

# EXPERIENCIAS ESPAÑOLAS DE LOS AÑOS VEINTE Y TEATRO INDEPENDIENTE DE BUENOS AIRES



Fukelman, María

**María Fukelman** mariafukelman@gmail.com  
Universidad de Buenos Aires, Argentina

**Gramma**  
Universidad del Salvador, Argentina  
ISSN: 1850-0153  
ISSN-e: 1850-0161  
Periodicidad: Bianaual  
núm. Esp.10, 2020  
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 18 Marzo 2020  
Aprobación: 16 Abril 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2602365013/index.html>

**Resumen:** El teatro independiente comenzó en Buenos Aires a partir del surgimiento del Teatro del Pueblo, creado el 30 de noviembre de 1930 por iniciativa del escritor y periodista Leónidas Barletta. A su vez, varios de los postulados que se llevaron a cabo por el Teatro del Pueblo —y otras ideas que luego serían replicadas por distintos teatros independientes que lo sucedieron— se habían estado ejecutando desde hacía bastante tiempo en algunas ciudades europeas. Entre estas experiencias, hubo algunos casos españoles, como *El Mirlo Blanco* (1926), la *Compañía del Cántaro Roto* (1926) y *El Caracol* (1927). De manera que, en el presente trabajo, abordaremos estas creaciones colectivas de la década de los 20 en España y las conectaremos con el movimiento de teatros independientes de Buenos Aires.

**Palabras clave:** Teatro Independiente, Antecedentes, España, Vanguardia, Influencias.

**Abstract:** *The independent theater began in Buenos Aires from the rise of the People's Theater, created on November 30, 1930 at the initiative of the writer and journalist Leonidas Barletta. In turn, several of the postulates that were carried out by the People's Theater —and other ideas that would later be replicated by different independent theaters that succeeded it— had been running for quite some time in some European cities. Among these experiences, there were some Spanish cases, such as *El Mirlo Blanco* (1926), *Compañía del Cántaro Roto* (1926) and *El Caracol* (1927). So, in this paper, we will address these collective creations of the 20s in Spain and connect them with the independent theater movement in Buenos Aires.*

**Keywords:** *Independent Theatre, Background, Spain, Vanguard, Influences.*

## EL TEATRO INDEPENDIENTE Y SUS ANTECEDENTES

En nuestra tesis de doctorado (2017a), *El concepto de «teatro independiente» en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944*, hemos definido la poética abstracta del teatro independiente como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de

alta calidad estética; careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria —dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad. El Teatro del Pueblo fue creado en Buenos Aires el 30 de noviembre de 1930 por iniciativa del escritor y periodista Leónidas Barletta. Este espacio fue considerado por la crítica especializada como el primer teatro independiente de Buenos Aires. A pesar de que ya había habido otros intentos por conformar un teatro libre en la ciudad, el Teatro del Pueblo fue el primero que alcanzó continuidad en el tiempo.

Varios de los postulados que se llevaron a cabo por el Teatro del Pueblo — y que luego fueron retomados por otros grupos— se habían estado ejecutando desde hacía bastante tiempo en algunas ciudades europeas. Una de las preguntas que nos podemos hacer es si Leónidas Barletta y otros intelectuales y artistas conocían lo que estaba sucediendo en Europa. Sostenemos que sí, ya que en varias publicaciones de la época, como *Claridad*, *Tribuna del pensamiento izquierdista*, *Anuario Teatral* o *Martín Fierro*, se difundían artículos sobre el teatro de vanguardia europeo. Distintos teóricos y protagonistas de los comienzos del teatro independiente en Buenos Aires dieron cuenta de esto (ver Octavio Palazzolo en Marial, 1955, p. 48; Marial, 1955, p. 15; Ordaz, 1957, p. 199) y vincularon esas noticias con la nueva práctica teatral que estaba surgiendo aquí (ver Vicente Martínez Cuitiño en Ordaz, 1957, p. 202; Ordaz, 1992, párrafo 14). Además, Barletta era un ferviente admirador de Romain Rolland, quien en 1903 publicó su libro *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*. Este texto tuvo una segunda edición en 1913 y se tradujo al castellano tres años antes de la fundación del Teatro del Pueblo, aunque también podemos suponer que Barletta ya lo había leído en su idioma original (Larra, 1978, pp. 29-30). El hecho de que su teatro se llame igual que el libro da la pauta de que Barletta había leído el material y suscribía a él. Sin embargo, la teoría propuesta por Rolland no fue tomada de manera lineal por el teatrista argentino. En este sentido, sostenemos que Barletta se sirvió de distintas vertientes para sentar las bases del teatro independiente en Buenos Aires, práctica que trajo aparejadas sus propias particularidades.

