



La trama teatral rosarina. La emergencia del circuito independiente como un espacio de tensión entre el profesional y filodramático

María Julia Logiódice^(*)

Resumen

Este trabajo se propone indagar en la conformación del circuito independiente rosarino a mediados de siglo XX. Para ello el trabajo reconstruye la trama teatral de la ciudad desde el surgimiento de los primeros teatros a mediados del siglo XIX y la conformación de un circuito profesional, hasta la emergencia hacia fines del siglo XIX de un circuito filodramático. Delineado este cuadro, la investigación reconstruye la llegada a la ciudad de los principios del Teatro Independiente bajo la hipótesis de que éstos habilitaron una organización de las relaciones y los medios de producción de manera alternativa al circuito profesional y filodramático. Entendemos que la reapropiación de los principios del teatro independiente por los artistas locales posibilitó el desarrollo de una producción local perdurable y acumulativa, habilitó la emergencia de una tradición teatral rosarina y construyó el espacio propio de la producción local dentro del campo cultural de la ciudad.

Palabras clave: teatro independiente; teatro filodramático; teatro profesional, circuitos teatrales.

Rosario theatrical plot. The emergence of the independent circuit as an area of tension between the professional and filodramatic circuit

Abstract

This work aims to investigate the formation of Rosario independent circuit in mid-twentieth century. It reconstructs the story of the emergence of the first theaters in the mid-nineteenth century and the formation of a professional circuit, until the emergence in the late nineteenth century of a filodramatic circuit. Then, it reconstructs the arrival in town of the principles of the Independent Theater under the assumption that they bring a new way of organization of the relations and means of production. We understand that the reappropriation of the principles of independent theater by local artists enabled the development of a lasting and cumulative local production, enabled the emergence of a theatrical tradition in Rosario and built the space for the local production within the cultural field in the city.

Keywords: independent theater; filodramatic theatre, professional theater, theatre circuits.

^(*) Núcleo de Trabajo sobre Prácticas y Experiencias Culturales (Centro de Estudios Interdisciplinarios - Universidad Nacional de Rosario). Magíster en Estudios Culturales (CEI - UNR) y Licenciada en Ciencia Política (UNR). Candidata al Doctorado en Ciencias Sociales (FLACSO). Becaria doctoral de Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET. 2010-2015). Docente adscripta a la Cátedra de Sociología Sistemática (UNR). Julia Logiódice es además actriz y directora teatral. E-mail: julialogiodice@hotmail.com



“La trama teatral rosarina. La emergencia del circuito independiente ...”

La trama teatral rosarina. La emergencia del circuito independiente como un espacio de tensión entre el profesional y filodramático

Circuito profesional y filodramático

Los primeros teatros de Rosario datan de mediados del siglo XIX, el “Teatro Nacional” (1854-1856), el “Teatro Nuevo” (1856), “La Esperanza” (1856-1868) -luego renombrado como “Teatro del Litoral” para finalmente tomar el nombre de “La Ópera”- y “La Zarzuela” fueron los escenarios que cobijaron las primeras representaciones en la ciudad. Estos primeros tabladros, ubicados en la zona de la Aduana, acompañaron el crecimiento de una ciudad que hacia fines del siglo XIX se integraba al sistema territorial nacional y al mercado internacional como principal puerto exportador de la región.

Según relata Ielpi¹ con el advenimiento del nuevo siglo y hasta 1930, la ciudad se convirtió en una de las plazas teatrales más importantes del país, después de Buenos Aires, incorporándose en las giras de cuanta compañías y figura internacional se aventuraran al suelo americano. Ensínck², por su parte, afirma que en ese momento de esplendor Rosario fue la ciudad argentina que, después de la capital, construyó más teatros entre ellos “El Olimpo” (1871-1929), “La Comedia” inaugurada en 1894 y el “Politeama” (1895). Ubicados en la calle el Progreso (actual Mitre) -al 500, al 700 y al 900 respectivamente- estas salas trazaron el primer circuito teatral en la ciudad. En 1904, se incorporaban a este circuito el teatro “La Opera” (actual el Círculo) ubicado en la esquina de Mendoza y Laprida, y el “Odeón” (actual Auditorio Fundación) construido sobre el mismo solar sobre el que se encontraba el Politeama.

Emplazados en una calle que llevaba el sugestivo nombre del “Progreso”, y protagonistas de un período de modernización de la ciudad, estos edificios fueron el símbolo de una burguesía comercial en ascenso que se integraba también culturalmente a un circuito mundial en expansión. En este sentido, “La Opera”, el “Colón” y el “Olimpo” fueron el escenario para las compañías líricas más importantes del mundo y se convirtieron en el epicentro de la vida social y cultural de la alta burguesía rosarina, especialmente de los inmigrantes italianos. Según relata Ensínck para el núcleo de familias que formaba la alta sociedad rosarina constituía casi una obligación moral tomar su abono a la temporada lírica oficial anual, tanto es así que no figurar en la lista de abonados se interpretaba como un signo de descenso en la jerarquía social.

En galpones mucho más precarios que las fastuosas sedes de la lírica, sobre la misma calle del Progreso, se levantaban el “Politeama” y “La Comedia”. El primero fue la sede de la vida cultural de las clases populares con un repertorio de circo, música, bailes populares y la producción argentina de la época como el sainete, el drama criollo o la revista de costumbres; mientras “La Comedia” se erigía como la cuna del género chico y aglutinaba a un público mayormente español dando lugar a un repertorio popular de zarzuelas, dramas criollos y sainetes³. Estos dos fueron los escenarios locales privilegiados de lo que la historiografía teatral nombró como “la edad de oro” de la escena criolla⁴, es decir “La Comedia” y el “Politeama” fueron los espacios por los que en la primera década del siglo se presentaron la compañía de los hermanos Podestá con obras de dramaturgos como Roberto J. Payró, Gregorio Laferrère y Florencio Sánchez, para un público inmigrante que se veía representado por primera vez en el sainete.⁵

¹ IELPI, Rafael Oscar. **Rosario del 900 a la “década infame”**. Homo Sapiens, Rosario; 2006, Tomo IV.

² ENSINCK, Oscar Luis. **El teatro en Rosario**. Separata de “Historia de las instituciones de la provincia de Santa Fe (Tomo 5-2ª parte), Santa Fe, 1974.

³ Se conoce como “género chico” a un sistema de producción teatral innovador que surgen en Madrid hacia fines de 1870 y traído luego a la Argentina diez años más tarde. Éste se caracteriza por las formas breves, también llamado “teatro por horas” o “por secciones”, con una entrada muy barata por sección – cada una de las cuales ofrece una pieza breve- adaptándose a los tiempos de los obreros urbanos. Cfr. DUBATTI, Jorge. **Cien años de teatro argentino**. Biblos, Buenos Aires, 2006. PELLETTIERI, Osvaldo. **Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)**. Galerna, Buenos Aires, 1997.

⁴ Jorge Dubatti en “Cien años de teatro argentino” cuestiona esta lectura de la edad de oro del teatro rioplatense presente en las primeras interpretaciones de la historiografía como las de Luis Ordaz, José Marial, Juan Carlos Ghiano y Raúl Castagnino, en tanto –entre otras cosas- se ha convertido en la matriz de lectura dominante de la década del 20 como “declinación” y la consecuente emergencia en la década del 30 del movimiento de teatro independiente como “salvación” (2012 : 15-27).

