades donde se deba-

ten problemas que de una u otra manera nos pertenecen a todos los argentinos por igual. No busco mostrar en los textos todo lo que se puede decir, sino que el clima, el ambiente, el trasfondo conforman con simple evidencia que nosotros tenemos un mundo que contemplar para elevarlo y darle el sentido de la esperanza".

Dijo después, como gráfico ejemplo, que la madre de "El tapado rojo" existe "y está coexistiendo en mil hogares argentinos", y añadió que Carlos, el joven, es salud y vocación noble para seguir adelante, en tanto que Clara, como cientos de muchachas, es una pausa, un interrogante, que debe ser alentada a romper con su aislamiento. Finalmente señaló Casey: "Los personajes de la obra proclaman que deben aprender a volar. Nosotros tenemos la obligación moral de ayudarlos a emprender el vuelo".

"El cónsul" se va a analizar en "La ópera por dentro"

El ciclo de "La ópera por dentro" que, con el auspicio conjunto del Argentino y del departamento de actividades Culturales de la Universidad Nacional de La Plata, desarrolla en el coliseo oficial el crítico metropolitano Juan Manuel Puente, continuará hoy en otra sesión matutina, a iniciarse a las 10.15, referente a "El cónsul", de Menotti, con motivo de su próxima representación en dicha sala.

CHACARITA

CALLE 74-30 Y 31

RUBEN

Y SU SONORA TROPICAL

TÍPICA

CANTA CARLOS

OCTUBRE 13: PICHIN FORTI.

C. F. FUERZA

CALLE 42-122 Y 123

PICHIN

Y SU GRAN ORQUESTA

CON LAS VOCES DE ALBERT

RITMO TROPICAL

CANTAN E. ROCKERS

MICRO 13 (CAMBACERES)

"El organito" y "El tapado rojo"



En el grabado aparecen los intérpretes de "El tapado rojo" en un pasaje de la obra.

A Nuevamente esta tarde a las 18.30, los integrantes de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, dependiente del ministerio de Educación, pondrá en escena en el teatro La Plata, el espectáculo titulado "Dos tiempos", que se lleva a cabo en base a las obras "El organito", de Armando y Enrique Santos Discépolo y "El tapado rojo", de Alfredo Casey. La primera pieza, será interpretada por Gloria Menéndez, Hebe Verna, Víctor Hugo Iriarte, Hugo Torillo, Carlos Torres, Germán Yanés y Antonio Medina y la segunda estará representada por Virginia Morán, Lucio Rubinacci y Hebe Verna. Ambas obras estarán dirigidas por Roberto Villanueva.

UN PROGRAMA DE TEATRO NACIONAL: "EL ORGANITO" Y "EL TAPADO ROJO"

Bajo la denominación de "Dos tiempos" realiza un espectáculo de teatro argentino que integra "El organito" de Armando y "El tapado rojo" del propio Y. Enrique Santos Diamente y el platense Alfredo Casey. La obra citada es un primer término en el género chico criollo. Hay una vitalidad que, a despecho del tiempo, mantiene sin disminuir la vigencia de su interés y de su simpatía. Este grotesco puede ser considerado como un fresco, de trazos rudos y sencillos pero elocuentes, de típicos personajes de un ambiente popular porteño, implacablemente abatido ya por la amañable ley del tiempo. El protagonista, con el organito a cuestas —al paso tardío de un pobre viejo—, como decía el tango— especula por las calles suburbanas con la caridad humana, y en torno suyo, movidos por sentimientos diversos y también por lo general primarios, giran los otros desdichados seres de ese submundo familiar por el fundado sobre los contrastes elementos de la miseria moral y material. Por supuesto, la pintura es directa, desprovista de bonhosos relieves psicológicos; y sin embargo sorprende siempre, en el ámbito de esa sencillez, la autenticidad de los personajes y el sello de verdad que llevan impresa sus reacciones, enmarcadas en un clima sórdido y claramente identificable.

