



Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica.

Lorena Verzero

(Universidad de Buenos Aires- CONICET)

El 30 de noviembre de 1930 Leónidas Barletta, un intelectual vinculado al PC (Partido Comunista), funda el Teatro del Pueblo. Este acto opera como expresión consolidada de un desarrollo cultural y del pensamiento que se vivía en el país, y alrededor del cual comenzará a expresarse el movimiento de Teatro Independiente. El Teatro del Pueblo funcionó en diversas salas hasta su cierre con la muerte de Barletta en 1975 y estuvo orientado en todo sentido por la figura de su director.

Con el fin último de interpretar el espacio simbólico que la izquierda tradicional ocupó en el campo teatral a partir de mediados de los años sesenta, así como también la tradición teatral de algunos teatristas emergentes en esa década, desarrollaremos un recorrido intelectual del Teatro Independiente.

En su comienzo, el Teatro del Pueblo representó un espacio de innovación estética e ideológica. Su emergencia se enmarca en la necesidad de los intelectuales de asumir una responsabilidad social en el contexto del *crack* del '29, del surgimiento de los regímenes totalitarios en Europa, del stalinismo y la reformulación de los partidos comunistas con el surgimiento en los años 30 de los PC nacionales en América Latina, y del inicio de la *década infame* en Argentina. El internacionalismo en términos políticos promulgado desde la izquierda, sumado a la idea de la modernización culturizante como forma de progreso que sostenían las élites intelectuales, implicaba mantener un contacto con el mundo y ponerlo a disposición del proletariado. La identidad ideológica de Barletta y, por tanto, del Teatro del Pueblo que dirigía de manera personalizada, descansaba en la solidaridad con la clase obrera y en la universalización de parámetros culturales. Así, el Teatro del Pueblo asumió desde sus inicios una tarea didáctica, que en esos años se materializó en la puesta en escena de textos de autores extranjeros y de contenidos universales como modo de ejercer una denuncia social, en oposición

tanto al teatro popular y comercial (sainete, grotesco criollo, revista porteña, comedia asainetada), que desde esta perspectiva era considerado alienante¹, como a las formas de vanguardia de las décadas anteriores.

La orientación de esta empresa teatral-cultural es considerada heredera del grupo de Boedo². La finalidad del Teatro del Pueblo, según su Estatuto, consistía en

- a) experimentar, fomentar y difundir el buen teatro clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, dando preferencia a las obras argentinas para que este arte pueda ser disfrutado por el pueblo en toda su fuerza, pureza y frescura.
- b) fomentar y difundir las artes en general, en beneficio de la cultura del pueblo.³

La primera de estas premisas se concretó, por ejemplo, en la puesta en escena de la obra de Roberto Arlt. La segunda, en propuestas artísticas de diversa índole, como conferencias, conciertos, debates o la publicación de revistas (*Metrópolis*, 1931-1933; *Conducta*, 1938-1943; y *Propósitos*, 1952-1975). El contacto con las clases populares, sin embargo, se presenta problemático durante toda la existencia del Teatro del Pueblo, análogamente a lo que ocurre con la izquierda tradicional a la que adscribe. En este sentido, la militancia que Barletta puso en práctica puede ser comprendida en términos de un activismo político-cultural que respondía a la sensibilidad de la *intelligenza* y a un público afín.

El marco de referencia común a los intelectuales de izquierda de la época no estaba centrado en la política local, sino en Rusia. Según Beatriz Sarlo:

El encuentro de estos jóvenes intelectuales con la Rusia de los sóviets es el punto de diferenciación respecto del resto del campo cultural; el impacto ideológico-político de la revolución se convierte en un *leit-motiv* de discursos y prácticas artísticas, genera compromisos y articula núcleos intelectuales [...]. Se trata, una vez más, del espíritu de 'lo nuevo'.⁴

¹ En este sentido, declaraba Barletta en el año 1938: "Bajo la apariencia de inocentes autores de sainetes, comedias y dramas al uso, se ocultaban las especies venenosas que nos rendían un pueblo sin valores morales, una juventud grosera y sin ideales" (*Conducta*, n° 2, "Crónica del teatro"; p. 27-30; la cita es de p. 28).

² José Marial, "Boedo antiguo", en *Teatro XXI*, año II, n° 3, primavera 1996; p. 10-12.

³ En: José Marial, *El teatro independiente*, Buenos Aires, Alpe, 1955; p. 86.

⁴ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988; p. 123.

Barletta, como Raúl y Enrique González Tuñón o Córdova Itarburu descubrían en Rusia un aparato político modélico para todos los pueblos del mundo y que, además, otorgaba un espacio definido para el trabajo intelectual. Sin embargo –continúa Sarlo–, su deficiente formación teórico-política revertirá en prácticas y discursos de corte más moralista que político. Luego del ideal ruso, aparecería el español, como parte del mismo ideario político.

Así, el cosmopolitismo de la izquierda intelectual encontraba su identificación en oposición al europeísmo de los *martinferristas* (así llamados por su participación en la revista *Martín Fierro* en los años veinte, ligada al grupo de Florida, antagónico estética e intelectualmente al de Boedo) y resulta funcional en tanto representa una solución moral y construye un espacio intelectual “donde podían moverse sin los pasaportes poseídos por Borges, Güiraldes, Victoria Ocampo o Girondo”.⁵

El contacto con intelectuales que años antes habían integrado el grupo de Boedo continuará a través de la colaboración de un sector del mismo para la revista *Metrópolis*.

Asimismo, Barletta colaborará con regularidad en la revista *Contra*, dirigida por Raúl González Tuñón, cuya primera edición apareció en 1930 y tuvo cinco números. Existe, sin embargo, una distancia entre los proyectos de Barletta y Tuñón, que Sarlo define de la siguiente manera:

Si [...] Barletta y el Teatro del Pueblo [...] tienen como programa la integración de un público pequeño-burgués y popular en el marco de un cultura humanista y universalista sin fuertes marcas de ruptura, la revista de Tuñón diseña otro plan: la liquidación ideológica y estética del público burgués y del arte que se produce para su consumo.⁶

Es este viso de izquierda liberal lo que habilita ciertos vínculos de Barletta con el sector de la élite intelectual europeísta. En 1931, Victoria Ocampo fundaba la revista *Sur*, órgano de la vanguardia institucionalizada en torno al cual se nuclearían lo antiguos integrantes del grupo de Florida. La distancia ideológica, sin embargo, no había impedido la colaboración de Victoria Ocampo para el

⁵ Idem; p. 129.

⁶ Idem; p. 150.



financiamiento del Teatro del Pueblo.⁷ Asimismo, en 1937, Juan Carlos Paz, precursor de la renovación estética en el campo musical, iniciaba los Conciertos de la Nueva Música, con audiciones en el Teatro del Pueblo y, además, en esos años colaboraba con la revista *Conducta*.⁸ En 1935, se produjo una polémica entre los intelectuales de *Metrópolis* y los de *Actualidad*, una revista integrada por otra fracción de los antiguos miembros de Boedo, y en ésta se acusó a Barletta de encubrir a la burguesía detrás de una apariencia socialista.