⁵ Cfr. ENSINCK, O, **El teatro...**, op. cit.; IELPI, R., **Rosario...**, op. cit.; TELLO Clide. “Rosario”. En: PELLETTIERI, Osvaldo (coord.), **Historia del teatro argentino en las provincias**. Volumen II. Galerna, Buenos Aires, 2007. Según el trabajo de Ensínck

A pesar de las diferencias estructurales, de públicos y repertorios, podemos pensar a estos teatros como parte de un mismo circuito, en tanto compartían similares matrices y dinámicas de organización. En este sentido, se puede afirmar que desde principios de siglo en Rosario funcionaba un circuito teatral muy activo que articulaba con bastante claridad: *salas- géneros teatrales y públicos*, reproduciendo la división entre “alta y baja cultura” que dominó la organización del teatro en la modernidad. Un circuito que se organizaba fundamentalmente a través de los mecanismos del mercado⁶ y donde ocupaban un rol fundamental los productores individuales y las compañías nacionales e internacionales. Éstas tenían un funcionamiento de tipo empresarial y se estructuraban en general en torno a la figura de la diva o el capocómico. Por su parte, los productores profesionales eran en general residentes de la ciudad, habitualmente los dueños o administradores de las salas, y se encargaban de programar y organizar la llegada de las compañías. Entre estas figuras podemos mencionar por ejemplo al empresario José Olmos -propietario del Teatro “La Esperanza”, “La Zarzuela” y “El Olimpo”- Andrés González -empresario del “Politeama” y el “Olimpo”- y Luis Carpentiero -“el decano de los empresarios teatrales de Rosario” según Ensink⁷- quien también administrara “El Olimpo” junto con “El Odeón” y “El Colón”. Estos empresarios locales mediaban la relación entre el público rosarino y las compañías que se instalaban en la ciudad a hacer largas temporadas. A su vez, estas puestas se publicitaban a través de los grandes medios de comunicación, fundamentalmente la prensa, y se orientaban a un público masivo aunque diferenciado según las características que mencionábamos anteriormente.

En el marco de este circuito no se presentaba una producción teatral local, es decir habitualmente en estos espacios no se presentaban textos dramáticos ni puestas de compañías teatrales locales⁸. Por lo que este circuito puede pensarse como un espacio destinado exclusivamente a la *distribución*, un circuito subsidiario de un sistema de producción porteño e internacional.

Cabe aclarar que durante el período no existían compañías locales, la única compañía de tipo profesional de la que se tiene noticias es “Eduardo Ricart” que fuera un caso excepcional dentro de la escena teatral rosarina. Si bien no hay demasiados datos sobre ella, podemos decir que esta compañía dirigida por el actor homónimo proponía casi día por medio dramas gauchescos, sainetes y zarzuelas en salas de los barrios. Según recupera Ielpi, Libertad Lamarque en 1924 trabajó en esta Compañía y según relata en su autobiografía: “llevábamos a escena casi día por medio importantes obras en tres actos y algunas de ellas en verso (...) alternábamos también día por medio con sainetes y obras de género chico, argentinas y españolas (...) con estas salíamos a escena con un solo ensayo, atropellado e incompleto (...) confiando a ciegas en el apuntador y en nuestro oficio”.⁹

En esta línea Tiberti y Moreno recuperan una nota titulada “*Ricart en el centro*” de la revista “Teatro” de 1926 en la que se menciona que luego de recorrer “todos los cines- teatros de los

en este precario predio, cuna del teatro popular en la ciudad, inició Florencio Sánchez su carrera como periodista y autor teatral con el sainete de costumbres rosarinas “Gente honesta”. En él, Sánchez criticaba a través de su personaje “El Chifle al presidente del Consejo Deliberante, director del diario La República y dueño además del teatro El Círculo: Emilio Schiffner, quien lo había echado del diario por defender intereses gremiales. Una hora antes del estreno de esta obra, como había trascendido que aludía a políticos locales, el Escuadrón de seguridad ocupó la cuadra del teatro y la Municipalidad prohibió el espectáculo; seguidamente se implantó la censura previa y algunas noches más tarde Florencio Sánchez fue golpeado en la cortada Ricardone. El texto completo de “Gente honesta” finalmente fue publicado en La Época del 26 de junio de 1902. Por su parte en “La Comedia” se estrenó en mayo de 1907 “El Pim- pam Pum” revista teatral de sátira de Julio Cabañero que satirizaba sucesos y personajes de la vida política local santafesina y de Buenos Aires. Ejecutada por una compañía de zarzuela española esta obra también fue suspendida por la municipalidad.

⁶ El mercado existe dondequiera hay competencia por oportunidades de intercambio entre una pluralidad de partes potenciales; sociológicamente representa una coexistencia y secuencia de “consociaciones racionales”, cada una de las cuales es efímera en tanto termina con el acto de intercambio. BRUNNER, J. Joaquín. **Un espejo trizado. Ensayo sobre culturas y políticas culturales**. FLACSO, Chile, 1988, p. 353. Y se diferencia de la comunidad y la administración pública en tanto dispositivos o mecanismos de organización, regulación o control social de las actividades sustancialmente diferentes. En el mecanismo institucional de administración pública la producción, circulación y distribución de la cultura es administrada por organismos públicos, en términos weberianos podríamos hablar de una forma de control burocrática que opera mediante *governmental administration of production by government employees* BRUNNER, J., **Un espejo...**, op. cit., p. 354.

⁷ EINSINK, O., **El teatro...**, op. cit., p. 310.

⁸ Una excepción en esta dinámica fueron las puestas de Sánchez y Cabañero que mencionáramos en la nota N°2 y las puestas de la Compañía de Ricart sobre la que volveremos en el cuerpo del texto.

⁹ IELPI, R., **Rosario...**, op. cit., p. 32.

barrios (la compañía)... ha llegado al centro”¹⁰. De donde podemos inferir que la circulación habitual para esta compañía eran los escenarios más modestos de los barrios de la ciudad y los escenarios más prestigiosos que veníamos describiendo no estaban disponibles para las producciones de esta compañía local.

Ahora bien, en términos más bien conceptuales, proponemos nombrar a estas experiencias como *profesionales*, con esta nominación pretendemos distanciarnos del término “comercial” con que el movimiento histórico del teatro independiente señaló a este circuito y que se ha extendido acríticamente al ámbito académico reproduciendo una lectura pesimista de las industrias culturales y lo masivo. A su vez, nos resistimos a nombrarlo a la luz del concepto de industria cultural en tanto elegimos privilegiar su dimensión aurática e irreproducible (Benjamín)¹¹. En este sentido proponemos pensar con Williams, un doble sentido de lo “profesional”: a) como el desarrollo de un adiestramiento específico en lo teatral acorde a las fases más desarrolladas de una forma de producción cultural y b) en tanto organización de las relaciones de los productores culturales con las instituciones sociales, específicamente de mercado.¹² Entendemos que a través de estas dos dimensiones- el nivel de adiestramiento y la organización de las relaciones de producción- es posible recortar las características singulares que diferenciaron a este espacio teatral.

Volviendo al proceso histórico, este circuito convivía con otros espacios y tipos de producciones que han sido menos estudiados. A partir del trabajo de Ielpi sabemos que por esa época, en la zona de Pichincha- en “el barrio de los quilombos” lindante a la estación de trenes- hubo otras salas en las que se presentaron géneros que estaban a mitad de camino entre “el burlesque”, las variedades cuasi circenses, la pornografía y la música popular. Con un público mayoritariamente masculino, se destacaban entre éstos los escenarios de “La Gruta Montecristo” o “El Teatro Casino”, con capacidad para aproximadamente 800 espectadores.

En los distintos barrios de la ciudad también existieron escenarios al aire libre que, durante la temporada de verano, se levantaban para acoger a los circos que llegaban a la ciudad, espectáculos de variedades y compañías generalmente de origen español. Entre éstos escenarios, de existencia más efímera, que llevaron el nombre de “Pabellones” se destacaron el “Pabellón Argentino”, el “Pabellón Las Flores”, el “Pabellón Americano”, el “Parque Argentino”, el “Doré Park”.¹³

Respecto de la publicación de revistas especializadas, estas primeras décadas del siglo fueron muy prolíficas y hasta el momento no hemos podido detectar otro momento en la historia del campo teatral local de mayor productividad. Siguiendo a Ensinck, se pueden mencionar la existencia del semanario festivo ilustrado “El Teatro” (1912), la revista “El Teatro” de 1927, “Farándula” también de 1927 que salía los días 10 y 20 de cada mes, la revista quincenal “Teatro rosarino” cuyo primer número se publicó en 1920 y otra revista de igual nombre, “Teatro rosarino”, pero cuya primera edición data de abril de 1922. Estas dos últimas publicaban obras de autores rosarinos lo que da cuenta de la existencia de una producción dramaturgica local.