En la puesta en escena, Roberto Villanera prodiga los recursos de una labor cumplida con pasión y entusiasmo, reserva todos los integrantes del reparto. "El organito" lleva una gran acción, que el director aprovecha con sentido del ritmo. Sin embargo, la indagación misma de su preparación dentro de un texto elemental, una hasta de las sugerencias intima, y no se sabe hasta dónde él, resulta capaz de beneficiar a una obra conce-

bidada para otra testadura, la cual no puede sustituirse, aunque sea parcialmente, sin correr el riesgo de alentar todo un espíritu. Pero, sin perjuicio de su marcado sabor a un teatro independiente con el que se concretó una manifestación que subraya los factores auténticos que juegan en el complejo argumental.

En el papel del protagonista, vuelve a advertirse cómo Victor Hugo Iriarte progresa a paso firme. Comunicativo, cuidadoso en el detalle y sin abandonar una línea y sin abandonar una línea de mesura, señala y compone un texto, realiza una actuación exuberante, con sentimientos espontáneamente expresados, en tanto que Hugo Tortillo y Carlos Torres manifiestan también condiciones, pero que procuran conseguir con los tipos originales una semejanza que, mucho mejor que el de conservatorio, consigue sin duda y por naturaleza, en esa clase de teatro, el actor intuitivo y brillante de antaño. Germán Yanes hace, por su parte, un trabajo de compositor, bueno y sentido, y Gloria Méndez y Antonio Medina completan de modo aceptable el repertorio. Con sumarios recursos escénográficos se le ha dado a "El organito", por lo demás, una convincente ambientación.

"El tapado rojo"

Con "El tapado rojo" el espectáculo pasa a otro clima. Alfredo Casey procura llegar a sus cristuras por las vías de la interioridad, y de esa manera, con sensibilidad y cuidadosa elaboración, revela tres caracteres que, aunque de un par idiotocrasias, hallan su eje por el común denominador de la pobreza, y de los lazos del amor familiar más e menos revelado. La madre es el eje del tema: una cruel experiencia, de que ha sido víctima la hija mayor, la lleva a adoptar una actitud intrínseca con la menor, que prescindiendo de la situación emocional de un pasado irrevocable, reclama "su derecho a la felicidad". Y está también su hermano, que no obstante el matiz de la tristeza, pasa sin rebeldías y confiado, lleva en su corazón los impulsos de la ilusión y de la generosidad. No se está del autor platense una pieza de acción, sino que, más bien, su contenido se manifiesta por los recursos del teatro conversado, lo que promueve una estructura formal, estática que tiene el contrapeso del aliento humano de los personajes y de la intensidad del mensaje que de ellos emana. Acorde con la referida disposición, Roberto Villanera y también en este caso a cargo de la responsabilidad dramática, impone a la versión un mínimo de movimiento, con la progenitora simbólica en el estrado al medio, en tanto a cada uno de sus lados los hijos desahucados en el breve espacio de sentimientos canchales hasta la luminosa soltura de sus profundos. Virginia Merano en el "rol" de la madre se muestra en el ejercicio de nobles recursos interpretativos. Hebe Verón, con renovado acento y fasto y matizada expresión, y Lucio Rubínacci, con la serenidad ya habitual en el escenario a los vaqueros intrínsecos.

Unos pocos tratos intrínsecos configuran el marco visual de "El tapado rojo". E. A.

Una visión de un film

La revolución estética ocurrida en los últimos años recientes se dirige ahora a recuperar, básicamente, aquella misma concepción.

La versión cinematográfica de "El organito" —preliminariamente, ha sido descubierta la mejor manera de advertir hasta qué punto el gran maestro ruso trabaja de estructurar elementos que la concepción técnica haría olvidar totalmente a pocos años de distancia. La partitura que acompaña a las imágenes filmadas por Eisenstein ha sido concebida "narrativamente" según el modo a partir de la década del veinte y, aunque correcta, descompone al material visual ocupado de las restricciones de la acción física, porque lo que interesaba era el rigor en la elección de las imágenes, sus conclusiones que ellas desprecian en la conciencia del espectador. Cualquiera de las secuencias de la obra es un fragmento, unidos como los trozos de un poema o los versos de un cuento, son tomados, desechados o tomados, en un todo que da.