De esta manera, lejos de presentar posiciones antagónicas, el campo cultural revela movimientos internos y disputas por la hegemonía. A partir de este entramado de voces en pugna, John King califica a la revista *Conducta* como "izquierda liberal"⁹, rótulo que hemos consignado unos párrafos atrás por considerarlo metonimia del posicionamiento político de Barletta. En los años 60, a pesar de la coincidencia de las vanguardias y la izquierda tradicional en oposición al peronismo, el Teatro del Pueblo no verá renovada su aproximación a los sectores modernizadores. Afín a la izquierda tradicional, considerará las experiencias de vanguardia sesentista extranjerizantes y dependientes del imperialismo.

En sus inicios, la modernización estética se concretó en diversos órdenes, pero esto no logró conciliarse con la producción de objetos culturales para un público popular, que estaba conformado por masas rurales y obreros.

En noviembre de 1936, la Intendencia de la Ciudad de Buenos Aires dispuso la construcción de un edificio para que funcionara el Teatro del Pueblo, que en pocos años había recorrido varios espacios (1931: La Wagneriana, en Florida 936; 1932: Corrientes 365; 1935: Carlos Pellegrini 340). En diciembre de 1936, se procedió a la expropiación del Teatro Nuevo, ubicado en Corrientes 1528¹⁰, y se otorgó a Barletta la concesión del espacio por veinticinco años. Ésta, sin embargo, sería dejada sin efecto el 3 de diciembre de 1943. Luego del desalojo, en ese

⁷ María Teresa Gramuglio, "Posiciones, transformaciones y debates en la literatura", en *Nueva Historia Argentina*. Vol. VII: *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001; p.345.

⁸ Omar Corrado, "Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación", en *Música e investigación*, Instituto de Musicología "Carlos Vega", n° 9, 2001: 13-33.

⁹ John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989; p. 159.

¹⁰ En ese espacio aún hoy funciona el Teatro Municipal General San Martín (así llamado desde 1950), inaugurado en 1960, luego de controversias, marchas y contramarchas, que se extendieron durante toda la década del cincuenta.

edificio comenzaría a funcionar el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, y el Teatro del Pueblo se instalaría en Diagonal Norte 943. En esos siete años el espacio se había convertido en un referente cultural para los sectores de la izquierda intelectual. Además de funciones teatrales, se ofrecían conciertos, exposiciones de fotografía y pintura, piezas de danza moderna y se publicaba la revista *Conducta*.

La presencia de Barletta en la escena intelectual durante el primer peronismo (1945-1955) fue de activa oposición al gobierno. En este sentido, Silvia Sigal lo define como "uno de los principales animadores de la coalición antiperonista de izquierda".¹¹ Barletta participaba de los debates nacionales e internacionales desde *Propósitos*, que se publicó quincenalmente hasta 1954 y semanalmente a partir de entonces. Barletta no sólo redactaba el editorial, sino que también publicaba artículos firmados con pseudónimos específicos para los diversos asuntos (Luis A. Soria, por ejemplo, abordaba los temas políticos; José Ariel López, los culturales; y otros nombres oficiaban de comodines). Entre los temas recurrentes en sus críticas al gobierno, se encuentran la falta de libertades, la censura y la omnipotencia estatal, además de la manipulación del pueblo. El semanario se construyó como un espacio de resistencia en un campo intelectual que reproducía la escisión política de la sociedad entre peronistas y antiperonistas.

En la primera mitad de los años 50, el Teatro Independiente se multiplicó en una serie de grupos continuadores de Teatro del Pueblo que, luego de 1955, incorporaron innovaciones, sobre todo, en materia actoral y de puesta en escena. En términos generales, las diversas agrupaciones mantuvieron un posicionamiento intelectual, didactista y políticamente antiperonista. Los grupos que tuvieron mayor trascendencia son: Nuevo Teatro (1950, que llevaban adelante Alejandra Boero y Pedro Asquini), Los Independientes (1952, encabezado por Onofre Lovero), La Máscara (1939, con Carlos Gandolfo, Augusto Fernandes, Augustín Alezzo en los cincuenta y con la presencia de Hedy Crilla a fines de esa década), el Centro de

¹¹ Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Pontosur, 1991; p. 153.



Estudios y Representaciones de Arte Dramático, Teatro Popular Fray Mocho (1951, con la participación de Oscar Ferrigno, Agustín Cuzzani y Osvaldo Dragún)¹².

Durante la década peronista, la clase media intelectual recibía con agrado las propuestas del Teatro Independiente, cuya obra faro es *El puente*, de Carlos Gorostiza, que el Teatro de La Máscara puso en escena en 1949.

A pesar de la distancia ideológica, algunos grupos de Teatro Independiente se presentaron en el Teatro Municipal que se había inaugurado en mayo de 1944 con la vocación de fomentar el teatro y la tradición nacionales. A pesar de ese objetivo explícito, la primera gestión estuvo a cargo de Fausto Tezanos Pinto y se caracterizó por un eclecticismo y "falta de criterio" –tal como se le atribuyó desde el periódico *Cometa*, el 30 de junio de 1946, como uno de los argumentos principales que se sostenían para propiciar cambios en la administración del teatro.¹³ Durante esa gestión tuvo lugar un ciclo de teatro *experimental*, "que incluyó a varios elencos independientes, que tanto estética como ideológicamente, se hallaban en las antípodas del pensamiento nacionalista y de corte moralista que lo caracterizaban [a Tezanos Pinto]".¹⁴

Así, en 1944, el TUBA (Teatro Universitario de Buenos Aires) estrenó en el Teatro Municipal *Fedón*, de Platón, el 6 de octubre, y el Grupo Teatro Experimental de Carlos Perelló puso en escena, entre otras obras, *Judith*, el 27 de septiembre. En diciembre de ese año, el Teatro Experimental Nuestra Tierra dio *Títeres de carne y hueso*, y el Teatro Experimental Renacimiento, *El derrumbe*, de Martín Ramos. En 1944, también se inició una intensa participación de Los piccoli de Vittorio Podrecca, una de las primeras intervenciones del teatro de marionetas siciliano en la Argentina. En 1945, se presentó en el Teatro Municipal el grupo La Cortina, de Mane Bernardo, con *La mirada de doce libras*, de James Matthew Barrie, y *El farolero*, de Charles Dickens. En 1946, también participaron grupos de producción independiente, como el Conjunto de Arte Teatral Quilmes, que puso en escena una

¹² Para un análisis exhaustivo de cada uno de estos grupos, ver: Osvaldo Pellettieri, *Una historia interrumpida*, Buenos Aires, Galerna, 1997; p. 54-89.

