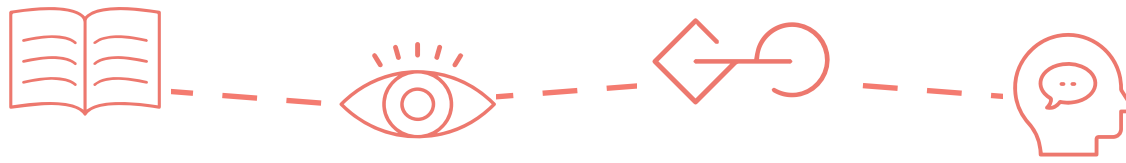


# TEATRO ARGENTINO Y REGIONAL

María Virginia Cardoso





# TEATRO ARGENTINO Y REGIONAL

María Virginia Cardoso

**Teatro Argentino y Regional**

**Profesorado de Teatro**

**Facultad de Arte y Diseño**

El cuaderno de cátedra, elaborado especialmente para la asignatura Teatro Argentino y Regional, se encuentra pensado y organizado como un texto que acompaña la cursada de los y las estudiantes. El mismo constituye una herramienta pedagógica que intenta articular los textos de lectura obligatoria previstos en el programa con lo desarrollado durante las clases. Los textos que lo componen fueron escritos por la docente a partir de la experiencia práctica al frente del espacio curricular, buscando ampliar y profundizar diversos aspectos de los contenidos incluidos en el programa de estudio. El cuaderno de cátedra tiene como principales objetivos facilitar procesos de enseñanza-aprendizaje, poner a consideración bibliografía pertinente, proponer diferentes actividades que favorezcan la comprensión contextualizada de los temas abordados, proporcionar a otras cátedras y docentes información sobre la materia, apoyar y fomentar la colaboración en la difusión y la producción del conocimiento teatral dentro de la Universidad Provincial de Córdoba.



Colección *Cuadernos*

### **Coordinación editorial**

Pía Reynoso

### **Equipo editorial**

Nicolás Ponsone

Javier Frontera

Milena Barbeito

### **Revisión**

Marcos Deipenau

Las opiniones expresadas en las publicaciones de la **Colección Cuadernos** de la Editorial Universitaria UPC son responsabilidad de sus autores. La Editorial, en nombre de su directora, coordinadora, editores y diseñadores, no necesariamente acuerda o adhiere a la posición o punto de vista en ellas expresadas.

**Esta publicación ha sido evaluada por el Comité de Referato con arbitraje Doble Ciego.**

### **Colección Cuadernos**

### **Directores de la colección**

Fernanda Levis

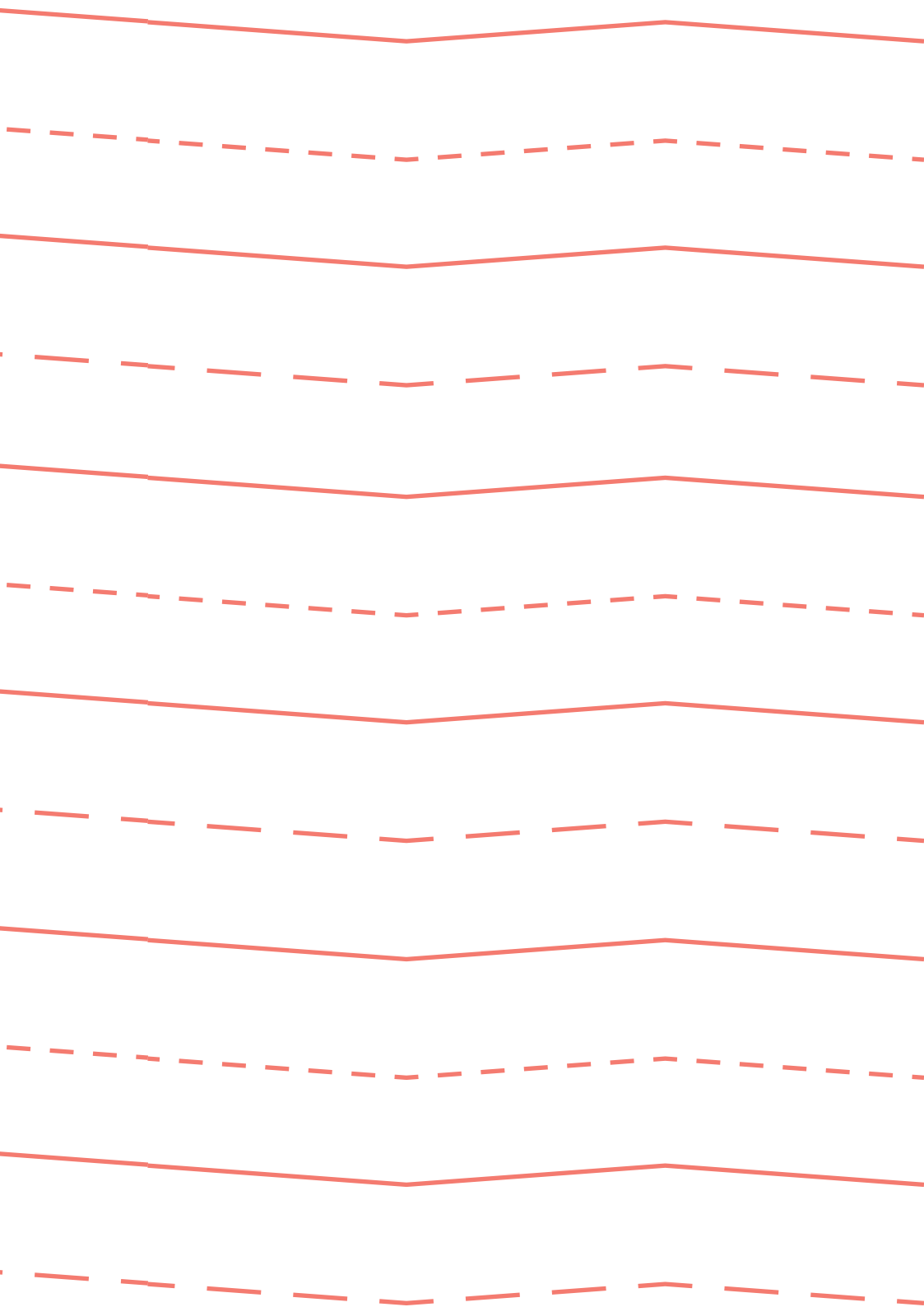
Mateo Paganini

Teatro argentino y regional / María Virginia Cardoso  
Córdoba 2022.

Archivo Digital: descarga y online

**ISBN: 978-987-48666-0-8**



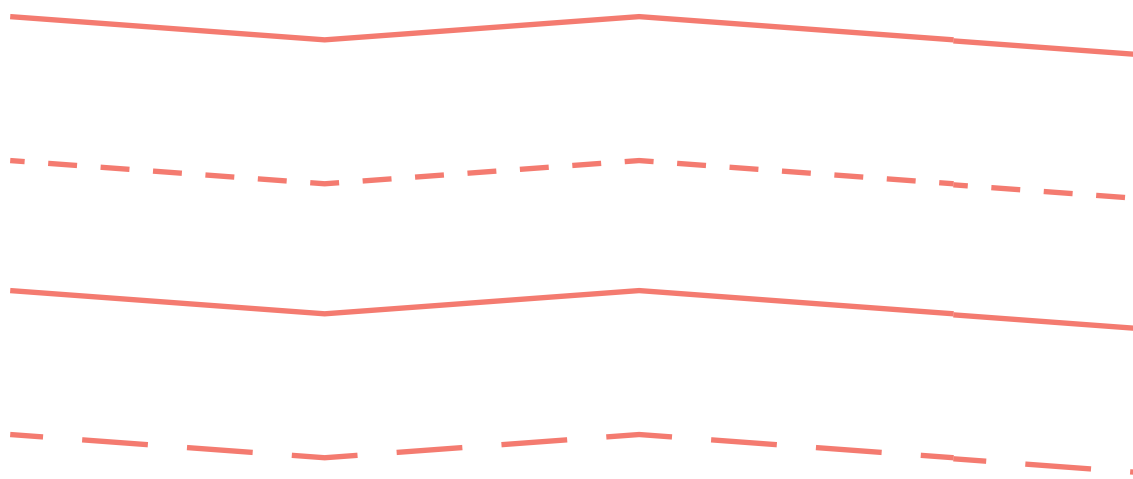


### **MARÍA VIRGINIA CARDOSO**

Es profesora en Sociología, actriz y directora de teatro. Integró los colectivos teatrales Teatro Independiente de Córdoba, El Escupitajo Producciones, Avevals Teatro, La Nave de los Locos, La Chacarita Teatro y Pequeña Compañía de Teatro. Fue miembro fundadora de la Coordinadora del Arte Teatral Independiente de la Provincia de Córdoba, consejera de la representación del Instituto Nacional de Teatro en Córdoba e integrante del consejo de redacción de El Apuntador - Revista de Artes Escénicas. Desde hace algunos años, se desempeña como docente en la FAD y FES de la UPC.

# ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>6</b>	<b>Conclusiones finales</b>	<b>74</b>
Los orígenes del teatro argentino	7	<b>Bibliografía Obligatoria</b>	<b>75</b>
El circo criollo	11	<b>Bibliografía de Consulta</b>	<b>76</b>
Lo rural y lo urbano en el teatro argentino	16		
El contexto de emergencia, circulación y difusión del sainete rural, circo criollo, drama rural y urbano	19		
El cocoliche y el lunfardo en el drama del Río de la Plata	25		
Armando Discépolo y la poética del grotesco criollo	27		
La poética de Roberto Arlt	34		
La conformación del movimiento teatral independiente	41		
El peronismo como proceso socio-cultural histórico	45		
El teatro argentino entre 1943 y 1955	51		
El teatro argentino entre 1955 y 1973	58		
El teatro argentino entre 1973 y 1983	63		
El fenómeno Teatro Abierto	68		



# INTRODUCCIÓN

El espacio curricular Teatro Argentino y Regional se propone facilitar un acercamiento al complejo y no lineal desarrollo del teatro en nuestro país a través del rescate de un conjunto de producciones textuales y escénicas, de creadores y creadoras, de poéticas enmarcadas dentro de contextos políticos, económicos y socio-culturales históricos, de la revisión de procesos de legitimación, difusión y circulación teatral, del re-conocimiento de crisis, rupturas, continuidades, re-apropiaciones y mixturas poéticas. Esta asignatura se propone reconstruir contextualizadamente la muy vasta y rica historia de nuestro teatro, partiendo de reconocer la historicidad y la territorialidad de ciertos fenómenos teatrales producidos durante la etapa pre-colonial, colonial, revolucionaria, pos-revolucionaria y durante el siglo XX, hasta llegar a las poéticas de los años ochenta vinculadas con la lucha por la recuperación de la democracia en Argentina.

## Los orígenes del teatro argentino

Es casi común leer o escuchar que la primera manifestación teatral argentina fue el circo criollo y esta afirmación no es errónea puesto que tal fenómeno presenta una serie de rasgos propios, particulares y novedosos, al tiempo que pone en juego elementos de la identidad sudamericana. Sin embargo, es necesario señalar que antes de la emergencia del circo criollo existieron otras manifestaciones interrumpidas, olvidadas, retomadas, re-apropiadas, transformadas.

Beatriz Seibel (2002) señala que en todas las sociedades y culturas "la escena nace con los rituales originarios; de ellos deriva todo lo que llamamos espectáculo o teatralidades" (p. 15). Los pueblos originarios habitantes del sur del continente americano tenían sus rituales y festividades, tenían sus conmemoraciones. Vestuarios, máscaras y maquillajes, instrumentos musicales y cánticos, danzas y acciones físicas, espacio y tiempo extra-cotidiano, largos y complejos preparativos, oficiantes e invitados estaban presentes en las elaboradas ceremonias rituales de estos pueblos. La historiadora teatral rescata y describe la ceremonia del pueblo fueguino Ona, el Hain, destacando su enorme riqueza y expresiva teatralidad. Al mismo tiempo, señala que las ceremonias rituales conservaron su pureza mientras los pue-

blos originarios que las practicaron estuvieron aislados y que su mestizaje, su prohibición y final desaparición ocurrió a partir del contacto con otras culturas, del contacto forzado a partir del proceso de conquista desplegado por la corona española desde 1492 y la imposición de otras formas y códigos culturales (págs. 16-24).

Durante el período de la colonia se desarrollaron textos escritos en lenguas nativas, textos que adoptaron formas prehispánicas, pero con temas propios de la conquista, espectáculos con fines didácticos y evangelizadores, danzas, combates fingidos, pantomimas, marchas burlescas, dramas, comedias, marionetas, circo. Surgen también, algunos actores y actrices ambulantes que abordaron el "repertorio español del Siglo de Oro" (González de Díaz Araujo, 1982, p.16). Durante este período la orden de los Jesuitas, debido al gran poder y autonomía económica adquiridos por sus miembros, tuvo una gran influencia en el control social y cultural de la población y estimuló diversas teatralidades con objetivos moralizantes hasta la fecha de su expulsión en el año 1767. Desde mediados del siglo XVI existieron noticias de numerosas representaciones teatrales en estas latitudes y, particularmente, del Virreinato del Río de la Plata creado por Carlos

III recién en 1776 y con sede en Buenos Aires, activo puerto y centro comercial y administrativo. María G. González de Díaz Araujo (1982), señala que los cronistas de la época ya hablaban del teatro “como cosa natural usada y corriente” (p. 21), como algo que se producía buscando educar y a la vez divertir. El 30 de noviembre de 1783, en Buenos Aires, se inauguró La Ranchería, un muy modesto galpón de ladrillo con techo de paja que exhibía un cartel con la leyenda *Es la comedia espejo de la vida*. Es interesante notar la idea subyacente en tal leyenda, idea relacionada con la comprensión del teatro como mimesis de la vida, del mundo, de la realidad.

- En la actualidad, el 30 de noviembre de cada año se festeja el Día del Teatro Nacional, fecha que recuerda la apertura del primer espacio destinado puramente al espectáculo teatral, espacio que fue consumido por las llamas de un incendio en 1792.

Una forma posible de analizar el desarrollo de la escena nacional es dividiendo el proceso en tres grandes períodos históricos con propias características y protagonistas: 1713 a 1852, 1852 a 1884, 1884 en adelante. Esta periodización, en su conjunto, permite una reconstrucción del largo y no lineal camino que dio origen a lo que hoy llamamos teatro argentino.

- Es importante tener en cuenta que una línea de tiempo es sólo una herramienta pedagógica. El tiempo histórico no tiene nada de lineal, éste presenta rupturas, desviaciones, discontinuidades, superposiciones.

Como se ha referido anteriormente, a fines del siglo XVIII la corona funda el Virreinato del Río de la Plata. Hacia 1808, desde estos territorios, se comienza a poner en cuestión la dependencia a las monarquías absolutistas ibéricas y el orden colonial impuesto. A mediados del año 1810 se produce la Revolución de Mayo, animada básicamente por criollos de Buenos Aires, y el establecimiento de una Primera Junta de gobierno, de una Junta Grande y luego, de un Primer Triunvirato. En el año 1812 se forma un Segundo Triunvirato. Un año después, se organiza la Asamblea del año 13, que no logra declarar la independencia ni sancionar una constitución pero que adopta importantes medidas en dirección a lograr una mayor igualdad civil: fin de la servidumbre indígena, libertad de vientres, abolición de la tortura física, de los títulos de nobleza y de la institución colonial mayorazgo, libertad de prensa. En el año 1814 se crea el Directorio, primer orden de tipo unipersonal. En 1816 se declara la definitiva independencia de la corona española. En 1817 se redacta un reglamento provisorio para



la realización de elecciones de los gobernadores de los territorios del sur. En el año 1819 se redacta el primer texto constitucional que no logrará aprobación por ser considerado demasiado centralista y es allí cuando comienza a ser más clara una diferenciación entre quienes aspiran a un orden político de tipo federal o confederal y los que aspiran a un orden político de tipo centralista; es el momento del surgimiento del caudillismo. En el año 1826 se redacta el segundo texto constitucional y tampoco es aprobado por similares razones. Entre los años 1829 y 1852 es el período de la Confederación y del prestigio del gobernador Juan Manuel de Rosas, quien será derrotado por Urquiza en la batalla de Caseros. Urquiza gobierna la Confederación Argentina entre 1852 y 1861 y bajo su gobierno se redacta y aprueba el tercer y definitivo texto constitucional. Sin embargo, las tensiones y los enfrentamientos entre federales y unitarios no cederán. En 1861, luego de la batalla de Pavón, Mitre se proclama presidente provisional y con ello comienza a delinearse la fisonomía unitaria del país que pretendían ciertos sectores sociales de Buenos Aires.

- Algunos de los primeros actores y actrices criollas surgieron entre 1810 y 1852, durante el período revolucionario y posrevolucionario. Muy recordados fueron las figuras de Luis Ambrosio Morante, de Trinidad Guevara y de Juan José de los Santos Casacuberta.

## Actividades:

- Leer el texto de Beatriz Seibel Historia del *Teatro Argentino desde los rituales hasta 1930*, págs. 15 a 50. Identificar las principales características de la ceremonia Hain. Identificar las manifestaciones teatrales precoloniales y coloniales.
- Leer el texto de M. G. González de Díaz Araujo *La vida teatral en Bs. As. desde 1713 hasta 1896*, págs. 15 a 90. Identificar períodos y subperíodos históricos del desarrollo de la escena nacional. Agrupar en un cuadro las características más destacadas del teatro de cada período y sub-período. Reparar en lo que se llamó la Sociedad del Buen Gusto y en sus finalidades más explícitas.
- Recuperar de otras asignaturas del área de teatrología algunas aproximaciones a los conceptos teatralidad, poéticas teatrales, mimesis.