De ahí, pues, que esta nueva visión de una clásica pieza de gran cámara del cine soviético se haya convertido ya en una importante acontecimiento en el cine de su televisualización al aparecer como un fenómeno a nivel didáctico fundamental para comprender la esencia de los cambios procedidos y acontecimientos del cine ruso.

SEA USTED
PROPIETARIO
de una FLETA DE NAVEGACION de 6x5 mts. por FRENTE TOTAL 8 mts. Facilidades: \$ 3.500 por mes. Constantemente disponible. Bombas, desagües, saciera, trampón, etc. Inscripción. Véase condiciones.

Empreses Constructoras
Ruloch-Kipner-Helm
Calle 43-525 - La Plata
T. 4-9292 de 16 a 20

Inclúyense en el respectivo reparto obras nacionales y de teatro clásico

EL director de la Comedia de la Provincia, profesor Pedro Escudero, anunció el plan de labor integral de dicho teatro del Estado, que comenzará entre el 15 y el 20 de abril. Señalóse que la temporada de este año estará conformada con un repertorio donde el cincuenta por ciento corresponderá a la producción nacional y el otro cincuenta al teatro clásico (considerado como patrimonio nacional) y teatro extranjero.

El desarrollo será el siguiente: obras argentinas: "Locos de verano", de Gregorio de Laferrere; "Fidela", de Aurelio Ferretti, y obra de concurso, de autor provincial. Obras clásicas: "Fuenteovejuna", de Lope de Vega, y "El juego del amor y del azar", de Miravau. Obras extranjeras, "Derrumbe en la Estación Norte", de Ugo Betti.

La temporada que se realizará en el teatro La Plata contará con las obras "Locos de verano", de Gregorio de Laferrere, la obra de concurso y "Derrumbe en la Estación Norte", de Betti. La representación de "Fuenteovejuna", de Lope de Vega, se realizará en el Argentino en combinación con los elencos estables del coliseo provincial, de acuerdo con la dirección del mismo. Las giras que organizará la dirección de Cultura estarán formadas por un elenco que se desprenderá del teatro La Plata y cuyo repertorio incluirá a "Fidela", de Aurelio Ferretti, y "El juego del amor y del azar", de Miravau.

Bacaicoa, Santa Teresa Carmuega, Edith Angélica Díaz Cinelli, Gloria Novas, Mabel Gladys Rombro, Mercedes Tellechea, Hebe Verna, Oscar Rubén Baeza, Héctor Bidonde, Antonio Juan D'Anna, Alberto Raúl de Cano, Santiago Leonardo García, Juan Horacio Guglielmetti, Víctor Hugo Iriarte, Osvaldo Salas Bau y Germán Yáñez. Actores invitados: Lorenzo Soria, Julio César Lozada, Pascual Mangiacone, Hugo Papaleo y Manfredo Rapino.

Como directores de escena se desempeñarán el propio Pedro Escudero, Wilfredo Ferrán, José María Gutiérrez, Lisandro Selva y un director novel por concurso interno del teatro. Escenógrafos serán Martha Bugallo, Edgard de Santos, Julia Gariboto, Alberto Otegui, Otelo Ovejero y Juan Manuel Vasta. Actuará como jefe técnico Edgard de Santos, subjefe, Raúl Emilio Sibilli y asistente de dirección, Miguel Beninatti.

Serán becarios de la institución (alumnos de la Escuela de Teatro que actuarán en el elenco de la Comedia) Norma Beninatti, María Cristina Hansen, Carlos Lagos y Eugenio Maltoni.

Finalmente se hizo saber que se había confeccionado un nuevo reglamento interno de los actores, copia del cual fue repartido en la oportunidad, el que será aplicado con toda seriedad.