Según Seibel¹⁴ en la década que va de 1910 a 1920 las compañías nacionales en muchas ocasiones estrenaban obras locales de dramaturgos de las provincias. En el caso de la ciudad de Rosario se puede mencionar a Alcira Olivé quien estrenó “La única verdad”, una comedia dramática en tres actos, el 11 de agosto de 1920 en el teatro Ópera, con la Compañía de Abad-Carbonell. Luego esta maestra y autora local llegaría a estrenar cerca de 20 piezas con

¹⁰ MORENO Oscar y TIBERTI Omar. **Crónica de una utopía teatral. Los teatros independientes de Rosario y sur de la provincia de Santa Fe (1924- 1983)**. UNR Editora, Rosario, 2013, p. 38.

¹¹ Dubatti, sin desconocer esta dimensión aurática, sostiene que durante 1910 y 1930 el teatro adquirió una dimensión “industrial” en el sentido de “una producción rentable, prolífica y seriada, de labor múltiple y agotadora, y en algunos casos con alto rendimiento económico, que estimula la práctica de un conjunto de técnicas dramáticas, actorales, de dirección y empresariales, sobre las que los artistas reflexionan intensamente. Adaptamos el término “seriada”, que remite a la “producción en serie”, al trabajo teatral: queremos decir que la intensidad de la producción es tal que el teatro parece una “máquina” que no para de multiplicar funciones, escribir nuevos textos, realizar estrenos semanales y reposiciones de repertorio, acelerar ensayos y simultáneamente intervenir en las discusiones gremiales” (2012:19).

¹² WILLIAMS, Raymond. **Sociología de la cultura**. Paidós, Barcelona, 1994.

¹³ IELPI, R., **Rosario...**, op. cit., pp. 148-160.

¹⁴ SEIBEL, Beatriz. **Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930**. Corregidor, Buenos Aires, 2002. SEIBEL, Beatriz. **Historia del teatro argentino II: 1930-1956**. Corregidor, Buenos Aires, 2010,

María Julia Logiódice

Compañías que pasaban de gira por la ciudad tales como las de Luis Arata o Lola Membrives. Asimismo se puede mencionar a Camilo Muniagurria, distinguido médico de la ciudad, quien estrenó unas seis piezas entre las que se cuentan “Más allá de la ley” estrenada por la Compañía de Pablo Podestá en abril de 1912 o “El embrujo” una obra de Correas y Ricardo Warecki estrenada 1938 por la Compañía de la actriz Fanny Brena.¹⁵

Más allá de estas incursiones de los artistas locales en el circuito profesional como dramaturgos, la producción teatral netamente rosarina -según afirma Clide Tello - tuvo su lugar privilegiado en las escuelas de arte escénico para niños y jóvenes - entre las que se destacaron la de Alcira y Susana Olivé y la de Ernesto Larrechea- y los cuadros filodramáticos de los clubes sociales y deportivos.¹⁶ Ensinck recuerda que el “Teatro Infantil Municipal” fue fundado en 1925 por iniciativa de Ernesto Larrechea y actuaba periódicamente en hospitales, asilos, escuelas, barrios, etc. En 1954 esta institución se convierte en la actual Escuela Municipal de Danzas y Artes Escénico Ernesto Larrechea.

Por su parte los grupos filodramáticos fueron el espacio privilegiado de quienes se querían acercar a la actividad teatral en la ciudad. Éstos aparecieron en nuestro país hacia fines del siglo XIX y según Luis Ordaz eran “grupos de aficionados al teatro que en un club o asociación de la índole más diversa, representaban para sus amigos, familiares, consocios y vecinos, obras del repertorio común, procurando remedar las versiones de la escena profesional”.¹⁷

Entre los grupos filodramáticos rosarinos se destacaba el grupo del *Círculo Católico de Obreros* -en el que se iniciaron muchos de los actores que luego formarían parte del movimiento de teatro independiente- que desde 1908 hasta 1974 sostuvo una actividad permanente y el *Cuadro Escénico del Centro Catalán* (1909 – 1955) que desarrolló una intensa actividad en la década del ‘45 al ‘55 bajo la dirección de Alberto Padró con un repertorio centrado en autores españoles modernos. Ya promediando el siglo surgieron *El Núcleo Teatral La Cortada* (1944- 1960) con la dirección de José M. Torrejón, el *Centro Progresista* (1949-1963) de la biblioteca pública “Agustín Álvarez” del barrio de Echesortu que se destacó por un repertorio de la dramaturgia nacional en el que se insinuaba una preferencia por sainetes y comedias como los de Alberto Novión con “Misia Pancha la Brava” (1949), “Que suerte la de Vizcacha” (1954), “Bendita seas” (1954) y “El gringo Baratieri” (1959); el *Teatro Cultura de Rosario* (1950-1975) dirigido por Susana Olivé -otros de los grupos que nutrieron luego a los independientes- y que se distinguió por presentar un repertorio heterogéneo de la dramaturgia universal con obras de Chejov, George B. Shaw, García Lorca y Jean Cocteau entre otros, por su parte el *Teatro Libre* (1950-1959) dirigido por Ramón Fayos puso obras de la dramaturgia nacional desde Sánchez (“En Familia”, 1952) y Discépolo (“El relojero”, 1955 y 1956) hasta Gorostiza (“El puente”, 1959). También en el marco de la Universidad Popular de Rosario dependiente de la Universidad Nacional del Litoral, se puede contar el *Teatro experimental Icaria* (1942) y la intensa actividad de *La Escena Andariega* (1942-1977)-, un grupo dirigido por Ernesta Robertaccio que se caracterizó por implementar una nueva modalidad: el teatro en las plazas. Este grupo ofreció funciones en el Parque Independencia durante tres años, a la vez que algunas presentaciones en el teatro “El Círculo” y en salas cinematográficas los domingos por la mañana.¹⁸ Posteriormente este grupo pasó a formar parte de la “Asociación Ana María Benito”. Si bien son escasos los datos que hay respecto de los cuadros filodramáticos rosarinos, podemos decir que lo habitual en estos grupos era que se presentaran en una única función en las salas de las asociaciones de las que dependían, en salones de clubes, escuelas, etc. Así por ejemplo siguiendo la crónica de Tiberti y Moreno podemos ver que el Núcleo Teatral “La Cortada” se presentó en la Sala de “Unión Ferroviaria”, en la Escuela “Pedro Curuchet”, en el Club “Hindenburg”, en el salón “Instituto Tráfico”, en la sala cine “Universal” y el Centro Asturiano, entre otros. A su vez, el repertorio tendía a imitar al de las compañías del circuito profesional aunque en este caso el trabajo del director y los actores eran gratuitos, y la práctica teatral y los ensayos se centraban en aprender la letra y practicar la “dicción interpretativa” y el “bien decir”, técnica en la que Robertaccio fue pionera.

¹⁵ TIBERTI y MORENO, *Crónica...*, op. cit., p. 422.

¹⁶ TELLO, C., “Rosario”, *op. cit.*, p. 438.

¹⁷ Citado en PELLETTIERI, 1997, p 154.

¹⁸ Cfr. TIBERTI y MORENO, *Crónica...*, op. cit..