¹³ Carlos Fos, "El viejo edificio", Introducción a *Historia de un sueño*, en Actas del Encuentro de Historiadores de Río de Janeiro, Río de Janeiro, Publicaciones de La Comuna. Versión digital reducida: *Dramateatro. Revista digital*, Venezuela: 15 de noviembre de 2008; http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=164:historia-de-un-sueno&catid=5:ensayos&Itemid=9. Fecha de consulta: 23 de mayo de 2010.

¹⁴ Idem.

obra de Vacarezza, cuya estética evidenciaba una distancia ideológica con el movimiento de Teatro Independiente, y la compañía independiente de Teatro Universal de Antonio Martínez, que estrenó *Papa Lebonnard* de Jean Aicard, el 5 de septiembre. Ese año también se hicieron presentaciones de danza moderna, que era denominada *expresionista*, con un recital de Paulina Ossona y un espectáculo de Emma Bian titulado *Danzas plásticas*.¹⁵ En 1947, un autodenominado Grupo Independiente, dirigido por Mario Danesi, presenta *Martín Fierro*, en versión de González Castillo. En 1949, se presenta el Teatro de la Juventud con *El Gran Dios Brown* de Eugene O' Neill, en versión de León Mirlas.

A partir de 1947, las presencias en el Teatro Municipal de voces antagónicas al proyecto oficial comienzan a ser esporádicas y llegan a tornarse inexistentes. En 1950 existe una participación del Teatro Experimental de Morón, dirigido por Pedro Escudero, con el montaje de *Los caballeros de la tabla redonda* y, en 1953, con el edificio en obras, El Teatro Universitario de Ciencias Económicas monta *El zorro azul* de Ferenc Herczeg. Las gestiones de Edgardo Cuitiño y, especialmente, la de Antonio Cunill Cabanellas (del 21 de enero de 1953 al 11 de abril de 1955) delinearon un perfil de producción interna, que tenía la intención de definir el estilo del teatro oficial y situarlo como un teatro de calidad en la ciudad, lo cual se llegó a cumplir parcialmente durante este último período¹⁶.

Estos acercamientos de los grupos de teatro independiente al Teatro Municipal durante el gobierno peronista dan cuenta de los resquicios que presentaba el campo cultural frente a la tendencia general bipolar entre la adhesión y la oposición al gobierno. A medida que el Teatro Municipal fue consiguiendo fijar su identidad en el campo y en la sociedad, se estableció una orientación estética e ideológica que cerraba las puertas a propuestas disidentes con las políticas culturales oficiales.

Con la caída de Perón, la fuente de reconocimiento y de construcción identitaria que se encontraba en oposición al peronismo y a las instituciones culturales entró en crisis. La satisfacción que generaba la esperada liberación de las

¹⁵ En 1946 se efectúa la única visita al Teatro que haría Eva Duarte de Perón, con motivo de un acto infantil. Asistiría acompañada de Perón, quien sólo se acercaría al teatro en dos oportunidades: en esta ocasión y, luego, una vez más, durante su tercera presidencia.

¹⁶ Carlos Fos, ob. cit.



restricciones y renovación modernizadora en el sector opositor del campo intelectual se topaba con un gobierno antipopular y dictatorial. Se produjo, así, una “puesta en disponibilidad ideológica” –como la define Sigal¹⁷- de la identidad intelectual, una apertura que convocaba a nuevas asociaciones y acuerdos ideológicos a partir de los cuales construir un nuevo panorama político.

Frente a esta disyuntiva, un sector de la izquierda en el que se incluía, por ejemplo, el grupo *Contorno*, se hizo cargo del fenómeno político del peronismo produciendo reflexiones que por primera vez enlazaban la cuestión nacional y las posiciones de izquierda. La izquierda tradicional, por su parte, y con Barletta como una de sus figuras destacadas en el ámbito cultural, se alzó en oposición al gobierno de facto. Así, este sector construyó una identidad intelectual a partir de una doble negación: “Pasaron, y con ellos buena parte de la clase media progresista, de una *unidad negativa a otra, del antiperonismo al rechazo del antiperonismo gubernamental*”.¹⁸ Se mantenía la solidaridad con la clase obrera, pero con la evasiva que representaba sostener el antiperonismo se negaba la condición peronista de la mayor parte de ese sector: “Barletta, como la izquierda clásica, retiene la defensa de los intereses obreros sin interesarse en su condición de peronistas”.¹⁹

En lo concerniente a la cuestión estética del Teatro Independiente, el cambio de signo político y la llegada al país de textualidades extranjeras favorecieron la introducción de modificaciones tanto a nivel dramático como espectacular en este teatro, que trabajaba a partir de un teatro realista, de autor, y cuyas puestas en escena eran autotextuales²⁰. Así, en la segunda mitad de la década del cincuenta, algunos textos dramáticos incluyeron procedimientos brechtianos, como el distanciamiento y la estructuración fragmentaria (por ejemplo, en *Historias para ser*

¹⁷ Silvia Sigal, ob. cit., p. 149.

¹⁸ Idem; p. 153. Destacado en el original.

¹⁹ Idem; p. 154.

²⁰ De acuerdo con Patrice Pavis ([1980], *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1998, las puestas en escena autotextuales evitan toda referencia al mundo exterior a ellas. Se trata de puestas “arqueológicas”, que reconstruyen condiciones de la época, o “herméticas”, que se ciñen a exponer la tesis del director. Pavis distingue las puestas en escena “autotextuales” de las “ideotextuales” e “intertextuales”.



contadas, 1956; *Los de la mesa diez*, 1957; e *Historia de mi esquina*, 1957; de Osvaldo Dragún), o intensificaron la crítica social.²¹

Con respecto a la puesta en escena, Barletta había introducido los montajes naturalistas caracterizados por la presencia de elementos icónicos y escenografías pintadas que representaban el texto dramático. Sus herederos incorporaron cambios de vestuario, juegos de iluminación, intentos de ruptura del escenario a la italiana, pero sobre todo, la apropiación de elementos del sistema stanislavskiano en la actuación (y, con él, fundamentalmente, la interiorización de los personajes, frente a la actuación exterior promovida por Barletta) y algunos procedimientos brechtianos. El director continuaba cumpliendo las funciones que habían sido incorporadas con Barletta. La noción de *director moderno* que se desarrolla a partir de los años 30, describe a esta figura como coordinador del grupo, armonizador de la puesta en escena y orientador de la actuación a través de la marcación de tonos y movimientos.

Durante los últimos años de la década del 50, en el marco de la gran movilidad política, social y cultural, el movimiento va encontrando su agotamiento. La tendencia realista del Teatro Independiente comenzaba a verse terciada por procedimientos que pronto darían forma al *realismo reflexivo*²².

La efusividad del campo intelectual se manifestaba particularmente en una eclosión de libros, especialmente políticos o de historia, y periódicos político-culturales. El caudal de publicaciones expresaba los dilemas y reposicionamientos, y a su vez, las publicaciones periódicas se constituyeron como espacio donde ocurrían esos debates.²³ Los partidos mayores de izquierda, el PC y el PS (Partido

²¹ El Centro de Estudios de Arte Dramático Fray Mocho publicó *Nueva técnica de la representación*, de Bertolt Brecht en 1952, iniciando la circulación de la poética de este director en Buenos Aires. Ver: Osvaldo Pellettieri, 2003. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Vol. IV: *La segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 2003; p. 132.