Danzas en el club Tomás Espora

LA INTEGRACION DEL ELENCO DEL TEATRO DE LA COMEDIA

En nuestra edición del lunes consignamos las declaraciones formuladas en conferencia de prensa por el director del Teatro de la Comedia de la Provincia, en cuya oportunidad dio a conocer el programa de acción a desarrollar en el presente año, como asimismo la constitución del elenco de artistas que formará el plantel. Según consignó, por concurso se habían designado diez y siete integrantes y otros cuatro habían sido contratado.

Con relación a este tema, hemos recibido notas donde se comenta precisamente el trámite cumplido para esa selección de artistas. Según resulta, el concurso abierto fue llamado para proveer diez y siete cargos de

actores que serían contratados por diez meses. A tal fin, integróse un jurado compuesto por la actriz Milagros de la Vega, el actor Daniel de Alvarado y el crítico Pablo Polané.

Según esas notas —y tal como lo hemos podido confirmar por nuestra parte— en una primera selección previa a las pruebas a que se sometieron los aspirantes, fueron eliminados "por antecedentes" 17 personas, pero al respecto afirmase que no se hizo por las autoridades del Teatro ninguna suerte de verificación de los antecedentes invocados por los concursantes. Las pruebas se recibieron en privado, conforme a la determinación del director del Teatro, quien se opuso al requerimiento de que el acto fuera público.

Verificada la demostración práctica de aptitudes ante el jurado, los integrantes de este cuerpo hicieron la clasificación en base a las distintas circunstancias técnicas computadas, de las cuales resultó un determinado puntaje. Sin embargo, las designaciones no coincidieron con el resultado arrojado por esa calificación, pues la Dirección del Teatro incorporó una evaluación complementaria que trajo como consecuencia el desplazamiento de uno de los postulantes que figuraba entre los diez primeros. De este modo, ese concursante fue reemplazado en la nómina de clasificados por otro, hecho que se señala como irregular y anómalo, máxime ante la circunstancia de ser el elegido, en lugar del eliminado, familiar directo de un alto funcionario del Teatro.

Con posterioridad a las designaciones por concurso, se procedió por la dirección del Teatro a la contratación directa de varios elementos más, entre los cuales alguno había participado en aquellas pruebas. Este trámite, en su conjunto, ha merecido las observaciones de las que nos hacemos eco.

Inscriba su hijo

EPIIM

Escuela para niños Irregulares Mentales

SE ACEPTAN A PARTIR DE LOS 4 AÑOS

ESCUELA PRIMARIA
JARDIN DE INFANTES
ENSEÑANZA DE LENGUAJE

Calle 68 N° 1416

Horario: 13.30 a 17 Hs.

Ani-Lan

LA CASA DEL PULLOVER

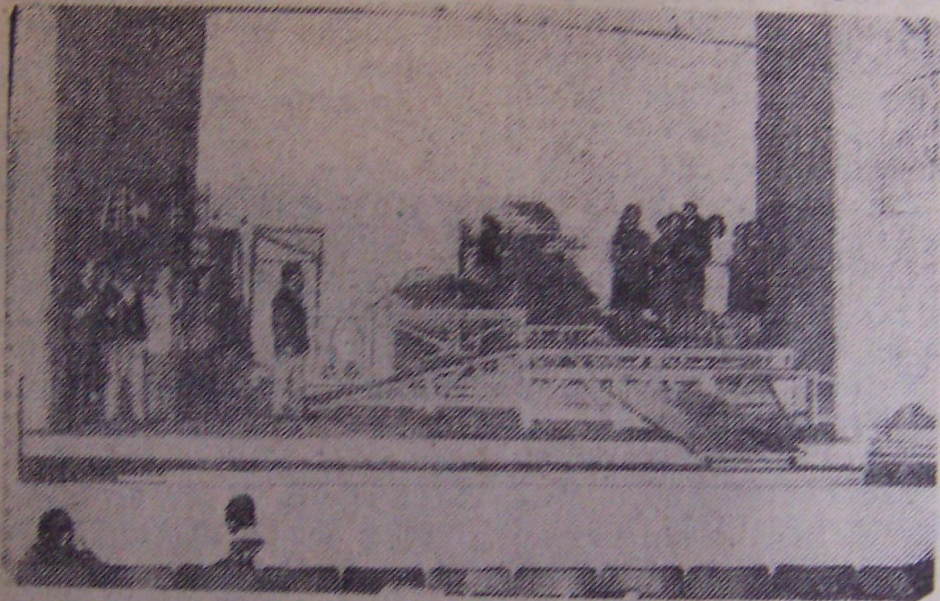
DAMAS · NIÑOS
CABALLEROS

¡PRECIOS DE FABRICA!