## El circo criollo

Como quedó expresado, el proceso de desarrollo de nuestro teatro puede ser dividido en tres grandes períodos. En la introducción del texto *La vida teatral en Buenos Aires. Desde 1713 hasta 1896*, María G. González de Díaz Araujo (1982), repasa en dos “crisis del teatro como espectáculo popular” (págs. 16-19) y se refiere a sus motivos vinculados con la carencia de dramaturgos y actores autóctonos, la difusión de la ópera y el teatro basado en la expresión de ideas políticas que no eran del todo comprendidas por la totalidad del público de la época. La primera crisis teatral se produce en la tercera etapa del primer período y la segunda en el segundo período. Es interesante notar que después de ser derrocado Juan Manuel de Rosas en la Batalla de Caseros de 1852, el teatro sufre otro golpe de efectos duraderos y vinculados con el exilio de escritores, actores y actrices y la quema de textos escritos para la escena. Recién las cosas comienzan a cambiar a partir de la publicación, en el año 1880, de la exitosa novela *Juan Moreira* perteneciente al escritor Eduardo Gutiérrez (1851-1889) y que tuvo como principal protagonista al gaucho y sus vicisitudes.

El escritor José Hernández, en sus poemas narrativos *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1879), ya denunciaba las

desgracias de este tipo social desheredado, humillado, víctima de la corrupción de gobiernos liberales de la época, condenado por la política oficial a no tener lugar en la sociedad, reclutado forzosamente para pelear contra los propios indios y gauchos, empujado a la brutalidad, la violencia, la pobreza, el crimen, privado de lazos familiares, casa, tierra y pertenencias, perseguido y finalmente, obligado a la exclusión.

- José Hernández (2005) presenta un Martín Fierro consciente de que las desgracias padecidas no derivan de lo que hizo o hace sino de aquello que es:

“Soy gaucho, y entiéndanlo (...) Nací como nace el peje en el fondo de la mar, naides me puede quitar aquello que Dios me dio: lo que al mundo truje yo del mundo lo he de llevar. Mi gloria es vivir tan libre como el pájaro del cielo; no hago nido en este suelo ande hay tanto que sufrir (...) nunca peleo ni mato sinó por necesidad y que a tanta alversidad sólo me arrojó el maltrato” (p. 32).

A propósito de los tratos sociales recibidos, el gaucho payador Fierro dice “Tiene uno que soportar el tratamiento más vil: a palos en lo civil, a sable en lo militar.” (p. 245).

Desde 1757, aproximadamente, el circo fue una manifestación popular y muy extendida en estos territorios. Sin embargo, aquello que fue denominado como circo criollo estará unido profundamente a un apellido, Podestá. Los Podestá fueron una numerosa familia de origen italiano, de origen inmigrante y pobre que, con su modesta carpa y viejo carronato, trasladaba sus espectáculos circenses por la dificultosa y no muy bien comunicada geografía de por entonces. Los Podestá armaban su carpa de piso de tierra apisonada allí donde eran bien acogidos y encontraban un público de origen popular, curioso y ávido de sorpresas, de emociones, de músicas, danzas y pantomimas, de exhibición de animales entrenados, de complejas cabriolas y pruebas de alto riesgo. Los miembros de la familia Podestá recibieron formación y entrenamiento circense de generaciones antecesoras; padres y madres transmitían el saber hacer a hijos e hijas que luego lo transmitían a sus descendientes. El circo constituía una cuestión de tradición familiar compartida, era una forma de estar en el mundo, era un modo de vida y sustento nunca demasiado reconocido, bien pago y seguro. La familia Podestá no fue la única dedicada al circo criollo, pero fue pionera. Hasta el año 1884, momento en que se publica Juan Moreira, la palabra o texto hablado había sido esquivo a la arena del circo de los Po-

destá pero, a partir de que la compañía entra en contacto con el texto, comienza a incorporar pequeñas escenas dialogadas, de intenciones realistas, que tienen como personaje principal al gaucho Moreira. Poco a poco, el drama gauchesco irá ganando un mayor espacio dentro del circo y transformando sus características más arraigadas y tradicionales. Hábitos, costumbres, vestimentas, comidas, juegos, peleas y destrezas con ponchos, cuchillos, lazos y caballos, canciones, danzas, instrumentos musicales, modos de hablar y de relacionarse gauchescos irán ocupando la escena mientras los tradicionales números circenses irán sirviendo como modo de separación y de distensión entre una escena y otra, sin llegar a desaparecer, mientras el espectáculo continuó siendo presentado en la tradicional carpa. Es posible decir que, para el año 1886, el circo criollo ya había nacido. Los Podestá llegaron a ser una compañía muy popular, tan popular que la crítica, hasta entonces ocupada de las expresiones de la alta cultura, de la cultura legitimada oficialmente, se vio obligada a prestar atención a lo que acontecía en el interior de las carpas ubicadas en las afueras de ciudades y poblados. Las carpas del circo criollo albergaban un público muy numeroso, atento y activo, y unos diestros actores y actrices capaces de hacer reír y llorar, de conmover en su precariedad, de lograr que el público se iden-

tificara con los personajes y sus penurias y tomara partido por el héroe gaucho. José “Pepe” Podestá inmortalizó al gaucho Juan Moreira y al payaso Pepino el 88, entre otros recordados personajes. Durante unos diez trajinados años los Podestá recogieron aplausos, éxitos y reconocimiento por su incansable labor. En 1896 dejaron la tradicional carpa para responder al ofrecimiento de hacer una temporada en un nuevo teatro de la ciudad, el Politeama. ¿Cómo adaptar el circo criollo a un edificio teatral que imponía otro orden, otras reglas? Esta cuestión fue un problema de difícil resolución para estos artistas que no siempre quedaron conformes con los resultados de tal adaptación.

- Gaucho refiere a hombre de sangre española e indígena y de vida errante, que entre los siglos XVIII y XIX habitó las llanuras de Argentina, Uruguay y sur de Brasil. A pesar de su resistencia, frecuentemente fue reclutado para intervenir en las luchas por la independencia.

- Algunos de los términos empleados por el gaucho tenían un origen nativo, originario. Constituyen su vocabulario términos como abombar por aturdirse, *angurria* por deseo irrefrenable por comer, *achurar* por matar, *bolada* por oportunidad, *aparcerero* por compañero, *vichar* o *bi-*

*char* por espiar, *apedarse* por emborracharse, *chancleta* por cobarde, *bagual* por caballo sin domar, *barullo* por confusión o desorden, *payar* por competencia de improvisación de versos sobre un determinado tema, hecho o sentimiento, *matrerear* por huir de la justicia, *milicada* por grupo de militares.

## Actividades:

- Visualizar el film *La cabalgata del circo* (1945) del director argentino Mario Soffici. Identificar y comparar características generales de la puesta en escena y de la reacción del público dentro de la tradicional carpa y dentro del teatro Politeama. Identificar qué papeles asumen en el film las actrices Libertad Lamarque y Eva Duarte y el actor Hugo del Carril.  
<https://youtu.be/surTQP4u2gg>
- Visualizar las figuras 1, 2 y 3. Reparar en las caracterizaciones de los personajes.
- Sugerencia: visualizar el film *Juan Moreira* (1973) del director argentino Leonardo Favio. Reparar en el vínculo establecido entre Moreira y los políticos y en las tareas que le son encomendadas. Identificar lugares de reunión social y espectáculos populares de la época.  
[https://youtu.be/p0mqTb\\_nLpY](https://youtu.be/p0mqTb_nLpY)

## Actividades:



Figura 1. El circo criollo de los Podestá.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a8/Gabino\\_ezeiza\\_rionegro\\_1891.jpg/316px-Gabino\\_ezeiza\\_rionegro\\_1891.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a8/Gabino_ezeiza_rionegro_1891.jpg/316px-Gabino_ezeiza_rionegro_1891.jpg)

Figura 2. José Podestá. Pepino 88.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Jose\\_Podesta\\_Pepino\\_el\\_88.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Jose_Podesta_Pepino_el_88.jpg)

Figura 3. José Podestá. Juan Moreira.

[https://media.lacapital.com.ar/p/c3c7820dd334ae55b8de52b8b1a315a9/adjuntos/205/imagenes/010/596/0010596073/josx\\_podestx\\_x3xjpg.jpg](https://media.lacapital.com.ar/p/c3c7820dd334ae55b8de52b8b1a315a9/adjuntos/205/imagenes/010/596/0010596073/josx_podestx_x3xjpg.jpg)

## Lo rural y lo urbano en el teatro argentino

El teatro argentino comienza con el circo criollo y la puesta en escena de la vida y de los pesares del héroe gaucho. El gaucho fue el tipo social que representó la exclusión, la marginalidad y la persecución, pero también, todo aquello que, desde ciertos sectores de la sociedad de la época, era temido y había que modificar o adaptar para que no resultara disruptivo y contrario a los planes de una sociedad que aspiraba y se empeñaba en ser civilizada, moderna, culta, laboriosa y bien organizada como lo eran, o creían que eran, las sociedades europeas tomadas como modelo a imitar. El historiador Manuel Maccarini (2006) afirma que "En el teatro argentino se han dado tres momentos fundamentales e irrepetibles que, desde el pensamiento propio de cada época, originaron una estética consecuente" (p. 14) y que esos momentos son el del sainete rural de pensamiento y sensibilidad criolla, asentado en las costumbres de la ruralidad, el del circo criollo de pensamiento y sensibilidad rioplatense, asentado en el héroe o anti-héroe gaucho y el del radioteatro de pensamiento nacional, asentado en la aleación de distintas clases sociales. El historiador subraya que cada uno de esos momentos reafirmará un tipo de identidad (p. 15). El sainete rural constituyó una manifestación teatral que funcionó como una especie de espejo de la realidad. Esta forma de expresión comienza a desarro-

llarse hacia finales del siglo XVIII y conservó su fuerza hasta el año 1830, aproximadamente. En general, su producción fue anónima, desconocida y anterior al circo criollo, recibió influencias del teatro español e hizo referencia a las costumbres y los hábitos sociales, a la realidad de la época en un tono entre cómico y trágico. El lenguaje usado fue el de los hombres y las mujeres pobres de campo e incorporó algunas expresiones gruesas o groseras junto a otras de marcada inocencia. Utilizó el verso popular. Empleó escenografías que intentaban reproducir ambientes pampeanos, rurales, campesinos, habitados por personajes nativos y por el "espíritu criollo independizado" (p. 19). La primera pieza de sainete rural fue *El amor de la estanciera*, de autor anónimo; la obra fue escrita entre 1780 y 1795 e incorpora al gaucho como personaje. El sainete rural con sus personajes típicos y sus descripciones realistas de contextos, situaciones y costumbres de la época fue el precursor del drama rural, expresado en varias piezas del dramaturgo Florencio Sánchez (1875-1910), como, por ejemplo, en *M'hijo el doctor*. Florencio Sánchez, al igual que Gregorio de Laferrère (1867-1913), también ahondó en la escritura de drama urbano. Los dramas rurales y urbanos pertenecen a los inicios del siglo XX y sus autores lograron reconocimiento y atención por parte del público y de la crítica teatral del momento. La



escritura teatral de Florencio Sánchez, nacido en la hermana Uruguay, al igual que la familia Podestá, trascendió ampliamente las fronteras de nuestra geografía y fue muy elogiada en Italia.

Pero, ¿cuáles son los rasgos distintivos del drama rural y del drama urbano? ¿Comparten algunas características uno y otro? El drama rural recupera el costumbrismo realista del sainete, pone en escena las venturas y las desventuras, los amores y los desamores, los encuentros y los desencuentros entre los integrantes de familias de campo, enfrenta al mundo tradicional con el vertiginoso y cambiante mundo moderno, las ideas y creencias arraigadas con las nuevas, los valores tradicionales con los valores de una sociedad que busca modernizarse y progresar, la autoridad de la tradición con la autoridad de la razón y la ciencia, enfrenta las aspiraciones de las viejas generaciones con las de las más jóvenes, aunque hacia el final de las piezas, generalmente, intenta una armonización re-vinculante. El drama rural se desarrolla en el interior, en los patios y los alrededores de las casas de campo. El drama urbano también recupera el costumbrismo realista del sainete, pone en escena la vida, los anhelos y las decepciones de las familias de clase media y media baja de las grandes ciudades y barrios más o menos periféri-

cos, sus enredados vínculos, el mundo moderno con sus novedades, modas e imposiciones filtrándose en la cotidianidad, pone en escena las injusticias, los sufrimientos, la pobreza, la hipocresía social. El drama urbano se desarrolla en el interior, en los patios y los espacios de alto tránsito de las casonas, propias o alquiladas. Tanto el drama rural como el urbano se caracterizan por la intención de operar como mimesis realista, por la persecución de un realismo sensorial (empleo de vestuarios, utilerías, escenografías e iluminaciones que crean atmósferas creíbles), un realismo narrativo (desarrollo lineal, ordenado y progresivo de la historia), un realismo referencial (personajes con entidad psíquica y social que utilizan la prosa como medio de expresión) y un realismo semántico (búsqueda por parte del autor de recrear la realidad para poder observarla mejor, predicar sobre ella y tal vez, incidir en su modificación). En general, el drama rural y el drama urbano presentan gran cantidad de personajes y exponen una compleja trama de vínculos, algunos más profundizados que otros.

## Actividades:

- Recuperar de otras asignaturas del área de teatrología el siglo en el que surge el drama moderno europeo y las ideas principales a las que éste respondió.
- Leer el texto de Manuel Maccarini *Teatro de identidad popular*, págs. 7 a 63.
- Leer la obra *El desalojo* de Florencio Sánchez. Identificar si se trata de un drama rural o urbano. Identificar su estructura morfológica: cantidad de actos, cuadros, escenas, personajes, escenarios, características de las didascalias o acotaciones. Identificar si el desarrollo del drama respeta una temporalidad lineal que responde a presentación, nudo y desenlace. Elaborar una síntesis argumental de la obra empleando palabras propias.

## El contexto de emergencia, circulación y difusión del sainete rural, circo criollo, drama rural y urbano

Recién en 1853 se sanciona el tercer y definitivo texto constitucional que se convierte en la ley madre que ordena y unifica a todas las provincias, territorios que hasta entonces, con idas y vueltas, con fuertes tensiones y conflictos, se oponían al excesivo centralismo y defendían su autonomía en el manejo de casi todos los asuntos públicos. Las primeras presidencias históricas del país realmente unificado y organizado bajo la forma Estado-Nación fueron la de Mitre (1862/ 1868), la de Sarmiento (1868/ 1874) y la de Avellaneda (1874/ 1880). Sus gobiernos organizaron el Estado-Nación, unieron el territorio, tomaron a cargo las esferas administrativa, financiera, judicial y militar que hasta entonces manejaba cada gobierno de provincia, eliminaron las aduanas interiores, centralizaron la recaudación de impuestos, nacionalizaron la recaudación obtenida por el puerto, crearon el ejército nacional y el colegio militar, crearon nuevas instituciones, impulsaron el libre comercio y ocuparon militarmente aquellas provincias que resistían la nueva organización unificada. Sus gobiernos impusieron a la vida social un marco jurídico liberal con el objetivo de crear una moderna, civilizada, laboriosa y organizada sociedad, acorde a la concepción y al modelo imperante en Europa. El gobierno de Sarmiento impulsó la educación primaria como forma de revertir el alto analfabetismo detectado en el

primer censo realizado durante su mandato, también, como modo de unir, identificar y crear sentido de pertenencia dentro de una población heterogénea que se componía de una alta cantidad de primeros inmigrantes que fueron recibidos con el objetivo de poblar, de trabajar el vasto suelo argentino y de dejar atrás, a través de un paulatino y nuevo mestizaje, el salvajismo nativo, los resabios españoles feudales y “la fuerza brutal, la preponderancia del más fuerte, la autoridad sin límites y sin responsabilidad de los que mandan, la justicia administrada sin formas y sin debates” (Sarmiento, 2009, p. 34) de los caudillos provinciales. Entre 1880 y 1916, en Argentina se inició un período conservador caracterizado por el protagonismo político del Partido Autonomista Nacional (PAN), pero, también, por la emergencia de movimientos críticos a sus alianzas, compromisos, corrupciones y prácticas políticas tendientes a la limitación del sufragio, a la compra de votos, al fraude, a la violencia y a las abstenciones. Durante este período gobernarán J. A. Roca, M. Juárez Celman, C. Pellegrini, R. Sáenz Peña, J. E. Uriburu y, nuevamente, J. A. Roca. En 1891 se crea el primer partido de masas, la Unión Cívica Radical. En 1896 se crea el Partido Socialista Argentino, mientras los anarquistas y los comunistas comienzan a organizarse bajo formas de solidaridad obrera, concientización y movilización, llevando

adelante prácticas sociales novedosas para la época: creación de asociaciones de ayuda y fomento, cooperativas, gremios, centros culturales y deportivos, agrupaciones de mujeres, bibliotecas y periódicos. Las primeras huelgas obreras las protagonizarán estos actores sociales y ellas harán visible las demandas del sector trabajador sometido a las consecuencias de políticas inequitativas e injustas, de maniobras especulativas, de explotación y de falta de un horizonte esperanzador. Las huelgas serán respondidas con represión, encarcelamiento y amenaza de deportación, destrucción de imprentas y sedes sociales y gremiales, con algunas reformas laborales insuficientes, con un proyecto educativo integrador de la inmigración (Ley Láinez de 1905) y con el sufragio universal, secreto, obligatorio y masculino (Ley Sáenz Peña de 1912).