²² Se trata de un teatro realista emergente en los años sesenta, crítico y contenidista, que Pellettieri ha definido como "realismo reflexivo" (en *Una historia interrumpida*, *op. cit.*). Este teatro asumió el rol del arte comprometido en términos sartreanos. Es un teatro de tesis, referencial, realizado por las clases medias y para un público de clase media, y que superaba el "realismo ingenuo" anterior que se pretendía mimético de la realidad y estaba representado por autores como Agustín Cuzzani, Osvaldo Dragún y Carlos Gorostiza. Se considera que el realismo reflexivo se inicia con *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac, dirigida por Augusto Fernandes, por el elenco de La Máscara, 1961, y se afianza con *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa, con dirección de Yirair Mossián, en el Teatro Riobamba, 1964. Es un teatro intertextual con la obra de Arthur Miller y caracterizado por la incorporación de la formación actoral stanislavskiana-strasbergniana.

²³ Silvia Sigal analiza el aspecto político de las publicaciones de esos años en *ob. cit.*; p. 127-130.

Socialista), se mantuvieron al margen de la situación revisionista e inclusive, en litigio con ella.²⁴

El movimiento de Teatro Independiente se extinguió durante la década del 60. Su participación del proceso político-cultural iniciado a fines de esa década no se dio orgánicamente debido a una conjunción de motivos. Las razones concretas pueden rastrearse en la imposibilidad de continuidad debido a la censura durante la dictadura de Onganía, pero la problemática de fondo surge de una combinación de agotamiento ideológico y estético. Así, la generación heredera de Barletta adaptó su quehacer disolviéndose como expresión del teatro de arte y encontrando nuevos espacios de participación. Sintomáticamente, es en 1969 –año clave en el proceso de politización de la sociedad argentina- que se produce el último de los cierres de estas salas, Nuevo Teatro. El Teatro del Pueblo, por su parte, sostenía un posicionamiento político y estético que resultaba dogmático y lo acercaba cada vez más a un espacio de remanencia.

Percibiendo los profundos cambios en la esfera teatral y entreviendo que el devenir de las producciones escénicas podría horadar su empresa, Barletta comenzó a fijar en la letra escrita sus principios. Así, en 1960 publicó *Viejo y nuevo teatro*; al año siguiente, su *Manual del actor* y en 1969, su *Manual del Director*.

Viejo y nuevo teatro se erigió como un extenso manifiesto en el que su autor analizaba las causas del “desolador panorama”²⁵ del teatro latinoamericano y predicaba a favor del *deber ser* del *nuevo teatro*. “Nuestro teatro -arenga Barletta años después en el mismo sentido- no tiene compostura; hay que echarlo a pique y construir uno nuevo”²⁶. En sus declaraciones de 1960 se omitía toda mención a las nuevas tendencias que ya estaban en formación. En ese texto se dedica un apartado a cada uno de los hacedores del hecho teatral, revisando su responsabilidad en este “estancamiento del arte teatral y de su languidez”.²⁷ Así, el autor, el actor, el público, el cómico, el decorador, el electricista, el director y la crítica -tal como los denomina Barletta y en el orden en que aparecen mencionados-, compartían la responsabilidad por la barbarie en que se había

²⁴ Carlos Altamirano, *Peronismo y cultura de izquierda*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 2001; p. 54.

²⁵ Leónidas Barletta, *Viejo y nuevo teatro*, Buenos Aires, Futuro, 1960; p. 63.

²⁶ Leónidas Barletta, *Manual del director*, Buenos Aires, Stilcograf, 1969; p. 33.

²⁷ Leónidas Barletta, *Viejo y nuevo teatro*, op. cit.; p. 47.



convertido el teatro. También se hace referencia, en un pequeño párrafo, a las políticas institucionales que no promovían un teatro de calidad, civilizado y moralizante: "Las autoridades no alcanzan a ver en la diversión pública un principal factor de cultura, de civilización y contribuyen, con limitaciones e impuestos, a convertirla en un factor regresivo"²⁸. De esta manera, sus reflexiones se circunscriben al interior del campo teatral sin establecerse conexiones con la esfera político-social. Este imaginario crítico había comenzado a perder centralidad con la *irrupción* de una nueva crítica, como define Susana Cella al nuevo modo de lectura que privilegiaba la historia y el análisis de los textos en su contexto socio-político²⁹, y que se inició con *Contorno* (1952-1959).

A partir *del análisis de los errores y desviaciones*, Barletta enunciaba la "afirmación positiva de una teoría del teatro moderno"³⁰: "Para alcanzar su plena realización" el teatro requiere de cuatro elementos: el poeta, el actor, el decorador y el espectador (1960: 50). Sin embargo, "las partes no pueden concertarse entre sí por propia determinación. Alguien tiene que superarlas en síntesis analítica y concertarlas, conciliándolas con el interés del espectador"³¹. Ya en este texto, Barletta formulaba su teoría de la dirección, que se vería reforzada con la circulación del *Manual del Director*. Según Barletta,

Un director de teatro moderno tiene que empezar por darle una orientación precisa a la empresa que acomete; todos los detalles de organización deben merecerle especial cuidado. Tiene que formar la compañía, elegir las obras de una temporada, corregirlas, adaptarlas a su tiempo, al escenario y a los medios de que dispone; tiene que proyectar los decorados, la acción de los personajes, los efectos de luz y sonido. Tiene que crear el entusiasmo y mantenerlo; descubrirle al actor la naturaleza intrincada del personaje y, limitando su interpretación, ponerlo en camino de encontrar la expresión más acertada por sus propios medios.³²

²⁸ Idem; p. 47.

²⁹ Susana Cella, "La irrupción de la crítica", en Noé Jitrik - Susana Cella, (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Vol. 10: *La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé, 1999; p. 7-8.

³⁰ Leónidas Barletta, *Viejo y nuevo teatro*, ob. cit.; p. 47.

³¹ Idem; p. 49.

³² Idem; p. 51-52.

El director era concebido como "autor del espectáculo"³³, él debía darle "unidad y estilo"³⁴. El director "moderno" debía armonizar la puesta en escena, no ya "proveer trucos"³⁵. Para lograr que sus producciones fueran verdaderamente obras de arte vivas, movilizadoras del pueblo, debía trabajar con un elenco estable, con una compañía "por él mismo concertada, pulida y afinada, habilitada para responder a las más sutiles exigencias interpretativas"³⁶.

Viejo y nuevo teatro constituía, así, la expresión de la empresa que Barletta había llevado adelante desde 1930 y comenzaba a ocupar un lugar periférico en el campo teatral.

