

EL TEATRO INDEPENDIENTE Y LAS ARTES PLÁSTICAS
El Desacople vanguardista, cuando las formas visuales se alejaron del
teatro

Gonzalo E. Cordova

Universidad Nacional de Tres de Febrero – UNTREF, Buenos Aires. Maestría
en Ópera Experimental

Seminario: Teorías Contemporáneas del Arte y la Cultura

2021

Profesoras: Dra. Daniela Lucena, Dra. Julia Risler y Lic. Ana Gisela Laboureau

30 de Marzo de 2022

Resumen:

El Teatro independiente como producción escénica y simbólica, representa un ícono cultural de gran prestigio dentro de las artes escénicas. Su origen y desarrollo modificarán las formas de producción del teatro, logrando una identidad que perdurará hasta la actualidad. El objetivo de este trabajo, es centrar el análisis, en la estética visual elegida por este teatro, en forma de escenografía o luces, para descubrir aspectos particulares, elecciones objetivas, funcionamiento profesional, influencias y legado.

Analizaremos el periodo que va de los años 30 hasta fines de los 40, en donde se aprecia el surgimiento y la consolidación de este modelo de producción teatral.

Las artes plásticas, las producciones nacionales, las disputas teóricas, se cruzan en los territorios de Boedo y Florida, en múltiples planos de discusión. Entre los ejes en los cuales, se articulará este trabajo, podemos citar: La práctica independiente, introducción a la escenografía argentina, la pintura como escenografía, la idea de espectador y la vanguardia.

Palabras clave: Barletta, Teatro independiente, Teatro de la campana, Salón de Bellas Artes, Rodolfo Franco, Gastón Breyer, Abraham Vigo , Facio Hebequer , Anglada Camarasa, André

Lothe. Pierre Bordieu, Daniela Lucena

Abstract:

The Independent Theater as a scenic and symbolic production, represents a cultural icon of great prestige within the performing arts. Its origin and development will modify the forms of theater production, achieving an identity that will last until today. The objective of this work is to focus the analysis on the visual aesthetics chosen by this theater, in the form of scenery or lights, to discover particular aspects, objective choices, professional performance, influences and legacy.

We will analyze the period from the 1930s to the end of the 1940s, where the emergence and consolidation of this theatrical production model can be seen.

The plastic arts, the national productions, the theoretical disputes, intersect in the territories of Boedo and Florida, in multiple planes of discussion. Among the axes in which this work will be articulated, we can mention: Independent practice, introduction to Argentine scenery, painting as scenery, the idea of the spectator and the avant-garde.

keywords: Barletta, Teatro independiente, Teatro de la campana, Salón de Bellas Artes, Rodolfo Franco, Gastón Breyer, Abraham Vigo , Facio Hebequer , Anglada Camarasa, André Lothe. Pierre Bordieu, Daniela Lucena.

Introducción

Este trabajo pretende cuestionar los elementos que caracterizan al llamado teatro independiente desde una perspectiva estética. Revisaremos sus aspectos visuales en relación a las estéticas admitidas, y señalaremos su relación con las vanguardias, a través de un complejo entramado donde la ética y el teatro definirá su campo.

El teatro independiente se funda principalmente en un manifiesto ético, en donde el arte es subordinado a una función social. La escenografía, como forma visual dominante, representa un ejemplo característico para evaluar el campo artístico, que organiza el concepto de teatro independiente. De la escenografía se desprenderá también, un abanico de cuestiones estéticas y prácticas que discutirán, no sólo las ideas elegidas en el sentido plástico, sino la relación con el diseño y con la danza, y finalmente con la idea de espectador y más precisamente de pueblo dentro del universo teatral.

El teatro independiente desarrollará en Argentina un género de producción y una estética particular, que configurará una identidad artística y social sin precedentes, desplazando todas las prácticas “comerciales” y formales, hacia el mundo de lo extranjero o de lo abstracto. La hipótesis de este trabajo, cree hallar, en esta separación de las formas visuales, en las producciones independientes que se continuaron, el acotamiento de la práctica teatral a una forma de texto.

Esta cuestión se va a ver reflejada en el subdesarrollo técnico y teórico en el campo de la pedagogía y del teatro, campo que va a ser fuertemente reforzado, por una educación oficial de difícil proyección, en el que se caracteriza un excesivo desarrollo de lo actoral.

La crítica sobre la construcción de la obra escénica a través de supuestos artísticos, que contienen el valor de lo clásico, el valor del pueblo, y el de la organización económica, desplazarán el problema hacia el actor, generando una hipertelia de los sistemas de actuación, en detrimento de un desarrollo de la dirección y las formas.

Los edificios teatrales, las infraestructuras tangibles e intangibles, las prácticas del diseño, las pedagogías formales, dejarán de priorizarse, en función de la educación del sentido y la formación del espectador. La valoración de la función, más que priorizar aspectos programáticos y sistemáticos, se centrará en la recepción a modo de acción dramática, y lo que sobresaldrá será el tema y la importancia de la obra en la historia del teatro.

Hoy en día, los estudios de semiótica, siguen siendo el eje de la producción organizada en la pedagogía argentina, convalidando la idea de una formación orientada a la comunicación.

Consideramos, por esta razón, la importancia de reexaminar el legado del teatro independiente en el momento de su fundación y como éste se transmitió como estilo y forma en las décadas siguientes, manteniendo su permanencia e influencia.

Este trabajo pretende dialogar, además, con los escasos estudios sobre el teatro visual realizados en la Argentina, principalmente los libros de Cora Roca, que a fuerza de profunda responsabilidad y compromiso, logró capturar parte de esa historia viva, en sus trabajos sobre Saulo Benavente y Rodolfo Franco, en su libro sobre la escenografía argentina y en una reciente edición sobre los antiguos edificios teatrales argentinos. Lectura imprescindible para poder indagar en el pasado sobre el que se sitúa este trabajo.

Otro protagonista será el mítico fundador del teatro independiente, Leónidas Barletta, que será analizado a través de sus publicaciones y manifiestos, y como éstos construyen una mirada

precisa y acotada sobre la posibilidad de la forma en su teatro.

Cómo desarrollamos anteriormente, analizaremos la posición del teatro independiente en relación a la escenografía y la compararemos con los movimientos artísticos dominantes en el periodo de los años 30 y comienzos de los 40, en donde el surgimiento de las vanguardias concretas propondrán un contraste genuino, no sólo con las prácticas estéticas oficiales, sino también con aquellas que de alguna forma estuvieron cerca del teatro independiente desde el comienzo.

El Arte Concreto Invención, propone en ese período, una mirada ideológica y una posición vanguardista, que luego dará origen al diseño y a las prácticas estéticas más integrales, separándose del escenario “independiente” y su concepto de arte.

Para establecer el punto de referencia, establecemos el XXXII salón de Bellas Artes, como la encrucijada en la que se unió el arte concreto con el origen del teatro, proponiendo dos líneas genealógicas para su estudio.

La primera, a través del desarrollo de una breve historia de la escenografía plástica y el lugar que ocuparon los pintores que vinieron de Europa, tanto para erigirse como arte oficial, como también para fundar las primeras escuelas de escenografía, y practicar ese oficio, y legar su trabajo a sus discípulos y alumnos. Y a continuación, cómo esa pintura oficial, se vio apoyada por un concepto de teatro, de visualidad y de espectador, que dio origen a lo que se denominó teatro independiente.

Es el teatro independiente, el ícono escénico que organizará el verdadero arte para el pueblo y desplegará una serie de reglas y normas éticas y estéticas, erigiéndose como objeto cultural

integral.

Estos dos ejes se cruzan en un teatro llamado independiente, que ocupó el campo del teatro de arte en su totalidad, proponiendo varias reglas y manifiestos que limitarán el acceso al pensamiento y al oficio más contemporáneo a su época.

La investigación implica releer la historia escrita desde una mirada crítica, que revele como se mezclan y se validan estos campos vinculados, el de las artes plásticas y las artes escénicas, teniendo en cuenta al sujeto por excelencia de esta experiencia, que es el espectador. Por eso va a ser importante desplegar primero el campo de trabajo que define al teatro independiente como dispositivo cultural y profesional, para encontrar allí, el probable cuestionamiento de las estéticas y procedimientos.

Este camino tendrá doble circulación, por un lado reseñará el comienzo de la escenografía a través de los pintores que la ejercieron, analizaremos su formación y trabajaremos sobre su influencia en la pedagogía y en la pintura oficial. Por otro, analizaremos al teatro independiente como escena para esa estética, el cual la organizará de acuerdo a su manifiesto ético y económico.

El presente trabajo, si bien hace eje en el XXXII salón de las artes plásticas, señalará en la disrupción Concreta con el entorno oficial, y el surgimiento de Gastón Breyer, como escenógrafo formado en pintura por Pettoruti, lo que podríamos llamar una resistencia al campo oficial del teatro y la plástica.

La bibliografía se organiza en tres grupos de análisis: el teatro y la pintura, la sociología y el arte concreto. En cada uno de esos grupos bibliográficos lo que se destaca, es el período de análisis y

la historia de la representación de esa época. En el entorno teatro, los textos a utilizar, serán sobre la historia del teatro independiente y sobre dirección de Barletta y los pintores escenógrafos. Con respecto a Sociología, girarán alrededor de Bordieu y su teoría de campos de la cultura. Los textos que usaremos y que organizan el nacimiento del movimiento arte concreto serán la revista Arturo y el trabajo de Daniela Lucena sobre arte concreto y comunismo.

La metodología a utilizar se basará en la teoría de campos de Bordieu y la centralizaremos en el teatro independiente como campo legalizador del arte y del funcionamiento ético y estético que lo rodea.

La historia de la escenografía formará, junto a datos biográficos de sus protagonistas, una de las formas de expresión de esta manera de creación visual. En este sentido, la investigación hará hincapié sobre lo visual en la forma de organización del espacio, oponiendo lo visual como decoración y fondo.

El teatro independiente como campo

El teatro independiente es una conformación de prácticas estéticas e ideológicas, que dieron origen a lo que se dio en llamar el teatro de arte en la década del 30. A la manera de la construcción particular de un campo, siguiendo la teoría de campos de Bordieu¹, podemos decir que el teatro independiente establece a través de un manifiesto ético, un manual de prácticas y procedimientos sociales y culturales, que van a conformar *habitus* que se reproducirán en la historia del teatro y que todavía tienen plena vigencia social y estética.