Como ya se señaló, el sainete rural constituyó un fenómeno precursor del circo criollo y del drama rural y urbano. El sainete comenzó a manifestarse en estas tierras hacia mediados y fines del siglo XVIII durante el período de la colonia y su influencia no desapareció a pesar de la emergencia de otras formas teatrales muy populares. Al principio, sus temas y personajes estuvieron vinculados con España, pero, con el correr del tiempo, incorporó costumbres, hábitos, modos de vida de

los personajes habitantes de nuestras pampas. El circo criollo surgió hacia los años 1884-86 y el drama rural y urbano hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en el marco del período conservador. Los dramaturgos Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrère escribirán sus piezas teatrales rescatando costumbres, usos, vivencias, ambientes y personajes típicos rurales y urbanos de la época, adoptando una perspectiva que combina tragedia y comedia. Ellos crearán en medio de un contexto profundamente conservador en cuanto al mantenimiento de privilegios políticos, sociales y culturales de una parte minoritaria de la sociedad y de un contexto liberal en cuanto a la economía y al comercio, en medio de una sociedad que aspira al progreso y a la modernización mientras invisibiliza los motivos de la conflictividad creciente, tanto en las zonas urbanas como en las rurales. Florencio Sánchez creará sus dramas rurales y urbanos representando dos realidades que en la época se encontraban separadas e incomunicadas, la del campo y la de la ciudad. Sus dramas representarán los tipos sociales de clase media y media baja. Algunas de sus piezas teatrales tienen un tono más cómico y abordan temas morbosos, otras intentan hurgar en las profundidades de los conflictos psicológicos y morales de los diferentes personajes. Entre sus obras más destacadas se encuentran Canillita, Moneda Falsa,

La gringa, Los muertos, M' hijo el doctor, Barranca abajo y El desalojo. Gregorio de Laferrère creará dramas urbanos que representarán a porteños y porteñas de los primeros años del siglo XX, a integrantes de la clase media algo frívolos y con aspiraciones de ascenso social por vía del trabajo, de acceso a la casa propia, la educación, la relación social con integrantes influyentes de las élites de la época, el mercado de los matrimonios, la instrucción adquirida por medio de la escuela, la lectura de libros, folletines, periódicos y publicaciones de divulgación, la concurrencia a conferencias de figuras de la cultura, la ciencia o pseudociencia y bajo la orientación del modelo de modernidad, civilización y progreso básicamente europeo. Entre sus obras más importantes se destacan *Jettatore*, *Locos de verano*, *Las de Barranco* y *Los invisibles*. Podría interpretarse que el costumbrismo realista del drama fue un intento por ofrecer verdaderas pinturas del momento histórico, retratos de los usos, las costumbres, los hábitos, las tradiciones, las relaciones entre clases sociales, las formas de organización socio-cultural, el sistema de valores imperante, las tensiones y los conflictos sociales producto de la crisis económica y política que condujeron a consolidar en Argentina aquello que, en términos sociológicos, se denomina pobreza estructural, el núcleo duro de la desigualdad entre la población. Es im-

portante subrayar que la producción dramática de F. Sánchez y G. de Laferrère no puede ser comprendida y valorada en profundidad si no se la inscribe en su escenario de emergencia. Contexto que en lo político privó a la gran mayoría de la población de derechos civiles y sociales, en lo económico presentó un carácter liberal que abría la puerta a la importación de manufacturas y a la exportación de materias primas a precios viles fijados por compradores europeos y americanos en complicidad con las élites oligárquicas locales vinculadas con la posesión y explotación de grandes superficies de tierra, en lo social y cultural estuvo marcada por la inmigración, las diferencias marcadas de clase, la explotación de la fuerza de trabajo, la pobreza, la mala alimentación, la insalubridad, la desigualdad e inequidad, la falta de justicia, la conflictividad social creciente, la persecución política y sindical.

- El concepto élite refiere a grupo social de pertenencia, selecto y cerrado, que comparte un conjunto de ideas, valores, hábitos, costumbres, preferencias e intereses, a un reducido grupo de elegidos que se percibe más elevado o digno debido a una supuesta superioridad psíquica, intelectual y moral y con capacidad de influir, presionar, imponer, direccionar, liderar, dominar simbólica y materialmente la sociedad. Como indica el sociólogo Irving M. Zeitlin (1970) en su obra *Ideología*

y teoría sociológica, V. Pareto, G. Mosca y R. Michels fueron los teóricos que desarrollaron este concepto vinculado con las formas de liderazgo y gobierno en sociedades modernas, complejas, con alta diferenciación funcional y donde se vuelve “técnicamente imposible que todos los miembros gobiernen o administren de manera directa sus asuntos comunes”. (p. 251). Boudon y Bourricaud (1993), coincidiendo con Pareto, indican que el término élite debiera emplearse en plural porque dentro de las sociedades pueden existir “tantas élites como ramas de actividades” en ellas se desarrollen, élite intelectual, militar, política, sindical, deportiva, etc. (págs. 245-252)

- El concepto oligarquía refiere a gobierno de unos pocos ricos y poderosos en su propio interés, al control de la riqueza por parte del reducido grupo, pero no a su producción. El filósofo Aristóteles consideró que la oligarquía era una forma impura de gobernar y la enfrentaba a la forma pura de la aristocracia.

## Actividades:

- Leer la obra *Los invisibles* de Gregorio de Laferrère. Identificar si se trata de un drama rural o urbano. Identificar su estructura morfológica. Identificar si el desarrollo del drama respeta una temporalidad lineal. Elaborar una síntesis argumental de la obra empleando palabras propias.
- Visualizar las figuras 4, 5 y 6. Reparar en las condiciones de vida de los sectores populares en la ciudad de Buenos Aires a principios del siglo XX.

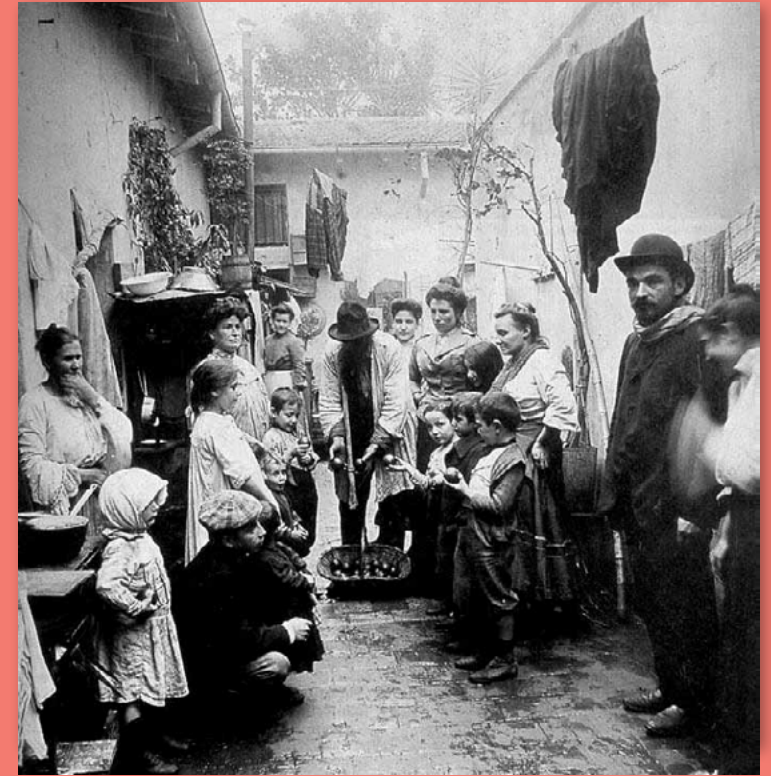


Figura 4. La vida cotidiana en los conventillos.

[https://www.clarin.com/img/2018/02/14/SkQR11Gwf\\_340x340\\_\\_1.jpg](https://www.clarin.com/img/2018/02/14/SkQR11Gwf_340x340__1.jpg)

Figura 5. Los patios de los conventillos.

<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRzN2lpNJ-D6iwrvgw5O00ksK4ERws4FKoanw&usqp=CAU>

Figura 6. Los conventillos a principios del siglo XX.

<https://carteleradehistoria2.files.wordpress.com/2009/08/conventillo1.jpg>



## El cocoliche y el lunfardo en el drama del Río de la Plata

Dependiendo de los tipos sociales y de los escenarios representados, el drama empleó el cocoliche y el lunfardo. El cocoliche fue una modalidad lingüística de fines del siglo XIX y principios del XX propia de la inmigración italiana en el Río de la Plata y común en las grandes ciudades: Buenos Aires, Montevideo y Rosario. El cocoliche fue una jerga híbrida, una especie de mezcla de palabras y medias palabras de dialectos provenientes de diferentes regiones de Italia (Sicilia, Calabria, Nápoles, etc.) y de palabras del español. Un ejemplo de cocoliche lo constituye *laburo*, término que proviene de la pronunciación de la palabra *lavoro* (trabajo) realizada por los inmigrantes sicilianos. En otras regiones italianas la pronunciación de este sustantivo masculino era totalmente diferente. El lunfardo fue una modalidad lingüística de la misma época, creada y empleada entre la clase social baja de Buenos Aires. El lunfardo fue una jerga en la que pueden reconocerse ciertas conexiones con modos lingüísticos gauchescos, nativos, afro y de origen inmigratorios. Es interesante notar que la inmigración en el Río de la Plata, lejos de corresponder con los deseos de Domingo Faustino Sarmiento, básicamente estuvo compuesta por italianos, españoles, rusos, franceses y sirios, entre otros. Ejemplos de lunfardo lo constituyen *poligrillo*, *cajetilla*, *mina*, *troesma*, *apoliyar*, *bacán*, *bagarto*, *yira*, *greña*, *morfar*, *argento*,

*tamango*, *bulin*, *yuta*, *funyi*. Los conventillos fueron los escenarios del empleo de ambas modalidades lingüísticas.

- A inicios del siglo XX, entre las élites gobernantes de Argentina, la cuestión de la identidad nacional comienza a ser un motivo de preocupación. La lengua, las tradiciones, los usos y las costumbres se perciben amenazados por la ola de la inmigración, por la chusma bulliciosa de ultramar que arribaba en los barcos.

Los conventillos eran viviendas colectivas urbanas, antiguas, precarias, alquiladas y, a su vez, sub-alquiladas a familias inmigrantes compuestas por más de dos generaciones en muchos de los casos. Algunas de estas viviendas ofrecían el alquiler por turnos de las mismas camas a quienes trabajaban de día y a quienes trabajaban de noche, también, sillas ubicadas en pasillos para dormir sentados y atados con cintos o con cuerdas a la cintura y así evitar las caídas durante el sueño. El patio de los conventillos era el lugar común donde transcurría la mayor parte de la vida cotidiana de sus moradores, era el espacio de encuentros y desencuentros, de peleas y reconciliaciones y del tango, aquel complejo baile definido por Enrique Santos Discépolo como el “pensamiento triste que se baila” (Sábato, 1963, p. 11).

## Actividades:

- Identificar en la pieza teatral *El desalojo* de Florencio Sánchez, aquellos personajes que emplean el cocoliche y/o el lunfardo.
- Investigar cuáles son algunas de las condiciones de vida actuales en las villas y asentamientos de zonas suburbanas o periféricas argentinas. Reflexionar en torno a si los inicios del siglo XX, con su rostro más crudo e indiferente, resulta algo demasiado ajeno y en qué medida toda toda la ciudadanía goza la ciudadanía goza hoy de iguales derechos civiles, sociales, ambientales, etc. Compartir la reflexión personal en el Foro de opinión.
- Leer el texto de Ernesto Sábato *Tango. Discusión y clave*, págs. 11 a 23.

## Armando Discépolo y la poética del grotesco criollo

Armando Discépolo nació en la ciudad de Buenos Aires en 1887 y murió en 1971 en la misma ciudad. Su familia era de origen italiano y bastante pobre. Fue director, autor, traductor y adaptador de numerosas obras de teatro de los dramaturgos europeos L. Pirandello, A. Chéjov y W. Shakespeare. Fue un gran admirador del verismo italiano, corriente intelectual y artística a la que, en su madurez, adhirió Luigi Pirandello, padre del existencialista grotesco italiano. El verismo literario rescató la realidad sin los velos y artilugios de las ilusiones humanas. Quienes conocieron a Armando Discépolo lo recuerdan como un hombre lleno de inquietudes, crítico de la situación social de la época, libre, sentimental, pesimista, pero al mismo tiempo, muy vital. Sus inicios como dramaturgo se remontan a la década del 20 del siglo XX. Su poética o manera singular de crear teatro presenta anti-héroes o héroes modernos, registra la realidad del momento, las angustias existenciales, las contradicciones, las frustraciones y el desencanto de una época. Su poética fue conocida bajo el nombre de grotesco criollo o argentino y por entonces fue valorada como nuevo lenguaje teatral que irrumpía sacudiendo la escena argentina dominada por el costumbrismo realista. Pero, ¿qué significa grotesco y por qué criollo? La palabra grotesco deriva del término de origen italiano grottesco que refiere a algo

de características toscas, irregulares, extravagantes, ridículas, de mal gusto. Este término es una deformación popular de la palabra gruta, lugar oscuro, profundo y de complejo acceso. La palabra criollo refiere a toda cosa producida por hombres y por mujeres nacidas en nuestras geografías, hijos e hijas de inmigrantes, al resultado de una reapropiación que otorga nuevos significados y sentidos, refiere al producto del mestizaje. El grotesco criollo constituyó una poética propia de la cultura e identidad mestiza que se sirvió de las máscaras típicas del drama rural y urbano, pero que buscó profundizar en las individualidades en conflicto con sí mismas y con el entorno más y menos próximo. El grotesco criollo puso el acento en el conflicto de individuos, en el enfrentamiento entre ilusiones, deseos y realidades, entre belleza y fealdad, entre pureza y sordidez, entre miserias y grandezas humanas. Enfrentó convenciones e hipocresías sociales, desnudó la doble moral, supo capturar el sufrimiento, el descontento, la incomunicación y la frustración del inmigrante y del gaucho devenido en compadrito en la gran ciudad. Expuso con ironía y cruel amargura el desencanto de una época donde los valores tradicionales se iban perdiendo, donde todo podía venderse y comprarse, donde se podía traicionar hasta los ideales más puros y las convicciones más profundas, donde la infamia era

moneda corriente, donde el hueco y pomposo palabrerío disfrazaba las reales intenciones de las personas y donde ya pocos miraban de frente.

- Compadrito refiere al arquetipo del submundo de la nueva sociedad, a la mezcla de gaucho malo con delincuente, al macho penden-ciero, jactancioso, corajudo, sobrador y resentido, al guapo admirado por la barriada, al malevo que porta con orgullo las cicatrices en su rostro y cuerpo. En el poema *El Guapo* (1908), Evaristo Carriego describe al compadrito como aquel al que “La esquina o el patio, de alegres reuniones, le oye contar *hechos* que nadie le niega: ¡con una guitarra de alegres canciones él es Juan Moreira, y él es Santos Vega! Con ese sombrero que inclinó a los ojos, con esa melena que peinó al descuido, cantando aventuras, de relatos rojos, parece un poeta que fuese bandi-do.” (Carriego, 2019, págs. 105-106).

Enrique Santos Discépolo (1901-1951), más conocido como Discepolín, hermano menor de don Armando, fue un reconocido actor de teatro y cine, director, dramaturgo y compositor de exitosas e inolvidables letras de tango. En su poesía tanguera aparecen innumerables rasgos que comparte con la escritura dramática de Armando Discépolo. Discepolín fue autor de los tangos *Cambalache*, *Yira Yira*, *Soy un arle-*

*quín*, *Infamia*, *Esta noche me emborracho*, *Canción desesperada*, *Desencanto*, *Uno*, *Chorra* y *El choclo*, entre otros. Su poesía traslada y ubica en atmósferas, climas y percepciones de una época de miseria material y moral, incertidumbre, confusión, horizonte desdibujado, falta de esperanza y creciente deshumanización.

- En el fragmento de *Esta noche me emborracho*, tango estrenado en 1927 en el Teatro Maipo de Buenos Aires por la cantante y compositora Azucena Maizani, puede observarse los rasgos compartidos con la poética teatral existencialista de Armando Discépolo y el uso de la jerga lunfarda propia del bajo fondo porteño:

"...Sola, fané, descangayada la vi esta madrugada salir de un cabaret, flaca... chueca, vestida de pebeta, teñida y coqueteando su desnudez... al verla, así, rajé pa' no llorar... ¡Y pensar que hace diez años fue mi locura! ¡Qué llegué hasta la traición por su hermosura! ...nunca soñé que la vería en un requiscat in pace tan cruel como el de hoy... ¡Mire, si no es pa' suicidarse que por ese cachivache sea lo que soy!"

El investigador teatral Osvaldo Pellettieri (1997), indica que la poética grotesca de Armando Discépolo tiene como "motor de la acción (...) la búsqueda de comunicación por parte del sujeto. Al no encontrar eco

en su núcleo familiar, la depresión del sujeto hace caer al texto en lo patético, variante extrema de lo sentimental." (p. 120). Señala, también, que todos los personajes del grotesco criollo presentan unas máscaras involuntarias y no conscientes y que la carencia de consciencia de ser portadores de tales máscaras es lo que les dificulta e impide alcanzar la comunicación buscada o esperada, siendo en ello donde reside cierto ridículo de las acciones realizadas (p. 120). Armando Discépolo buscó modernizar el teatro popular argentino advirtiendo, muy probablemente, una nueva camada de espectadores, los hijos e hijas de inmigrantes cansados de ser simplificados y caricaturizados en sus existencias por el drama de entonces. A ese grupo de espectadores se dirigió A. Discépolo y por algún tiempo captó su atención, hasta que en 1929 un importante suceso en la historia del teatro popular, el surgimiento del movimiento teatral independiente, opaca su enorme producción sin lograr que desaparezca. A pesar de las agresiones y las burlas de cierta prensa de la época, sectores de la política conservadora y grupos de colegas izquierdistas algo más jóvenes y que recién comenzaban a pisar las tablas porteñas, los hermanos Discépolo continuaron su fecunda labor teatral. Fueron famosos los boicots a algunas funciones de *Blum*, pieza escrita y actuada por Enrique Santos Discépolo y estrenada

en 1949, consistentes en la compra anticipada de todas las localidades del teatro y que nadie asistiera, como así también, la quita del saludo por considerar que la adhesión al peronismo y la disputa cultural emprendida en favor de los sectores postergados, por parte de Discepolín, significaban que este se había vuelto un obsecuente del gobierno peronista. Sin embargo, Armando y Enrique Santos Discépolo, creadores del grotesco criollo, fueron, son y serán dos grandes de la cultura popular y la escena nacional que continúan brillando con luz propia.