En este sentido, Barletta esgrime su teoría del director al avizorar la inestabilidad de la categoría autoral en la que el campo artístico comenzaba a adentrarse. En los años sesenta, junto a la emergencia y auge de directores stanislavskianos, aparecieron formas artísticas cuestionadoras de la centralidad directorial, que proponían creaciones escénicas, ya sea de carácter colectivo o performativo, fusionando diferentes disciplinas artísticas y diversas tendencias estéticas, primeramente en el campo de la experimentación de vanguardia (con los *happenings*, las obras de arte de acción, las instalaciones de carácter colectivo) y, más adelante, en el terreno del compromiso revolucionario (con los colectivos de teatro militante³⁷). Si tenemos en cuenta que el Instituto Torcuato Di Tella, sede central de la experimentación en Argentina, se inauguró en 1958 y las primeras experiencias de teatro militante se dieron en 1969-1970, los años en que Barletta publica sus teorías (1961, 1962 y 1969) dan cuenta de una clara percepción del desenvolvimiento del campo.

El espacio simbólico de remanencia que Teatro del Pueblo ocupaba en el campo teatral de los años sesenta se ve reflejado en la crítica periodística. En este sentido, *Primera Plana*, una publicación progresista en aspectos culturales,³⁸

³³ Idem; p. 50.

³⁴ Idem; p. 52.

³⁵ Idem; p. 52.

³⁶ Idem; p. 52.

³⁷ Ver al respecto: Lorena Verzero, *Pensamiento y acción en la Argentina de los '70: El teatro militante como emergente del proceso socio-político*. Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2009. Inédita.

³⁸ En aspectos culturales, *Primera Plana* se preocupaba por "el placer, la eficiencia, la secularización y la audacia, siempre y cuando, claro, no transgredieran el techo ideológico que imponía un modelo de un



criticaba duramente las propuestas del Teatro del Pueblo. Por ejemplo, Roberto Arlt, símbolo por excelencia del Teatro del Pueblo, es nombrado como "ese raro monstruo que ha pasado por un iracundo intratable" ("Los padres no se olvidan", 27 de junio de 1968: 38).

En lo que respecta a las revistas especializadas de teatro, durante esta década apareció un nuevo estilo crítico liderado por *Teatro XX*, en oposición a la crítica biografista de publicaciones que tuvieron su época de esplendor en los años cincuenta, como *Talía*. *Teatro XX* se especializó en las nuevas formas teatrales y, aunque hizo algunas referencias aisladas a las presentaciones del Teatro del Pueblo, no se ocupó de su actividad. En noviembre de 1964, por ejemplo, se aludió en un artículo sin firma y en tono irónico al estreno de *Una vida es de todos* de Alberto Hidalgo, como una "obra para intelectuales" ("Octubre", año I, nº 6, noviembre 1964:9). En junio del mismo año, Kive Staiff comentó *La cabeza separada del tronco*, de Roberto Arlt, con arreglos de Leónidas Barletta. El título del artículo es en sí mismo revelador: "Ni póstuma, ni inédita, ni obra". Staiff consideraba que esta obra "presuntamente inédita" no era más que una serie de "ejercicios dramáticos" sobre *Saverio el cruel* y no "un trabajo organizado" (año I, nº 1, junio 1964: 9).

Los textos dramáticos que se ofrecieron en los sesenta y setenta en el Teatro del Pueblo respondían a poéticas remanentes o clásicas, que redundaban en puestas tradicionales en las que no se percibía ningún intento de renovación de los métodos de actuación ni de puesta en escena.

Con respecto a los textos puestos en escena durante los años 60 y 70³⁹, se observa una distinción entre los textos de autor nacional, que resultaban

joven educadamente inconforme pero no contestatario" (María Eugenia Mudrovic, "El arma periodística y una literatura 'necesaria'", en Noé Jitrik - Susana Cella, (dir.), ob. cit.; p 309).

³⁹ En los 60/70, el Teatro del Pueblo puso en escena una cantidad de obras clásicas de la literatura universal, entre las que podemos mencionar: *La escuela de las mujeres* (1961), *Tartufo* (1965), *Las mujeres sabias* (1973), de Moliere; *La Tempestad*, de William Shakespeare (1969); *Pedro de Urdemalas*, de Miguel de Cervantes Saavedra (1966); *El inspector* (1967) y reposición de *El matrimonio*, de Nicolás Gogol (1961); *La aventura de la niña negra que buscaba a Dios*, de George Bernard Shaw (1963). Por otro lado, se estrenaron obras de autores contemporáneos europeos, como por ejemplo, *El delator*, uno de los segmentos de *Terror y miserias del Tercer Reich*, de Bertolt Brecht (1964); *La máquina de sumar*, de Elmer Rice (1969); y textos de autores argentinos: *Tacos torcidos* (1961) de Isidro Sagües; *Tulipa, la desnudista* de Saumell (1963); *La cabeza separada del tronco*, de Roberto Arlt (1964); *La edad del trapo*, de Leonidas Barletta; *La moneda en el plato*, de Demetrio Urruchua (ambas estrenadas en 1967); *El sendero de las tinieblas*, de Edmundo Guibourg (1971); *Tierra del destino*, de Carlos Carlino (1972);



formalmente remanentes, y las obras europeas contemporáneas, en las que se demuestra una apertura al mundo. La puesta en escena de todas estas obras, junto con clásicos universales perseguía la finalidad de *educar* al pueblo. La trascendencia de poner en escena textos clásicos residía más montar obras de arte elevado que en el posicionamiento ideológico; mientras que la representación de textos contemporáneos, tanto nacionales como extranjeros, resultaba relevante en su referencia a problemáticas de actualidad. Entre las temáticas que podían producir una identificación del espectador –tal como se espera del estilo realista– se encuentran: el divorcio, la situación de las clases bajas, el lugar social de la mujer o la apariencia bajo la cual se oculta el sujeto moderno.

Entre las piezas de autores extranjeros modernos se destaca *La máquina de sumar* de Elmer Rice, perteneciente al expresionismo americano, estrenada por la compañía de Barletta el 24 de octubre de 1969. El texto dramático trabaja fuertemente con el nivel simbólico. Tanto el nombre de algunos personajes (“Señor Cero”, quien aparece como sujeto de la acción), como los espacios, constituyen un sentido alegórico. En consonancia con ello, el aspecto verbal funciona a partir de frases vacías e inconexas, y la superposición constante del discurso de los personajes. Estos elementos cumplen la función de expresar el tema de la obra: la alienación a la que están sometidos los trabajadores en la sociedad moderna.

El tratamiento de temas universales a partir de una estética foránea concreta algunos de los objetivos planteados desde la fundación del teatro en 1930, pero continúa revelándose ajeno a los intereses y necesidades de las clases bajas, que en 1969 se encontraban en un proceso de efervescente movilización. Por citar sólo algunos acontecimientos trascendentes ocurridos en esos meses: además del Cordobazo, el 26 de junio se produjeron atentados en una cadena de supermercados; el 30 del mismo mes, fue asesinado Augusto Timoteo Vandor⁴⁰,

Sálvese quien pueda de Leónidas Barletta (1975), entre otros. Se sumaron a esta actividad teatral el “Ciclo de Teatro Leído”, las conferencias, las mesas redondas y los recitales de música. No hacemos distinción entre las décadas del sesenta y la del setenta, puesto que no se verifica ningún cambio en las propuestas del teatro. La cronología completa de estrenos del Teatro del Pueblo se encuentra en Lorena Verzero, “Actividades y estrenos I” y “Actividades y estrenos II”, en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna, 2006; pp. 11-68.