Tomando como marco la teoría que propone el teatro comparado (Dubatti, 2012b), entendemos que la relación interterritorial entre ambos continentes se dio a partir de un vínculo genético. En esta territorialidad diacrónica la irradiación es producida a través de las diferentes publicaciones. Empero, no se trasladaron los rasgos europeos a Buenos Aires sin modificaciones, sino que se tomaron determinados conceptos de distintos grupos y figuras para dar forma a una modalidad propia y singular.

Son muchos los grupos y figuras que, de alguna manera u otra, podemos tomar como antecedentes del teatro independiente porteño (en Fukelman, 2017b, hemos enlistado cerca de quince ítems). No todos son iguales y se conectan entre ellos de diferentes maneras. A modo de síntesis, pensamos que los conceptos propagados por ellos y que luego fueron tomados por el teatro independiente porteño son «teatro libre/independiente», «teatro de arte» y «teatro popular».

El concepto de teatro libre o independiente que surgió en Europa y que, más adelante, Barletta y otros escritores propusieron para la escena porteña, tiene que ver con un nuevo modo de pararse en el campo teatral, con una postura política tomada por los artistas. Estas nuevas prácticas teatrales se distanciaban del teatro producido comercialmente para entretener y del que producía el Estado. En este sentido, rechazaban ciertos recursos actorales, como el estilo interpretativo, la afectación, la declamación y la exageración; y la figura de los cómicos se encontraba en las antípodas de lo que el nuevo teatro quería proponer. Además, se oponían a los decorados prototípicos (en general, «cartón pintado») que se utilizaban y promovían la moderación de los actores en escena. La práctica teatral era tomada con seriedad, y no como un juego de aficionados. Dentro de esta corriente se destacaron el Théâtre-Libre (Teatro Libre), fundado en París en 1887; Die Freie Bühne (La Escena Libre), surgido en Berlín en 1889; y The Independent Theatre Society (La Sociedad de Teatro Independiente), creado en 1891 en Londres.

La segunda línea de los teatros de vanguardia europeos que luego se retomó en Buenos Aires tiene que ver con la pretensión de realizar un teatro de arte. El propósito de llevar a cabo un arte bello fue común a todos los exponentes de este nuevo teatro. La mayoría también sostuvo el fin de experimentar, aunque no todos se autodenominaron «vanguardia». Entendemos que el primer representante de esta corriente fue Paul Fort, quien creó el Théâtre d'Art (Teatro de Arte) en París, en 1891, cuatro años más tarde de la creación del Teatro Libre. A su vez, Lugné-Poe, que había debutado en el teatro de Antoine, se unió al Théâtre d'Art y, a partir de 1893, se hizo cargo del espacio, cambiándole el nombre a L'Œuvre (La Obra). Entre otras experiencias, ubicamos en esta línea a Anton Bragaglia, que en 1922 fundó en Italia el Teatro Sperimentale degli Indipendenti (Teatro Experimental de los Independientes), y a las experiencias españolas, que en breve retomaremos.

Por último, los propulsores del concepto «teatro popular» ubicaron al pueblo en el centro de sus destinatarios y todas sus decisiones viraban en torno a un teatro que fuera para todos. Ofrecieron, entre otras cuestiones, las entradas a un costo bajo e igual para todo el público. Advirtieron la necesidad de que el escenario fuera grande para que pudieran entrar las masas y de que en la sala se viera bien desde todos lados. El principal representante del teatro popular fue Romain Rolland, autor de *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*.

#### LAS EXPERIENCIAS ESPAÑOLAS

En 1926 nació El Mirlo Blanco, teatro de cámara creado en el domicilio de Carmen Monné y su esposo, Ricardo Baroja, en Madrid. Desde 1923 se reunían las noches de los sábados en la casa del matrimonio Baroja un grupo de escritores, entre los que se encontraban De Rivas Cherif, Manuel Azaña, Valle-Inclán, los hermanos de Ricardo, Pío y Carmen Baroja, entre otros. En una de las tertulias sabatinas se decidió crear un teatro para representar obras de los propios asistentes que no llegaban a los teatros comerciales madrileños. Se le dio el nombre de El Mirlo Blanco en atención a su rareza dentro de la escena española,

y como un guiño irónico a *El pájaro azul*, de Maeterlinck, y a otras aves del imaginario simbolista.