57 ESQ. 14 T. E
4-2250

EL ESTRENO DE "ANTIGONA VELEZ" PREPARA LA COMEDIA PROVINCIAL

El teatro La Plata, dependiente de la dirección de la Comedia de la Provincia se apresta a estrenar la primera pieza programada para su repertorio de la presente temporada esta oportunidad por Angelica Díaz Cinelli, Gloria Novas, Cristina Hansen, Mercedes Tellechea, Pablo Monsalvat, Héctor Bidonde, Raúl De Cano, Hebe Verna, Teresa Carmuega, Tita



Los actores de la Comedia Provincial en un ensayo de la obra "Antígona Vélez", de Leopoldo Marechal, que estrenará en breve.

La obra elegida es "Antígona Vélez", de Leopoldo Marechal, que bajo la dirección del titular de la repartición, profesor Pedro Escudero, será estrenada a mediados del corriente mes

Pieza de hondo dramatismo, genuinamente nacional, es una expresión del teatro nacional, al que que la Comedia Provincial dedica especial atención, toda vez que considera como uno de sus objetivos fundamentales la divulgación de obras argentinas.

El elenco estará integrado en

Zouza, Ebbel Sacomani, Gabriela De Rosse, Graciela Sautel, Gladys Romero, Elsa Saravia, Víctor Hugo Iriarte, Lucio Rubinacci, Germán Yanes, Horacio Guglielmetti, Osvaldo Salas Bau, Juan D'Anna, Leonardo García Muñoz, Eduardo Castro y Miguel Angel Oroquieta.

La escenografía y vestuarios están a cargo de Carlota Beitia, correspondiéndole al maestro Enrique Gerardi la composición de la música. Miguel Beninati desempeña la ayudantía de dirección.

CON "ANTIGONA VELEZ" LA COMEDIA INAUGURARA MAÑANA SU TEMPORADA

Mediante la representación de "Antígona Vélez", de Leopoldo Marechal, la Comedia de la Provincia, dependiente de la dirección de Cultura del ministerio de Educación bonaerense, inaugurará mañana en el Teatro La Plata, sito en la calle 47 entre 7 y 8, su temporada correspondiente al año en curso. El repertorio preparado para el transcurso de la misma hállase encabezado por esta dramática obra, que relata la epopeya de los hombres de nuestras pampas en los días que libraban ruda lucha contra el avance de los malones, en defensa de esas tierras que, al decir de uno de los personajes del texto, hoy fructifican con el trabajo "de todos los hombres y mujeres que alguna vez cosecharán en ellas el fruto de tanta sangre".

La pluma de un autor representativo de nuestro tiempo, y auténtico valor del teatro nacional, describe con reciedumbre las vidas de aquellos seres, sus padecimientos y las severas tradiciones en que se hallaban envueltos.

De la dirección del espectáculo se encargó Pedro Escudero, titular de la Comedia, y el reparto, en sus diferentes asignaturas, reúne a Angélica Díaz Cinelli, Gloria Novas, Cristina Hansen, Mercedes Tellechea, Pablo Monsalvat, Héctor Bidonde, Raúl de Cano, Hebe Verna, Teresa Carmuega,

Tita Zouza, Ebel Sacomani, Gabriela De Rosse, Graciela Sautel, Gladys Romero, Elsa Saravia, Víctor Hugo Iriarte, Lucio Rubinacci, Germán Yanes, Horacio Guglielmeti, Osvaldo Salas Bau, Juan D'Anna, Leonardo García Muñoz y Miguel Angel Oroquieta.