Eugenio Filippelli, quien fuera luego uno de los protagonistas del movimiento independiente rosarino, relata de esta forma sus inicios en los filodramáticos de Saavedra (Buenos Aires): “Las funciones eran en general los sábados, antes de los bailes, en esos clásicos salones donde teníamos que retirar las sillas después de la representación para que empezara la reunión danzante. Nuestro público era familiar, personas mayores, los jóvenes iban a bailar (...) muchos de nosotros nos hemos iniciado así en la práctica del teatro, de manera parecida a aquellos actores rioplatenses de orígenes circenses o radioteatrales (...) generalmente se ensayaba tres o cuatro meses y todo consistía en aprenderse la letra, aunque siempre se apelaba al clásico apuntador (...) creíamos que esa técnica de actuación era la más aconsejable: casi todas las compañías profesionales la utilizaban con la mayor utilidad. Por otra parte se respetaba de manera casi absoluta el texto (...) El director prácticamente no existía en el sentido que le damos hoy. El que dirigía era el más entusiasta (...) las escenografías eran telones pintados de papel o tela burda con tradicionales ambientaciones: sala rica o pobre, patio, jardín, pasacalle ... las caracterizaciones se hacían apelando a pelucas, postizos, barba, talco, para aumentar la edad de los actores jóvenes haciendo de viejos, o de característicos, como se decía entonces...”¹⁹

En las presentaciones de los cuadros filodramáticos tanto el público como los actores eran la misma gente del barrio, a su vez, los actores no tenían mayor formación disciplinar. Según el relato de Filippelli, tampoco había una diferenciación de roles, era el grupo mismo el que se encargaba enteramente de las funciones de producción y circulación. Siguiendo las distinciones que traza Brunner²⁰ podemos pensar a los grupos filodramáticos como asociaciones voluntarias, es decir agentes colectivos instituidos como grupos no profesionales y constituidos a partir de relaciones de solidaridad interpersonal.

Brunner afirma que en este tipo de organizaciones los colectivos actúan en el terreno cultural con motivaciones de “testimonio”, “compromiso” o “militancia”²¹. Si bien esto puede ser así en el caso de algunos de estos grupos, tales como “La Escena Andariega” dependiente de la Asociación Ana María Benito (1927)- una entidad cultural integrada y conducida por mujeres- cuya misión era “encauzar la cultura popular con autoridad hasta entonces privativa del hombre”²² o el Círculo Católico de Obreros que seleccionó una dramaturgia didáctica y moral acorde a su acción socio política de orientación democristiana²³, no creemos que esto pueda generalizarse para todos estos colectivos.

En este sentido, preferimos recuperar la distinción de Fos entre *grupos* y *cuadros* filodramáticos, para referirse con este último término a aquellas asociaciones vinculadas en su mayoría a la militancia sindical y política anarquista y socialista que se mostraban críticos hacia el circuito de teatro comercial y representaban obras de temática social y política. Los cuadros anarquistas trabajaban generalmente con piezas creadas por ellos mismos y de temática eminentemente político-social: el llamado “drama social” y su objetivo era la concientización del público y la lucha por el cambio social a través del arte.²⁴

En este sentido, entendemos que la característica fundamental de los grupos filodramáticos no estaba determinada por su finalidad – la que podía ser de diversa índole- sino que estaba dada por el tipo de relaciones sociales que se entablaba entre sus miembros y para con el público. De allí que proponemos caracterizar a este espacio de la producción teatral asentado en el accionar de los filodramáticos como un circuito *comunitario*. Siguiendo la distinción que hace Weber, hay comunidad allí donde priman las relaciones afectivas y la intención de los partícipes de la relación social de “constituir un todo”.²⁵ De esta forma, la comunidad se basa en una forma de

¹⁹ FREGGI Sara, FILIPPELLI, Adriana y MOSET, José. **Eugenio Filippelli. Trotatablas. Crónica de una obstinación.** Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 1994, pp. 32-39.

²⁰ BRUNNER, J., **Un espejo...**, op. cit.

²¹ **Idem**, p. 353.

²² Documento Interno, Ana María Benito. Inédito.

²³ TELLO, C., “Rosario”, **op. cit.**, p. 438.

²⁴ FOS, Carlos, “[Una mirada desde la memoria reconstruida a los teatros de los socialismos locales](http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=56&nro=8)” En: **Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural.** Año V. N° 8. Puesta en línea en Mayo 2010. Consultado en 2010. <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=56&nro=8>. FOS, Carlos, “[Socialistas internacionales y ácratas: vías de encuentro en las tablas](http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=137&nro=9)” En: **Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural.** Año V. N° 9. Puesta en línea en Noviembre 2010. Consultado en 2010. <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=137&nro=9>.

²⁵ Al hablar de una forma de regulación comunitaria no consideramos que desaparezcan la competencia y la autoridad – que priman en el mercado y el Estado respectivamente- sino que no lo definen como tal. Con esta definición recuperamos la distinción clásica de Weber entre comunidad y sociedad quien distingue la comunidad de la sociedad según el tipo de la relación que prevalezca, - si

control por normas compartidas en el grupo y, frecuentemente, también por tradiciones, valores, liderazgos carismáticos, experiencias comunes significativas, etc.²⁶ Denominamos a este circuito como *comunitario* en tanto los cuadros filodramáticos formaban parte de organizaciones sociales más extensas -que a la vez los comprendían y excedían- asentadas en este tipo de relación social voluntaria, afectiva y con intención de “constituir un todo”, y donde todo el entramado de relaciones que se urdían en torno del acontecimiento teatral estaban atravesadas por esta lógica de relación.

A mediados de siglo existían entonces en la ciudad de Rosario al menos dos circuitos claramente diferenciados. Por un lado un *circuito profesional*, asentado en las salas más importantes de la ciudad con un repertorio culto y popular e integrado al circuito porteño e internacional, regulado fundamentalmente a través de las dinámicas del mercado y organizado de manera profesional, a través del accionar de empresas privadas y productores profesionales, donde la participación de los agentes locales en las funciones de producción estaban relativamente vedadas -con las excepciones de la dramaturgia que mencionamos anteriormente-, por lo que la función fundamental que les correspondían eran de *distribución* y *expectación*. Un circuito donde se presentaban compañías porteñas e internacionales con profundos grados de especialización y jerarquización de las tareas, y adiestramientos altamente desarrollados.²⁷ Un circuito que se publicitaba a través de los grandes medios de comunicación de la época y al cual accedía un público masivo, claramente diferenciado. Un circuito que durante los '40, con el crecimiento del cine, comienza a perder el protagonismo que había tenido en la escena cultural de la ciudad durante las primeras décadas del siglo XX.²⁸

Por otro lado, funcionaba un circuito *filodramático* de tipo *comunitario*, cerrado al ámbito local, que ocupaba una territorialidad urbana más periférica en salones de menor envergadura y espacios al aire libre. Con un repertorio muy variado según las características de la asociación de la que dependían y donde se podía ver desde un repertorio clásico y culto contemporáneo hasta sainetes criollos. Este circuito se asentaba en el accionar de asociaciones voluntarias - donde el vínculo afectivo y los valores compartidos ocupaban un lugar central- que cumplían las funciones de producción y distribución de las obras. En este circuito se presentaban producciones mucho más modestas en cuanto a recursos económicos y materiales y los niveles de adiestramiento en estos casos eran más generales. Con un trabajo menos especializado y menor formación, este fue el reducto de la producción local hasta la emergencia del circuito independiente.

Teatro independiente, una definición conflictiva

A fines de 1941 llegan a Rosario de la mano de Alberto Rodríguez Muñoz -un director y dramaturgo porteño- los postulados del Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, y con éstos la propuesta de crear un *teatro independiente* en Rosario.

Cabe aclarar que este objeto de investigación que hoy construimos como “teatro independiente” ofrece grandes dificultades para ser delimitado, una de ellas es el deslizamiento entre los términos “independiente”, “experimental”, “de arte”, “libre”, “vocacional”, “no profesional” que los mismos grupos producían al definirse y la prensa reproducía. Básicamente, estos términos eran usados muchas veces de manera indistinta.²⁹

bien la inmensa mayoría de las relaciones sociales participan en parte de la comunidad y en parte de la sociedad- se llama comunidad “a una relación social cuando y en la medida en que la actitud en la acción social se inspira en el sentimiento subjetivo (afectivo o tradicional) de los partícipes de constituir un todo”. Por su parte llamamos sociedad a una relación social cuando y en la medida en que la actitud en la acción social se inspira en una compensación de intereses por motivos racionales (de fines o valores) o también en una unión de intereses con igual motivación. Uno de los tipos más puros de sociedad es el cambio estrictamente racional con arreglo a fines y libremente pactado en el mercado, por su lado la comunidad familiar expresa con mayor adecuación ese tipo de relación donde priman los valores afectivos. Y sobre la base de ese sentimiento las acciones están recíprocamente referidas. “la comunidad es normalmente por su sentido la contraposición radical de la lucha, y sólo la aparición de contrastes conscientes con respecto a terceros puede crear un sentimiento de comunidad”. WEBER, Max, **Economía y sociedad**. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997, p. 33.