El teatro independiente surge en el medio de las disputas que aquejan a todo el arco artístico de

1 Bordieu Sociología y Cultura, Introducción de García Canclini

la Ciudad de Buenos Aires, organizados bajo las denominaciones de grupo Martín Fierro y grupo Boedo. Estas líneas de demarcación artística, ética y política, que ahora nos resultan tan nítidas, se entremezclaban y polemizaban, priorizando unos la forma y los otros los contenidos de las propuestas artísticas, unos querían ser vanguardistas, cambiar el arte y los otros, sociales, cambiar el mundo.

Si las condiciones de dominio del campo del teatro independiente, se produce por la clase dominante que la controla y define el comportamiento del juego, podríamos definir en la personalidad de Leónidas Barletta, y sus escritos, las reglas del *habitus*. Ellas configuran la producción simbólica dominante, que organizará la producción y la crítica de teatro, hasta transformar al teatro independiente en un dispositivo hegemónico de valores y formas que se transmitirán a través de pedagogías e instituciones que constantemente reproducirán su mensaje. El objetivo de este trabajo es desmontar esas construcciones simbólicas en formas particulares de producción visual, para poder dialogar sobre las estéticas, de modo que, a través del estudio histórico y la crítica, descubramos su funcionamiento.

El teatro independiente se ha configurado en un tótem cultural que, igual que un ícono, organiza la estructura de poder y multiplica su influencia ética y estética. El desvelamiento de su ortodoxia, colaboraría para neutralizar la imposibilidad de elementos críticos, y abriría una posibilidad de generar un acontecimiento estético.

Quizás la pregunta más significativa gire en torno a los mecanismos de la cultura y a sus formas de renovación y desplazamiento. ¿Cuáles serían las estructuras identificadas como semejantes que pugnarían por una renovación? ¿Cuáles son las formas en las que está fijada la mirada espectacular?

Bordieu en su definición del campo escribe lo siguiente:

Un campo —podría tratarse del campo científico— se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreducibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios (no será posible atraer a un filósofo con lo que es motivo de disputa entre geógrafos) y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo (cada categoría de intereses implica indiferencia hacia otros intereses, otras inversiones, que serán percibidos como absurdos, irracionales, o sublimes y desinteresados). Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los habitus que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera.²

El campo que define la práctica del teatro independiente está demarcado en Actas y textos que se hallan fragmentados en varias publicaciones. Trabajaremos para esto sobre la excelente tesis doctoral de Maria Fukelman, en donde se desarrollan los momentos históricos más significativos³

El marco que define los límites del teatro independiente, se organiza en los siguientes cuatro ejes disruptivos: la relación arte/mercado, la relación forma/contenido, la relación oficio/profesión y la relación obra/público. Estos cuatro ejes tomarán posiciones muy definitorias y formarán un capital específico que organizará la práctica estética con un *hábitus*⁴ propio, motivo de esta investigación.

La doxa que organiza al teatro independiente, en sus aspectos visuales, privilegiará el arte sobre

2 Ibid pag 109

3 El concepto de "Teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral Estudio del período 1930-1946 Fukelman, María

4 Bordieu Sociología y Cultura pag 110:Un habitus.....un "oficio", un cúmulo de técnicas, de referencias, un conjunto de "creencias", propiedades que dependen de la historia (nacional e internacional) de la disciplina, de su posición (intermedia) en la jerarquía de las disciplinas, y que son a la vez condición para que funcione el campo y el producto de dicho funcionamiento (aunque no de manera integral: un campo puede limitarse a recibir y consagrar cierto tipo de habitus que ya está más a menos constituido).

la economía, atacando directamente al teatro con fines comerciales, discutirá los aspectos plásticos en función de sus aspectos miméticos o ilusorios, destacará la formación de un oficio vocacional y colocará al espectador en el centro de la búsqueda artística.

La censura a la vanguardia en el campo del teatro independiente se dará en la priorización de las acciones que suponen el sostenimiento de la estructura⁵. El discurso ético desplaza al discurso estético, porque se entiende que la economía y la industria envilecieron las formas de producción artística, y se olvidaron del pueblo, el receptor de la obra. El amor al arte, los textos clásicos, la negación del beneficio económico y la importancia del espectador son los límites que conformarán este manifiesto.

Lo notable, es que también esa operación de campo, se transmitió de generación en generación sin agotarse; según sus leyes específicas de envejecimiento que cita Bordieu⁶, que si bien toleran cierta evolución artística, refuerzan constantemente su compromiso con la ética y el arte independiente.

La práctica, si bien se va desarrollando en términos actorales de manera constante, se mantiene en franco conflicto con la profesionalidad, que constantemente actualiza económicamente las relaciones y las formas. El sostenimiento del maestro fetiche y la imposibilidad de analizar la obra en relación al sujeto de producción, terminan creando una genealogía sin historia.

En este caso se impone una metodología de producción para reorganizar a los sujetos de poder⁷,

5 Bordieu Sociología y Cultura. Pag 116 La censura “ Cuando digo que el campo funciona , como censura, me refiero a que el campo es una determinada estructura de distribución de un tipo determinado de capital.

6 Ibid pag 120

7 Ibid pag 169En suma, se trata de mostrar cómo se constituyó históricamente el campo de producción artística, que como tal, produce de la creencia en el valor del arte y en el poder creador de valor del artista. Así se habrá fundado lo que planteamos en un principio como postulado metodológico, a saber, que el “sujeto” de la producción artística y de su producto, no es el artista, sino el conjunto de los agentes que tienen intereses en el arte, a quienes interesa el arte y su existencia, que viven del arte por el arte, como productores de obras consideradas artísticas (grandes o pequeños, esto es, celebrados, o desconocidos), críticos,coleccionistas, intermediarios, conservadores, historiadores del arte, etcétera.

re-clasificando los temas y las propuestas para crear nuevas preguntas.

Antecedentes estéticos del teatro independiente

La fundación de un teatro independiente tiene como pregunta original: ¿Cuál es el teatro argentino y qué tiene de particularidad esta forma de hacerlo? El primer síntoma identificado, en los años 30, es que no hay una cantidad apreciable de textos argentinos para poner en escena, se refiere a textos cuyas temáticas sean la realidad y no el teatro comercial o el vodevil. En este sentido, se privilegió al autor nacional y a una forma de contacto con el espectador para acercarlo al teatro de Arte.

Dentro de la historiografía argentina, el campo de debate, analizará también, la particulares éticas de los sistemas de producción centrados en la crítica al actor/divo, al beneficio económico como enemigo del arte, a la relación con el estado y a la relación obra/espectador. El campo del teatro independiente clasificado de esta manera, no dejará lugar a la pregunta por las influencias sobre las estéticas visuales, preguntándose solamente sobre aspectos literarios. A pesar de la aparente separación de las propuestas entre Boedo y Florida, éstas no se verán realizadas en el teatro, en el que ambas miradas sobre la literatura compartirán libremente sus ideas.⁸ Por otro lado las referencias históricas se acomodarán alrededor del texto como eje organizador de las prácticas teatrales.⁹ Se erigirá el texto, al actor y al director como las formas primarias de producción

8 Fukelman Origen Del Teatro independiente pag 55....A pesar de que la visión más habitual sobre la polémica de Boedo y Florida indica que Claridad “se oponía al europeísmo de los martinfierristas” (Wainschenker, 2013: 42), no sucedía esto en relación al teatro. En este ítem, aunque se criticaran mutuamente, ambos grupos miraban y admiraban lo que sucedía en el Viejo Continente. Al respecto, podemos tomar las palabras de Beatriz Sarlo, quien sostiene que “la cuestión del cosmopolitismo debe leerse siempre como posiciones variables en un campo en disputa: cosmopolita es siempre el otro. Y, en el caso de las vanguardias del veinte, cosmopolitas son aquellos que traducen otros libro distintos a los que traducen ellos” (1983: 158).

9 Ibid pag 72....En vínculo con lo que mencionamos al principio de este apartado —la identificación de estas tres

teatral que imposibilitarán un análisis visual, profundo e independiente, de los sentidos textuales.

Todos los teatros europeos, que pueden funcionar como referentes estéticos, proveerán solo formas parciales de su producción que se yuxtaponen y jerarquizan.

Otro problema metodológico, es que las lecturas críticas adolecerán de un corpus integral que puedan justificar, bajo una constelación, aspectos disímiles, pero a la vez concurrentes, que configuran la práctica teatral. La reconstrucción de la historia será siempre parcial y se atenderá a las pautas legalizadas dentro del campo de investigación del teatro independiente. Estas leyes separan al texto de la práctica visual, como una característica primordial, reeditando el Laoconte de Lessing¹⁰ como matriz de la separación y parcializando la lectura de Wagner en una idea de la Gesamtkunstwerk¹¹ en donde prevalece la idea, nunca profundizada pero siempre presente, de una obra unitaria y homogénea.

El teatro es el que propone Romain Rolland en su Teatro del Pueblo, que posiciona al espectador como centro organizador de estéticas y sentido. De esta forma, lo que vamos a apreciar, es la idea de una adecuación de la escenografía y los aspectos visuales a las bellas artes, en dos grandes grupos de estéticas e influencias.

Por un lado tenemos a los artistas del Pueblo, Facio Hebequer, Abraham Vigo realizando pinturas futuristas, cercanas al primer período, en el que se destaca Alexandra Exter, y por otro lado, tenemos a Rodolfo Franco y al grupo de París, discípulos de Camarasa y Lothe.

líneas en el teatro europeo: teatro independiente / libre, teatro de arte y teatro popular—, podemos advertir un recorrido en tres direcciones distintas sobre la elección de los textos. Estas son: la cercanía con la realidad, la cercanía con la belleza, y la cercanía con el pueblo. En el primer grupo encontramos piezas de tesis que se proponen dejar un mensaje, asociadas al realismo canónico (drama moderno) y al naturalismo. En el segundo grupo hay piezas poéticas, de carácter abstracto, relacionadas con el simbolismo. Y en el tercero, el que estamos exponiendo, no hay un movimiento específico elegido, sino que lo que se pone en juego es si la pieza representada hará que el público se sienta próximo a ella o no, es decir, se evitan los clásicos por su lejanía temporal, y se recomiendan obras que hagan reír y llorar al espectador, que le hagan bien, que lo “sanen”.