Ramón María del Valle-Inclán, habitué de la casa de los Baroja (y por ese entonces un reconocido maestro del teatro, ver Piantanida, [1925] 1995), también fundó su propio grupo. A fines de 1926 dio vida, junto a Cipriano de Rivas Cherif, a la Compañía del Cántaro Roto. Y en 1927, De Rivas Cherif fundó otro conjunto: El Caracol, sigla de Compañía Anónima Renovadora (del) Arte Cómica Organizada Librementemente. Esta compañía realizó giras por Buenos Aires y Montevideo. Enrique de Rivas (2013) advierte entre los predecesores del teatro de Rivas Cherif a Stanislavski y Nemirovich-Danchenko (a quienes ubicamos dentro de la segunda línea de antecedentes europeos, aunque con muchos rasgos de la primera corriente).

Tanto Bragaglia en Italia como De Rivas Cherif en España se pueden ubicar en la genealogía del Teatro de Arte de Fort, que luego continuó Lugué-Poe con La Obra, ya que no acordaban con el naturalismo. Monner Sanz sostuvo que, para estos directores, cualquier escenografía realista estaba «en pugna con la índole del teatro actual» (1958, p. 29). No obstante, De Rivas Cherif tampoco creía en una visión puramente estética del arte:

Decir teatro artístico parece una redundancia. Lo es. Pero expresiva de una determinada condición o cualidad. Se dice, desde hace ya casi medio siglo, teatros artísticos a cierta categoría de compañías, empresas o intentos cuya actividad especial, que de ese título se galardona, supone la reivindicación del arte, perdido en el comercio, rutinario en fuerza de usual, del teatro vulgar y corriente.

La estimación puramente estética de las cosas todas en general, la consiguiente atribución al Arte con mayúscula de esa virtud creadora de Belleza y enjuiciadora del Gusto, es moderna. En punto al teatro en particular, modernísima. La Antigüedad no produjo ninguna obra artística que tuviera un fin en sí misma. La fórmula del 'arte por el arte' es una limitación más de nuestro tiempo (2013, p. 34).

El Teatro Experimental de los Independientes, El Mirlo Blanco, la Compañía del Cántaro Roto y El Caracol eran exponentes del teatro experimental de vanguardia. Empero, recibían apoyo económico del Estado:

Los «experimentales» de la vanguardia artística son menos numerosos y Vicente Martínez Cuitiño, siempre atento a la renovación teatral, ofrece una explicación: para que prosperen se necesita apoyo del Estado, y no lo hay. A su regreso de Europa en 1929, Martínez Cuitiño dicta la conferencia «El teatro de vanguardia», donde se lamenta de que «una ciudad de más de dos millones de habitantes, que es algo así como el centro artístico de Sudamérica, carezca de un teatro experimental, mantenido por el gobierno, como el de [Anton Giulio] Bragaglia en Italia, como los de El Caracol de [Cipriano de] Rivas Cherif, o El Mirlo Blanco, de la señora de Baroja [Carmen Baroja y Nessi], o El Cántaro Roto de [Ramón María del] Valle-Inclán en España» (Dubatti, 2012a, p. 74).

Esto no fue algo logrado en el teatro independiente porteño.

#### LAS REELABORACIONES EN BUENOS AIRES

Si bien es difícil determinar qué cosa sacó de cada antecedente cada grupo de teatro independiente de Buenos Aires, sí hemos encontrado dos casos donde las influencias españolas fueron más visibles. El primero se dio en 1929 con el surgimiento de La Mosca Blanca, uno de los antecedentes porteños del

Teatro del Pueblo. Su creación se dio en la Biblioteca Anatole France, espacio donde concurrían León Klimovsky, César Tiempo, Aurelio Ferretti, Samuel Eichelbaum y León Miras, entre otros. El nombre surgió de «lo excepcional de sus propósitos» (Ordaz, 1981, p. 28). El carácter excepcional o raro se había contemplado a la hora de titular en Madrid a El Mirlo Blanco, por lo cual, teniendo en cuenta que también se repite el color del ser vivo, podríamos considerar cierta inspiración en aquel grupo español.

Por otro lado, el Teatro Íntimo de La Peña, creado en 1935 por Milagros de la Vega y Carlos Perelli (en la Peña del Café Tortoni) se identificó mucho con el concepto «teatro de cámara». De hecho, lo trabajó especialmente en algunas oportunidades. El 14 de septiembre de 1935, cuando debutó el conjunto, se llevó a cabo la escena final de *Los muertos*, de Florencio Sánchez, y el crítico Joaquín de Vedia recordó cómo Florencio Sánchez había escrito esa obra y también se refirió «al espíritu que animaba a los creadores y directores del “Teatro Íntimo”, cuya misión era la de realizar una obra exclusivamente artística al estrenar obras del repertorio universal y abrir sus puertas a todos los escritores argentinos que escribieran teatro de cámara» (Anónimo, 1938, p. 3). Además, en julio de 1936, se llevó a escena *Un hombre*, del argentino Marcos Victoria, dirigida, como en todos los casos, por la dupla De la Vega-Perelli y, antes de la función, Carlos Perelli había leído un trabajo original, también de Victoria, sobre el Teatro de Cámara.