²⁶ BRUNNER, J., **Un espejo...**, op. cit., p. 354.

²⁷ WILLIAMS, R. **op. cit.**, p. 85.

²⁸ Para ver el crecimiento del cine en la ciudad y la transformación de salas teatrales en cinematógrafos ver: PARALIEU, Sydney. **Los cines de Rosario de ayer y de hoy**. Fundación Ross, Rosario, 2000.

²⁹ TELLO, C., “Rosario”, **op. cit.**. DUBATTI, J. **Cien años...**, op. cit..

El teatro independiente se configuró entonces como un fenómeno heterogéneo cuya complejidad aún está en vías de investigación, sin embargo la historiografía coincide en señalar el surgimiento de este movimiento con la creación del Teatro del Pueblo en 1930 por Leónidas Barletta, un intelectual vinculado al Partido Comunista. Según Dubatti el teatro independiente constituye la aportación más relevante de la Argentina a la cartografía del teatro mundial en la década del 30 y lo define como: “una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias”.³⁰

Oswaldo Pellettieri por su parte entiende que la creación del Teatro del Pueblo aporta un elemento rupturista inédito en la escena nacional iniciando la etapa de *modernización del teatro argentino* que se extendería hasta 1985. El autor reconoce dos microsistemas dentro de este largo proceso de modernización, *el microsistema teatral independiente* correspondiente a la primera modernización que se extendería de 1930 a 1969; con tres momentos uno de *culturalización* que se extiende hasta 1949 y que planteó la ruptura con el orden anterior a partir del proyecto de un “teatro culto” que retoma de manera excluyente prácticas dramáticas y espectaculares del teatro europeo, un segundo momento de *nacionalización* (1949-1959) en el que los autores van abandonando el discurso neutro “literaturizado” y comienzan a indagar en la poética del realismo y la incorporación de la “lengua corriente” y finalmente, a partir de 1960 la epigonización del Teatro independiente y la emergencia de *la segunda modernidad* (1960 a 1985) con la aparición del realismo reflexivo y la neovanguardia.³¹

Barletta, junto a la crítica y la historiografía dominante, entendía que luego del florecimiento del teatro nacional a principios de siglo -con la Compañía de los hermanos Podestá y de autores como Florencio Sánchez, Gregorio Laferrère y Roberto Payró- habría comenzado una etapa de degradación por la primacía del mercado. Este proceso de “mercantilización” que se había afianzado en la ciudad de Buenos Aires durante el período 1910-1930 -acompañando el ascenso de las clases populares y marcando un proceso de consolidación y profesionalización del teatro nacional- se habría dado de la mano del auge del género chico, el sistema empresarial de producción y la “mediocrización” estética y moral del sainete y la revista porteña. Este “teatro comercial” organizado en torno a la figura del capocómico habría generado un “teatro de actor” en desmedro de los valores literarios, un teatro de “diversión banal” en la que se habría perdido la función educativa y artística del teatro.³²

Según su acta fundacional el Teatro del Pueblo surge con la finalidad de: “...realizar experiencias de teatro moderno para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte en general, con el objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo (...) considerando esta labor, no como una profesión, sino como una misión...”³³

El Teatro del Pueblo participa de los ideales emancipatorios de la intelectualidad de izquierda y desde allí conciben al teatro como un instrumento para transformar la sociedad. Según esta lectura el teatro debía operar como un espacio de ilustración y progreso social integrando a un público pequeño-burgués y popular a una cultura humanista y universalista. En rechazo al repertorio que proponía el teatro “comercial” -sainetes, grotoscos, revistas, comedia asainetada, etc.- que consideraban alienante, el grupo promovió un repertorio internacional de contenidos “universales”, tanto clásicos como modernos. Un repertorio que retomaba de manera excluyente prácticas dramáticas y espectaculares del teatro europeo: una estética realista, una narrativa lineal, una puesta autotextual y referencial al texto dramático que reforzaba el valor de la

³⁰ DUBATTI, J. *Cien años...*, op. cit., p. 81.

³¹ PELLETTIERI, O. *Una historia interrumpida...*, op. cit., p. 20.

³² En el contexto de la gran inmigración, la declinación de este componente civilizatorio del teatro se presentaba para las élites porteñas como una gran preocupación, que se puede rastrear desde los escritos literarios de Sarmiento hasta bien entrado el siglo XX. Asimismo, las críticas fundadas en la “barbarización” o “vulgarización” del arte en el marco del desarrollo de las industrias culturales fue un tópico muy transitado en los debates culturales de la élite argentina y tiñó las primeras valoraciones sobre el sainete y el grotosco criollo. Cabe decir además que con la denuncia de la mercantilización de las relaciones al interior del mundo del arte, los grupos independientes recuperaban un problema propio del arte modernista. En este sentido, compartían el lamento y el pesimismo -que posteriormente desarrollarían a nivel teórico Adorno y Horkheimer- sobre el desarrollo de las industrias culturales y la integración “corrupta” de la clase trabajadora a la sociedad capitalista. En tal sentido, entendemos que los independientes cuestionaban la cosificación de raíz burguesa de la obra de arte que la asumía como mercancía pero sin trastocar la razón instrumental que le subyacía, pues si en el teatro “comercial” el teatro era instrumento de lucro, para los independientes el mismo era un instrumento de concientización.

³³ MARIAL José. *El Teatro Independiente*. Alpe, Buenos Aires, 1955, p. 61.

palabra y donde el signo teatral funcionaba como índice de los hechos sociales. Asimismo, el grupo llevó adelante toda una serie de prácticas extra escénicas tendientes a la ilustración del público como las sesiones de “teatro polémico”, publicación de revistas, organización de muestras, exposiciones de plásticos, conferencias, conciertos, etc.

Como afirma Dubatti esta idea utópica, anticonformista y utilitarista del teatro va de la mano de una noción de “artista ilustrado”, un artista cuyo trabajo lo acerca a la verdad.³⁴ Afín a la estética realista promovida por el grupo, la práctica actoral y de dirección estaban destinadas a destacar el valor de la palabra: las entonaciones, las pausas, el tono, a partir del modelo de actuación que creaba el director. Si el teatro era “*la más alta escuela de la humanidad*”³⁵, el artista debía asumir el rol de guía, de educador, de ejemplo para la humanidad. Así, el teatro independiente apostó a un “actor pensante”, opuesto al actor poseído por los sentimientos; un actor en el que la parquedad era considerada una virtud, una actitud de no adulación al público.³⁶

En este marco, el tipo de organización que asumía el trabajo artístico resultaba de gran importancia. Una creación libre y comprometida con el pueblo no era posible desde una organización empresarial del proceso productivo donde los intereses económicos mediaban la relación entre el público y los artistas. La autoorganización y la posesión de los medios de producción garantizaban la libertad frente al “Estado”, “la burguesía” y las “grandes figuras”. En este sentido, el estatuto del Teatro del Pueblo afirmaba: “El teatro del pueblo es independiente y no podrá aceptar subvenciones en dinero efectivo, y de ninguna clase de vínculo o negocio con el Estado, empresas comerciales o personas que traben su libre desarrollo o acción”.³⁷

Si bien esta declaración no fue cumplida cabalmente ya que el grupo aceptó en tres ocasiones la cesión municipal de las salas en que trabajaba, se transformó en una importante bandera del movimiento.

En esta misma línea se declarará la independencia de los partidos políticos aunque trabajaron muy cerca de las organizaciones populares y obreras de extracción socialista, comunista y anarquista que se opusieron a la dictadura de Uriburu. Es decir, si bien el movimiento nunca adscribió formalmente a un partido político fue aglutinando a sectores politizados, en especial de la izquierda tradicional, y posteriormente antiperonistas. Es más, según los trabajos de Carlos Fos pueden trazarse -a partir de la trayectoria de algunos integrantes del movimiento- continuidades entre los independientes y los cuadros filodramáticos de los movimientos libertarios y socialistas revolucionarios.