- La obra *Mateo* fue estrenada en el Teatro Nacional de Buenos Aires en 1923 y *Muñeca* en 1924. Ambas piezas fueron elogiadas y consideradas por la crítica como transgresoras. *Stéfano*, subtitulada como grotesco en un acto y un epílogo, fue estrenada por la compañía de Luis Arata en 1928.

¿En qué contexto se escribieron y estrenaron *Mateo*, *Muñeca* y *Stéfano*? Como resultado de las largas luchas por el voto universal, secreto, obligatorio y masculino, nuestro país logrará tener, por primera vez, un gobierno elegido de manera democrática y por una muy amplia mayoría popular. Hipólito Yrigoyen, miembro de la Unión Cívica Radical, inauguraré la primera experiencia democrática: 1916 a 1922, la continua-

rá el radical Marcelo T. de Alvear: 1922 a 1928 e Hipólito Yrigoyen en un segundo mandato: 1928 a 1930, mandato violentamente interrumpido por el golpe de estado cívico-militar encabezado por Uriburu y apoyado por sectores conservadores, sectores de la Unión Cívica Radical anti-personalistas y algunos sectores medios y obreros que con el golpe permitieron la restauración del orden conservador. Es interesante observar como el diario *Crítica*, propiedad del matrimonio Botana y con claros vínculos de cercanía con sectores obreros anarquistas, agitaron y apoyaron desde sus primeras planas diarias el golpe cívico-militar que puso fin a la primera experiencia democrática y que terminó sumiendo al país en una oscura página de la historia. La primera guerra mundial hizo caer los precios de las materias primas y redujo la importación y la exportación a nivel mundial. Sus efectos afectaron fuertemente a Argentina y a su nuevo gobierno. La recesión económica era palpable, la falta de empleos bien pagos, la desocupación y la pobreza generalizada eran moneda corriente. El gobierno respondía como podía y, ciertamente, muchas veces detrás de los problemas. Las respuestas desde el gobierno eran cuestionadas por los sectores terratenientes y empresarios preocupados por el incremento del gasto público, por el supuesto trato demagógico hacia el sector trabajador, por la falta de leyes a

favor de las industrias y el comercio y por el intento de nacionalizar la producción de petróleo creando los Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF). Entre tanto, la prensa de la época, desgastaba y desprestigiaba al gobierno. Los conflictos entre patrones y peones rurales y entre patrones y trabajadores industriales de las ciudades, explotaban. Durante el primer gobierno de H. Yrigoyen, estos conflictos se trataron de resolver mediante arbitrajes por parte del Estado. En los gobiernos radicales sucesivos, los problemas no resueltos volvían a emerger y se respondían con represión, encarcelamiento y muertes. Los sucesos de la semana trágica, de la Forestal y de la Patagonia rebelde, entre los años 1919 y 1924, demuestran cómo comienza a quebrarse la inicial sintonía de los sectores populares con el gobierno popular y democrático. En el año 1918, se desata la pandemia de la llamada gripe española y los estudiantes de la Universidad Nacional de Córdoba reclaman urgentes reformas a través de manifestaciones y de huelgas que logran reconocimiento y apoyo internacional y que son respondidas desde el gobierno con una intervención para recobrar el orden, aunque ésta no logró detener el triunfo de las reformas: disminución de aranceles, modificaciones en los planes de estudio, libertad de cátedra, entre otras. El crack estadounidense del año 1929 afectó muy negativamente nuestra ya

golpeada economía. El campo y los peones pobres continuarán siendo postergados. En las ciudades se inauguran algunas nuevas universidades y carreras y comienza a crecer una clase media con aspiraciones de ascenso social conformada por educadores, estudiantes, empleados de comercios, administrativos estatales y de algunas pocas empresas existentes. Al mismo tiempo, comenzará a formarse un movimiento obrero organizado bajo la modalidad de sindicatos grandes, centralizados, unidos, fuertes y que intentan discutir mejoras en las condiciones laborales y salariales manteniendo negociaciones con las patronales y con el gobierno. Entre las élites de influencia y presión política, el tema de la identidad argentina sigue siendo un problema. Entre los jóvenes universitarios, intelectuales y artistas, este tema no es ajeno, aunque sus respuestas son diferentes y se orientan a rescatar la figura del gaucho en algunos casos y la del trabajador en otros. Estos rescates quedarán plasmados en publicaciones individuales y colectivas del período, en diversos libros, revistas y manifiestos.

## Actividades:

- Visualizar la figura 7. Reparar en los términos empleados por el periódico *Crítica* para comunicar el golpe cívico-militar de 1930.
- Escuchar la versión de Rivero, Goyeneche y Sosa del tango *Cambalache*. Reparar en su letra cómo es percibido el siglo XX. <https://youtu.be/5QULw9k5m74>
- Leer el texto de Osvaldo Pellettieri *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, págs. 115 a 130.
- Leer *Stéfano* de Armando Discépolo. Identificar su estructura morfológica. Identificar si se respeta una temporalidad lineal. Elaborar una síntesis argumental de la obra empleando palabras propias.
- Leer el texto de Ernesto Sábato *Tango. Discusión y clave*, págs. 82 a 85.
- Escribir un posible diálogo entre J. Podestá, F. Sánchez y A. Discépolo que recupere algunos aspectos de la situación del país, de sus propias miradas y poéticas teatrales. Compartir en Foro de publicación de trabajos.
- Sugerencia: leer la obra *Muñeca* de Armando Discépolo.





Figura 7. Primera plana del Diario Crítica.

[https://lh3.googleusercontent.com/proxy/HbaXoY9p3qDBYBWxrawK0etgWizJB5FKu9rBWAhgKnBgAcidyorF9Zs8XbcvzU-7Toh4u45DqslCdAvNkDC5MZ6cP9ab5VFqDIBmAiwTw8P4KKzjrn\\_bagdihNi0M91zWnt4eLpXPRIzKkMXT46A](https://lh3.googleusercontent.com/proxy/HbaXoY9p3qDBYBWxrawK0etgWizJB5FKu9rBWAhgKnBgAcidyorF9Zs8XbcvzU-7Toh4u45DqslCdAvNkDC5MZ6cP9ab5VFqDIBmAiwTw8P4KKzjrn_bagdihNi0M91zWnt4eLpXPRIzKkMXT46A)

## La poética de Roberto Arlt

Roberto Emilio Godofredo Arlt nació en el seno de una familia humilde de las barriadas de Buenos Aires en 1900 y falleció en la misma ciudad en 1942. Fue novelista, cuentista, dramaturgo, periodista, inventor y autodidacta. Uno de sus inventos más recordados fue el de las medias femeninas que no se corrían. Por entonces, entre las mujeres pobres, el corrimiento de los puntos de las medias era un motivo de problema y, a su vez, un estigma. ¿Arlt, un poeta maldito? Roberto Arlt fue y continúa siendo un creador incómodo, urticante, inquietante, lúcido y muy difícil de etiquetar. Su poética realista social y sucia queda manifestada tanto en sus novelas como en sus piezas teatrales. La novela *El juguete rabioso* de 1926 y la novela *Los siete locos* de 1929 resultan claros ejemplos de su singular poética y ambas fueron escritas casi al mismo tiempo en que se urdía el golpe que derrocó el segundo gobierno de Hipólito Yrigoyen.

El golpe cívico-militar de 1930 puso fin a la primera experiencia democrática argentina e inauguró un período histórico que se conoce como la década infame. Esta década se extendió entre los años 1930 y 1943 y significó el intento de restaurar el orden conservador en el país. El golpe, el breve gobierno de J. F. Uriburu entre 1930 y 1931, el de A. P.

Justo entre 1931 y 1937 y el de R. M. Ortiz y R. Castillo entre 1937 y 1943, contaron con el apoyo incondicional de grupos ultra nacionalistas y conservadores que intentaban establecer un régimen corporativo inspirado en la experiencia fascista italiana y sostenido por la institución militar, el sector empresario y la Corte Suprema de Justicia de la Argentina. La Corte Suprema de Justicia había avalado y legitimado el golpe de 1930 mediante un bochornoso fallo que justificaba el gobierno de facto, no elegido mediante las urnas y el voto de la ciudadanía. El golpe impuso el estado de sitio, suprimió el Poder Legislativo, persiguió, encarceló y torturó a un sin número de militantes políticos opositores y de sindicalistas, inauguró un período de ilegitimidad, oscuridad, violencia, infamia, fraude patriótico y corrupción. El crack estadounidense del año 1929 y la posterior depresión repercutían de manera negativa en la economía argentina basada casi exclusivamente en la exportación agraria de cereales, de carnes y algo de cuero. Por entonces, nadie compraba nada y los precios de las materias primas argentinas caían muy aceleradamente. Argentina no tenía a quién vender y ello afectaba a su recaudación y a sus cuentas públicas. La situación económica y social era desesperante. Entre 1933 y 1935, el gobierno de facto firma el pacto Roca-Runciman, acuerdo que habilitaba exportar una cuota de

carne, bastante reducida, a Inglaterra, a cambio de dejar de cobrar los derechos aduaneros por ingresar y vender en Argentina carbón y algunos otros productos manufacturados, a cambio de no reducir las tarifas de los ferrocarriles que ya manejaban, a cambio de crear una corporación de transportes en Buenos Aires manejada sólo por ellos y de crear un Banco Central como corporación formada por bancos nacionales, capitales extranjeros y un directorio compuesto por un representante de Inglaterra. Este acuerdo, firmado entre gallos y medianoche, en el mayor de los secretismos, significó una clara entrega de soberanía y una acción corrupta y ruinosa en contra del Estado, y así fue investigado, revelado y denunciado por el socialista Lisandro de la Torre, quien fue impedido de avanzar mucho más allá. Producto del establecimiento de una pocas industrias livianas y orientadas a producir bienes para el consumo interno, hacia 1935 el fuerte desempleo comienza a bajar en las principales ciudades de Argentina, Buenos Aires, Rosario y Córdoba, y con ello comienzan a ser estas ciudades el foco de migraciones internas y desde algunos países limítrofes. En las periferias de las principales ciudades industriales comienzan a formarse villas de emergencia como consecuencia del déficit habitacional, del desarraigo social y cultural, de la necesidad de preservar algunos lazos afectivos, costum-

bres y hábitos y frente a receptores muy hostiles con los cuales, los y las trabajadoras, sólo se vinculaban a través del trabajo siempre mal pago. Claramente, estas migraciones modificaron la tradicional composición de la clase obrera de origen europeo, las formas de identidad política y el modo en que se fueron desarrollando las organizaciones gremiales y sindicales. Las clases sociales alta y media urbanas, con un claro tono despectivo y estigmatizador, comenzaron a llamar a los nuevos obreros cabecitas negras, grasitas, descamisados. En 1930, en medio de tanta turbulencia política, económica y social, los y las trabajadoras acuerdan la creación de la Central General del Trabajo (CGT) con la finalidad de unir, fortalecer y defender a los distintos sindicatos existentes y por crearse y obtener reivindicaciones históricas desde una posición de mayor fuerza. En 1937 se crea la Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina (FORJA), un espacio intelectual y político destinado a la formación de nuevas generaciones y cuadros políticos, a la defensa de la tradición popular y democrática iniciada por Hipólito Yrigoyen y en oposición a la dirección de la Unión Cívica Radical encabezada por Marcelo T. de Alvear que, desde las páginas de los diarios, se dedicaba a difamar y desgastar la imagen pública de Yrigoyen, quien se encontraba preso y sin posibilidad de defenderse. Arturo Jauretche, Raúl Sca-

labrini Ortíz y Homero Manzi fueron algunos de los más importantes y lúcidos referentes de este espacio. La primera experiencia democrática argentina promovió la conformación de una clase media urbana ávida de ascenso social vía el trabajo y la educación, hecho que favoreció la publicación de periódicos, de revistas especializadas y del corazón, de colecciones de libros destinadas a un variado y creciente público lector, que estimuló el desarrollo de la radio y los primeros radioteatros, del cine, el teatro, el box y el fútbol como espectáculos de masas.

En agosto de 1920, una nueva tecnología irrumpe el cotidiano fluir de la vida de los y las argentinas. Desde la terraza del Teatro Coliseo de la ciudad de Buenos Aires se realiza con éxito la primera transmisión radial, para sorpresa de propios y ajenos. A partir de ese momento, Argentina se transforma en un país pionero en materia de radiofonía. Durante la década del veinte, las primeras transmisiones masivas fueron conciertos completos, peleas de box, partidos de fútbol, noticias y publicidades. Durante la década del treinta, las transmisiones sumaron el radioteatro, género híbrido que alcanzó gran desarrollo y popularidad durante las décadas del cuarenta y del cincuenta. El radioteatro fue un fenómeno que revolucionó el campo cultural y que se apoyó

en un nuevo soporte tecnológico, pero sin abandonar los elementos propios de lo teatral. Su surgimiento fue contemporáneo al del movimiento teatral independiente. Francisco Mastandrea suele ser considerado como el precursor del radioteatro por la recordada producción, en 1929, de los radioteatros *La caricia del lobo* y *Una hora en la pampa*. Sin embargo, fue Andrés González Pulido quien, desde 1930, se entrega a la producción de ciclos de radioteatro con regularidad, continuidad y bajo el nombre de Chispazos de tradición. Los radioteatros trataban temas populares, gauchescos, románticos, policiales, familiares e infantiles. Recreaban espacios y situaciones reconocibles y empleaban un lenguaje adecuado a cada tipo de personaje. La construcción de los personajes, en general, era algo esquemática y estereotipada. Los climas y atmósferas eran recreadas a través del empleo de diferentes objetos cotidianos (trozos de metal y madera, papeles, agua, instrumentos musicales, etc.), del uso de las propias voces y de la inserción musical. Las acotaciones de los libretos eran leídas por un actor o actriz que realizaba solo esa tarea destinada a ubicar a los y las oyentes. Otros actores o actrices cumplían con los roles de relatar, de presentar el ciclo y el capítulo. Toda la compleja tarea era ejecutada, en vivo, por los actores y actrices en cada entrega. Entre las décadas del treinta, cua-

renta y cincuenta, el éxito del radioteatro fue enorme y trascendió las propias fronteras, sus actores y actrices fueron reconocidos, respetados y queridos por las audiencias. Oscar Casco, Nini Marshall, Luis Sandrini, Eva María Duarte, Enrique Santos Discépolo con su ciclo *Pienso y digo lo que pienso* y Alberto Migré, fueron algunos de los actores y actrices que gozaron de una gran popularidad. En la provincia de Córdoba, el radioteatro estuvo unido a dos queridas figuras y voces, Jaime Kloner (1926-1977) y su esposa Ana María Alfaro, fallecida en 2018. En la década de los cincuenta, J. Kloner comenzó a trabajar en la radiofonía cordobesa, en la radio LV2 y, luego, en la que hoy es radio Universidad. Actuó numerosos e inolvidables ciclos de radioteatro que, debido a sus éxitos, tuvieron que ser adaptados para el escenario y para las largas giras provinciales: *Nazareno cruz y el lobo*, *Juan Moreira*, *El gaucho hormiga negra* y *El león de Francia*. Es interesante reparar que, desde cierta intelectualidad, a lo largo de las décadas mencionadas, se dispararon críticas al radioteatro, críticas que develaron algunas concepciones conservadoras referidas a qué es y qué no es arte, a qué es y qué no es teatro, a qué es y qué no es cultura, a qué es ser un artista de teatro, etc., y que no tuvieron en cuenta algunos aspectos importantes del fenómeno como lo son la habilitación de la imaginación, el espacio de reunión,

escucha y acompañamiento propiciado, la ruptura de ciertas barreras geográficas y sociales que el teatro en sus formatos tradicionales no podía sortear y la importante fuente de trabajo que significó para muchos actores, actrices, libretistas, técnicos, etc.

En 1929, un año antes del golpe, un grupo de intelectuales y artistas de Buenos Aires comenzaron a planear la fundación de lo que se conocerá como el movimiento teatral independiente. Por entonces, existían dos grupos de jóvenes intelectuales y artistas que se reunían regularmente en cafés para conversar y debatir temas relacionados al arte, a la política nacional e internacional, a las novedades en materia de letras, pintura, teatro, música, etc. Estos grupos eran el de Florida y el de Boedo. Florida era una coqueta y moderna calle del centro porteño y Boedo era un barrio tradicional y tanguero de Buenos Aires. El historiador Luis Ordaz (2010), señala que el grupo de Florida editaba las revistas *Proa*, *Prisma* y *Martín Fierro*, y que sus integrantes se auto-percibían como “rebeldes en estética” y constituyendo una “vanguardia formalista del arte”. Señala, además, que el grupo de Boedo editaba las revistas *Claridad* y *Los pensadores*, y que sus integrantes se auto-percibían como “avanzada literaria del proletariado en revolución” (págs. 447-450). Las simpatías y adhesio-

nes políticas de ambos grupos eran bien diferentes, el primero simpatizaba con ideas políticas liberales y el segundo con ideas socialistas, comunistas y anarquistas. Entre ambos grupos existía algo que los separaba y enfrentaba en acaloradas polémicas y ese algo se encontraba relacionado con el lugar que le otorgaba el grupo de Boedo a la clase trabajadora en la literatura, con el interés manifiesto por el teatro como arte popular y con la función social que le asignaban al arte en general, función ligada a criticar, a denunciar, a despertar las conciencias. Es interesante notar que, a veces, algunos de estos intelectuales y artistas cruzaban la frontera entre espacios, por curiosidad, por sostener debates o por no encajar del todo en uno u otro grupo. Roberto Arlt fue uno de los escritores que cruzaba tal frontera.