Los decorados y el vestuario se deben a Carlota Beltía, y la música fue especialmente compuesta por el maestro Enrique Gerardi, en tanto que como ayudante de dirección se desempeña Miguel Beninati.

En un comunicado de su oficina de prensa, la Comedia manifiesta que considera un deber primordial la difusión de nuestro teatro, y que "ha empeñado todos sus esfuerzos a los efectos de hacer de esta puesta en escena todo un suceso artístico".

La función de mañana, que será para las autoridades, invitados especiales y periodistas, comenzará a las 21.30.

Una obra de Marechal en el Teatro La Plata

Mañana, a las 21.30, tendrá lugar en el teatro La Plata, 47-625, el estreno de la obra Antígona Vélez, de Leopoldo Marechal. El espectáculo ha sido organizado por la dirección de Cultura dependiente del ministerio de Educación.

“TIO VAÑA” BRINDA ESTA NOCHE LA COMEDIA EN UNA VELADA ESPECIAL

Conforme con el plan de actividades que había trazado al comienzo de su temporada actual, la Comedia de la Provincia brindará esta noche en la Sala Pablo Podestá, según ya



Ricardo Passano en “Cá-sese primero y pague después”

se anunció, “Tío Vaña”, de Anton Chejov, bajo la dirección de Fernando Labat y con decorados y vestuario de Edgar de Santo.

Dramaturgo ruso caracterizado por su inclinación hacia el realismo, el autor de esta obra fundó una nueva escuela literaria, una especie de “impresionismo humorístico” donde chocan frecuentemente lo ideal y lo concreto. Sus trabajos para la escena, definidos por una composición amplia y compleja, constituyen el fiel reflejo de una cuidadosa observación del alma de su pueblo, ya que supo extraer sus personajes directamente de la vida real, armonizándolos de manera sencilla y sin despojarlos de sus atributos humanos. “El jardín de los cerezos”, “La estepa” y “Los campesinos”, entre otros títulos, configuran con “Tío Vaña” lo más elocuente de su producción teatral.

El reparto con que el organismo oficial de arte escénico dará hoy esta última pieza hállese integrado, en sus diferentes asignaciones, por Gloria Novas, Ebel Sacomanni, Angélica Díaz Cinelli, Mercedes Tellechea, Víctor Hugo Iriarte, Osvaldo Salas Bau y Germán Yanez.

La velada, que será de carácter especial y que comenzará a las 21.30, estará dedicada, como siempre en estos casos, a las autoridades, invitados, gente de teatro y periodistas.

Posteriormente, “Tío Vaña” se ofrecerá todos los sábados, a las 21.30, compartiendo el cartel de dicha sala con “Vive como quieras”, que irá los domingos a las 18, y la obra para niños “Viva la calesita”, que se representará también los domingos, a las 10.

Con "Israfel", de Abelardo Castillo, se inició la temporada de la Comedia

Debe suponerse que, más allá de las esquemáticas alternativas de una especie de crónica biográfica, de la que emerge una imagen harlo convencional de Edgar Allan Poe, Abelardo Castillo, al escribir "Israfel", se habrá sentido alentado por el propósito de transmitir una idea de alcances más universales. En realidad, las instancias inmediatas de su mensaje se patentizan de manera inequívoca a través de los "exámenes" directos de un lenguaje impregnado de conceptos sistematizantes, los cuales, en definitiva, dejan poco margen para el trasunto de intenciones ulteriores concebidas en un plano de más refinada elaboración.

La posición asumida por el autor, que reprocha al orden social y político de Estados Unidos el desamparo del ilustre poeta, puede muy bien, como todas las posiciones que citan la senda de la polémica y la expresión combativa, ser aceptada o rechazada. Constatar, en suma, materia de controversia. Pero lo que en este caso se ubica al margen de toda discusión posible es la chatura de aquel lenguaje, cuya mediocridad estética y literaria tornan poco menos que pueriles las argumentaciones acumuladas para sustentar una tesis de insinuaciones ideológicas.