A su vez, durante el peronismo el movimiento independiente asumió un rol opositor al gobierno que constituyó uno de sus principales rasgos identificatorios. Barletta fue, según Sigal, “uno de los principales animadores de la coalición antiperonista de izquierda”.³⁸ En ese contexto, el peronismo operó como una suerte de “enemigo visible” propiciando el encuentro para intelectuales de izquierda y distintos niveles de militancia que vieron en la producción del teatro independiente una vía de acceso a mensajes éticos, políticos e ideológicos opuestos al régimen oficial.³⁹

La forma de producción cooperativa asumía un lugar central en la oposición al modelo jerárquico de organización del actor cabeza de compañía que regía tanto en el circuito comercial como profesional de arte. Según Bayardo⁴⁰ este *modo de producción cooperativo* se caracteriza porque los actores se autoconvocan para llevar adelante una obra y la producen a partir del aporte de sus miembros en trabajo, dinero o bienes. Esta modalidad de producción se caracteriza por una escasa división de tareas siendo el grupo de actores y el director quienes asumen no sólo los aportes de capital sino también todo el trabajo que la puesta insume. Así, además del trabajo

³⁴ DUBATTI, J. *Cien años...*, op. cit., p. 83.

³⁵ LARRA, Raúl. *Leónidas Barletta, el hombre de la campana*. Conducta, Buenos Aires, 1978, p. 106.

³⁶ PELLETTIERI, O. *Una historia interrumpida...*, op. cit..

³⁷ LARRA, R. *Leónidas...*, op. cit., p. 80.

³⁸ SIGAL Silvia. “Una nueva intelectualidad”. *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Siglo XXI, Buenos Aires, p. 153.

³⁹ Cfr. PELLETTIERI, O. *Una historia interrumpida...*, op. cit.

⁴⁰ BAYARDO, Rubens. “Economía de la escena. Las cooperativas de teatro”. En: *Boletín del Instituto de Artes Combinadas VIII*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 1990.

propriadamente escénico, los miembros de la cooperativa desarrollan también las tareas técnicas y de gestión, lo que les proporciona un control total del proceso productivo.

El teatro independiente instauró la figura del *grupo*, con roles rotativos, decisiones colectivas y dinámica asamblearia, antes de lectura, tesorería, etc. Una forma organizativa en la que el director fue asumiendo un lugar central -inédito hasta el momento- en tanto orientador estético e ideológico del grupo. Se adhería además a la idea de *movimiento* en tanto formación en lucha por la obtención del centro de la actividad cultural, movimiento que se sostenía desde el activismo y la militancia de sus miembros.⁴¹

Este componente militante distinguía a los teatros independientes de los grupos filodramáticos que tampoco buscaban el lucro con su actividad, pero que tampoco se definían por este compromiso didáctico con el pueblo.

“Los que pensamos con Romain Rolland que no hay ninguna relación entre una cantidad de dinero y una obra de arte no tenemos interés en que la obra produzca dinero. Apenas si aspiramos a tener lo necesario para vivir y nos contenta la pobreza, porque ella nos procura de paso la tranquilidad de saber que no usurpamos nada.”⁴²

En los comienzos del movimiento esta dicotomía entre el valor económico y el artístico se reflejaba en la exclusión entre el circuito comercial y el independiente. En este sentido el estatuto del Teatro del Pueblo prohibía a sus integrantes sostener actividades dentro del teatro comercial⁴³, así los actores no se mezclaban con los asalariados, no trabajaban para empresarios ya que hacerlo implicaba la automática expulsión del movimiento y tampoco pertenecían a la Asociación Argentina de Actores, que en tanto sindicato aglutinaba a los trabajadores asalariados.⁴⁴ De lo expuesto hasta aquí cabría suponer que los integrantes del grupo vivían de otros trabajos con los que contribuían a sostener su labor teatral.

El teatro independiente tiene así desde sus inicios un componente de *militancia* vital para su forma organizativa. El modo de producción cooperativo que garantiza una libertad de acción y un compromiso con el pueblo se asentaba en un fuerte núcleo de valores, en *una ética militante que oponía lo económico a lo estético*. Este compromiso con un proyecto colectivo a largo plazo que incluía la búsqueda de una línea estética estaba fuertemente impregnado de un discurso de sacrificio personal en pos del éxito futuro del movimiento, de la “misión”.

Es a propósito de esta tensión entre lo económico y lo estético y las opciones sobre la profesionalización que se empiezan a romper los postulados más dogmáticos del movimiento. Desde mediados de los cincuenta se multiplicó la cantidad de grupos independientes que desde el interior del movimiento empezaron a denunciar la automatización de las puestas en escena y la deficiente formación de los actores, iniciando un proceso de fuerte innovación estética -sobre todo en lo actoral y la puesta en escena- y profesionalización de la actividad teatral.

Cabe destacar que es en este contexto específico de reapertura y redefinición dentro del movimiento histórico del Teatro Independiente -protagonizado entre otros grupos por *Nuevo Teatro*, *Fray Mocho* y *La Máscara*- y en contacto directo con estos grupos que comienza a consolidarse el movimiento rosarino.

Hay que decir que Barletta al definir el estatuto del movimiento se había resistido a la idea de profesionalización así como también a la noción de escuela. Sin embargo, si durante sus primeras décadas el Teatro Independiente se había afirmado en la supresión de la idea de *escuela*, en este segundo período se abandonó aquel precepto y el movimiento se constituyó en un importante espacio de formación teatral. Con el ingreso al país de los primeros rudimentos del sistema Stanislavsky y los libros teóricos de Brecht se empezaron a desarrollar modernas técnicas de actuación. La introspección, la identificación y el concepto de *verdad escénica* se anudaron en la creación de una nueva poética para la práctica actoral y dramática: el realismo reflexivo.

⁴¹ PELLETTIERI, O. *Una historia interrumpida...*, op. cit., p. 41.

⁴² Leónidas Barletta, en DUBATTI, 2012, Op. Cit, p 81.

⁴³ “El Teatro del Pueblo reducirá a lo estrictamente indispensable sus relaciones con las organizaciones teatrales, comerciales y gremiales, prohibiéndose el ingreso de los actores y auxiliares al teatro comercial y negándose la representación de las obras de aquellos autores que sólo vieron en el teatro una provechosa industria” (Dubatti, 2012, P 80).

⁴⁴ BAYARDO, R. “Economía de la escena...”, **op. cit.**

En términos de Dubatti en este período el Teatro Independiente se transforma en una gigantesca usina de capacitación e irradiación de actores, dramaturgos, directores, escenógrafos, para los demás circuitos. Esta tendencia a los cruces e intercambios entre los diferentes circuitos complejiza la dinámica más esquemática que había adoptado el campo teatral en los inicios del movimiento, redefiniéndolo. El Teatro Independiente se derrama por fuera de los límites del movimiento, y en esa apertura se redefine.

A diferencia de Dubatti, para Pellettieri hacia 1959 el Teatro Independiente de Buenos Aires no se redefine sino que en tanto movimiento histórico ingresó a su momento epigonal hasta finalmente disolverse.⁴⁵ Así, si bien no existe acuerdo sobre la finalización de este movimiento⁴⁶, los investigadores suelen reconocer la continuidad de muchas de las prácticas inauguradas por el movimiento de teatro independiente y su fundamental aporte a la generación de nuevas dinámicas dentro del campo teatral. Así por ejemplo para Pellettieri los “tics, mitos, creencias, parte de sus utopías” se encuentran actualmente diseminadas en nuestro teatro aunque como movimiento histórico éste se hubiera disuelto hacia fines de los sesenta.⁴⁷ Por su parte Dubatti va más allá y señala la continuidad del teatro independiente hasta la actualidad, para este autor el movimiento “no desaparece ni se disuelve”⁴⁸ sino que se va transformando a partir de una concepción más abierta y menos dogmática de lo independiente.⁴⁹ Para Dubatti lo independiente rebasa ampliamente los límites de lo definido en los Estatutos del Teatro del Pueblo e incluye una gran diversidad de grupos. “La unidad la da un conjunto de coordenadas básicas compartidas (especialmente el rechazo del teatro mercantilizado y de la producción industrial)”.⁵⁰ En otra parte del mismo libro el autor precisa: “Diseña tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado. Contra el divismo, contra la tiranía del dinero, contra las políticas oficiales”.⁵¹

Para el caso de Rosario, sostenemos la hipótesis de que la recepción de los postulados del movimiento histórico del teatro independiente en la década del ‘40 abrió una grieta, un nuevo espacio en este entramado de circuitos que venimos describiendo reconfigurando el lugar del teatro local.