- Vanguardia es un término de origen bélico que se empleó para referirse a quienes van unos pasos por delante del resto. Las artes usaron este término en similar sentido durante las primeras décadas del siglo XX. Las vanguardias históricas constituyeron un fenómeno europeo que buscó romper con tradiciones, valores, normas, reglas e ideas del arte, de la cultura y del desenvolvimiento de la historia legitimadas, con modos de producir, de difundir y de percibir el arte. Ellas se orientaron a liberar la expresión individual favoreciendo la experimentación perso-

nal. Algunas vanguardias históricas cuestionaron el progreso moderno y su lógica subyacente, dominadora e instrumental y alertaron sobre sus catastróficas consecuencias para la humanidad, otras, exaltaron las máquinas, las chimeneas humeantes y la fuerza del hombre dominándolo todo. Fauvismo, Expresionismo, Futurismo, Cubismo, Dadaísmo y Surrealismo fueron algunas de las principales vanguardias del período de entreguerras.

Roberto Arlt consideraba que existían muchos escritores argentinos que tenían un gran conocimiento y manejo técnico literario pero que carecían de temas, inquietudes e intereses por las experiencias de sufrimiento, dolor y desilusión. Se consideraba como un escritor con preocupaciones referidas a cómo vivir feliz fuera o dentro de la ley, a los dilemas morales, al sufrimiento humano y a la falta de justicia en esta vida, la única. Arlt vivió una corta vida aquejada por la enfermedad, la pobreza y la soledad de su pequeña familia, enviudó joven quedándose a cargo de su única hija, Mirta. Estas situaciones hicieron que su dedicación a la literatura estuviera repartida con la dedicación a la redacción de crónicas policiales para el diario El Mundo, a las esporádicas colaboraciones para los diarios Crítica y La Na-

ción y a la búsqueda de pegarle con algún invento muy vendible que le permitiera salir de su precaria condición económica. El nombre de Roberto Arlt recién comenzó a resonar a partir de la publicación de Aguafuertes porteñas en el periódico El Mundo. Las aguafuertes eran un conjunto de breves relatos que pintaban con agudeza y mordacidad distintos escenarios y relaciones vinculares entre personajes de la Buenos Aires de por entonces. Roberto Arlt se consideraba un rusófilo, un amante de la literatura rusa y especialmente de la de Fedor Dostoievski. Sus novelas, sus cuentos y su dramaturgia se caracterizaron por un lenguaje directo, descarnado, audaz y complejo, por desarrollar el aspecto psicológico de cada personaje en cada situación, por referirse de manera cruda a la realidad social de la época, por presentar anti-héroes que planean y conspiran esperando tomarse algún tipo de revancha con una vida injusta y cruel, por presentar hombres y mujeres comunes que luchan una batalla desigual por la supervivencia. Roberto Arlt construyó personajes marginales o más bien marginados, especies de loquitos mezcla con pillos que ejecutan actos muy difíciles de explicar racionalmente, soñadores que intentan cambiar su propia suerte a través de ganar loterías, de inventar algo revolucionario, de robar o de concretar atentados, canallas que planean

acciones, que muchas veces traicionan y delatan a conciencia para salvar su propio pellejo y de lo cual no sienten culpa ni esperan recibir nada a cambio, salvo más desprecio y humillación de la que sienten haber recibido en sus vidas. Roberto Arlt incluyó en su singular escritura elementos de la propia experiencia de vida y biografía, construyó especies de alter egos o segundos yo. Su tarea como cronista policial lo condujo a ser testigo de ciertos hechos, situaciones y personajes reales que también empleó y mezcló en sus muy personales ficciones.

## Actividades:

- Leer el texto de Luis Ordaz *Historia del teatro en el Río de la Plata*, capítulo I: El teatro independiente, págs. 445 a 485.
- Visualizar el film *El juguete rabioso* (1984) dirigido por José María Paolantonio. <https://youtu.be/Fx1dZsDfOGE>
- Leer *Trescientos millones* de R. Arlt. Identificar su estructura morfológica. Identificar si la pieza respeta una temporalidad lineal. Elaborar una síntesis argumental de la obra empleando palabras propias.
- Identificar los personajes imaginados por la protagonista de *Trescientos millones*. Interpretar qué podrían estar representando cada uno de ellos y compartir en Foro de opinión.
- Seleccionar una escena de *Trescientos millones* y elaborar un libreto de un capítulo de radioteatro. Incluir presentación del ciclo y publicidades imaginadas. Compartir en Foro de publicación de trabajos.
- Leer el capítulo Voces de la nueva Escuela Años 90 del libro *Teatro y educación en Córdoba. Del Seminario de Teatro Infantil a la Escuela Superior Integral de Teatro Roberto Arlt* de Marta Torres, págs. 237 a 264. Identificar el nuevo rumbo de la escuela respecto de su origen fundacional y cuándo fue bautizada con el nombre de Roberto Arlt. Investigar cuáles fueron las circunstancias y los actores intervinientes en este hecho mediante la realización de entrevistas personales a docentes, no docentes, egresados y egresadas de la institución. Socializar la información obtenida y las fuentes en Foro de publicación de trabajos.



## La conformación del movimiento teatral independiente

Como magistralmente interpretan y traducen los tangos *Cambalache* de Discepolín y el más contemporáneo *Al mundo le falta un tornillo* de Julio Sosa, la decepción, el desaliento, la confusión y la crisis generalizada serán monedas corrientes llegado 1930. En el marco de este complejo escenario surgió el movimiento teatral independiente argentino, movimiento heterogéneo nacido en Buenos Aires y al que se encontraron ligados intelectuales y artistas del grupo de Boedo, agrupación que reivindicaba la función social del arte. La fundación del movimiento se produjo en 1931 mediante la manifestación de un conjunto de principios y de objetivos que irán orientando visiones, representaciones y prácticas que, aún hoy, continúan teniendo cierta vigencia como ideario entre hacedores teatrales del país. El surgimiento y desarrollo del movimiento teatral independiente puede dividirse, para una mejor comprensión, en tres momentos: etapa fundacional desde 1931 a 1943, segunda etapa desde 1943 a 1955 y tercera etapa desde 1955 a 1973.

- Prácticas refiere a un aspecto constitutivo de toda vida social, aspecto sobre el cual se generan estructuras o acuerdos de organización y orden que operan de modo cotidiano, constante y recurrente con relación al cómo hacer las cosas, al cómo conducirse dentro de una de-

terminada sociedad, época y circunstancia, a cuáles son las conductas apropiadas y a cuáles no lo son. El sociólogo Anthony Giddens (1998) considera que las prácticas sociales se caracterizan por el “dualismo estructural” puesto que son estructuras que posibilitan la reproducción de “las condiciones del obrar humano” y del ordenamiento sistémico (págs. 39-72).

En marzo de 1931 quedó fundado el Teatro del Pueblo bajo la dirección y promoción del periodista, escritor y dramaturgo porteño Leonidas Barletta (1902-1975), integrante del grupo de Boedo. La nueva agrupación teatral se auto-percibió y presentó en sociedad como al rescate del arte teatral envilecido y degradado, independiente de demandas extra-teatrales, autodidacta, autogestiva y comprometida con el progreso cultural de los sectores populares. El Teatro del Pueblo intentó producir espectáculos de jerarquía y al mismo tiempo populares, sostener un repertorio donde cabían diversas tendencias y géneros, abrir su biblioteca al público, cobrar entradas accesibles y divulgar todas las actividades del grupo a través de la publicación de una revista. A pedido del propio Barletta, Arlt escribió y estrenó casi la totalidad de sus obras teatrales, originales piezas que corregía o ajustaba a partir de

discusiones mantenidas con su muy amigo director. En 1937, después de idas y vueltas por diferentes espacios, el Teatro del Pueblo recibió de la municipalidad un espacio para desarrollar sus actividades, de gran capacidad para albergar espectadores. Según destaca Luis Ordaz (2010), en la nueva sala, ubicada en la calle Corrientes, el Teatro del Pueblo comenzó a desarrollar su "etapa más significativa y brillante" representando diversas obras de autores clásicos universales y nacionales, organizando conferencias, conciertos, cursos, muestras plásticas, presentaciones de libros y revistas y encuentros con otros grupos teatrales, con el fin de complementar una tarea tendiente a "capacitar al espectador medio y sensibilizarlo artísticamente" (págs. 453-457). Hacia 1943, la misma municipalidad decide desalojar a la agrupación teatral y ésta debe trasladarse a otro local bastante más pequeño y alquilado. Por entonces, el Teatro del Pueblo comienza a desgranarse por diversos conflictos internos, algunos económicos y otros interpersonales. En paralelo, fueron surgiendo otros grupos, directores, dramaturgos, actores y actrices que se reconocieron como integrantes del movimiento teatral independiente. El Teatro Proletario, el Teatro Íntimo de La Peña, el Teatro Juan B. Justo, La Cortina, el Tinglado Libre Teatro, La Máscara y El Teatro Florencio Sánchez son algunos de los que dieron

vida a la actividad cultural de la época y desde la comprensión de la escena independiente como un posicionamiento ético, artístico y político orientado a restituir la dignidad del teatro, dignidad perdida producto de la mercantilización y el bastardeo.

## Actividades:

- Visualizar la figura 8. Identificar el modo de comunicar al público ciertas jerarquías dentro del grupo.
- Rescatar algunas prácticas teatrales actuales de grupos y de salas de teatro a las que se hayan acercado. ¿Se asemejan o no a las del Teatro del Pueblo y, si es así, en qué medida? Compartir la respuesta y las referencias en Foro de opinión.
- Investigar si existen espacios dentro de la escuela de teatro Roberto Arlt de la FAD- UPC que lleven el nombre de teatristas independientes. De ser así, investigar quiénes fueron en cada caso y cuáles fueron sus trayectorias artísticas. Socializar la información obtenida y las fuentes en Foro de publicación de trabajos.

# TEATRO del PUEBLO

*Primer teatro independiente de Buenos Aires*

Nuestro director ha fallecido el 15 de marzo del año que corre. Reiniciamos las representaciones de su obra póstuma, de su puesta en escena póstuma. Nos esforzamos por sobrepasar a la eterna tragedia en que nos hundió su desaparición, de él aprendimos que el teatro es el arte más completo, más directo en sus fines, el más útil para la sociedad. En esta obra reafirmamos nuestro espíritu tomando sus banderas de servicio a nuestro pueblo en un mundo exterior que se transforma.

## ¡SALVESE QUIEN PUEDA!

2 ACTOS DIVIDIDOS EN 7 CUADROS DE

### *Leónidas Barletta*

#### PERSONAJES

(por orden alfabético, con sus roles)

<b>JESUS ALBERNOZ</b>	- Animador - Adolfo II - Obrero	<b>Anniele Fissi</b>	- Miguel, el peluquero
<b>Violeta Pallares</b>	- Modelo 2 - Modelo - Villera	<b>Dora Kodys</b>	- Modelo 1 - Grifa - Obrero
<b>Raquel Calzonni</b>	- Monjera - Camarera	<b>Juan Angel Orfalan</b>	- Agente - Modelo - Obrero
<b>María Díaz</b>	- Lucía - Comales	<b>Héctor S. Fernández</b>	- Rolando - Modelo - Empleado de Martín
<b>Celia Ensky</b>	- Señora de Martín	<b>Amalia Quiroga</b>	- Villera - Obrero
<b>Rosa Ensky</b>	- Estela, hija de Martín	<b>José Rey</b>	- Conferencista - Agente - Funcionario
<b>José Galdar</b>	- Adriana, esposa del peluquero	<b>Ella Weeks</b>	- El multimillonario Martín

Quinta: Ejecución de Andrés Gavito

Luces y sonido: Alfredo Felipe Navano

Traspunte: María del Pilar Benigno

Trajes de Encarnación Araque

Escenografía: Bernardo Condou

Auxilio: Nidia Castrovieja

Figura 8. Programa de mano del Teatro del Pueblo.  
<https://lainsuperable.files.wordpress.com/2019/12/qq.jpg>

## El peronismo como proceso socio-cultural histórico

Durante varias décadas este importante período de la historia argentina fue negado, minimizado o simplemente marginado de las aulas y esto se debió, en gran medida, a un sesgo político ideológico que privó de una comprensión profunda de la historia reciente y de sus ecos en el presente. Anteriormente se ha señalado que la llamada década infame había concluido con unas elecciones fraudulentas que lograron consagrar como presidente y vicepresidente a los conservadores R. M. Ortiz y R. Castillo para el período comprendido entre 1937 y 1943. En 1942 muere R. M. Ortiz y la derecha conservadora y ultra nacionalista se prepara para impulsar a Patrón Costa como candidato a una nueva presidencia del mismo signo. Este hecho generó una fuerte reacción en la opinión pública de la época, en intelectuales, ciudadanos y algunos militares de bajo rango y no pertenecientes a las familias que componían la élite dominante tradicional. En 1943 se conforma una logia o sociedad secreta conocida con el nombre de GOU, Grupo de Oficiales Unidos. La logia organizó y produjo un golpe al desacreditado e ilegítimo gobierno de Castillo hacia finales del mandato. Entre los oficiales que conformaron el GOU se encontraba el joven Juan Domingo Perón. Producido el golpe, Rawson asume la presidencia, luego lo sucede el general Ramírez y después Farrell junto a Perón como su vice-

presidente. A poco tiempo de asumir la vicepresidencia, Farrell envía a Perón a cumplir funciones en el Departamento de Trabajo. Es desde ese Departamento, elevado por Perón a Secretaría de Trabajo y Previsión Social, que Perón irá construyendo su capital político, desplegando su capacidad de liderazgo, cambiando las tradicionales y tensas relaciones con los trabajadores y, también, generando una desconfianza creciente entre empresarios, miembros de la cúpula de la iglesia y de las fuerzas armadas del país. Como resultado de las conversaciones con los trabajadores y sus organizaciones, en el año 1944 Perón crea por decreto las negociaciones colectivas de trabajo, el aguinaldo, las vacaciones pagas, la jubilación por edad o por invalidez y el estatuto del peón rural, estatuto que implicaba estabilidad laboral, condiciones de trabajo y vida dignas, salario mínimo como base y descanso dominical. En 1945, bajo los fuertes reclamos por elecciones democráticas, Juan Domingo Perón renuncia a sus cargos, pero antes aumenta los salarios, fija el salario básico, vital y móvil y por cadena nacional dirige un discurso a los trabajadores donde se diferencia del gobierno militar y llama a defender lo conseguido porque no se trata de otra cosa que de justicia social. Farrell lo encarcela en la isla Martín García. La CGT llama a una huelga general para el 18 de octubre, pero los trabajadores se adelan-

tan, movilizándose el 17 de octubre desde todos los puntos del país hacia la Plaza de Mayo para exigir la liberación de Perón. Por la noche, y debido a la sostenida presión de los trabajadores, Perón es liberado y se anuncian elecciones presidenciales para febrero de 1946. Perón se dirige a una plaza colmada y sella un vínculo que perdurará en el tiempo más allá de cualquier intento deslegitimador. En febrero del 46 se presentan dos alianzas a las elecciones presidenciales por el período 1946-1952: la Unión Democrática, constituida por el Partido Socialista, el Demócrata Progresista, el Comunista, algunos radicales y empresarios conservadores y El Frente Político, constituido por el Partido Laborista, algunos sindicalistas, trabajadores, radicales forjistas y miembros de la iglesia y las fuerzas militares no pertenecientes a sus cúpulas. En las elecciones gana el Frente Político que llevará a la presidencia a Perón y a la vicepresidencia a Quijano.

Desde ciertas perspectivas, lo que se conoce como peronismo constituye la expresión de una alianza de tipo poli-clasista, de una alianza entre clases, fracciones de clases y corporaciones ligadas coyunturalmente bajo el liderazgo carismático de J. D. Perón. Sin embargo, la cuestión es mucho más compleja, rica y posible de comprender en la

medida que se entienda este fenómeno en el marco de contextos políticos, económicos y socio-culturales propios, regionales y mundiales. Algunos elementos importantes de tales marcos lo constituyen el final de la segunda guerra mundial, el inicio del mundo bi-polar y la guerra fría, el fin de los regímenes totalitarios y la reconstrucción europea, el plan Marshall, la continuidad del franquismo en España y la construcción de los estados de bienestar.