10 Lessing Gotthold Ephraim. “Laoconte”. Eustaquio Barjau Riu (Traductor/a). Ed Tecnos, España 2015

11 WAGNER, Richard, “Ópera y drama” (Música) (Spanish Edition) . Akal.

Ambas líneas, si bien tuvieron afinidades estéticas y temáticas diferentes, trabajaron sobre la estructura de telones heredada del siglo XIX.

Los pintores escenógrafos¹²

La escenografía puede configurarse a grandes rasgos en dos grupos de análisis principales. En el primero, el más conocido en nuestra tradición, la escenografía es el entorno y el decorado que señala la circunstancia espacio-temporal de la obra. Este modo de representación es fundamentalmente pictórico y tuvo su nacimiento en la pintura en perspectiva en el renacimiento. Más adelante, en el barroco, evolucionó en lo que termina siendo un escenario de telones. En el siglo XIX se suman las escenografías con paredes y la producción del volumen, con muebles y practicables, pero la estructura de telones y la conformación de cuadro continúa siendo la estructura esencial de ese fondo que “decoraba” la escena.

La pintura de esos telones, se fue adaptando a los estilos y estéticas que surgen de las influencias europeas, básicamente por el lado del futurismo y por la pintura francesa y española. El sistema “decorativo” comienza a abandonarse finalmente a partir de la segunda posguerra.

En segundo lugar se encuentra el grupo de escenografías en donde el cuerpo “habita” un dispositivo escénico. El caso más relevante es el de los escenarios rusos y alemanes de comienzos del siglo XX, en donde, el actor deja de situarse “delante” de un fondo, para habitar en él.

12 Para una descripción Histórica que luego se centra en Germen Gelpi remito al siguiente trabajo como introducción general: Escena Uno | Escenografía, dirección de arte y puesta en escena
ISSN: 2362-4000 Número 5 | Diciembre 2016 <http://escenauno.org> ESCENÓGRAFOS PINTORES: GERMEN GELPI Y LOS SALONES DE ARTES PLÁSTICAS, 1934-1940.Mgt. María Guadalupe Suasnábar - CID-Facultad de Arte-UNICEN

La tradición de la escenografía argentina se inscribirá en el primer grupo, en el cual, las manifestaciones pictóricas seguirán las pautas europeas, consiguiendo que el teatro se vista con telones neo impresionistas, futuristas o cubistas sin ninguna evolución conceptual, una hibridez cuyo epitome, será Les Ballets Russes, de gran influencia en el inicio de la escenografía argentina. Al seguir esta línea, se alejarán definitivamente las ideas de vanguardia del teatro, en las cuales la plástica y la arquitectura, habían adquirido, a través del diseño, formas teatrales contemporáneas y novedosas. Caso El lissitzky, Rodchenko, Theo Doesburg, Schwitters, Piscator etc¹³ Estas prácticas visuales asociadas al diseño, formarán parte del programa concreto pero no tendrá influencia en el desarrollo de la escenografía argentina.

Por eso centraremos nuestra atención en los estilos pictóricos que ilustraron los fondos escénicos de las primeras escenografías y como éstos representaban el drama con sus temas, en especial la relación con el pueblo como espectador.

Los artistas del pueblo.

Facio Hebequer (1889-1935), y Abraham Regino Vigo (1893 -1957) pintores y participantes del

13 Cito también el trabajo de Daniela Lucena, que su capítulo 4, pag 133 de Contaminación artística....sobre el arte y el diseño escénico parafraseado a El lissitzky señala: En este mismo sentido, El lissitzky (1972: 41) hace referencia a una nueva etapa “dirigida hacia la edificación de la nueva forma que se desarrolla sobre la tierra fertilizada por los cadáveres del cuadro y de su autor”. En sus declaraciones aparece la idea del fin de la representación típica del arte tradicional: el cuadro y el pintor “registrador” son insalvables en el mundo contemporáneo. Lisitski observa que los artistas en Rusia ya han empezado a transformarse: dejan de ser reproductores y se convierten en productores de nuevas formas y nuevos mundos de objeto y utensilios. El proyecto del Proun –término definido por el propio Lisitski como un estado intermedio entre la pintura y la arquitectura– se propone contribuir con las exigencias reales de la vida, construyendo sobre los fundamentos comunistas válidos para toda la humanidad un nuevo modo de habitar el mundo. Para lograr este objetivo Lisitski plantea el pasaje de la pintura-escultura a la arquitectura, considerando a esta última como la unidad que armoniza materialmente a todas las artes, y a los artistas como creadores de objetos y formas, encargados de la construcción de una ciudad global: El Proun cambia el modo mismo de producción del artista.

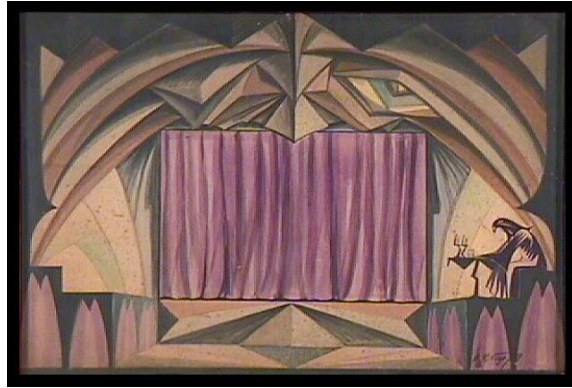
teatro experimental argentino (TEA), despliegan su pintura como escenógrafos.¹⁴ La tendencia estética que los guiará, es el cubismo y el futurismo en las propuestas del Teatro Libre, a la manera de Picasso en la “Parade” de Satie y Cocteau de 1917.(Fig 1)



Fig 1. Fondo de la escenografía de Parade realizado por Picasso (1917)

La idea de renovación escenográfica, tratará de modificar el entorno, para alejarlo del costumbrismo, procurando lo que se llamaría un decorado sintético. Básicamente esta búsqueda se opondrá a la reproducción literal de los escenarios pedidos en la obra escrita. Siguiendo la línea estética que propone el texto, la escenografía será simbolista, lo que significa que la obra se organizará, por ejemplo, a través de una composición no mimética. Los escenarios propuestos, de todos modos, tendrán una fuerte organización entorno a una idea de marco y a un punto fuga, herederos de la escenografía renacentista (Fig 2-3-4), lo que demuestra que, a pesar de representar un estilo pictórico más contemporáneo, la práctica escenográfica seguirá transitando los carriles de una construcción convencional.

14 Devés, Magalí A. 2016 “Guillermo Facio Hebequer. Entre el campo artístico y la cultura de izquierda” tesis de Doctorado



En nombre de Cristo Abraham Vigo . Boceto acto 1-2-3¹⁵

“ En nombre de Cristo” realizada en 1928 es un ejemplo de esta estética. La escenografía fue aplaudida por los medios vanguardistas y rechazadas por los conservadores; el texto y la imagen se enfrentaban sobre la escena. Esta doble circulación entre el lo visual y lo textual, terminará produciendo una escena compuesta de una pintura abstracta alrededor de una actuación realista. A la manera del comienzo de la Revolución Rusa, los artistas, en este caso Vigo, con responsabilidad social, podían ser abstractos y no por eso apoyar al arte por el arte, se podía ser

15 Imágenes extraídas Guillermo Facio Hebequer. Entre el campo artístico y la cultura de izquierda Devés, Magalí A.pag 190

contemporáneo y popular.

La experiencia estética de TEA¹⁶ no se traspasó al teatro de Barletta¹⁷, incluso a pesar de la presencia de Facio Hebequer en el grupo. Las escenografías barlettianas estaban compuestas de materiales como bolsas de arpillera, rafia, canastos, papel crepe, cartones pintados, algunas lamparitas pintadas, que otorgaban al decorado y vestuario un matiz ingenuo¹⁸. El teatro del Pueblo será un paso atrás en el desarrollo de estéticas innovadoras, y potenciará su capacidad pedagógica a través del realismo. Surgidas de una izquierda realista, las prácticas teatrales pasarán de sintéticas a miméticas y perderán su relación con la sugerencia y la ilusión. Incluso Abraham Vigo, que había marcado una línea posible de desarrollo pictórico-escénico volvió a construir escenografías naturalistas. Esto no podía durar mucho tiempo.

La escisión del teatro del Pueblo y la creación del Teatro del Proletariado, bajo la órbita del comunismo en 1932, revela parte de este conflicto estético-social que se halla en el seno del pensamiento de las izquierdas y que de alguna forma continuó hasta nuestros días. En palabras de Facio Hebequer, que junto con Vigo abandonaron el teatro del pueblo, el artista, no debe estar ni con los que creen que el arte no tiene contenido social, ni con aquellos que directamente no entienden de Arte, en este caso Barletta.

Desde Europa y Rusia, dos caminos estéticos influenciarán la práctica visual del teatro independiente: El Realismo socialista y la Nueva Objetividad. Zhdánov y Piscator.

En 1934 Zhdánov dictamina en el Primer Congreso de Escritores Socialistas de Moscú, el

16 Teatro experimental argentino. Grupo en el que participó Vigo y Hebequer.

17 Leonidas Barletta (1902-1975) Fundador del Teatro del Pueblo en 1930. Escritor y periodista tiene escritos sobre teatro que serán analizados más adelante.

18 Patricia Verónica Fischer y Grisby Ogás Puga, “El Teatro del Pueblo: período de culturalización (1930-1949)”, en Osvaldo Pellettieri (Dir.), Teatro del Pueblo, op. cit., pp. 168 y 191.

realismo socialista como estética oficial. Este concepto estético coloca al tema y estilo en línea con un posicionamiento de clase y una perspectiva de lugar en la sociedad. Piscator, con su Teatro del Proletariado, partiendo de los mismos conceptos, no deja de experimentar ni desarrollar su arte para el pueblo,¹⁹ considera que el teatro debe ser también un espectáculo y se aprovecha de la tecnología escénica y el cine. Sus enseñanzas se pueden leer en un libro llamado el teatro político donde comparte sus ideas y oficios.²⁰

Aquellas tendencias que influenciaron a los artistas del pueblo²¹; el futurismo italiano a través de Depero y Bragaglia, el futurismo ruso, quizás de la mano de Alexandra Exter, la escenografía española²², Piscator y su teatro proletario, como así, el cine expresionista alemán, se percibirán como teorías del teatro y permanecerán en Europa.