⁴⁰ El metalúrgico Augusto Timoteo Vandor (“El Lobo”) fue, tal vez, el más conflictivo de los dirigentes gremiales peronistas. A mediados de los 60, en el marco de las iniciaciones del “Operativo retorno” (de Perón) proclamó un “peronismo sin Perón” e intentó acumular poder sobre su figura. A este sector del sindicalizado se le atribuye el asesinato en 1966 del metalúrgico Rosendo García, hecho narrado por



mientras circulaba con gran repercusión el libro *¿Quién mató a Rosendo?* (1968), de Rodolfo Walsh, que revelaba las maniobras del vandonismo y del sindicalismo peronista; el 5 de agosto se clausuró la revista *Primera Plana* y se secuestró la mayor parte de su última edición, cuyo titular era "La ofensiva de Lanusse"; en septiembre se produjeron levantamientos en las ciudades de Rosario (Santa Fe) y Cipolletti (Río Negro); en noviembre se constituyó una Comisión Reorganizadora y Normalizadora de la CGT (Confederación General del Trabajo); durante el verano se prohibió *Theorema* (1968), de Pier Paolo Passolini y se impusieron limitaciones a la filmación de *El santo de la espada* (1969), de Leopoldo Torre Nilsson.

Una situación análoga a la que ocurría con las textualidades extranjeras se daba con la puesta en escena de textos del pasado teatral argentino. Tal es el caso, por ejemplo, de *Tierra del destino*, de Carlos Carlino (1951), estrenada por el Teatro del Pueblo en 1972. De acuerdo con la clasificación propuesta por Pellettieri⁴¹, se trata de una pieza neocostumbrista de intertexto finisecular. Alicia Aisemberg⁴² señala que el sujeto y héroe de la pieza es "el obrero, el campesino o el esclavo explotado por la sociedad, quien finalmente logrará triunfar en su desigual lucha, o simplemente dará un mensaje final de esperanza acerca de sus posibilidades futuras" y el objeto del deseo del sujeto es "acceder a la liberación, a la lucha misma para obtener justicia". La tesis social de la pieza es enunciada por primera vez por el personaje de Ernesto: "La razón de las cosas no está en lo que pasó sino en lo que pasa. Si los pobres nos pusiéramos de acuerdo..."⁴³. Y, hacia el final de la obra, también la enuncia el personaje del Padre: "El día que los pobres se pongan de acuerdo esto no pasará"⁴⁴.

Walsh en *¿Quién mató a Rosendo?* Por entonces, su contrafigura era José Alonso, quien desde 1963 desempeñaba el cargo de Secretario General de la CGT, comandando las "62 Organizaciones Peronistas" en una demostración de plena lealtad al líder. Tiempo después, el enfrentamiento entre ambos líderes sindicales se dispararía. Vandon fue asesinado a balazos en la sede de la Unión Obrera Metalúrgica (UOM) el 30 de junio de 1969. Alonso también fue asesinado a balazos, el 27 de agosto de 1970. El "Comando Montonero Emilio Maza del Ejército Nacional Revolucionario" se adjudicó ambos hechos.

⁴¹ Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Vol. IV: *La segunda modernidad (1949-1976)*, ob. cit.; p. 99.

⁴² Alicia Aisemberg, "Grupos independientes. El Teatro del Pueblo y sus epígonos", en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Vol. IV: *La segunda modernidad (1949-1976)*, idem; p. 105.

⁴³ Carlos Carlino, *La biunda. Tierra del destino*, Buenos Aires, Ambar, 1955; p. 103.

⁴⁴ Idem; p. 144.



La estética del costumbrismo induce a una lectura directa del mensaje que, si bien podría resultar oportuno en la coyuntura socio-política de la Argentina de 1972, el tópico en torno al cual es construido -la posesión de la tierra por parte de los trabajadores- resulta extemporáneo para el espectador potencial del Teatro del Pueblo.⁴⁵ Ese año, los grandes temas nacionales giraban en torno a la salida democrática de la dictadura y al regreso de Perón, lo cual implicaba un reposicionamiento de todos los sectores sociales, desde el empresariado hasta la iglesia y los partidos políticos, pasando por el sindicalado y las organizaciones guerrilleras, que se encontraban en un particular momento de ebullición.

La relación con el referente no era un efecto buscado por el Teatro del Pueblo, cuyo didactismo se fundaba en la asociación por analogía. Los vínculos con la coyuntura socio-política quedaban suspendidos tanto en la selección de los textos dramáticos como en las puestas en escena.⁴⁶ Se pone, así, de manifiesto una escisión entre la actividad teatral de Barletta y su práctica política, que continuaba sosteniendo una participación activa en los temas nacionales e internacionales a través de su producción escrituraria en la revista. En ambos planos, sin embargo, Barletta expresa una continuidad ideológica con la izquierda tradicional que, por un lado, rechazaba los postulados de la nueva izquierda y, con ello, las relaciones del marxismo con la izquierda nacional en el marco del revisionismo histórico. Y, por otro lado, impugnaba la modernización estética, considerando frívolo y extranjerizante el polo vanguardista y rehusando el nuevo tipo de intelectual comprometido a la manera de Sartre que asumían las tendencias culturales afines a la nueva izquierda.

Mientras que un sector de los militantes comunistas flexibilizaba sus posiciones construyendo espacios en los que convergían diferentes tradiciones políticas⁴⁷, Barletta se comprometía con la línea ortodoxa del partido⁴⁸.

⁴⁵ El tema es enunciado por el Padre y el Nono, como representantes de las últimas generaciones que aún resisten en el campo: "Padre -Esta tierra es más mía que de ellos porque yo la he trabajado." (Idem; p. 140) "Nono -Llegás cuando más te necesitamos, hay que trabajar la tierra porque ese es nuestro destino. Si nos roban el fruto que nos roben, la tierra seguirá dando" (Idem; p. 150).

⁴⁶ Para un análisis de las puestas en escena del Teatro del Pueblo en este período, ver: Lorena Verzero - Jorge Sala, "El Teatro del Pueblo en el marco de la segunda modernización: Una poética intransigente (1960-1975)", en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna: 277-315.