Perón consideraba que el país estaba formado por dos clases de individuos, los que trabajaban y los que vivían de ellos, que el Estado debía mediar entre el capital y el trabajo, inclinándose siempre por los trabajadores debido a sus posiciones de mayor fragilidad, que debía mantenerse una posición neutral y no injerencista en los conflictos de otros países. Él habló de y a una comunidad organizada, redefinió ámbitos y competencias del Estado, logró justicia social a través del diseño e implementación de políticas públicas, apuntó a privilegiar y proteger a la familia trabajadora, basó la economía en el creciente desarrollo de la industria liviana y pesada y en el consumo interno. Las políticas públicas fueron orientadas a democratizar el bienestar, a allanar el camino de la movilidad social ascendente, a incluir reconociendo derechos,

a lograr el pleno empleo y los buenos salarios. Durante sus dos primeros gobiernos se erradicaron enfermedades de larga data, se disminuyeron las muertes infantiles, se democratizó la educación secundaria bajo el formato bachiller, comercial y técnica, se construyeron escuelas y universidades en las provincias del país, se garantizó la gratuidad de la educación universitaria, se construyeron hospitales modelo, complejos habitacionales, deportivos, turísticos y educativos, se otorgaron créditos baratos para familias y para pequeñas y medianas empresas, se nacionalizaron empresas y servicios esenciales, se aumentó la presión tributaria sobre sectores sociales de mayores ingresos, generando recursos que se redistribuyeron a través de obras que aún se conservan firmes y en pie (puentes, caminos, rutas, redes de luz y agua corriente, etc.), se realizó el segundo gran censo poblacional, se apoyó al sector rural con tecnología y créditos durante los períodos azotados por la sequía y las plagas, se consagró el sufragio femenino en 1947, se modificó el código civil a favor de los derechos de las mujeres y de los niños y las niñas. Durante el segundo gobierno de Perón es posible advertir un marcado y creciente recelo por parte de sectores de la élite argentina, sectores de la clase media, de la jerarquía de la iglesia y de las fuerzas armadas, algunos intelectuales y periodistas de la época, recelo que el

gobierno responde con críticas, confrontación y en algunos casos, despido de docentes hostiles y censura de prensa abiertamente opositora. Llegado 1955, oficiales de la marina y de la aeronáutica bombardean con catorce toneladas de explosivos la Plaza de Mayo y la Casa de Gobierno buscando asesinar al "dictador" Perón. En este intento fallido, mueren más de 300 civiles, entre ellos niños y niñas que intentaban llegar a recorrer las instalaciones de la Casa de Gobierno abierta a los visitantes, y los heridos se cuentan de a cientos. Perón contesta al cruento intento con un llamado a mantener la calma, sin embargo, se producen algunos hechos de violencia en respuesta. Meses más tarde, un golpe conocido como la revolución libertadora pone fin a su mandato antes de tiempo y fuerza a Perón al exilio. El general Lonardi asume la presidencia del gobierno de facto comenzando una brutal cacería de peronistas y la destrucción, el abandono, la negación, el ocultamiento de las obras de gobierno, la difamación de las figuras públicas y privadas de Juan Domingo Perón y Eva Duarte, la proscripción política del peronismo, la prohibición del uso de los nombres Juan Domingo y Eva, la prohibición de nombrar al peronismo y de decir ser peronista, pero, también, comienza la resistencia peronista, resistencia que culminará con el regreso de Perón en los años 70.

- Primer gobierno peronista: 1946 a 1952. Perón accede a la presidencia por una abrumadora mayoría de votos.
- Segundo gobierno peronista: 1952 a 1955. Perón repite casi iguales números obtenidos en la elección anterior.

El 17 y el 18 de octubre de 1945 condujeron a Perón a la presidencia y consolidaron un movimiento social, cultural y político realmente nuevo. Como indica el historiador Daniel James (1987), durante aquellas dos jornadas se expresaron "la necesidad de defender" intereses económicos y sociales de la nueva clase obrera argentina, un "cuestionamiento a las formas de jerarquías sociales y símbolos de autoridad" (pág. 461), la desigualdad de acceso a la cultura y la educación. El recuerdo vívido y duradero de aquellos días se relaciona con la liberación, la felicidad, la alegría y la hermandad. Podría decirse que Perón articuló y re-significó elementos ideológicos del pensamiento de los y las trabajadoras argentinas y supo tocar sus sensibilidades logrando transformar el escepticismo en optimismo, el miedo solitario en coraje colectivo, los estigmas étnicos y sociales en orgullo, la humillación en dignidad. Todo esto formó y forma la base del vínculo fuerte y perdu-

rable entre J. D. Perón, Evita y los y las trabajadoras. Eva Duarte dijo alguna vez que el liderazgo de J. D. Perón no había sido producto de construcciones internas de un comité político, tampoco del reparto de prebendas o de caridades y que el 17 de octubre de 1945 fue concebido por los y las trabajadoras en sus lugares de trabajo. Sin guías, sin conducción partidaria o sindical y por sus propios medios, los y las trabajadoras se adelantaron y exigieron la libertad de Perón ante la mirada indignada de la coqueta y recelosa capital porteña que no tardó en alzar su voz contra el aluvión zoológico, la horda salvaje, los cabecitas negras, los descamisados, los grasas que invadían calles y plazas con cánticos, bombos y pancartas.



## Actividades:

- Visualizar las figuras 9, 10 y 11. Reparar en los actores sociales y en el clima general de la histórica jornada del 17 de octubre de 1945.



Figura 9. El 17 de octubre de 1945.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Archivo\\_General\\_de\\_la\\_Naci%C3%B3n\\_Argentina\\_1945\\_Buenos\\_Aires\\_Plaza\\_de\\_Mayo\\_el\\_17\\_de\\_octubre%2C\\_pies\\_en\\_el\\_agua.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Archivo_General_de_la_Naci%C3%B3n_Argentina_1945_Buenos_Aires_Plaza_de_Mayo_el_17_de_octubre%2C_pies_en_el_agua.jpg)

Figura 10. Trabajadores llegando en tranvía a Plaza de Mayo.

<https://www.adnrionegro.com.ar/wp-content/uploads/2021/10/17-d-eoctubre.jpg>

Figura 11. Perón se dirige a una plaza colmada de trabajadores y trabajadoras.

[http://www.momarandu.com/notix/multimedia/imagenes/fotos/2020-10-17/966279\\_grande.jpg](http://www.momarandu.com/notix/multimedia/imagenes/fotos/2020-10-17/966279_grande.jpg)



## El teatro argentino entre 1943 y 1955

La irrupción del movimiento peronista y su acceso a la presidencia en dos oportunidades por medio del voto popular, significó un antes y un después en todas las esferas y aspectos de la vida socio-cultural argentina. El sociólogo alemán Peter Waldmann (1985) considera que, como todo fenómeno crucial para la vida de un país, el peronismo fue objeto de valoraciones distintas y opuestas, muchas de ellas francamente prejuiciosas. Observa que muchos de los prejuicios se vincularon con la aplicación de categorías analíticas foráneas, arbitrarias, no del todo comprobadas empíricamente y que permitieron describir al peronismo como un totalitarismo fascista, un autoritarismo desarrollista, un bonapartismo, una demagogia, un paternalismo o un movimiento de liberación nacional. Considera que la comprensión del peronismo debe implicar el reconocimiento de las razones o motivos objetivos de su surgimiento y, relacionados con la crisis nacional de los años 30 y principios de los 40, debe implicar el estudio de “las concepciones políticas y las ideas rectoras de Perón como elementos que estructuraron y definieron la función del sector estatal propiamente dicho.” (págs. 12-18).

El historiador Luis Ordaz (2010) indica que, hacia 1943, la intensa labor de directores, actores, actrices, dramaturgos y agrupaciones inde-

pendientes parecía haberse estancado y estar necesitando un replanteo y que, por entonces, algunas voces independientes ya hablaban de una "crisis de los teatros independientes" (págs 490-491) y la relacionaban con las puestas en escena ofrecidas y no con los textos dramáticos elegidos. La carencia de profesionalización en los roles propios del arte teatral, el excesivo autodidactismo, el primado del entusiasmo y el voluntarismo por encima de las capacidades y el halo romántico que cubría el hacer independiente comenzarán a ponerse en cuestión. Ordaz rescata la voz del independiente Pablo Palant expresando que "Se ha llegado ahora a un momento crucial, en que hay que adoptar nuevos métodos de lucha y adaptarse a una realidad que no es (...) la de hace diez años" (págs. 491). P. Palant se refería a la necesidad de asumir una forma más eficaz de dar batalla por un teatro que no termine devorado por las exigencias de la creciente industria y el mercado, ni marginado por las producciones cada vez más profesionales y exitosas en un contexto que claramente se estaba transformando. Algunas de las agrupaciones independientes propondrán como respuesta al reconocido problema de la propia formación, formalizar escuelas internas de preparación actoral, práctica que venía desarrollándose, pero de manera muy poco sistemática.

Tanto el primer gobierno peronista como el segundo tuvieron como objetivo desarrollar la industria nacional y activar el consumo interno, y de este objetivo no quedarán marginadas las producciones culturales y artísticas. Entre los años 1943 y 1955, la vida social y cultural del país se activará notablemente producto del Estado de bienestar, la ampliación de derechos ciudadanos, la democratización del acceso a la educación y a los bienes de la cultura, la mejoría de las condiciones de vida, los buenos salarios y la ampliación del consumo, la inclusión de grandes sectores de la población a la clase media, el reconocimiento del derecho al tiempo libre y a su gozo por medio de los viajes y paseos, de los deportes y de las distintas artes fomentadas, apoyadas y difundidas desde el Estado y sus respectivas Secretarías o Subsecretarías creadas. Entre los años 1943 y 1955, el cine, el teatro, la radio y la publicidad crecerán notablemente y emplearán gran cantidad de profesionales actores y actrices, libretistas, guionistas, directores, técnicos, asistentes, dibujantes, etc. A las agrupaciones teatrales del período fundacional del movimiento teatral independiente se le irán sumando otras nuevas, entre ellas se encontrarán El Teatro de los Independientes, El Teatro IFT, IAM: Instituto de Arte Moderno, Nuevo Teatro, Teatro Estudio y Fray Mocho. Estos grupos muy activos serán verdaderos semilleros de artis-

tas gravitantes en la cultura y el teatro de la época y lograrán extender sus actividades e influencias hacia décadas posteriores. En general, los nuevos grupos abrazarán el ideario del período fundacional relacionado con apostar por un teatro popular con elevado nivel artístico y con dignificar la escena nacional, a lo cual se le sumará buscar la profesionalización manteniendo la conducta independiente adversa a la mercantilización del arte teatral. Entre 1943 y 1955, algunos grupos, entre ellos Fray Mocho, lograrán desarrollar largas giras por las provincias argentinas y por otros países, otros grupos editarán cuadernillos destinados específicamente a temas del arte teatral y como modo de apoyar la formación profesional de actores y actrices. En tales cuadernillos se difunden las experimentaciones del maestro ruso Stanislavski, del suizo Dalcroze y del francés Copeau, entre otros. En general, los grupos combinarán la puesta en escena de la dramaturgia europea (Goldini, Lorca, Brecht), de la americana (Williams, Miller, Odets) y de la nacional, a través de jóvenes autores que comienzan a dar sus primeros pasos. En el año 1950, la Subsecretaría de Cultura dependiente del Ministerio de Educación de la Nación organizará el Gran Certamen de Teatros Vocacionales como parte de los numerosos festejos dedicados al año del Libertador General San Martín. El certamen se desarrollará durante

quince días consecutivos en las instalaciones del teatro Presidente Alvear de la capital porteña y reunirá a dieciocho agrupaciones de teatro de todo el país sin exigencias de modos, temáticas o autores a representar. Entre los participantes se cuestionará el empleo del término vocacional en el evento. Sin embargo, como señala Luis Ordaz (2010), la experiencia que logró la atención de gran público demostró que no era totalmente desacertada la elección de la palabra cuestionada, los grupos evidenciaban diferentes grados de desarrollo y un cierto desajuste entre sus aspiraciones artísticas y reales posibilidades (págs. 505-506).

Entre los años 1951 y 1952, en la ciudad de Córdoba se funda el primer grupo teatral independiente de la provincia, Teatro Siripo, en claro homenaje a la primera pieza teatral de temática americana escrita en el Río de la Plata a fines del siglo XVIII por Manuel José de Lavardén. El grupo estuvo dirigido por el actor, director y maestro Ernesto Heredia (1926-2010), contó con la estrecha colaboración de los actores Mario Mezzacapo y Alberto Santiago y desarrolló una muy intensa actividad a través de la puesta en escena de dramaturgia nacional y extranjera, de giras provinciales y nacionales, de representación provincial en encuentros y congresos pedagógicos y artísticos y de la apertura de espa-

cios formativos destinados a niños y niñas, jóvenes, adultos y adultas. Ernesto Heredia, oriundo de la ciudad de Villa María, fue un incansable hacedor y difusor del teatro, fue profesor fundador de dos importantes instituciones oficiales, el Seminario de Arte Dramático de la provincia y el Seminario de Teatro Infantil del Consejo General de Educación.

El investigador teatral Jorge Dubatti (2012) destaca que hasta 1959 inclusive, el llamado teatro independiente argentino experimentó un muy importante crecimiento, como así también, la dramaturgia, la crítica teatral y la publicación especializada en teatro. Además, afirma que las muchas agrupaciones independientes llevaron a la práctica el ideario fundacional con algunas variantes que extendieron “los límites de lo estrictamente definido como independiente” aunque, la cohesión interna se mantuvo debido a “un conjunto de coordenadas básicas compartidas (especialmente el rechazo del teatro mercantilizado y de la producción “industrial”)” (págs. 117-132).

- La Asociación Argentina de Actores, fundada en 1919, nació con el objetivo de defender a los actores y actrices de los incumplimientos de las compañías contratistas. Durante los dos primeros gobiernos peronistas, la asociación fue convertida en sindicato y logró que sea

aprobado el proyecto que establecía que el cincuenta por ciento de las obras estrenadas tenían que ser argentinas y que el setenta por ciento de sus actores debían ser argentinos, por medio de la sanción de la Ley N° 11.723. Este reconocimiento del Estado avivó una violenta reacción patronal. Al producirse el golpe militar del año 1955, el sindicato fue intervenido militarmente y un marino asumió su dirección. Aquí comenzará la persecución a los actores y las actrices peronistas y a todos aquellos y aquellas que se manifestaran en contra del golpe.

- Eva María Duarte nace el mismo año de la fundación de la Asociación Argentina de Actores. Evita, la abanderada de los humildes, como la llamó su pueblo, fue actriz de cine, teatro y radio y una de las mujeres más influyentes de la política argentina e internacional. Se afilió y colaboró solidariamente con la Asociación Argentina de Actores desde 1938 y su carnet de afiliación llevó estampado el número 639.

- Eva nació en Los Toldos, provincia de Buenos Aires, en 1919 y murió en 1952. Perón nació en Lobos, provincia de Bs. As. en 1895 y murió en 1974.

A partir de los sucesos de la mal llamada revolución libertadora comenzará otra etapa del país y también del teatro argentino, comenzará un período de violencia basada en la expresión desembozada de un odio irracional que conducirá a la destrucción, quema, negación, prohibición y persecución de todo lo que recordara a los gobiernos peronistas y a las figuras de J. D. Perón y Eva Duarte. La violencia desatada fue comprendida desde el peronismo como producto del gorilismo, término que hacía referencia a la manifestación de un sentimiento irracional, brutal, destructor y, por ello, temible.

## Actividades:

- Leer el texto de Luis Ordaz *Historia del teatro en el Río de la Plata*, capítulo II: El teatro independiente, págs. 487 a 508.
- Leer el texto de Jorge Dubatti *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, págs. 106 a 133. Reparar en los motivos que sustentan la afirmación de J. Dubatti referida a lo que considera como el texto clave del teatro oficial del período peronista, Antígona Vélez de Leopoldo Marechal.
- Leer *La Escuela Roberto Arlt hoy en Teatro y Educación en Córdoba. Del Seminario de teatro Infantil a la Escuela Superior de Teatro Roberto Arlt* de M. Torres, págs. 19 a 49. Identificar en qué instituciones formativas devinieron los seminarios fundados por el profesor Ernesto Heredia.
- Visualizar las figuras 12, 13 y 14. Identificar en las reproducciones de las pinturas del argentino Daniel Santoro diversos elementos iconográficos relacionados con los dos primeros gobiernos peronistas.
- Visualizar las figuras 15, 16 y 17. ¿Sería posible reconocer estas viviendas familiares en la Córdoba actual? ¿Dónde? Socializar la información recopilada en Foro de publicación de trabajos.



Figura 12. Descamisado gigante expulsado de la ciudad. Obra del pintor Daniel Santoro.

<https://elartista.com.ar/wordpress/wp-content/uploads/2019/10/santoro10-el-descamisado-gigante-expulsado-de-la-ciudadpag11.jpg>

Figura 13. Eva Perón y la mamá de Juanito en su último paseo. Obra del pintor Daniel Santoro.

<https://pbs.twimg.com/media/E0yoR5GX0AEyYjU?format=jpg&name=large>

Figura 14. Niños peronistas combatiendo el capital. Obra del pintor Daniel Santoro.

<https://www.nodalcultura.am/wp-content/uploads/2015/10/Ni%C3%B1os-peronistas-combatiendo-el-capital.jpg>





Figura 15. Ciudad Evita. La Matanza. Provincia de Buenos Aires.  
<https://arc-anglerfish-eu-central-1-prod-prisa.s3.amazonaws.com/public/5QWERD7HNN3CX3KZ3R6XDNZKRY.jpg>



Figura 16. Los barrios peronistas y sus chalets de uno y dos pisos.  
[https://www.telam.com.ar/thumbs/bluesteel/advf/imagenes/2020/07/5f1d7765d56e2\\_900.jpg](https://www.telam.com.ar/thumbs/bluesteel/advf/imagenes/2020/07/5f1d7765d56e2_900.jpg)



Figura 17. El estilo californiano de los chalets peronistas.  
[https://resizer.glanacion.com/resizer/LNt1tUJq\\_lqMoR10Imw-CsK6YE=/768x0/filters:quality\(80\)/cloud-front-us-east-1.images.arcpublishing.com/lanacionar/EB5Z2C76DNDBLGM5YF2UNSCGY.jpg](https://resizer.glanacion.com/resizer/LNt1tUJq_lqMoR10Imw-CsK6YE=/768x0/filters:quality(80)/cloud-front-us-east-1.images.arcpublishing.com/lanacionar/EB5Z2C76DNDBLGM5YF2UNSCGY.jpg)

## El teatro argentino entre 1955 y 1973

Luego de los trágicos sucesos de 1955 que buscaron el asesinato del presidente Perón y lograron su derrocamiento y exilio, el gobierno del país será asumido de facto por José Molina Gómez, tres días después por el General Eduardo Lonardi y posteriormente por Pedro Eugenio Aramburu. En mayo del año 1958, por elecciones, asume la presidencia del país Frondizi, quien será depuesto en marzo de 1962 y reemplazado por J. M. Guido hasta noviembre de 1962. En 1963, por elecciones, asume la presidencia Arturo Illia, quien será depuesto en 1966 por la llamada revolución argentina. De facto asume una Junta Militar hasta junio de 1966. De facto asume Juan Carlos Onganía desde 1966 hasta 1970. De facto asumen Levington hasta 1971 y Lanusse hasta el año 1973. En 1973, por elecciones, asume la presidencia del país Héctor Cámpora, mientras se espera el regreso de Perón, regreso negado reiteradamente por los gobiernos de facto y también por los gobiernos débiles, condicionados y breves, de Frondizi y de Illia. Es interesante notar que el derrocamiento del gobierno de Illia fue llamado revolución tal como ocurrió con el derrocamiento de Juan Domingo Perón y los festejos realizados en ocasión del derrocamiento del segundo gobierno de Hipólito Yrigoyen.