Mas adelante, una síntesis de estos movimientos, será continuada por Gastón Breyer²³ en el grupo la máscara desde 1947. Breyer se encuentra dentro de la primera generación de vanguardia que tiene la Argentina de escenógrafos dando paso a sus continuadores.²⁴

A continuación analizaremos a los pintores que vinieron de Europa, Franco, Butler, López

19 Palabras de Piscator, citadas en una nota de Bernardo Graiver, "Quién es Erwin Piscator", *Contra*, año I, n° 5, septiembre de 1933, p. 9

20 Piscator Erwin, *El teatro Político* (1963) Rowohlt Verlag

21 Abraham Vigo *Episodios olvidados de la vanguardia rioplatense (1927-1929)* RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES UNIVERSIDAD DE GRANADA

22 *Un teatro de arte en España 1917-1925* publicado en Madrid, en 1926, por Gregorio Martínez Sierra, con notables escenografías e ilustraciones de Manuel Fontanals, Rafael Barradas, Rafael de Penagos, Luis Bagaría

23 *Revista el Picadero* Numero 4 pag 12"Breyer se retiró hace algunos años de la actividad en los escenarios; sin embargo desarrolla una intensa actividad teórica y docente en su cátedra de Heurística de la Facultad de Arquitectura, institución de la que egresó como profesional en 1945, luego de haberse formado en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, y con profesores tan eminentes como Emilio Centurión o Emilio Pettorutti. De ambos, el consagrado escenógrafo argentino afirma que fueron artistas y maestros extraordinarios. Con Centurión, autor de la célebre *Venus criolla*, estudió dibujo y desnudo en el cuarto año de la carrera de Bellas Artes. Con Pettorutti hizo mucha pintura. Varias veces premiado por distintas entidades, Breyer fue también vicedecano de su facultad en 1958 y miembro. titular, entre 1957 y 1980, en jurados de concurso de titulares de la Universidad de Buen Aires.

24 *el Picadero* Numero 4 pag 16 Héctor Calmet, Leandro Hipólito Ragucci, Luis Diego Pedreira, Carlos Cytrynowski, Jorge Sarudianski Guillermo de la Torre y tantos otros prestigiosos escenógrafos y escenógrafas de esa y la camada más reciente. *el Picadero* Numero 4 pag 14 Los grandes escenógrafos argentinos fueron Benavente y Pedreira. Pero también valoro muchísimo a Vanarelli, Beitía, Antón y Cytrinowsky. Nuestro país ha tenido muy buenos escenógrafos.

Naguil, Gori Muñoz o Héctor Basaldua²⁵ y que representan la corriente oficial de la pintura escenográfica.

Los pintores de Europa

La ortodoxia en el campo del teatro independiente, en términos plásticos, tiene sus fuentes en el pintor argentino Rodolfo Franco (1889-1954).²⁶ De joven parte a París a estudiar pintura y se traslada a Mallorca, siguiendo a su maestro Anglada Camarasa (1871-1959). (Fig 5). Cuando retorna a la Argentina y siendo convocado por López Naguil para enseñar pintura, propone abrir la carrera de escenografía en la Carcova, idea que es aceptada y luego replicada en la Plata en 1924.²⁷

Citando la renovación de la escenografía en Europa, señala a Antoine, Lugné-Poe, Stanislavsky y a Gordon Craig, pero destaca como el momento inicial de la corriente moderna de la decoración teatral, a los decorados de León Bakst en los Ballets Russes dirigidos y producidos por Dhiaguilev.²⁸

25 Revista el Picadero Numero 4 pag 13 A finales de esa década comienzan a ingresar al territorio de la disciplina una cantidad de artistas plásticos como José Lucio Bonomi, Horacio Butler, Rodolfo Franco, Gregorio López Naguil, Alfredo Guido, Gori Muñoz o Héctor Basaldua, que hacen una escenografía un poco de elite, aristocrática, y sobre todo pintada, porque ellos eran en rigor pintores de caballete que, con mayor o menor jerarquía, incursionan en el decorado teatral. En 1930 aparece el Teatro del Pueblo con Leónidas Barletta quien hace sus propias escenografías, que eran realmente malas. Pero el impulso que origina el teatro independiente abre un espacio fundamental para el desarrollo de nuevos artistas en la disciplina. Revista el Picadero Numero 4 pag 13

26 Para todo lo referido a Rodolfo Franco trabajé sobre los exhaustivos libros de Cora Roca, Rodolfo Franco, el fundador de la escenografía argentina. Cora Roca Ed Eudeba 2016 y Rodolfo Franco. Escritos sobre Arte y Escenografía Cora Roca Eudeba 2018. Homenaje a la escenografía argentina, Cora Roca Eudeba 2015.

27 Rodolfo Franco, fundador de la escenografía argentina pag 136

28 Ibid pag 153. Tomado de una cita de "Una primicia de escenografía extranjera" Critica, Buenos Aires del 26 de Agosto de 1928.



Fig 5. Puesta de sol. La Fortaleza, 1914-1936. Anglada Camarasa. © Colección "la Caixa".

En 1924, la comisión directiva del Teatro Colón, presidida por Martín San Noel, le propone ser Director Escenográfico del teatro y él acepta gustoso.²⁹ A partir de ahí, inicia una nacionalización de los cuerpos de técnicos y emprende una formación que tendrá como alumnos dilectos a Saulo Benavente, Germen Gelpi y Mario Vanarelli. El uso de la luz acorde a la pintura, será uno de los principales avances en materia visual, que se sumarán a una idea de conjunto y coherencia. La concepción de la escenografía por cuadros, prolonga la pintura de caballete a las dimensiones del escenario, aunque sumando luz e intensidad colorista y adecuación a la acción. La escenografía pintada privilegia su función de ambiente y fondo³⁰(fig 6), en un cuadro plástico acorde a una texto dramático.

29 Ibid pag 130

30 Para conocer un semblante de las influencias de la pintura mallorqui en Franco y en López Naguil recomiendo: Babino, Maria Elena. (2019) " Imágenes de ida y vuelta. Artistas españoles y argentinos a comienzos del siglo XX" Buenos Aires. Asociación Amigos del Museo Larreta.



Fig 6 Ballet de Prokofiev bocetos de los actos 1 2 3 teatro colon 1930

La segunda camada que viene de Francia está compuesta por Hector Basalduúa (1895-1976) y Horacio Butler (1897-1983) que formaron parte del Grupo de Paris, grupo que estudió principalmente con André Lhote (1885-1962) (Fig 7), que se suman a la escenografía de la misma forma que Franco y Naguil. Fundamentalmente, lo que se observa en sus pinturas y en el grupo, formado también por Aquiles Badi, Alfredo Bigatti, Antonio Berni y Lino Enea Spilimbergo, es la influencia del cubismo francés en lo que Maria Elena Babino llama el cubismo figurativo.³¹

En términos del campo, la escenografía oficial de los pintores venidos de Europa, valorizan la

31 Babino, Maria Elena. (2010) “ El grupo de París” Buenos Aires. Ministerio de Cultura. Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Colección los papeles del CVAA.

idea de cuadro y no manifiestan algún tipo de preocupación explícita por el espectador. El cuadro es analizado desde sus características plásticas y en su relación con la acción y el relato. Este relato originario para la formación de la escenografía, viene de la ópera y del ballet, y no del teatro, como el grupo plástico anterior. Estos diferentes territorios de lo escénico transformarán de manera paradójica la práctica escénica como analizaremos más adelante.



Fig 7 André Lothe Village de la Drome 1928.

Diferencias y similitudes entre los artistas del pueblo y los pintores escenógrafos

Las dos corrientes pictóricas que realizaron escenografías, más allá de las diferencias estéticas e ideológicas que las caracterizaban, tienden estructuralmente a una idea de la escenografía similar: La escena rodeada por un cuadro plástico, ligada a una función dramática.

Esta forma de “decorar” la escena, así sea de manera impresionista o neo-expresionista, así sea por el puro arte del color y la forma, o con la intención de acercarse al pueblo, así sea en los teatros “comerciales” o en los “independientes”, está ordenada bajo la idea de la interpretación y la adecuación a un texto dramático.

Este sistema de interpretación de la obra teatral privilegia en primer lugar al actor en su encuentro con el público y organiza a su alrededor diferentes artes que completan e ilustran de manera mas o menos cercana, las circunstancias que sostienen la obra. El cuadro plástico del ballet y de la opera se introducirá como forma para el escenario, la plástica escenográfica se impondrá sobre cualquier práctica de la arquitectura escénica.

Puede decirse que hasta la mitad de los años 40, la alianza entre la pintura como decoración y el teatro como literatura permanecerá inalterado.