Entendemos que los postulados del Teatro Independiente sentaron las bases para la creación de un nuevo circuito de teatro rosarino, es decir un teatro producido en la ciudad y con una presencia permanente en la escena cultural. Así, creemos que la recepción productiva que se hizo de los postulados del teatro independiente en nuestro contexto habilitó otro modo de hacer teatro en la ciudad. Un nuevo modo que se ajustaría más a las condiciones del campo teatral de la ciudad permitiendo la emergencia una producción local más especializada y permanente.

Es así que en el siguiente apartado nos proponemos, a partir de una mirada genealógica, desentrañar cómo fueron recibidos los postulados del movimiento histórico del teatro independiente en Rosario y trazar algunos elementos de ese nuevo *modo de hacer*.⁵² Debido al estado de conocimiento del campo teatral rosarino es aún muy problemático poder delimitar con precisión esta frontera, de allí que para este trabajo optamos por incluir dentro de esta nominación a aquellos grupos que las investigaciones precedentes han nombrado como tales.⁵³

⁴⁵ Con la caída del peronismo el Teatro Independiente se había quedado sin oponente, el rol identitario y transgresor del régimen que aglutinaba a sus miembros y convocaba al público se había disuelto. A su vez la crisis económica y el desgaste de los integrantes del movimiento hicieron que muchos abandonaran el movimiento para integrarse al teatro comercial y a la TV. Además durante los cincuenta a la par que desarrollaba la radio, el cine y la TV, el teatro fue aumentando la calidad de sus puestas y sus niveles de profesionalización. En este marco fue perdiendo protagonismo el circuito comercial y creciendo el teatro profesional de arte, el independiente y el oficial. Si el teatro independiente clásico se había caracterizado por el estreno de “textos nuevos” dentro del realismo, a partir de los sesenta ese rol ya había sido asumido por el circuito profesional.

⁴⁶ Existe un productivo debate en torno a las derivas de este movimiento. Por un lado Pellettieri afirma la epigonización y disolución del microsistema del teatro independiente hacia fines de los sesenta (PELLETTIERI, O. *Una historia interrumpida...*, op. cit., p. 40). Tirri (1973) afirma que durante los sesenta se da la consolidación y disolución en tanto “movimiento” generándose una nueva modalidad de interacción entre actores, directores y dramaturgos (37). Ordaz a su vez señala el avance de la profesionalización en este período y los cruces e intercambios con otros circuitos, aunque sin determinar su disolución. Dubatti por su parte asume la postura de la continuidad y resignificación del movimiento (2012: 141-142).

⁴⁷ PELLETTIERI, O. *Una historia interrumpida...*, op. cit., p. 39.

⁴⁸ DUBATTI, Op. Cit, P 143.

⁴⁹ DUBATTI, Op. Cit, 141-142.

⁵⁰ DUBATTI, Op. Cit, p117.

⁵¹ DUBATTI, Op. Cit, p 83.

⁵² DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. El arte de hacer*. Universidad Iberoamericana, México, 1996, p. 70.

⁵³ Cfr. TELLO, C., “Rosario”, op. cit.; TIBERTI y MORENO, *Crónica...*, op. cit.; CEJAS, J., “Teatro...”, op. cit..

“La trama teatral rosarina. La emergencia del circuito independiente ...”

La conformación del circuito independiente rosarino

En Rosario la denominación de *teatro independiente* se usa por primera vez en un artículo del diario *La Capital* del 7 de diciembre de 1941 en el que Alberto Rodríguez Muñoz -un joven teatrista porteño- declaraba su tentativa de organizar “*un teatro independiente, es decir antiindustrial, en Rosario*” y enumeraba las condiciones materiales (ubicación geográfica, población y características económicas) que habrían de convertir a la ciudad en un núcleo de labor teatral de gran trascendencia dentro del movimiento escénico contemporáneo.

Retomando los postulados que desde hacía más de una década Leónidas Barletta se había trazado para el movimiento de teatro independiente porteño, sostenía que el teatro vivía una crisis que involucraba no sólo la desprestigiada y exhausta “escena comercial” sino también algunos cuadros experimentales. Rodríguez Muñoz criticaba a los cuadros experimentales por hacer un teatro “antipopular”, de rebuscado exotismo para minorías snobistas; y a la “escena comercial” por “intoxicar al pueblo con expresiones inferiores”.⁵⁴

Frente a esta situación el director declaraba la necesidad de fundar un “Teatro Nuevo”, un teatro “revolucionario”, libre de los “vicios del teatro burgués”, capaz de “revirginizar” la escena y recuperar la “misión” que el teatro tiene con el pueblo.

“Crear un teatro nuevo consiste, en principio, en organizar los viejos medios de realización escénica y crear nuevos medios de expresión, plásticos, lumínicos, sonoros, coreográficos, etcétera. Consiste en preparar al nuevo actor, voz y movimiento, carne y espíritu para un nuevo estilo. Consiste en auspiciar, preparar y organizar al nuevo autor, fantástica percepción de la realidad de hoy, idealizada, poematizada, cruda, potente, pero siempre vívida, de acuerdo a un nuevo delineado de construcción y realización escénica. Consiste en preparar también la nueva crítica teatral, no de literatura dramática, para que se comprenda que el nuevo teatro no debe ser apreciado de acuerdo a las viejas y expiradas normas de teatro, que un nuevo teatro trae sus propias y nuevas normas. Aún así no se habrá hecho lo suficiente, porque también es necesario y urgente “crear” al público nuevo, desinteresado del arte y el teatro por tantos años de producción desordenada, desorientada y hueca”.⁵⁵

El teatro independiente emerge entonces como un horizonte, un futuro a conquistar, una empresa eminentemente moderna con su doble carácter de fuerza transformadora -creativa y destructiva- que afecta a todas y cada una de las partes del teatro. Un proyecto radical que exige no sólo la transformación de las prácticas escénicas sino también de la crítica, el público y sus criterios de valoración. No obstante, podemos decir que la dimensión “destructiva” de este proyecto modernizador en Rosario operó de manera un tanto diferente al contexto porteño en tanto -como veníamos desarrollando- no existía en la ciudad una producción comercial local ni una crítica desarrollada que discutir. Rodríguez Muñoz trasponía así los términos del diagnóstico de la escena porteña a una realidad teatral con sus propias singularidades ya que Rosario no tenía grupos “experimentales” ni una producción “comercial” propia contra la que alzarse, lo que habría de condicionar el modo en que los artistas locales se apropiaron de los postulados del Teatro Independiente.

A pesar de este desplazamiento, la propuesta de crear un nuevo teatro en la ciudad tuvo una gran aceptación. Luego de una conferencia en la Facultad de Medicina y tres artículos en el diario *La Capital* en los que Muñoz desarrollaba los conceptos que habrían de animar esta empresa y convocaba a los interesados, se presentaron más de 100 aspirantes para integrar el nuevo cuerpo estable.⁵⁶ Quedó así conformado en 1941 el grupo *Teatro Nuevo XX* que, con una actividad continua hasta 1948, habría de iniciar la genealogía del teatro independiente en la ciudad.⁵⁷

Con el propósito de dignificar la labor teatral a partir de la consolidación de nuevas formas estéticas, el 19 de septiembre de 1942 en el teatro Ópera (hoy El Círculo) el elenco hizo su primera presentación con “El cartero del rey” de Rabindranath Tagore y “Detrás del mueble”

⁵⁴ *La Capital*, Rosario, 7/12/1941.