Como señala el historiador Luis Ordaz (2010), tanto en lo político como en lo social y cultural, "el país se encuentra seriamente convulsionado (...) el termómetro social muestra (...) la gravedad del tiempo que se vive" (págs. 531-532), problemas internos aquejan y hechos externos mundiales repercuten e influyen todas las esferas de la vida social argentina. Este período será caracterizado por el indiscutible protagonismo de la juventud trabajadora, sindical, estudiantil, profesional, militante, intelectual y artista. Por un lado, estará marcado por la interrupción democrática, la instalación de dictaduras militares y gobiernos de extrema debilidad que no terminan sus mandatos, la supresión de derechos políticos, civiles y laborales, la proscripción del peronismo, la devaluación de la moneda argentina y la crisis económica que comienza a golpear a las familias trabajadoras y a los sectores medios de la sociedad ampliados durante los gobiernos peronistas, la supresión de la autonomía universitaria y la libertad de cátedra (dictado de contenidos, empleo de ciertas teorías y autores, etc.), la Noche de los Bastones Largos en 1966, la censura de las opiniones disidentes, la formación de grupos de guerrilla urbana, los secuestros, torturas y fusilamientos, la unión de los trabajadores con los estudiantes de la ciudad de Córdoba en los sucesos del año 1969 conocidos como el Cordobazo. Por otro

lado, el período estará marcado por la difusión de grandes adelantos científicos y tecnológicos, la reacción juvenil contra la violencia étnica y los conflictos bélicos, la oposición activa al conservadurismo socio-cultural y a los efectos del orden económico capitalista, la revolución cubana de 1959 y la revolución China, las noticias de los asesinatos de líderes políticos y sociales (J. F. Kennedy, M. Luther King, Ernesto CHE Guevara), los episodios callejeros revolucionarios encabezados por obreros, estudiantes, profesores e intelectuales en París del año 1968, la irrupción de nuevas formas culturales y artísticas como lo fueron las neo-vanguardias Pop Art, Agit Art, Arte Documental, Nouvelle Vague y Neorrealismo italiano, entre otras.

Si la primera etapa del desarrollo del movimiento teatral independiente se caracterizó por el espíritu romántico y la entrega al arte teatral independiente sin esperar mucho más y la segunda etapa por la creciente capacitación, profesionalización y organización de las agrupaciones teatrales, la tercera etapa se caracterizó por el compromiso con la realidad social y su transformación, por el compromiso con la memoria, la resistencia y la militancia contra gobiernos autoritarios, anti-democráticos y anti-populares. Por entonces, autores, directores,

escenógrafos, iluminadores, sonidistas, actores y actrices buscaron experimentar con otras formas y medios, re-apropiarse de los aportes a la escena teatral moderna de Ramón del Valle-Inclán y su esperpento, de Piscator, de Bertold Brecht y su teatro épico-didáctico o nuevo realismo, de los mitos clásicos, del simbolismo, del absurdo o sin sentido y de las tradiciones nacionales como el circo criollo, el sainete y el grotesco criollo o argentino, re-apropiarse de las técnicas actorales autóctonas y no autóctonas, llevar el teatro a veredas, calles, plazas, barrios periféricos, fábricas, sindicatos y universidades, acercar el teatro a lugares donde se resistía, estimular el encuentro directo entre artistas y espectadores. Durante la tercera etapa de desarrollo del movimiento independiente surgen nuevos autores y grupos conformados por jóvenes artistas, surge lo que se conoce con el nombre de nuevo realismo, un realismo para nada ingenuo y fuertemente crítico de la sociedad. Entre los jóvenes artistas se destacaron Juan Carlos Ghiano, Ricardo Halac, Ricardo Talesnik, Carlos Somigliana, Rodolfo Walsh, Alberto Adellach, Osvaldo Dragún, Sergio de Cecco, Ricardo Monti, Eduardo "Tato" Pavlovsky, Griselda Gambaro, Roberto Cossa y, en la ciudad de Córdoba, Miguel Iriarte con su realismo costumbrista, los grupos Libre Teatro Libre y La Chispa con su innovadora propuesta metodológica y política

conocida como la creación colectiva, Raúl Ceballos con su popular personaje de café concert, Doña Rosa y Jorge Bonino con sus monólogos e intervenciones teatrales efímeras, rupturistas y de gran reconocimiento dentro del Instituto Di Tella de Buenos Aires.

La creación colectiva constituyó una muy singular manera de comprender los procesos creativos teatrales. Actores y actrices dejaron de concebirse como quienes se preparan solo para la actuación. En las creaciones teatrales colectivas, todos y todas asumían más de un rol dentro del grupo y estos no eran fijos, participaban de manera horizontal en la toma de decisiones relativas a las temáticas, a los abordajes, a las soluciones escénicas, a los espacios de representación, a la búsqueda de recursos para producir, a la difusión, etc. El espectáculo era concebido como el resultado de un proceso creativo y a la vez, formativo entre pares, donde se entretejían, sin apuros, los aportes de cada integrante. En Córdoba, María Escudero fue una de las referentes más importantes de la creación colectiva. Ella nació en Cruz del Eje en 1926 y falleció en la ciudad de Quito en 2005; se formó como actriz en Buenos Aires y en Europa junto al gran actor y mimo Marcel Marceau. Desde un espacio otorgado por la Universidad Nacional de Córdoba

logró consolidar el Libre Teatro Libre, grupo que trabajó intensamente durante la década del setenta y principios de la década de los ochenta y que asumió un fuerte compromiso con la transformación social, cultural, política. La creación colectiva marcó la forma de ser, hacer y decir teatro en Córdoba y, aún en la actualidad, sus ecos están presentes en el hacer teatral de no pocos teatristas de la provincia. El café concert fue una modalidad teatral de gran presencia en la Córdoba del período, una forma que permitía que actores y actrices se expresaran a través de propios monólogos y diálogos de carácter humorístico, satírico, crítico de la realidad socio-política y que mezclaran la actuación con el canto, la música y el baile. Tres emblemáticos café concert cordobeses fueron Elodía, Bestiario y El Pupo. Miguel Iriarte o “el negro Iriarte”, como afectuosamente lo llamaban sus colegas, nació en la popular barriada de San Vicente de la ciudad de Córdoba y falleció en el año 2015 en las Sierras Chicas. De orígenes muy humildes y nunca olvidados, se convirtió en referente ineludible del teatro realista costumbrista cordobés. Iriarte fue actor, director, maestro de actores y actrices y autor de exitosas y recordadas piezas teatrales entre las que se destacan *15 Caras Bonitas*, *15, San Vicente Super Star*, *Ruta bar*, *Una familia tipo* y *Eran cinco hermanos* y *ella no era muy santa*. En sus textos teatrales rescató personajes,

situaciones, costumbres, modismos típicos y reconocibles del pueblo, del barrio, de su Córdoba natal.

Roberto “Tito” Cossa, uno de los representantes de la tercera etapa del desarrollo del movimiento teatral independiente, fue y es un muy importante dramaturgo y guionista argentino. Nació en Buenos Aires en 1934 y recibió numerosos premios por su extensa e incansable labor. Entre sus obras más reconocidas se encuentran *El viejo criado*, *Yepeto*, *Nuestro fin de semana* y *La nona*, obra traducida a muchas lenguas y representada por numerosos grupos nacionales e internacionales en largas y exitosas temporadas. Las enigmáticas piezas de R. Cossa no admiten una única y lineal lectura, ellas ahondan en pequeñas tragedias cotidianas y en vínculos puertas adentro, desde una poética singular que se conoce como neo-grotesco.

## Actividades:

- Leer el texto de Luis Ordaz *Historia del teatro en el Río de la Plata*, capítulo III: El teatro independiente, págs. 531 a 554.
- Leer *La nona* de Roberto Cossa. Identificar su estructura morfológica. Identificar si se respeta una temporalidad lineal. Identificar algunas características generales que podrían compartir el neo-grotesco de Cossa con el grotesco criollo de Discépolo. Elaborar una síntesis argumental de la obra empleando palabras propias.
- Interpretar personalmente el personaje de la nona y compartir la interpretación en Foro de opinión.
- Sugerencia: leer la obra *Eran cinco hermanos y ella no era muy santa* del cordobés Miguel Iriarte.

## El teatro argentino entre 1973 y 1983

Héctor Cámpora, a poco tiempo de ser elegido presidente por el voto popular, deja sin efecto la proscripción del peronismo, facilita el retorno de Perón y llama a unas nuevas elecciones. El 23 de septiembre de 1973, la fórmula Juan Domingo Perón-María Estela Martínez de Perón gana esas elecciones con el 62% de los votos. El retorno de J. D. Perón se produjo en medio de una atmósfera social de incertidumbre, desconfianza, empobrecimiento generalizado y tensiones internas dentro del movimiento peronista, movimiento que durante los años de exilio de J. D. Perón había comenzado a transitar procesos de diferenciación interna entre un sector joven y más volcado hacia el socialismo (representado por J. W. Cook) y un sector más tradicionalista volcado hacia la centroderecha (representado por J. I. Rucci). Ambos sectores exigían de Perón reconocimiento y consideración. Ambos sectores se reconocían peronistas y parte de la resistencia peronista. Ambos sectores encontraban en la figura de Perón al líder del movimiento que debía unir y gobernar. Sin embargo, el Perón que retornaba del exilio en España no era el mismo, estaba gravemente enfermo y su enfermedad lo había llevado a apoyarse en su nueva esposa y en un personaje que detrás del cumplimiento de servicios de cuidado y asistencia irá desplegando una influencia manipuladora, primero sobre María Estela,

luego sobre la pareja y posteriormente sobre el gobierno. Este funesto personaje era López Rega, aparecido de la nada durante un viaje de María Estela Martínez, con un muy velado pasado ligado a la policía y un extravagante presente relacionado con las artes del esoterismo y con una logia masónica de derecha, introducido en la casa de la pareja como un amigo que quería ayudar, colaborar, asistir. Poco a poco, López Rega irá ocupando el lugar de secretario, vocero y filtro de mensajes, conversaciones, escritos, encuentros y decisiones políticas del tercer gobierno peronista. A mediados del año 1974, Perón fallece del cáncer que lo aquejaba desde hacía varios años. La conmoción fue tremenda, conmoción social y política, nacional e internacional, conmoción hacia el interior del movimiento que no lograba zanjar ni apaciguar sus diferencias. En este escenario de desconcierto y de creciente conflictividad, asume la presidencia del país María Estela Martínez de Perón, quien se entrega a los consejos y sugerencias de López Rega. Conseguida la confianza de la presidenta, López Rega comienza a actuar como un primer ministro, a nombrar personas de su conocimiento y confianza en todos los gabinetes del gobierno y a organizar la Alianza Anticomunista Argentina o Triple A, agrupación para-policial que ejerció el terror mediante allanamientos, secuestros, torturas, vejaciones y

asesinatos con el objetivo de combatir y de terminar con las corrientes internas peronistas de tipo progresistas y revolucionarias. Lejos de conseguir el objetivo trazado, la radicalización de los sectores progresistas y revolucionarios, en respuesta a la violencia por parte del Estado, se incrementó y el país comenzó a entrar en una escalada de violencia imparable. Ante este escenario, parte de la dirigencia política, empresarial, eclesiástica e intelectual acuden a los altos mandos militares argentinos para ver qué hacer con un gobierno que no lograba frenar la violencia y ordenar el caos, pero la presidenta en ejercicio había acudido antes, mostrándose frente a los militares desorientada y debilitada. El 24 de marzo de 1976, los altos mandos militares producen el golpe de Estado que derrocará al gobierno de M. E. Martínez de Perón y que la encarcelará. Se instala una dictadura permanente que fue llamada proceso de reorganización nacional. El orden dictatorial fue gobernado por una Junta Militar integrada por tres altos militares pertenecientes a diferentes fuerzas, sin que existiera una estricta coincidencia temporal entre los de la fuerza del Ejército, de la fuerza Aérea y de la Marina: Videla, Massera y Agosti, Viola, Lambruschini y Graffigna, Galtieri, Anaya y Lami Dozo, Nicolaides, Franco y Hughes. El período histórico que va del 76 al 83 se caracterizó por el terrorismo de Estado, la aplicación de un

plan sistemático de desapariciones forzadas de personas, la violación de los derechos humanos, los secuestros, torturas, violaciones y asesinatos, el robo de la identidad de recién nacidos, la censura académica, periodística y artística, la prohibición de libros, músicas, películas y de escritores, pensadores, cantantes, compositores, artistas, el control de la orientación educativa de la población, el cierre del Congreso y el Senado, la suspensión de derechos y garantías civiles, políticos y laborales, el exilio forzado, la toma de deuda externa, la des-industrialización del país, la aplicación de políticas neo-liberales, el mundial de fútbol del 78 que pretendió ocultar las atrocidades del régimen, la demencial guerra de Malvinas, la barbarie y el horror desembozado que contó con el apoyo de los EEUU y su Plan Cóndor para el cono sur del continente americano y con el apoyo de las altas jerarquías militares, eclesiásticas, terratenientes y empresarias del país. Fue una dictadura cívico-eclesiástica-militar, un tipo de orden cruento que dejó un saldo de 30.000 desaparecidos y que provocó una ruptura y trauma social, cultural, político y generacional con severas consecuencias hasta el presente. La dictadura de 1976 constituyó un genocidio humano y, al mismo tiempo, un genocidio cultural sin precedentes.



En medio del terror y de las noticias del horror perpetrado desde el Estado dictatorial, el teatro intenta sobrevivir como puede, sortear la censura y la vigilancia permanente que se ejerce sobre la educación, la cultura y el arte, pero muy poco es lo que puede hacer. Dramaturgos, actores, actrices y directores perseguidos y censurados deben emigrar, algunos resisten en el país bajo el silencio y el anonimato, otros son torturados y asesinados en campos de concentración clandestinos distribuidos por todo el país. El Estado dictatorial habla de "NN" y se auto-define como un Estado "derecho y humano". Las madres comienzan a desafiar la brutalidad y el cinismo con rondas en la Plaza de Mayo donde piden por el paradero de hijos, hijas, nietos y nietas, ellas llevan en sus cabezas un pañuelo blanco y danzan solas en la noche más siniestra.

Perdida la demencial guerra de Malvinas contra Inglaterra, en junio de 1982, el régimen dictador argentino se encuentra desprestigiado, mal parado y sin poder de reacción, organismos internacionales de derechos humanos piden con insistencia explicaciones y poder hacer observaciones directas dentro del país. Es en ese momento cuando el teatro independiente, o lo que quedó de él, comienza a animarse, re-

unirse, reorganizarse, a pensar en un reencuentro con su público y a comprometerse activamente con la urgente recuperación de la democracia, el imperio de la Constitución Nacional y la defensa de los derechos humanos en Argentina.

- Dictadura refiere a un sistema de gobierno político en el que una persona o un grupo reducido de personas concentran de facto todo el poder y no se someten a ningún tipo de limitación porque no respetan leyes, controles y separación de los poderes y porque prohíben el control democrático y social.

En 1973, el joven psiquiatra, director y dramaturgo Eduardo Pavlovsky (1933-2015) estrena su pieza teatral *El señor Galíndez*, drama político que aborda el tema de la tortura como productora de subjetividades y no como hecho relacionado con patologías individuales, la tortura diaria, cotidiana, naturalizada, aceptada y concretada por represores y por colaboradores, la tortura como institución. En 1974, durante una de sus representaciones en el Teatro Payró, explota una bomba. Pavlovsky es advertido y, luego, perseguido, prohibido e incluido en la lista negra elaborada por el órgano censor de la dictadura. En 1978, Pavlovsky logra exiliarse en España y así salvar su vida. La obra *El señor Ga-*

*Índez* alerta y despierta las conciencias de lectores y espectadores y ya puede ser considerada como un clásico del teatro nacional. Eduardo “Tato” Pavlovsky incursionó también, en la producción ensayística y teórica, destacándose los interesantes textos *La multiplicación dramática* (1989) y *La voz del cuerpo* (2003), además de haber colaborado con diferentes revistas especializadas en artes escénicas.

## Actividades:

- Leer el texto de Osvaldo Pellettieri *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino (1900-1994)*, págs. 37 a 53.
- Leer la obra *El señor Galíndez* de E. Pavlovsky. Identificar su estructura morfológica. Identificar si se respeta una temporalidad lineal. Elaborar una síntesis argumental de la obra empleando palabras propias.
- Visualizar el vídeo musical (1988) que homenajea a esas mujeres enormes que son las madres y abuelas de Plaza de Mayo, faros éticos para todas las generaciones. <https://youtu.be/-P9m-3mrflo>
- Visualizar el film *Plata dulce* (1982) de Fernando Ayala. Reparar en cómo se ven modificados los vínculos familiares y sociales producto del tipo de orientación que adopta la economía del período. <https://youtu.be/6LRncbu-aJk>
- Sugerencia: leer la obra *Telarañas* de E. Pavlovsky.