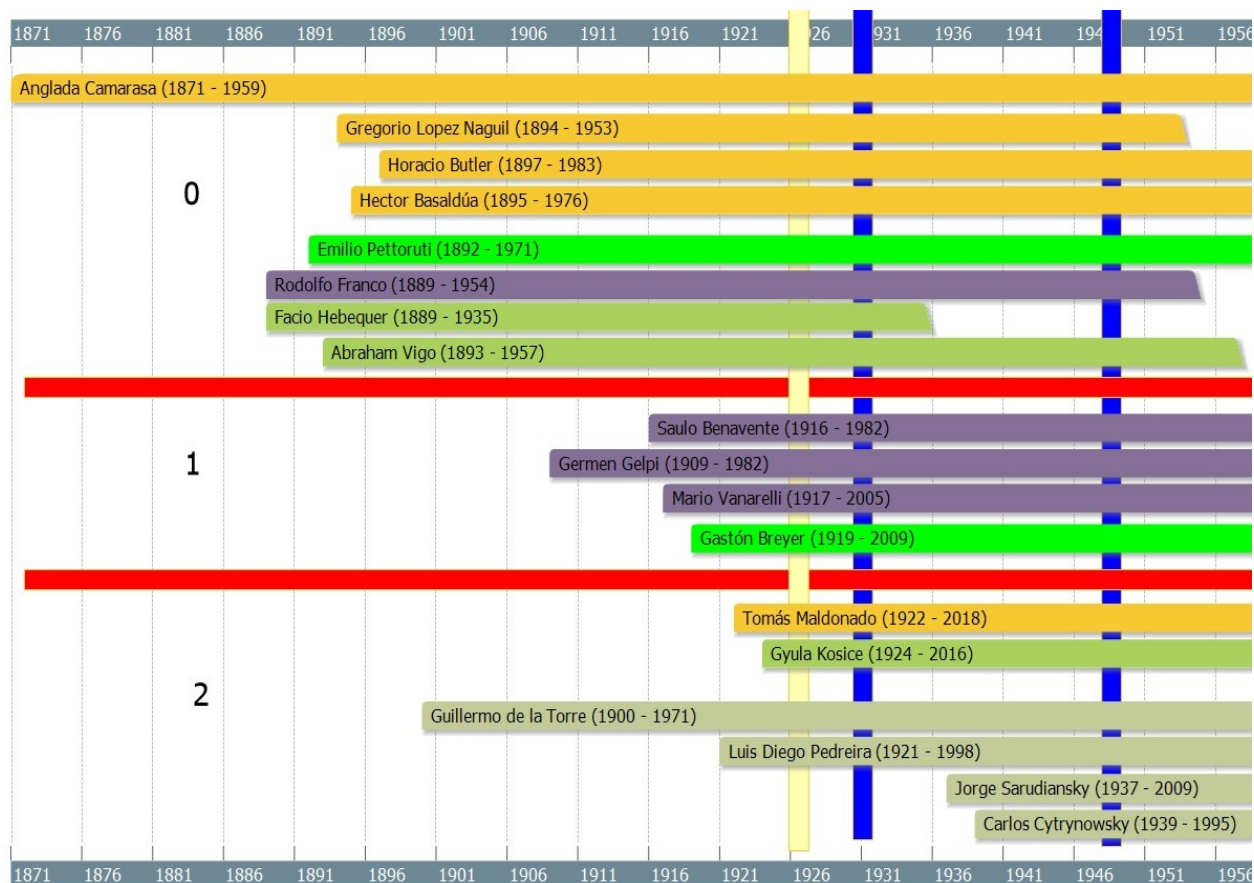


Fig 8 Cronología básica de los escenógrafos y pintores cercanos al teatro.

Esta línea de tiempo (fig 8) pretende graficar los orígenes y las influencias de las diferentes

estéticas y sus representantes, como así la líneas de influencias y la herencia posterior.

La zona 0 es lo que se considera los orígenes, los pintores venidos de Francia y los artistas de la vanguardia porteña. Entre ellos Franco, como hemos dicho, representa uno de los principales exponentes y tendrá como discípulos a Benavente, Vanarelli y Gelpi, tanto en los talleres del Colón como los del Odeón. A ellos les transmitirá la escena plástica.

Vigo y Hebequer no dejarán seguidores. El retiro de Abraham Vigo de la escenografía puede considerarse sintomática de una práctica que no lo tuvo más como referente³². La mirada vanguardista, será por el lado de Pettoruti, quien si bien no tuvo inserción directa en el teatro, tuvo excelentes relación con el futurismo italiano, por el lado de Bragaglia, con el teatro independiente, por el lado de Barletta y luego fue maestro durante 8 años de Gastón Breyer.



Fig 9 Tapa del libro de Bragaglia diseñada por Pettoruti 1930

32 <http://abrahamvigo.blogspot.com/2014/09/el-hombre-detras-del-artista.html> consultado el 14 de Marzo del 2022

Hasta aquí, desarrollamos una genealogía de la escenografía, que señalaba la preeminencia del cuadro sobre la arquitectura y de la composición intrínseca de la obra, sobre la mirada del espectador. Identificamos también de la misma forma, que estos orígenes, transitan escenarios y géneros diferentes, detalle no menor al observar las influencias posteriores.

Es en el teatro independiente, en donde estas dos vertientes actuarán dialécticamente, y arribarán a una forma que responderá al plan y a los principios dictados por Leónidas Barletta en el Teatro del Pueblo fundado en 1930.

Leónidas Barletta

El teatro independiente es un teatro seguidor de las estéticas literarias de Roman Rolland³³, que en su trabajo, como ya expresamos sobre el teatro, en 1903, clama por un teatro para el pueblo, que lo entretenga con obras de calidad bien montadas en el escenario, y opone todo lo que corresponde a un escenario abstracto o de vodevil, desmereciendo además todos los desarrollos escénicos de su época.

Ésta separación tajante de la plástica escénica de una reflexión sobre las condiciones de producción, determina una subvaloración de las prácticas escénicas del diseño, que pueden leerse en todas las páginas escritas por Leónidas Barletta.

En Viejo y Nuevo Teatro³⁴ establece una línea de marca entre el teatro de pasatiempo y el teatro trágico, y elabora un manifiesto más ético que estético, abriendo la discusión del campo del

33 El teatro del Pueblo. Román Rolland. Edición de Rosa de Diego. Publicación de la asociación de directores de escena de España. Serie Debate 23, España 2016,

34 Viejo y Nuevo teatro. Leónidas Barletta. Editorial Futuro, Buenos Aires, 1960

teatro independiente, a no solo una problemática de estéticas plásticas, sino a temas sociales. Despliega en doce razones, los límites del problema. En las primeras cinco razones de la decadencia del teatro sitúa al autor, al actor, al aplauso, al cómico . En la sexta despliega su comentario sobre el decorado. Aquí se critica la técnica del dibujo cuando ésta pierde la gracia, cuando despliega la mirada del cerebro, y expone un cuadro sin vida y sin relación con el conjunto.



fig 10 imagen “la celestina” de Rojas³⁵ dirigida por Barletta

Leónidas Barletta, dice Raúl Larra en su libro sobre el Teatro de la Campana, “enseñó a no injertar en la escena elementos naturales, animales por ejemplo, enseñó a prescindir de especialistas, cantantes, bailarines, músicos, porque fragmentaban la línea de interpretación. Enseñó a maquillarse, interpretando los rasgos y no reproduciéndolos del natural. A interpretar, no a imitar. A sacar al teatro de la retórica teatral. A la sobriedad mímica y al realismo que lo mantiene equidistante de la vulgaridad del naturalismo y de las empalagosas estilizaciones. Dio

35 Leónidas Barletta. El hombre de la campana. Raúl Larra Ediciones Conducta Buenos Aires 1978, pag. 97

normas precisas para diferenciar el naturalismo del realismo y el realismo de lo convencional”³⁶

De este modo podemos deducir que aquello que configuran las “empalagosas estilizaciones”, refiere a que el escenógrafo “ *Obligó al espectador a mirar con los ojos de sus rudimentarios conocimientos y se aceptó en principio, que si estaba de acuerdo con la perspectiva, no importaba que el cuadro fuese frío, sin expresión...*”³⁷ Así como las disputas por el campo de lo social definen los bordes de la práctica, la escenografía, para Barletta no debe ser sintética ni abstracta, pero tampoco realizada por los medios del teatro amateur. Prefiere una escenografía realista que se separe del naturalismo.

Barletta en su novena razón despliega su comentario sobre la crítica especializada. Entiende que “*al critico extranjerizante, de Sartre a Lenomard, de Gaston Baty, Bragaglia, Gordon Craig, Copeau, a Barrault, etc les dan lustre; pero ideas propias, orientación propia, crítica de creación, comprensión del arte teatral, de su significación social, eso por ahora no lo pidamos a nuestros críticos, excepción hecha de los escasos críticos del teatro independiente.*”³⁸

En la undécima conclusión resume su propuesta con respecto al escenario: “*El realismo exige la eliminación de una serie de detalles absurdos: las candilejas, verbigracia, resabio de barbarie escénica que pone una barrera entre el espectador y el intérprete, iluminándolo ilógicamente con luz que surge del suelo, según la vieja teoría que lo "mostraba" en vez de integrarlo al espectáculo. Suprime la concha del espectador, acrecentando la ilusión. Se inclina al uso de pequeños trastos sobre cámara negra, en vez de reproducir fotográficamente lo natural en los antiguos papeles colgados. Impide celosamente que el decorado "pese" sobre la obra, pues solo deber sugerir y fundirse. Se niega a injertar en la escena elementos naturales, que no*

36 *ibid* pag. 93

37 Viejo y Nuevo teatro Leónidas Barletta. Pag 33

38 *Ibid* pag 45

interpretan o no son pasibles de interpretación: caballos, perros, comidas, bebidas, bailarines, cantores, etc. Ejemplo: Un caballo de cartón es la interpretación del animal por un artista pintor; pero el caballo en si mismo no es mas que un elemento extraño porque el animal no interpreta, carece de comunicación. Otro ejemplo: Si un actor baila o canta, da una interpretación de como un bailarín o un cantante realizan su arte; pero bailarines y cantantes auténticos, mechados en una obra de teatro, solo bailan y cantan. Y como lo hacen con la propiedad con que cultivan el género, introducen otro espectáculo, dentro del espectáculo, quebrando la unida y estorbando el trabajo de absorción que ha intentado el actor”³⁹

El programa estético del teatro independiente, mantendrá entonces distancia de la tecnología escénica, de la construcción escenográfica como ámbito escénico, despreciará cualquier estilismo (diseño) que organice una estética y será crítico de cualquier movimiento moderno.

Elegirá los elementos mas significativos de la escena y los colocará en una cámara negra. Deslegitimará cualquier movimiento estético que se entrelace con el escenario.

Las dos líneas plásticas que se cruzaban en los escenarios independientes y oficiales, la de Franco, Basaldua, Butler y la de Vigo, Hebequer, los primeros, la escenografía oficial y los segundos las escenografías pre-modernas, no congeniaron con la visión de Barletta sobre el teatro y sus responsabilidades. Pero sus estéticas serían juzgadas de ahí más por su correspondencia con los textos, por su capacidad de adecuación a la acción, por su subordinación al director y por su comunicación con el espectador. Lo que se reafirma, al mismo tiempo, es que esa escenografía plástica, será la forma de producción visual legalizada, esto es, no aceptará otros tipos de producción visual, como las producidas por la modernidad, como es el caso de

39 Undecima conclusion viejo y nuevo teatro barletta pag 60

Gordon Craig, Rodchenko, Bragaglia, etc. y toda la vanguardia de entreguerra.