⁴⁷ "Franjas crecientes de la izquierda habían reconsiderado, hasta cierto punto, el papel del peronismo, y, con ello, la importancia de la cuestión nacional en la Argentina: el acuerdo con intelectuales



En los sesenta, el PC Argentino (en alineación con el PCUS, Partido Comunista de la Unión Soviética) asumió una posición "reformista, electoralista y pacifista"⁴⁹ frente a los levantamientos latinoamericanos que propiciaban la lucha armada continental como estrategia para la toma del poder. En este sentido, por ejemplo, Vittorio Codovilla, miembro del Comité Central del PCA (Partido Comunista Argentino), prohibió toda colaboración con la guerrilla del Che Guevara⁵⁰. En esta misma línea, en ocasión del golpe militar que derrocó a Salvador Allende en Chile el 11 de septiembre de 1973, Barletta predicaba a favor de la respuesta *inteligente* como modo de evitar la ola de violencia que podría desatarse:

Pongámonos en la tarea de esclarecer, porque lo único que da victoria sobre las armas es la inteligencia. Lo único que nos da verdadera libertad es la inteligencia. Por eso el fascismo en Chile se ha apresurado a destruir la biblioteca de Neruda, clausura diarios y ataca a la universidad. [...] La guerrilla "dirigida desde París", los secuestros, el infantilismo de izquierda, el terrorismo y el malandrinaje común son hechos del resorte policial ("Perón en el gobierno", *Propósitos*, 11 de octubre de 1973: 1).

Rodolfo Ghioldi, uno de los más respetados líderes del PCA, por su parte, antes de colaborar con las Fuerzas Armadas bolivianas que terminaron en la muerte del Che Guevara, había respondido a *Revolución en la Revolución* de Régis Debray (publicado en 1967) haciendo una crítica al dogmatismo reformista de los partidos comunistas como intento de comprender la ola revolucionaria Latinoamericana y

nacionalistas sobre el significado antiimperialista de la Revolución Cubana proporcionaba, ahora, el empalme necesario para consolidar un espacio de comunicación" (Sigal, ob. cit.; p. 203).

⁴⁸ "El Comité Central del Partido Comunista quiere testimoniarle [a Barletta] el día de su cumpleaños, el afecto y el cariño ganados por su consecuente labor democrática de intelectual, de periodista al servicio de un programa de redención nacional, al ofrecerle una comida íntima.

Así como ha hecho honor de su amistad con el socialista Alfredo L. Palacios y con políticos de varios partidos, también su relación con Rodolfo Ghioldi y otros dirigentes e intelectuales comunistas no es un acto clandestino. Ha felicitado a Vittorio Codovilla en su carta reproducida en *Cuadernos de Cultura* y que la llamada Junta de defensa de la Democracia presidida por un señor Bullrich utilizó como argumento para calificarlo de criptocomunista. Y aún más: al fallecer Codovilla, escribe en *Propósitos* (23-4-70) una nota valorativa" (Raúl Larra, *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*, Buenos Aires, Conducta, 1978; p. 238.)

⁴⁹ Alberto Lapolla, *Kronos: Historia de las luchas y organizaciones revolucionarias de los años setenta*. Vol. I: *El cielo por asalto (1966-1972)*, La Plata, De la Campana, 2004; p. 86.

⁵⁰ José Gabriel Vazeilles, *La izquierda argentina que no fue. Estudios de historia ideológica*, Buenos Aires, Biblos, 2003; p. 55.

asumiendo “la castración teórica” que “el pensamiento reformista staliniano había producido en hombres como él, que

había sido un internacionalista consecuente –contrapesado por su elitismo visceral que devenía en marcado gorilismo antiperonista- sin entender o sin aceptar nunca porqué la clase obrera argentina había preferido el peronismo y no la conducción ‘esclarecida’ de los *camaradas* atrapados en la estéril lógica del *apparatchik* soviético.⁵¹

El PCA contaba en los años sesenta con la mayor estructura organizativa, financiera, editorial y cultural de los PC latinoamericanos, y el mayor aparato militar de las organizaciones nacionales que, de haber sido puestos al servicio de las luchas nacional o continental, habrían jugado un papel decisivo.⁵² Debido a los dilemas internos y a las relaciones con lo social-histórico, promediando la década del sesenta, el PCA sufre escisiones y rupturas que devienen en la formación de partidos menores o en la inclusión de sus miembros en otros partidos.

En cuanto a las cuestiones nacionales de envergadura, Barletta se ocupó del tema del regreso de Perón tanto a mediados de los 60 (cuando Perón regresó a Madrid desde Río de Janeiro sin haber desembarcado en Buenos Aires) como en su reactivación unos años después. En los 60, el imperialismo norteamericano constituía el enemigo que, según Barletta, obnubilaba tanto al peronismo como al sector castrense:

No nos conmociona la inquietud de los que ven a Perón encabezando la lucha del proletariado; ni la ilusión de independencia de los que no ven a Perón, como un instrumento del imperialismo norteamericano del que irrefutablemente somos satélites, por traición a nuestro pueblo.

Lo curioso es que unos y otros, los que se oponen y los que auspician el retorno y la prensa vendida que interpreta a ambos, coinciden en mantener el país en el atraso y la dependencia al imperialismo norteamericano. Para los yanquis vale tanto un Lanusse como un Vandor (“La vuelta de Perón y los militares”, *Propósitos*, 27 de agosto de 1964: 1).

Por otra parte, Barletta continúa demostrando su solidaridad con la clase obrera y acepta la elección por el peronismo por parte de gran parte de ese sector,

⁵¹ Alberto Lapolla, ob. cit.; p. 91. Resaltado en el original.

⁵² Para un análisis de este tema, ver: Lapolla, idem; p. 89.



pero lo considera un rasgo del pasado y lo justifica como una adhesión inevitable ante la ausencia de mejores alternativas. Con esto, de alguna manera, se asume el fracaso de los intentos de *desperonización* que la izquierda tradicional sostuvo durante la resistencia peronista, con más o menos impulso según los momentos políticos. El presente aparece como un tiempo en el que el peronismo es inadmisibles como opción para el pueblo, y la dirigencia sindical es acusada de ingenuidad y entreguismo a los capitales extranjeros y a la iglesia:

Nosotros apreciamos al trabajador peronista mejor que el propio Perón, que los Vandor, Framini y compañía. Dijimos que lo que el pueblo quiere y la masa peronista como parte de ese pueblo, es la perentoria solución de los problemas que lo afligen. La época del bombo y la marchita quedó muy atrás. [...]

Para la vuelta de Perón no se acude a las masas peronistas o al pueblo de todas las tendencias. Los dirigentes tratan con Toranzo Montero, con Onganía, dan un carácter infantil al plan de lucha, tortuguitas, chanchitos; los de la electricidad están al servicio de la CADE y los del petróleo hacen procesiones en Luján. [...]

¿Qué tiene que ver todo eso con el honrado trabajador peronista que si creyó en algo fue porque no conoció nada mejor, ni antes, ni después? ¿Y qué autoridad pueden tener estos dirigentes para movilizar a nadie? Han fracasado y volverán a fracasar todas las veces. Sólo cuentan a su favor con la irresolución del gobierno para resolver los problemas populares. [...]