## El fenómeno Teatro Abierto

Hacia mediados del año 1981, a instancias de Osvaldo Dragún, comienza a gestarse un movimiento que adoptó el desafiante nombre de Teatro Abierto y que fue una valiente reacción contra el silenciamiento, las desapariciones forzadas, los exilios y el genocidio social y cultural impuesto por la dictadura cívico-militar-eclesiástica de 1976. El recién elegido Premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel, el reconocido escritor y luchador en la defensa de los derechos humanos Ernesto Sábato y la Asociación Argentina de Actores, a través de sus filiales y afiliados de todo el país, apoyaron la gestación y el desarrollo del movimiento. Teatro Abierto fue un movimiento cultural teatral que se opuso a la continuidad de la dictadura. A este movimiento se sumaron dramaturgos, directores, técnicos, actores, actrices y dueños de salas de todas las provincias. Entre sus primeros integrantes, además de O. Dragún, se encontraron Ulises Dumont, Pepe Soriano, Luis Brandoni, Héctor Alterio, Rubens Correa, Roberto Cossa, Eduardo Pavlovsky, Carlos Somigliana, Griselda Gambaro, Carlos Gorostiza, Eugenio Griffiero y tantos más. Teatro Abierto fue un modelo de organización, producción y difusión en momentos muy complejos que, poco a poco, fueron replicando otras artes argentinas, entre ellas la literatura, la danza y el cine. Se inició en reuniones en la sala Teatro del Picadero, teatro quemado

por el gobierno de facto cuando se pusieron en marcha las primeras representaciones dentro del marco del primer ciclo teatral Teatro Abierto hacia fines del año 1981. El segundo ciclo organizado fue el de 1982 bajo el lema *Ganar la calle*. El tercer ciclo fue el de 1985, cuando ya se había recuperado la democracia, bajo el lema *Teatrado en defensa de la democracia, por la liberación nacional y la unidad latinoamericana*. Todos los ciclos se caracterizaron por el estreno de obras escritas para la ocasión, por desarrollarse durante varios días en diferentes salas y espacios públicos del país, por una muy alta adhesión y participación de artistas, por un emotivo reencuentro entre los teatristas, por el ávido público que desbordaba salas, a pesar de los peligros que aún implicaba asistir al teatro, y que obligaba a sumar nuevas funciones, horarios y localidades. Un público que debatía respecto de las obras y de la situación política en largas colas de espera para ingresar a las funciones y después de ellas. Los tres ciclos fueron un enorme éxito de taquilla, pero también un éxito simbólico, había un pueblo que resistía, vencía el terror y estaba dispuesto a recuperar la democracia, había un teatro que estaba vivo.

Dentro del marco del conversatorio intra-cátedra, realizado en octubre de 2018, y a propósito del fenómeno Teatro Abierto en la ciudad de Córdoba, el actor y director cordobés Fernando Berretta recordaba que “Teatro Abierto-Córdoba 83 nació a la luz del evento realizado en Buenos Aires en el teatro El Picadero. Tuvo casi el mismo formato, es decir, un grupo de actores, directores, dramaturgos y técnicos unimos fuerzas para dar una respuesta artística y política al enemigo que nos acosaba: el proceso militar. Recuerdo que una tarde decenas de teatristas nos reunimos en el teatro Córdoba de calle 27 de abril y decidimos formar los elencos para la realización de obras que se habían seleccionado previamente. Estaban presentes allí personalidades de fuste del teatro local tales como Coco Santillán, Toto López, Adelina Constantini, Ricardo Sued, María Angela Reartes, José Luis Bigi, Ricardo Fischtel, Agustín Vignolli, Alvin Astorga, Rafael Reyeros, Francisco Pancho Sarmiento y otros; junto a un grupo numeroso de jóvenes actores que estábamos haciendo nuestras primeras armas en la actividad, entre los cuales me encontraba yo. Una vez que todos estuvieron presentes, cada uno de nosotros, consagrados y novatos, en una construcción absolutamente horizontal, eligió a viva voz la obra en que deseaba participar. Fue un acto democrático sin precedentes, de

los más hermosos que pude participar en toda mi carrera teatral. Esto posibilitó que jóvenes actores pudiéramos incorporarnos y aprender de actores experimentados y con una abundante trayectoria en la actividad. Elegí participar en la obra María nuestra, una re-escritura de La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada, de Gabriel García Márquez, que dirigió Coco Santillán y participamos como actores Agustín Vignoli, Ricardo Martínez, Ricardo Fischtel, Iris Vicentin, Cecilia Flores y yo, la dramaturgia estuvo a cargo de Adelina Constantini. Este evento y la Maratón Teatral, realizada un año antes en el Estadio del Centro con similares características, posibilitó incorporar a muchos actores jóvenes que constituimos después la prolífica generación del 80 del teatro cordobés”.

El 30 de octubre de 1983, por presión popular, los argentinos volvieron a las urnas para expresar su compromiso con la democracia y para poner fin a la represión dictatorial. Argentina eligió a su nuevo gobierno encabezado por el radical del campo nacional y popular Raúl Ricardo Alfonsín. Esa noche y los días posteriores el país fue una verdadera fiesta. En el balcón del Cabildo y ante una plaza colmada, Alfonsín se dirigía como presidente electo de la Nación a su pueblo citando las palabras de la Constitución Nacional, las palabras de la ley de leyes. El pueblo

allí reunido respondía con el cántico “*el pueblo unido jamás será vencido*”. A días de asumir, Alfonsín nombra como Secretario de Cultura de la Nación al dramaturgo, novelista y cineasta Carlos Gorostiza (1920-2016), autor de numerosas obras de teatro, entre ellas *El pan de la locura*, interesante metáfora de las consecuencias de la indiferencia, del individualismo, de la falta de solidaridad y responsabilidad social. Poco tiempo después, Raúl Alfonsín anuncia y lleva adelante la apertura de la investigación, el informe y la realización de los juicios por los crímenes y horrores cometidos por la dictadura del 76. Por algún tiempo, Argentina vivirá una especie de primavera que animará a muchos intelectuales y artistas exiliados a retornar al país. Sin embargo, ciertas amenazas al orden democrático no tardarán en hacerse sentir. El nuevo gobierno, popular y democrático, sufrirá numerosos embates y desgastes provenientes de ciertos sectores militares y de grupos económicos y mediáticos concentrados, al punto de tener que adelantar algunos meses la entrega del gobierno a Carlos Saúl Menem, quien logrará gobernar los destinos del país durante dos mandatos consecutivos.

## Actividades:

- Leer el texto de Jorge Dubatti *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, págs. 194 a 201.
- Leer *El pan de la locura* de Carlos Gorostiza. Identificar su estructura morfológica. Identificar si se respeta una temporalidad lineal. Elaborar una síntesis argumental de la obra empleando palabras propias.
- Visualizar las figuras 18, 19, 20 y 21. Reparar en el clima social dentro y fuera de las salas teatrales que albergaron Teatro Abierto.
- Visualizar el film *El exilio de Gardel* (1986) de Fernando "Pino" Solanas. Identificar los personajes históricos del mundo de la política y de la cultura argentina representados bajo la forma de apariciones en sueños o alucinaciones recurrentes. Reparar en los efectos del exilio en los hijos e hijas del y de la protagonista de la película, Juan Dos y Mariana. <https://www.youtube.com/watch?v=wZ4b4ggoN44>
- ¿Con cuál o cuáles poéticas teatrales abordadas podría relacionarse el tono, la atmósfera general transmitida por el film? Justificar la respuesta y compartirla en Foro de opinión.



Figura 18. Artistas y público se vuelven a encontrar. Teatro Abierto 81.  
[https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/unnamed\\_25.jpg](https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/unnamed_25.jpg)

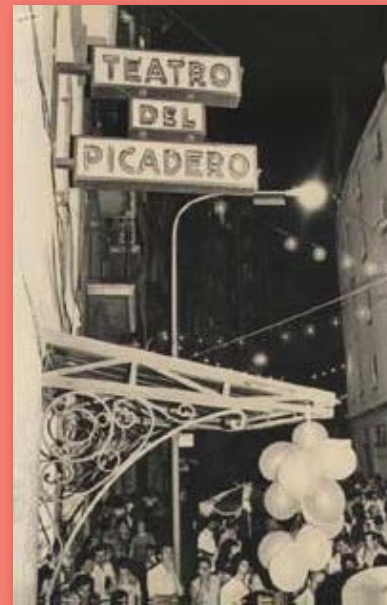


Figura 19. El público a las afueras de la sala Teatro del Picadero. Teatro Abierto 81.  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Teatro\\_del\\_Picadero\\_-\\_Teatro\\_Abierto\\_-\\_1981.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Teatro_del_Picadero_-_Teatro_Abierto_-_1981.jpg)



Figura 20. La murga. Teatro Abierto 81.  
[https://lh3.googleusercontent.com/proxy/pvUq5OskK2vl2gwmwviAFSjpZlpFHsF94VdAO\\_\\_c14pec4bBeBGt-v3ze9wLbPHR5RoBD8LENwL4EO4qnNM\\_-eqD1u5N4yNzMP0K36yHmsFNfP0o-Xnj9uZZV-fEoRxUDzE-JOnDDZdCXeOk1g](https://lh3.googleusercontent.com/proxy/pvUq5OskK2vl2gwmwviAFSjpZlpFHsF94VdAO__c14pec4bBeBGt-v3ze9wLbPHR5RoBD8LENwL4EO4qnNM_-eqD1u5N4yNzMP0K36yHmsFNfP0o-Xnj9uZZV-fEoRxUDzE-JOnDDZdCXeOk1g)





## Conclusiones finales

La fecunda historia del teatro argentino constituye una singular región de la historia del teatro occidental y esto se debe a los tipos de intercambios, de reapropiaciones y de mestizajes producidos, a las formas posibles de producción, de circulación y de difusión teatral dentro de determinados contextos socio-culturales históricos caracterizados por la complejidad, el dinamismo, la transformación. Sin ser los únicos fenómenos teatrales, podría decirse que, el sainete, el circo criollo, el grotesco criollo, el radioteatro, el teatro independiente en sus múltiples variantes y en su fuerte vínculo con el fenómeno Teatro Abierto constituyen claras expresiones de la particular identidad teatral argentina y regional, de la manera de ser, hacer y decir teatro.

La posdictadura constituirá el momento donde comienzan a estallar las tradicionales concepciones teatrales y a proliferar las micro o pequeñas poéticas argentinas. Este período, caracterizado por la recuperación de la vida en democracia, pero también por las secuelas del terror vivido, será objeto de otras asignaturas a transitar a lo largo de la carrera. Hasta aquí Teatro Argentino y Regional.

Espero que los autores, los temas y los conceptos abordados, como así también las diferentes actividades propuestas, hayan sido de inte-

rés, permitan una comprensión contextualizada y amplia de diversos fenómenos teatrales y despierten sensibilidad y amor por nuestro arte teatral y nuestros incansables creadores y creadoras que tanto han aportado y siguen aportando a la escena nacional.

**¡Qué viva el teatro! ¡Qué viva el teatro argentino!**

## Bibliografía Obligatoria:

- Arlt, R. (2005). *Trescientos millones*. Ed. Losada.
- Cossa, R. (2009). *La nona*, en *Los fundamentales del teatro argentino*. Ed. Corregidor.
- De Laferrère, G. (1965). *Los invisibles*, en *Teatro*. Ed. Los libros del mirasol.
- Discépolo, A. (1966). Stéfano, en *Muñeca, El organito, Stéfano*. Ed. Ediciones del Carro de Tespis-Argentores.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días. 1910-1930, 1930-1945, 1946-1959 y 1973-1983*. Ed. Biblos.
- González de Díaz Araujo, M. G. (1982). *La vida teatral en Buenos Aires desde 1713 hasta 1896*. Capítulos I a VI. Ed. Ediciones Culturales Argentinas.
- Gorostiza, Carlos (1993). *El pan de la locura*. Editorial Colihue.
- Maccarini, M. (2006). *Teatro de identidad popular*. Capítulos I a III. Ed. Inteatro-Instituto Nacional del Teatro.
- Ordaz, L. (2010). *Historia del teatro en el Río de la Plata. Teatro independiente*, capítulos I a III. Ed. Inteatro-Instituto Nacional del Teatro.
- Pavlovsky, E. (2008). El señor Galíndez, en *Los fundamentales del teatro argentino*. Ed. Corregidor.
- Pellettieri, O. (1997) Pirandello y la dramaturgia popular en Buenos Aires en su período de apogeo y crisis (1920-1940). Pirandello y el teatro argentino (1920-1990). *Cuaderno del GETEA*. N° 8, 115-130. Ed. Galerna.
- Pellettieri, O. (1994). De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino 1900-1994, *Cuaderno del GETEA N° 5*. Editorial Galerna.
- Sábato, E. (1963). *Tango. Discusión y clave*. Ed. Losada.
- Sánchez, F. (2000). El desalojo, en *Barranca abajo. En familia. El desalojo*. Ed. Atlantic News.
- Seibel, B. (2002). La escena de los orígenes: los rituales. La escena de la colonia: múltiples teatralidades en *Historia del teatro argentino desde los rituales hasta 1930*. Ed. Corregidor.
- Torres, M. (2018). *Teatro y Educación en Córdoba. Del Seminario de Teatro Infantil a la Escuela Superior Integral de Teatro Roberto Arlt. Voces de la nueva Escuela Años 90*. La Escuela Roberto Arlt hoy. Ed. U.P.C. Ediciones.

## Bibliografía de consulta:

Alegret, M. A. (2016). La Creación Colectiva en el teatro de Córdoba. *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. N° 24, 110-128. <https://doi.org/10.34096/tdf.n24.3147>.

Boudon, R. y otro (1993). Elite (s), en *Diccionario crítico de sociología*. Ed. Edicial

Carriego, E. (2019). *Misas herejes*. Ed. interZona.

Cattaruzza, A. (2012). *Historia de la Argentina. 1916-1955*. Siglo XXI Editores.

Cirlot, L. (1995). *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Ed. Labor S. A.

Discépolo, A. (1966). Muñeca, en *Muñeca, El organito, Stéfano*. Ed. Ediciones del Carro de Tespis-Argentores.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Ed. Atuel.

Gallina, A. (2020). *La comunidad desconocida. Dramaturgia argentina y exilio político (1974-1983)*. Ed. Inteatro-Instituto Nacional del Teatro.

Giddens, A. (1998). *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Amorrortu editores.

Goloboff, M. (2008). Una máquina literaria. *Sudestada. Cultura, política y actualidad*. Año 7. N° 69, 10-12. Ed. Sudestada.

Gutiérrez, E. (2012). *Juan Moreira*. Eudeba.

Hernández, J. (2005). *El gaucho Martín Fierro*. Ed. Losada.

Iriarte, M. (2002). Eran cinco hermanos y ella no era muy santa, en *Dramaturgos de Córdoba y La Rioja*. Ed. Argentores.

James, D. (1987). 17 y 18 de octubre de 1945: el peronismo, la protesta de masas y la clase obrera argentina. *Desarrollo Económico*. Vol. 27. N° 107 (oct.-dic., 1987), 445-461. Instituto de Desarrollo Económico y Social. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3467059>

Jauretche, A. (1976). *FORJA y la década infame*. Ed. A. Peña Lillo Editor.

Murmis, M. y Portantiero, J.C. (2011). *Estudios sobre los orígenes del peronismo*. Siglo XXI Editores.

Pavlovsky, E. (1980). *La mueca. El señor Galíndez. Telarañas*. Editorial Fundamentos.

Sáitta, S. (2008). *La imaginación violenta. Sudestada. Cultura, política y actualidad*. Año 7. N° 69, 13. Ed. Sudestada.

Sánchez, F. (2000). En familia, en *Barranca abajo. En familia. El desalojo*. Ed. Atlantic News.

Sarmiento, D. (2009). *Facundo o civilización y barbarie*. Centro Editor de Cultura.

Shumway, N. (2015). *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Ed. Planeta.

Tarantuviez, S. (2015) Sirvientas, burguesas y suicidas: Los personajes femeninos de Roberto Arlt. *Boletín GEC*. N°19, 67-84. Ed. Universidad Nacional de Cuyo.

Waldmann, P. (1985). *El peronismo. 1945-1955*. Ed. Hyspamérica.

Zeitlin, I. (1970). *Ideología y teoría sociológica*. Amorrortu editores.

## **Colección CUADERNOS**

Esta colección tiene como objetivo colaborar en la sistematización de los contenidos generados por docentes y equipos de cátedra de cada una de las Facultades y Escuelas de la Universidad Provincial de Córdoba. La intención es posibilitar la circulación y apropiación de los mismos por todos aquellos que tengan interés en las diferentes áreas de conocimiento y saberes que contiene UPC.

La colección tiene dos series: **Cuadernos de Cátedra** y **Cuadernos Críticos**.

Los ***Cuadernos de Cátedra***, pensados como guía o mapa al recorrido del espacio curricular, con un carácter más instrumental.

Los ***Cuadernos Críticos***, destinados a profundizar y ampliar un campo de conocimiento transversal a varios espacios curriculares, donde se amplían y profundizan estos recorridos en función de las problemáticas y debates actuales.

En ambos casos es manifiesta la pertenencia y articulación entre espacios curriculares de cada una de las Facultades y unidades académicas de la Universidad Provincial de Córdoba, donde se hace explícita la identidad de UPC como un espacio plural para la construcción de conocimiento y cruce de saberes.



Este Cuaderno se terminó de editar en la  
Universidad Provincial de Córdoba  
en el mes de Agosto de 2022.  
Córdoba, Argentina.