El término «teatro de cámara» —muy asociado a la «intimidad», otra palabra que también daba nombre al conjunto— es deudor de Aleksandr Yákovlevich Tairov, creador y director artístico del Kámerny Teatr, Teatro de Cámara, fundado en 1914, pero, a su vez, ya había sido utilizado por algunas de las experiencias españolas de la década del veinte. Por ejemplo, se había usado en Madrid para denominar a El Mirlo Blanco. En un orden literal, el concepto «cámara» de esta categoría, se refiere a «habitación», por lo que describe a un tipo de teatro que no necesita demasiados recursos escénicos o grandes espacios para realizarse. La particularidad del espacio es algo que iba a influir en el modo de trabajo del Teatro Íntimo de La Peña<sup>[1]</sup>.

#### PALABRAS FINALES

Como vemos, es posible entablar vínculos entre algunas experiencias españolas —en el marco de los antecedentes europeos— y el teatro independiente porteño. Gracias a los aportes de estos pensadores y hacedores de teatro de Europa —y de Argentina—, Barletta se nutrió de material para dar el puntapié inicial para el gran movimiento que fue el teatro independiente en sus primeros años. A su vez, los elementos que fue tomando, más otros nuevos, se entremezclaron para conformar una práctica con características propias, que resultó novedosa en Buenos Aires y que luego se fue expandiendo dentro de la ciudad, por las distintas provincias del país y por algunas zonas de Latinoamérica. Asimismo, otros grupos que lo continuaron, se sirvieron del recorrido hecho por su teatro, pero también combinaron nuevos elementos, contribuyendo a conformar el enraizado complejo y rico en su diversidad que es el teatro independiente argentino.

## Referencias Bibliográficas

- Anónimo (1938, noviembre). 1a exposición de teatros independientes. *Conducta. Al servicio del pueblo*, (4), 2-4.
- De Rivas, E. (2013). Introducción. En De Rivas Cherif, C. *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español* (pp. 9-20). Valencia: Pre-Textos.
- De Rivas Cherif, C. (2013). *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español* (2.a ed.). Valencia: Pre-Textos.
- Dubatti, J. (2012a). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Dubatti, J. (2012b). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Fukelman, M. (2017a). *El concepto de «teatro independiente» en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944*. [Tesis doctoral Inédita]. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Fukelman, M. (2017b, primer semestre). Influencias del teatro europeo en el primer teatro independiente de Buenos Aires. *Acta literaria*, (54), 159-178.
- Larra, R. (1978). *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*. Buenos Aires: Ediciones Conducta.
- Marial, J. (1955). *El teatro independiente*. Buenos Aires: Ediciones Alpe.
- Monner Sanz, J. M. (1958). *Introducción al teatro del siglo XX*. Buenos Aires: Columba.
- Ordaz, L. (1957). *El teatro en el Río de la Plata* (2.a ed.). Buenos Aires: Ediciones Leviatán.
- Ordaz, L. (1981). El teatro independiente. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, (88), 25-48.
- Ordaz, L. (1992, agosto). Leónidas Barletta: hombre de teatro. *Teatro del Pueblo. SOMI*. Recuperado 24 de febrero, 2020, desde <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm>.
- Piantanida, S. (1995). Para un teatro de arte en Buenos Aires. En AA.VV. *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición Facsimilar* (pp. 111-116). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Rolland, R. (1953). *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*. Buenos Aires: Quetzal.

## Notas

- \* María Fukelman. Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo Argentina. Correo electrónico: [mariafukelman@gmail.com](mailto:mariafukelman@gmail.com).
- [1] Otro caso que nos interesa mencionar, aunque no guarda relación con el teatro español de la década del veinte, pero sí con España, es la dedicación que el Teatro Libre de Buenos Aires, fundado en 1944 por Roberto Pérez Castro, hacia la temática de la Guerra Civil Española. Entre otras acciones alusivas, el Teatro Libre editó con su propio sello (Ediciones del Teatro Libre de Buenos Aires) un cancionero sobre la Guerra Civil española, denominado *Canciones Populares de la Guerra de Independencia de España (1936-1939)*.