Esta forma de organizar el objeto teatral, limitó los desarrollos de las tecnologías teatrales, retrasó la aparición de aspectos del diseño y sobrevaloró al actor como forma visual del relato. Breyer y Benavente, cada uno como continuadores de cada una de las líneas, desarrollaron su trabajo dentro de ese campo, entorno a esa idea de espectador que va a ordenar la práctica, las salas y las profesiones en la segunda mitad del siglo XX en la Argentina.

1.1.1 El teatro popular

“Mientras en el viejo mundo desmantelado por la guerra los Antoine, Copeau, Pitoeff, Meyerhold, Bragaglia o Gual, proseguían la milenaria lucha por la supremacía de uno de los tres elementos visibles del teatro: autor, actor, escenista, con absoluto desdén por el público, aquí en el sur de América se empezaba a comprender por primera vez, que el cuarto elemento, constituido por el público, debía tener una participación igual a las otras partes que concurrían al juegos dramático para que resultara efectivo.”⁴⁰

El pueblo y el proletariado, eran otras de las denominaciones en disputas que hablan de la complejidad de la constitución social de este campo cultural y al público que refieren.⁴¹La

40 Ibid pag 8

41 Bourdieu Pierre Campo del Poder y Campo intelectual buenos aires Ed montessor pag 106-107....A ellos pueden aplicarse estos conceptos de Pierre Bordieu cuando afirma que “los escritores y los artistas constituyen al menos a partir del romanticismo una fracción dominada de la clase dominante quién razón de su posición estructuralmente ambigua está necesariamente obligada a mantener una relación ambivalente tanto con las fracciones dominantes de la clase dominante los burgueses como con las clases dominadas el pueblo y a hacerse una imagen ambigua de la propia función social. Más exactamente dado que el mercado literario y artístico, con sus sanciones anónimas, imprevisibles y mutables, puede crear disparidades sin precedente entre los intelectuales, éstos están obligados a identificarse, más o menos claramente, en función de lo que realmente son, es decir, productores de mercancías . De esta relación suya con el mercado depende la imagen que los escritores y artistas se hacen del “gran público” fascinante y despreciado a la vez, en el cual a menudo confunden el “burgués” sometido a las preocupaciones vulgares por los negocios y el “pueblo” abandonado al embrutecimiento de las actividades productivas.

escenografía debía estar ligado a un contenido social, no solo en relación al texto como mandante en la estructura de producción, sino también en el modo de una adecuación narrativa (aspecto mimético). Estos dos aspectos, el orden y la adecuación, alejarán las perspectivas de las vanguardias, en sus aspectos alusivos y sintéticos, dejando a sus protagonistas no solo sin discurso estético sino también empujados a la disputa por el discurso social.

El pueblo (el espectador) y lo argentino se mezclan de manera compleja, Martín Fierro es el origen pero también es el pobre y el proletario. Los movimientos nacionalistas privilegiaron desde la burguesía, la constitución de oficios hechos por argentinos en detrimento de los traídos de Europa, aplicando a su vez la influencias de Europa para las estéticas que profesaban. Boedo y Florida no se peleaban en el teatro, articulaban de manera cruzada sus objetivos programáticos. Florida, la de los escritores más vanguardistas, eran los más conservadores en términos plásticos, y a la inversa sucedía con los de Boedo. El teatro, representado en su forma independiente, contenía expresiones contradictorias y contundentes. El teatro proletario, que en principio participa de los mismos ideales que el teatro independiente, separa sus filas hacia una afirmación de su sistema de producción más específica, esto es, al campo de la cultura del obrero y a sus posibilidades de producción.

En Barletta se sintetiza la pregunta del para quién se hace teatro dentro de la convulsionada sociedad argentina de los años 30.

Lo que hemos demostrado hasta ahora, es que la relación, pueblo/arte, asume una impronta conservadora desde lo temático y lo estructural, y toma de las corrientes europeas previas a la primera guerra y el período de entreguerras sus motivos estéticos, dejando afuera las vanguardias de De Stijl o los incipientes estudios de diseño.

Reafirma Barletta hablando de los espectadores y los efectos que produce esta nueva visualidad en el arte, “...y como aquellos que por mucho tiempo someten sus pupilas a la oscuridad y luego la claridad les lastima los ojos, les cuesta al público corregir la deformada visión que le impuso la codicia del comerciante y la inercia del pintor”⁴²

Ningún teatro alemán tiene la suficiente fuerza como para modificar esa mirada francesa del espectador, ni siguiera Piscator con su teatro para el proletariado, influye en la construcción del escenario contemporáneo argentino. (Fig 11)

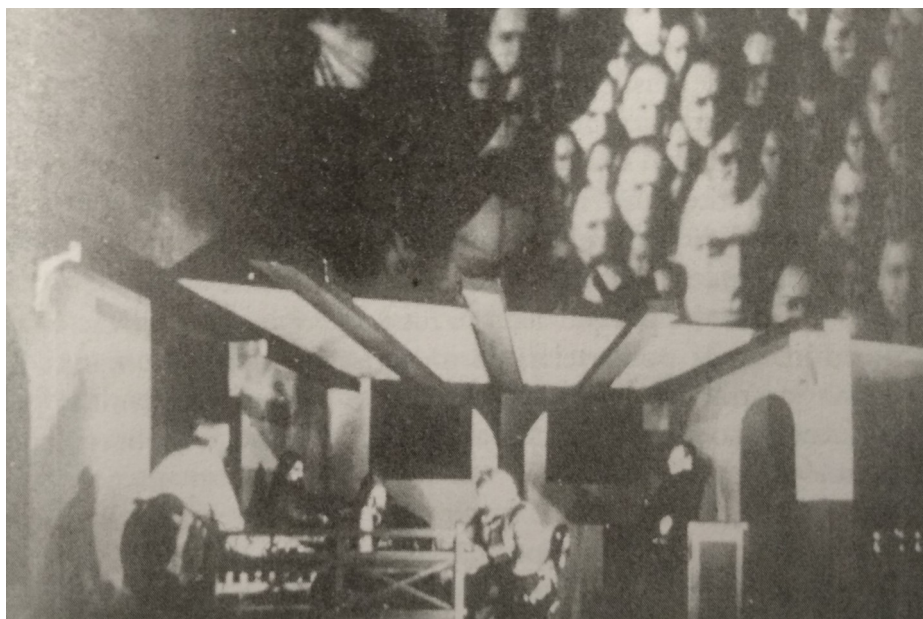


fig 11 Tormenta sobre Gotlandia Piscator 1927

“ Si el teatro quiere recobrar alguna vez su finalidad, si quiere ser centro cultural, punto de cristalización social, factor vivo de una comunidad humana que merezca este nombre, tendrá que seguir sin separarse del desarrollo histórico general”⁴³ Y agrega: “ las aspiraciones que han de animar a la dirección del teatro proletario han de ser: simplificar la expresión y la

42 Ibid pag 33

43 Revista contra N 5 pag 9 ¿ Quién es Erwin Piscator? Por Bernardo Graiver.

construcción; procurar un efecto claro e inequívoco sobre el sentir del público obrero, subordinar todo propósito artístico al objetivo revolucionario, o sea inculcar y propagar conscientemente el espíritu de lucha de clases". Para esto, dice Graiver, hay que desterrar la palabra arte y ser las obras verdaderas proclamas. Desterrar la idea de Arte y organizar el espectáculo en términos de efectividad emocional y espectacular, está en las antípodas del programa independiente. Barletta señala con respecto a este punto en su séptima conclusión "*Es el nuevo concepto del teatro lo que permitió subsistir al teatro, afirmándolo más en el corazón de las multitudes. El escenario ha de ser común, sin calesitas, sin ascensores, sin deslizantes. El truco teatral tiene que basarse en el ingenio, no en la maquinaria, el teatro espectacular donde la máquina ocupa el lugar que le corresponde íntegramente al actor, es un producto híbrido de los grandes admiradores del cinematógrafo. Cómo puede colegirse fácilmente: ni cine ni teatro.*"⁴⁴

El teatro popular resultante será un teatro clásico de construcción decimonónica con un estilo de pintura francesa de entreguerras y aprenderá, con la escuela venida de España, la influencia de Les Ballets Russes. (Fig 12) , resultando en un teatro decorativo, de telones, en el cual la escena es la representación de un texto dramático. La alianza pueblo/arte conservador en términos visuales, es una forma visual, que luego se verá confirmada con el realismo socialista. El pueblo sólo podrá leer visualmente lo real. Este cruce entre cubismo francés y teatro clásico ofrecido en pequeños escenarios será lo que se denomine en primer lugar teatro de arte.

44 Viejo y Nuevo Teatro Barletta pag 38



Fig 12 Alexandre Benois: decorados para Petrushka, 1911

Este concepto de arte será el distintivo que caracterice al campo. Discutir sobre Arte en el teatro, va a ser discutir sobre esa matriz de Arte, operación detenida, por la institucionalización de las prácticas pedagógicas, como decíamos anteriormente, sobre la formación y la permanencia de las escuelas y también por un concepto de lo económico, excluyente de toda profesionalidad y validación ética.

Otra de las consecuencias de este manifiesto, es la imposibilidad de insertar el diseño en un ámbito ligado a las artes escénicas y no a las decorativas, desplazando a las vanguardias concretas fuera del escenario.

Jose Marial⁴⁵ define el problema del arte en el teatro independiente, tratando de enmarcar lo popular y su contexto teórico. Así es como dice, que de ninguna manera se desconoce a los grandes maestros del teatro universal, como Reinhardt, Tairov, Pitoeff, Copeau, Antoine, Stanislavsky, Bragaglia, Craig, Dantchenko, Appia, sino que se traza claramente una línea entre teoría estética y teoría artística. Esta teoría artística es la que “*involucra conceptos que van desde*

45 El teatro independiente, José Marial, Ediciones Alpe. Buenos Aires 1955.

el aspecto de su conducta (como artista) hasta una integración ética en función de su actividad dramática ”⁴⁶

La profesionalización y el lucro serán ejes especialmente sensibles en el campo del teatro independiente y estará indisolublemente unido de lo que significa lo nacional y lo popular.