Abelardo Castillo parece haber olvidado que la escena teatral no tolera, sin riesgo de quedar desnaturalizada, la sapientación de su finalidad específica (la realización del espectáculo teatral, valga la redundancia) por el remedo que implica una cascada de verbosidad capaz de apabullar al público y que, por añadidura, tiene la insana fisonomía de lo insulto. Puede dejarse de lado, porque para el autor quizá no sea más que una sutileza, la circunstancia de que Poe no fue precisamente un fracasado, pues llegó a conocer algo del éxito a que lo hiciera acreedor su poderoso talento. Ya en vida, por lo tanto, percibió un porcentaje de ese "sueldo atrasado" que, mediante la erección de monumentos, paga la humanidad a sus genios, al que, palabra más o menos, alude en algún momento el propio protagonista de la pieza. Hasta donde sus malos hábitos —bebida y drogas—, que llegaron a aniquilar su existencia física y moral, entrañaron una resultante del medio o de sus desdichas pecuniarías, es algo que merece una investigación más seria y profunda que la

que puede deparar un mero repertorio de entrelazadas anécdotas.

Cabe admitirse la licencia, por cuanto Castillo toma aspectos desdichados de la trayectoria del vate para hacerlo aparecer como una suerte de ejemplo propicio para simbolizar a la creación espiritual anegada por elementada y subestimada por elementos configurativos de una estructura a la que supone rindiendo exaltado acatamiento a los valores de la materia. Pero a lo que no tiene derecho es a subestimar, a su vez, al espectador, al punto de convertirlo, a lo largo de dos actos y "dos tabernas", en el receptáculo de un frangulo de vacuidades y lugares comunes, cuando no de expresiones de franca ingenuidad. El primer cuadro del acto segundo acusa algo de vicio, invalidado con creces por el siguiente, que desgana todo un aluvión de palabras, convertidas casi en monólogo, sin que ni por azar asome alguna frase con méritos suficientes como para justificar esa interminable escena de "delirium tremens" carente de vigor dramático y de toda originalidad.

La puesta, a cargo de Leandro Belva, ajústase sorprendentemente a una línea demasiado convencional, que por cierto no favorece a la representación de una obra de suyo viciada de antiteatralidad. Empero, en la ya citada primera escena del acto segundo puede avizorarse algo de esa inquietud con la que confirió tanta trascendencia a otras de sus realizaciones artísticas, y en todo momento patentizase la alta solvencia profesional que ha constituido siempre el pilar principal de sus aciertos.

En cuanto a Andrés Turnes, que encarna a Poe, difícil es hacer el medir sus condiciones en un rol que ni el más consumado actor podría rescatar de su artificial fisonomía anímica y psicológica. De todos modos, se lo nota demasiado forzado, con transiciones vocales que, ya desde el comienzo, pierden, por frecuentes, su efectividad. Al deponer, por momentos, sus procedimientos exultantes, deja sin embargo entrever aptitudes que creemos de envergadura.

Lo demás del elenco, aunque en general en plano discreto, destaca la presencia de valores individuales, tales como Gloria Novas, que por fin utiliza su voz con naturalidad; Germán Yanéz, mesurado entre tanta exaltación; Ethel Sacomani, a quien, para el papel clave de Virginia Clemm (juvenil y enferma esposa de Poe), se la somete a una tesitura de ingenuidad que —permítase en otra redundancia— a esta altura de la evolución del arte escénico resulta a su vez ingenua; Osvaldo Salas Ray, que saca provecho de su voz grave y pausada; Víctor Hugo Iriarte, sobrio en su diabólico personaje, y Raúl de Cano, vocado con las exigencias del rol.

Encomiable la escenografía y adecuado el vestuario, perteneciente a la siempre acertada Carlota Beltis. El espectáculo se realiza en la sala Pablo Podestá.

F. S.

EN EL LUNA PARK
LOS AIRES
(SQ. BOUCHARD)
MOSCU
EL MAS FAMOSO DEL MUNDO
MART. A VIERN., 22 HS.