Siempre la misma alternativa, mientras el país se desangra lentamente: o claudicación ante el imperialismo o aventura paralizante ("El que menos quiere volver es Perón", *Propósitos*, 10 de diciembre de 1964: 1).

De acuerdo con Raúl Larra, para Barletta "es falso el dilema de 'retornismo' o 'antirretornismo'. Retornismo y golpe son las dos puntas de la misma tenaza"⁵³. Se pone así de manifiesto la encrucijada en la que se encontraba la izquierda frente a la "Operación retorno" y, como salida, se recurre nuevamente a una doble negación: oposición al gobierno militar y al restablecimiento del peronismo.

Además, Barletta fue capaz de distinguir la construcción del peronismo desde 1955 como una fuga hacia atrás, en tanto que fundaba su potencialidad en la experiencia del primer peronismo. En este desvío se cimenta la construcción mítica del líder del movimiento, que a su vez, se sostiene en la presencia de su voz desde

⁵³ Raúl Larra, ob. cit.; 180.

el exterior. Con su retorno, afirma Barletta, la figura mítica se disolvería poniendo de manifiesto la defraudación a la clase trabajadora. De esta manera, retorno y no retorno configuran un callejón sin salida:

[La abrupta irrupción de la experiencia peronista en 1955] sólo sirvió para crear un mito de 17 años, cuanto más lejos más sólido, que se libró, durante todo ese tiempo de enfrentarse con las exigencias insatisfechas de sus propios parciales.

Si Perón gambeteando quiere salvar el mito, perderá al hombre común que lo idealiza y que ve en él al salvador y más aún al vengador de su mísera situación dentro mismo de la sociedad burguesa. Si se queda y asume su responsabilidad será juzgado por sus actitudes concretas frente a situaciones concretas ("Retorno", *Propósitos*, 16 de noviembre de 1972: 1).

En noviembre de 1968 se desató una afección a la salud del director del Teatro del Pueblo, que desde tiempo después se vio impedido de acercarse diariamente al teatro. A partir de entonces, su labor se concentró en la revista. En adelante, y hasta su muerte en 1975, Barletta destinaría largas horas diarias a la preparación de sus artículos y editoriales, y a la lectura y escritura de ficción. Con su desaparición, la empresa que había edificado se vio imposibilitada de continuar. Entre los factores que llevaron al cierre del Teatro del Pueblo se encuentran su liderazgo personal y la evidencia de la remanencia tanto estética como ideológica.

Entre las ramificaciones posteriores, el colectivo de teatro militante Once al Sur (1969-1975) estará integrado por algunas personas formadas en el movimiento de Teatro Independiente y pondrá en escena textos, por ejemplo, de Osvaldo Dragún, el dramaturgo de mayor prestigio que ha gestado el teatro Fray Mocho.

Los *realistas reflexivos*, por su parte, se consideran herederos de la tradición del Teatro del Pueblo. Tal es así, que en 1989 un grupo de estos teatristas reinauguró el antiguo Teatro de la Campana (así denominado en alusión a la campana que Barletta hacía sonar para advertir que una función estaba por dar comienzo) en el edificio que había sido la última sede del Teatro del Pueblo (en Diagonal Norte 943, donde aún hoy funciona este teatro, bajo el nombre de Teatro del Pueblo). En mayo de 1989, el grupo dio a conocer una carta firmada por José Bove, Rubens Correa, Roberto Cossa, Osvaldo Dragún, Raúl Serrano y Víctor

Watnik "en nombre de cuarenta integrantes, actores, técnicos y colaboradores".⁵⁴ En ella exponen sus motivaciones políticas, éticas y estéticas, así como también las dificultades económicas que debía afrontar cualquier empresa cultural en esa coyuntura, para lo cual solicitan la colaboración económica, sobre todo a los "amigos y compatriotas que residan en el exterior"⁵⁵, y se definen como herederos del movimiento de Teatro Independiente:

Quienes conducimos el Teatro de la Campana, en su mayor parte cincuentones pasados, hemos atravesado etapas difíciles. Participamos del movimiento de teatros independientes en las décadas del '50 y '60 [...].⁵⁶

Hay quienes nos han tildado de nostálgicos del teatro independiente. Es cierto. Quisiéramos volver a ver de pie al movimiento que difundió el buen teatro desde estructuras asentadas en principios éticos y manejadas por los propios creadores.⁵⁷

En estas declaraciones exponen una valoración del teatro nacional y, con ella, de la identidad nacional fundada en la tradición, además de una relación con el mundo, comprendida fundamentalmente en las relaciones entre Argentina y el mundo desarrollado, tanto en términos estéticos (que concretaron desde su emergencia en los años sesenta en la apropiación de la estética de Miller en dramaturgia, y del método stanislavskiano-strasbergiano en actuación), como en términos ideológicos (en su lectura de Sartre, entre otros autores), y económicos (en su apelación a la colaboración de "amigos y compatriotas que residan en el exterior" para la sustentación de un teatro de arte). Su *realismo reflexivo* encuentra una línea de continuidad con el Teatro del Pueblo en la valoración de las relaciones entre ética y estética, que actualizaron de acuerdo a la coyuntura sesentista. Hacia fines de los años sesenta, estas apropiaciones se articularon con el afianzamiento de un *pensamiento nacional* y podría decirse que el *realismo reflexivo* representa la nueva izquierda en materia teatral.

⁵⁴ La "Carta del Teatro de la Campana" se encuentra reproducida en Marina Pianca, *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental. 1959-1989*, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1990: 373-376.

⁵⁵ Idem; p. 375.

⁵⁶ Idem; p. 375.

⁵⁷ Idem; p. 376.

Así, el Teatro del Pueblo, que siempre se condujo de acuerdo a los lineamientos de la izquierda tradicional, vio agotada su empresa con la muerte de Barletta, en 1975. Su posibilidad de continuidad se vio clausurada debido a que las reflexiones políticas de este sector quedaron confinadas a un nivel de abstracción que no ofrecía respuestas a la cambiante realidad y sus propuestas se demostraron remanentes en materia estética.

lorenaverzero@gmail.com

Abstract:

On November 30, 1930 Leónidas Barletta, an intellectual tied to the PC (Communist Party), founded the Teatro del Pueblo. This action reflects the development of Argentine culture and thought of the moment. Besides that, the movement of Independent Theatre emerged from Teatro del Pueblo. Barletta's theatre occupied different venues until its closure with the death of its director in 1975 and has always been oriented in all respects by his figure. Among the factors that led to the closure of Teatro del Pueblo are the personal leadership of Barletta and the evidence that both aesthetic and ideological remanence to which they had arrived. We will develop an intellectual journey of the Independent Theatre with the ultimate goal of interpreting the symbolic space that the classical left occupied in the theatre field at mid-sixties, as well as the theatrical tradition of some emerging figures in the decade.

Palabras clave: izquierda clásica – teatro independiente- siglo XX- Teatro del Pueblo – Barletta-

Key-words: Classical Left- Independent Theatre- Twentieth Century- Teatro del Pueblo – Barletta-