Transcribe Larra de Barletta “...; *qué el ciclo de experimentación se realice exclusivamente con obras de autores argentinos, sin previa censura para aquellos que ya tengan responsabilidad pública; también que se practique una sana modestia tratando de evitar en lo posible la gloria individual cuando la haya ; que no exista la ambición de lucrar; considerando esta labor, no como una profesión sino como una misión; que el sometimiento a la disciplina necesaria sea tan amplio como lo exige la delicada empresa que se inicia.*”⁴⁷

Demás está subrayar las consecuencias posteriores que implican este pensamiento en la práctica: la sobre-valoración de la vocación por sobre el beneficio del trabajo, la conducta y la disciplina, y de los valores éticos por sobre los conocimientos estéticos.

En esta práctica, donde lo popular no se relaciona ni con la estética ni con el beneficio, la artesanía y el talento, demarcarán los límites del campo ético y profesional. Dentro de este campo, toda relación entre oficio y arte se pondrá en cuestión, revalorizando la idea de un artesanado no sistemático, de difícil homologación, y escalamiento pedagógico. Esto se traduce en la transmisión del maestro al discípulo basado en la práctica y en la experiencia y el valor de los años de escenario por sobre la formación académica o teórica.

El resultado de una mirada sobre la estética, sobre la profesión, sobre lo nacional, sobre las influencias y sobre el pueblo, conformará lo que constituye este ícono/campo de la cultura

46 Ibid pag 16

47 Leonidas Barletta, el hombre de la campana pag 72

argentina. Por el contrario, toda estética desligada de los temas, que reúna el arte con el diseño, que valore el dadaísmo y constructivismo ruso y construya una relación con el pueblo desde la materialidad y el concepto, no tendrá lugar en esta perspectiva.

El teatro plástico había ganado; el jurado del Salón de Bellas de 1942 está compuesto, entre otros por Rodolfo Franco, y en la comisión nacional de bellas artes está López Naguil, ambos artífices del inicio de la formación de la escenografía.

Al situar el eje de la encrucijada en este salón, famoso por el manifiesto de los cuatro jóvenes, proponemos identificar aquellos posibles elementos, que valorizándolos nos sirvan para pensar alternativas al campo hegemónico del teatro independiente.

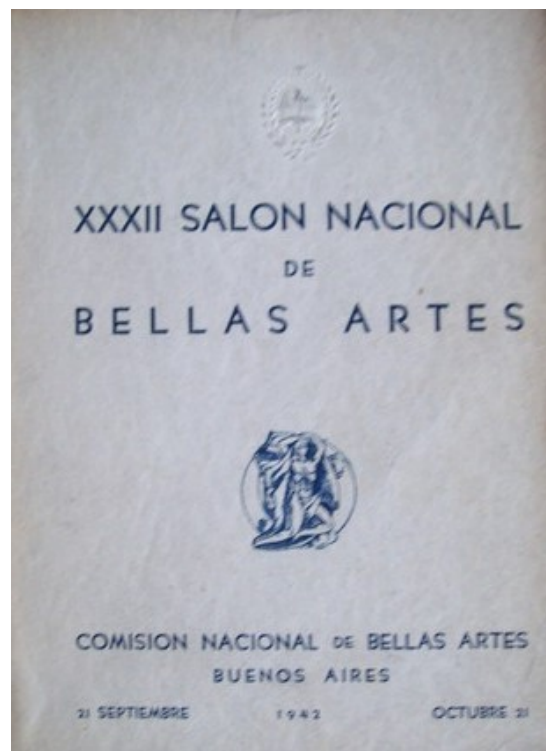


Fig 13 Portada del Catálogo del XXXII Salón Nacional de Bellas Artes

Un teatro posible, una utopía concreta

Los concretos serán expulsados dos veces: la primera, como ya desarrollamos por la práctica del teatro independiente en la validación de la práctica más convencional de la escenografía que revaloriza el marco como cuadro y a partir de ahí, la posición de la plástica y particularmente la línea de los pintores franceses.



Fig 14 Raul Mazza El pintor y la modelo⁴⁸

La segunda por el salón de bellas artes, en el jurado del cual se encuentran escenógrafos famosos

48 Pinttura 203. XXXII SALON NACIONAL DE BELLAS ARTES COMISION NACIONAL DE BELLAS ARTES 21 septiembre al 21 de Octubre de 1942, impreso en buenos aires 1942

de la pintura argentina: “ Es necesario suprimir a los imbéciles en el arte”⁴⁹

Como señalamos anteriormente, la forma de la escenografía plástica, es la forma del teatro de marco en donde las reglas plásticas organizan las figuras de acuerdo de una composición uniforme y estable. No hay discusión sobre el marco, que en el teatro, viene a significar, el problema del contexto del espectador y la arquitectura, ni tampoco la pregunta sobre la figura en sí, y como se desarrolla como ámbito. El cuadro funciona como fondo.



Fig 15 Benavente la dama del mar 1945⁵⁰

Saulo Benavente será un fiel discípulo de Franco y le sumará, a parte de una vitalidad y entrega al teatro, una posición política de izquierda muy definitiva evitando cargos en el Peronismo, y

49 Brito, Jorge, 1942 Manifiesto de cuatro jóvenes . Manifiesto distribuido en la inauguración del Salón Nacional de 1942, en el que estos cuatro estudiantes de bellas artes se oponían a la institución e identificaban a sus adversarios como a los “picapedreros”. En el panfleto, cuestionaban la orientación que pretendían imponer en la enseñanza artística, tanto los mediocres premiados, como los “vanguardistas” integrantes del jurado que los premiaba.

50 Homenaje a la Escenografía Argentina Cora Roca Eudeba Proteatro 2015 Buenos Aires

llevando la Argentina al mundo a través de asociaciones y trabajos particulares.

Contraoponer su formación visual a la propuesta por el arte concreto con el que comparte la época, es un ejercicio que remarca dos ideologías muy contrastadas con respecto al espacio.

La forma constructiva es la forma coplanar, aquella en la cual el marco y la pintura es el mismo objeto, y tanto el marco como la forma se determinan y se relacionan a si mismos. Una forma compuesta de marco y lienzo que organizará la unidad.

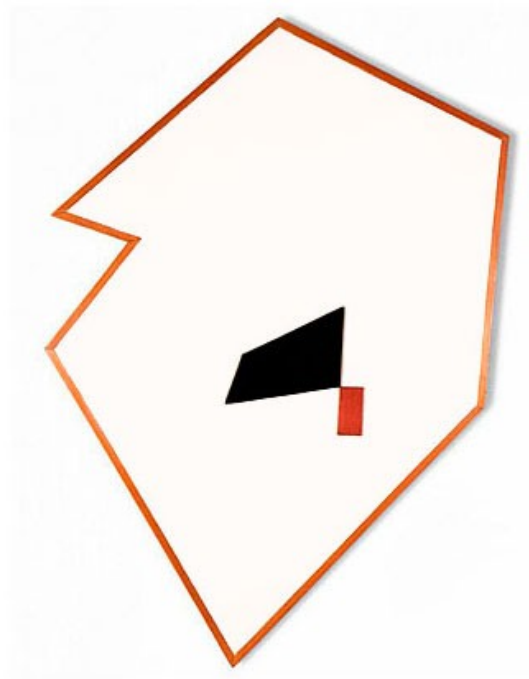


Fig 16 Tomás Maldonado. Sin título, 1945, tempera s/cartón montada en madera esmaltada, 79 x 60 cm. Colección privada

En ese sentido, pensar la Forma en el teatro, será aquello del orden de la estructura, del orden del estar-en, del orden de transitar la escena dentro de un universo particular y único.

Los formalistas, del cubismo “no figurativo” representarán la vanguardia alejada, que en el futuro, de la mano de Luis Diego Pedreira y Gastón Breyer, escribirán una escena arquitectónica con alta carga semiótica, pero balanceando los aspectos semánticos a una sintáctica rigurosa y estructurante. El resultado simbólico será la ruptura del marco y por ende la unidad temática, en función de un punto de mirada. El campo concreto abre la puerta a un realismo de los objetos y a una creación a partir de las materias. La invención, abrió la puerta al diseño en la carrera de Maldonado de la mano de Max Bill y Otl Aicher. En este terreno tuvo contacto con la antigua Bauhaus y fue protagonista de la escuela de Ulm.

La consecuencia del alejamiento de los concretos fue la dificultad de incorporar el diseño como proyecto de forma en el teatro independiente.



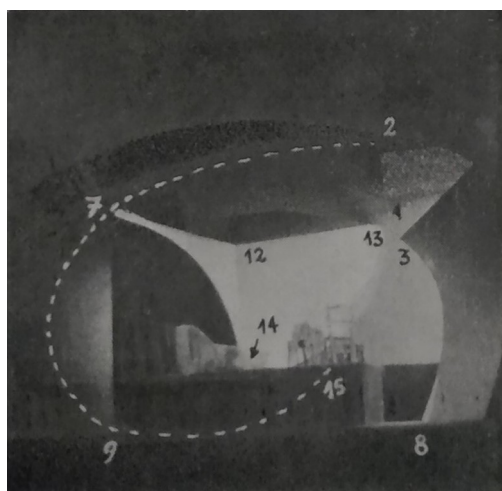
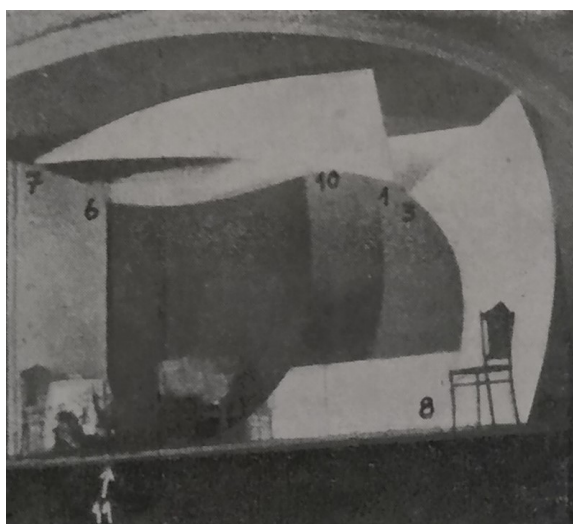
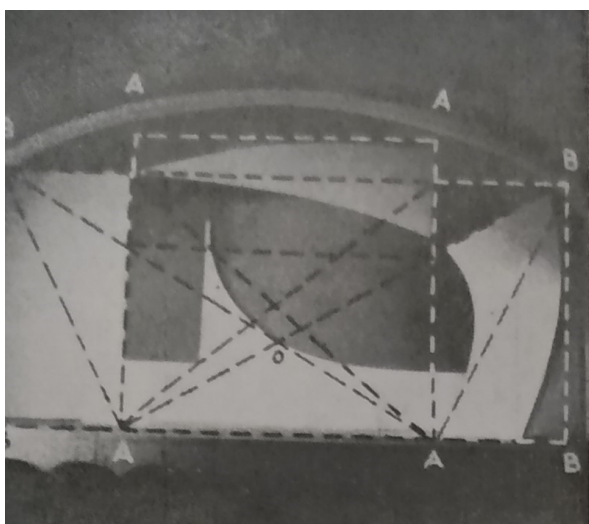
Fig 17 Tomás Maldonado. Tapa de la primera y única revista Arturo

Gyula Kosice, separado de los concretos, pugna por un teatro Madí, de escenografía móvil, de dialogo inventado y por una danza en donde el cuerpo se encuentre en un ambiente medido, sin

música, de una forma no representativa. Los cuerpos son notas en el espacio.

*“El objetivo es una plástica dramática – sin olvidar la música- mediante la cual se consiga expresar la presencia del hombre y su palabra, sin imperio ni esclavitud de estos o sobre estos”*⁵¹

De alguna forma podemos apreciar que vuelve a considerarse la obra como objeto independiente de un espectador. Al incorporar el teatro al programa Madí, se consigue volver a pensar al escenario y a la obra como una unidad.



51 De la Fuente, Elementos de construcción dramática. Revista Madi N.º 7-8 junio del 1954

Fig 18 Breyer 1947⁵²

Como se puede observar, los conceptos escénicos que propone Gastón Breyer se separan de las estéticas dominantes populares. Breyer de todos modos seguirá ligado al teatro, en el famoso Teatro Abierto y en la FADU creando la cátedra de Heurística del Diseño. Breyer comienza su texto haciendo una defensa cerrada del constructivismo como forma, reivindica su origen ruso, y si bien reconoce que su origen es extra-teatral, subraya su importancia para una renovación escénica.

1.1.1 Conclusiones y desarrollos a futuro

Hasta acá expusimos entonces, los orígenes plásticos de la escenografía argentina, la cruzamos con la construcción ideológica del espectador y marcamos los límites estéticos del campo del teatro independiente, señalando aquellas configuración vanguardistas que quedaron afuera. El teatro independiente siempre va a poder relacionar sus prácticas formales y artísticas a su idea de arte. Este arte ligado al sentido popular y absolutamente clásico, ligado a una escenografía pictórica y a un cuerpo que expresa una ética política y sustancial, generará no sólo una estética especialista sino que ocupará el lugar de objeto cultural altamente valorado que refrendará su efectividad política en teatro Abierto.

Este objeto artístico funciona como centro cultural, como forma social de difusión y convivencia de líneas culturales diversas pero no sinergias. ámbito de exposición y distribución de miradas

52 karamazov escenografía de Breyer 1947 con texto de marial pag 206 cuadernos de arte dramático 4-5

múltiples.

El resultado que se desarrolló en este trabajo, es que la separación entre teatro y vanguardia que aconteció en los años 30 ocasionó un deterioro visual y un extremado crecimiento la actuación en detrimento de los aspectos visuales. La idea del teatro independiente como campo cultural de referencia artística desplaza las vanguardias, desplazan la idea de influencia externa, sobre-dimensiona el valor del público sobre la obra y coloca un manto de ética sobre la producción que descarta todo formalismo e intelectualidad.

En base a los resultados podemos validar la siguiente hipótesis:

Existe una separación entre el llamado teatro de arte y las vanguardias, encontrándose no solo, problemas de elaboración crítica en lo relativo a aspectos visuales, sino también a como estos aspectos no fueron analizados mas que como formas de estéticas asistentes, las artes del teatro, que, agrupadas bajo el viejo concepto de artes decorativas, aún mantiene su defensa crítica en el campo del teatro independiente. Las formas visuales continuaron siguiendo a los textos como estéticas.

Con respecto a la idea de público, el teatro independiente se hace portador del ser el responsable del conocimiento y de las formas del arte clásico. A partir de ahí se organiza una idea de lo nacional y lo popular que separa la ilusión y construye a través del realismo una estética de las verdaderas necesidades. Por lo tanto, el pueblo de ese presente debía conocer los clásicos, con una actuación del presente en un escenario pobre, o pintado, o en el mejor de los casos organizado bajo la égida estructural del siglo XIX.

Una línea de análisis, en este sentido, debiera resaltar el poder del Partido Comunista como Ideología de la Cultura, e investigar, como a pesar de construir un sujeto social en conflicto de lucha social, dictamina el canon y la respuesta. Podríamos decir que las distancias entre figuración y abstracción, entre ilusión y realismo, entre marco y fondo, siguen los conflictos ideológicos y estéticos sincronicamente.

En términos de infraestructura, la ética, que figura en el teatro independiente como causa y orden, de lo artístico y lo económico, limitará cualquier desarrollo tecnológico y técnico, por su carácter espectacular, e influirá para que las escuelas de escenografía e iluminación no puedan separar su discurso plástico de un pensamiento sobre la producción o el diseño. Al privilegiar la capa semántica, los aspectos morfológicos y sintácticos pasarán a segundo plano. Es así como el problema del recurso pasará a ser el eje de la creación y la adaptación. A partir del material compartido, resta un estudio visual profundo de las características de los objetos escenográficos argentinos, sus características morfológicas y una historia de la sintáctica argentina.

Sería interesante, finalmente, analizar las ventajas y desventajas del campo del teatro independiente, y como éste favoreció al desarrollo de una academia que centró su estudio en la actuación, los textos y en los autores. La distribución de conocimiento, las pedagogías, la historia del diseño se vuelven a poner sobre la mesa y esperan que se les abra la puerta, no ya como objetos que peleen por su validación en el teatro independiente sino como una forma trascendente de expresión escénica que pueda aceptar nuevos lenguajes y teorías.

En orden a incentivar el desarrollo del diseño visual en la argentina es necesario volver a reconstruir el camino que vuelva a abrir la necesidad de reconstruir la pedagogía y una escuela propia. Y eso se ha de conseguir, creando otros campos de teatro.

Referencias BIBLIOGRÁFICAS

- Babino, Maria Elena. (2010) “ El grupo de París” Buenos Aires. Ministerio de Cultura. Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Colección los papeles del CVAA.
- Babino, Maria Elena. (2019) “ Imágenes de ida y vuelta. Artistas españoles y argentinos a comienzos del siglo XX” Buenos Aires. Asociación Amigos del Museo Larreta.
- Barletta, Leonidas (1960) “ Viejo y Nuevo Teatro” Buenos Aires, Ed Futuro SRL colección Eurindia.
- Barletta, Leónidas (1969), “ Manual del director” Buenos Aires. Editorial Stilcograf.
- Bonome, Rodrigo (1968) “ El teatro y las artes plásticas” Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- Bourdieu, Pierre (1984) “SOCIOLOGÍA Y CULTURA”. Traducción: Martha Pou. Título original en francés: Questions de sociologie. México. Ed Grijalbo
- Breyer Gastón (1952) “ Análisis escenográfico” de Cuadernos de Arte Dramático.
- Devés, Magalí A. 2016 “Guillermo Facio Hebequer. Entre el campo artístico y la cultura de izquierda” tesis de Doctorado.
- Fukelman, Maria (2017) “ El concepto de "Teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral. Estudio del período 1930-1946. Tesis presentada para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras.
- Documentación. Investigación. 4-5 Buenos Aires. Publicación del Centro de Estudios de

Arte Dramático. Teatro Escuela “ Fray Mocho”

- Escena Uno | Escenografía, dirección de arte y puesta en escena Número 5 | Diciembre 2016 <http://escenauno.org> ESCENÓGRAFOS PINTORES: GERMEN GELPI Y LOS SALONES DE ARTES PLÁSTICAS, 1934-1940. Mgt. María Guadalupe Suasnábar - CID-Facultad de Arte-UNICEN
- Larra, Raúl, (1978) “ Leónidas Barletta, El hombre de la campana” Buenos Aires Ed Conducta
- Lucena, Daniela (2015)” Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40. Buenos Aires. Ed Biblos
- Lessing Gotthold Ephrain. “Laoconte”. Eustaquio Barjau Riu (Traductor/a). Ed Tecnos, España 2015.
- Marial, José. (1955) “ El Teatro Independiente” Buenos Aires Ed Alpe.
- Revista Arturo, edición Fasmilar, Gyula Kosice y Carmelo Arden Quin ; con prólogo de Liana Wenner. - 1a ed. - Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2014.
- Revista Contra Año 1 N° 5 Buenos Aires, Septiembre 1933 Director Raul Gonzalez Tuñon
- Roca, Cora, (2010) “ Saulo Benavente, Obra Escenográfica” Investigación, textos recopilación de material gráfico y dirección. Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes.
- Roca, Cora (2015) “ Homenaje a la escenografía Argentina”.Buenos Aires Ed Eudeba Proteatro
- Roca, Cora. (2016) “ Rodolfo Franco, El fundador de la escenografía argentina”, Buenos Aires, Ed Eudeba Proteatro

- Roca, Cora. (2018) “Rodolfo Franco, Escritos sobre arte y escenografía”, Buenos Aires, Ed Eudeba Proteatro
- Rolland Romain. (1903) “Le Théâtre du peuple” Edicion de Rosa de Diego.“ El teatro del pueblo” 2016 Publicaciones de la Asociación de Directores de la Escena de España
- Pettoruti, Emilio (1968) “ Un pintor ante el espejo” Buenos Aires. Solar/Hachete.
- XXXII SALON NACIONAL DE BELLAS ARTES.(1942) Catálogo. Comisión Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.
- WAGNER, Richard, “El arte y la revolución” traducción Miguel Angel Alvarez Madrid
- WAGNER, Richard,“Ópera y drama” (Música) (Spanish Edition) . Akal.
- WAGNER, Richard,“La obra de arte del Futuro.” Ed Prometeo Libros, buenos Aires, 2011