⁵⁵ *La Capital*, Rosario, 21/12/1941. Alberto Rodríguez Muñoz, “El Nuevo Teatro en Rosario”.

⁵⁶ TIBERTI y MORENO, *Crónica...*, op. cit., p. 41.

⁵⁷ TELLO, C., “Rosario”, *op. cit.*; TIBERTI y MORENO, *Crónica...*, op. cit., CEJAS J., “Teatro...”, *op. cit.* coinciden en señalar a la creación de Nuevo Teatro XX como el primer grupo de teatro independiente de Rosario.

del autor rosarino Roger Plá, con la que se inició la modalidad del “teatro polémico”. Luego se siguieron “Un día de octubre” de G. Kaiser, “Jinetes hacia el mar” de J. Synge, “Donde está marcada la cruz” y “Todas las criaturas tienen alas” de E. O’Neill, “El delator” de B. Brecht, “La comandante bárbara” de B. Shaw, entre otros. Es decir, el repertorio se correspondió -en su mayoría- al teatro europeo y norteamericano moderno de allí que para Tello la experiencia de Nuevo Teatro XX corresponde a lo que Pellettieri caracteriza como la fase de *culturización* del teatro independiente.⁵⁸ Una fase inicial dentro del movimiento caracterizada por la aparición de nuevos modelos dramáticos, espectaculares y una nueva ideología estética. En esta línea el grupo también emitió sus obras por radioemisoras locales, publicó *Platea, Boletín mensual del Teatro Nuevo XX* y, según cuenta Cejas, en 1943 abrió su propia sala en San Lorenzo 780.⁵⁹

La creación de esta sala significaría una gran novedad para la escena local, no sólo por el tipo de prácticas que se habilitarían sino también por las características que asumiría: un espacio específicamente destinado a la práctica teatral destinado a la presentación de un elenco local. Recordemos que hasta ese momento lo habitual era que los elencos locales -los filodramáticos- se presentaran en salones de asociaciones civiles, bibliotecas y clubes, mientras los edificios teatrales quedaban casi exclusivamente reservados para las compañías profesionales. Con esta sala se habilita entonces por primera vez un espacio con fines teatrales para un elenco de la ciudad.

Replicando la práctica de los independientes porteños en esta sala además de presentar las obras el grupo se llevaron adelante cursos, seminarios, conciertos grabados de las nuevas corrientes musicales (como el jazz), recitales poéticos, mesas redondas, exposiciones y conferencias de importantes personalidades del quehacer cultural como Juan L. Ortiz, Roger Plá, Arturo Cuadraro, Emilio Pita, Eduardo Dughera, Mario Briglia, entre otros.⁶⁰

Todas estas actividades se encuadraban en el objetivo emancipatorio que entendían tenía el teatro para con el pueblo. “Creemos en un teatro nuevo, formal y sustancialmente, revirginizador de la expresión y el espíritu popular. Popular, desde luego, en el buen sentido artístico y social”.⁶¹

Para Muñoz el “teatro-teatro” era un teatro para el pueblo. El pueblo operaba entonces como fundamento último del nuevo teatro y lo definía.⁶² Podemos decir que este propósito emancipador le otorgaba al grupo un rasgo singular dentro del campo teatral local pues, si bien algunos grupos filodramáticos -como La Escena Andariega- también se habían planteado objetivos de esta índole, nunca habían sido tan orgánica y explícitamente enunciados ni involucraban una empresa tan radical como la de Nuevo Teatro XX.

Otro rasgo inédito de este grupo fue su forma de organizar el trabajo. Nuevo Teatro XX implementó una estructura compleja con una diferenciación de roles y especialidad de saberes muy diferente al de los grupos filodramáticos. Por un lado funcionaba el rol del director quien seleccionaba y coordinaba las lecturas de los textos y marcaba las entradas y salidas de los personajes en el espacio. Además trabajaron aportando bocetos escenográficos los artistas plásticos Julio Vanzo y Ricardo Warecki. También contaron con un cuerpo técnico en luminotecnia y en sonido, apuntador, maquilladores, vestuaristas, utileros, escenógrafos y administradores entre los que se contaban un secretario y asesor letrado, un secretario general y un director general. A su vez funcionó una Comisión directiva conformada por personalidades del quehacer artístico de la ciudad que se abocaba a estudiar los problemas prácticos, fundamentalmente económicos, que debía afrontar la entidad para sostenerse.⁶³ Además de esta cantidad de auxiliares y técnicos, el grupo contaba con alrededor de veinticinco actores, entre

⁵⁸ TELLO, C., “Rosario”, *op. cit.*, p. 441.

⁵⁹ CEJAS Julio. “Teatro: la búsqueda de una identidad tan esquivada como los orígenes de la misma ciudad”. En: **Historia de Rosario 1.0**. Rosario. Sociedad de Historia de Rosario. Nueva Héléade.2002.

⁶⁰ TIBERTI y MORENO, *Crónica...*, *op. cit.*, p. 44.

⁶¹ RODRÍGUEZ MUÑOZ. *La Capital*, Rosario, 7/12/41.

⁶² Entendemos que en la construcción simbólica de “el pueblo” los independientes trazaron una diferenciación entre un “buen” y un “mal” sentido de lo popular, una distinción que se configuró fundamentalmente en disputa con el peronismo. Ver: LOGIÓDICE, María Julia. “Políticas teatrales en Santa Fe (1940- 1989). Articulaciones entre teatro independiente rosarino y Estado Provincial”, En: **Revista SAAP**, Vol. 9, Nº 1, mayo 2015, pp. 75-92.

⁶³ Entre los integrantes de la misma se contaba a Juan Grella, Pedro Storni, Eduardo Dughera, Alberto García Fernández, Emilio Pita, Alberto Mussio, Nélide Esther Oliva, Ignacio Sández y Félix Aleart. TIBERTI y MORENO, *Crónica...*, *op. cit.*, p. 45.

otros, Norma Tiranni, Lía Gravel, Jorge Salem, Guerino Marchesi, Américo Pricco y Roberto Retamoso, quienes luego tendrían una gran trayectoria en la ciudad.⁶⁴

A pesar de esta organización cuasi profesional “*todo se conseguía a pulmón, por el esfuerzo de cada uno de los integrantes*”⁶⁵, es decir según el modo de producción cooperativo que describíamos en el apartado anterior. Esta combinación entre roles altamente especializados y un modo de producción cooperativo fue sin dudas otras de las innovaciones de este grupo. Recordemos que hasta ese momento en la ciudad la especialización era patrimonio de las compañías profesionales mientras en la forma cooperativa que ensayaban los filodramáticos no había grandes diferenciaciones de roles. Es así que Nuevo Teatro XX introdujo esta innovadora forma de organizar el trabajo teatral, una forma que -con diferentes grados- se trasladaría hasta los grupos posteriores.

En este sentido, consideramos que una de las mayores innovaciones que aportó el teatro independiente en Rosario y cuyas derivas continúan vigentes, fue precisamente la promoción de este modo de producción cooperativo. Sostenemos la hipótesis de que la organización de las relaciones y los medios de producción de una forma alternativa al circuito profesional y al comunitario posibilitaron el desarrollo de una producción local perdurable y acumulativa, habilitó la emergencia de una tradición teatral rosarina y construyó el espacio propio de la producción local dentro del campo cultural de la ciudad.

Sin embargo, a fines de 1947 una parte del grupo decide dar el paso hacia la “profesionalización”. En una nota para el diario *El Litoral* de Santa Fe Muñoz declaraba: “Hemos superado la etapa más dolorosa y difícil de la trayectoria de un elenco dramático. Dejamos atrás todo lo que signifique “experimental” o “independiente”, para entrar en el terreno “profesional” en el mejor y más profundo sentido de la palabra. Hemos comprendido que no podemos hacerle más bien al teatro “desde afuera” y al margen de la profesión. Debemos ocupar el lugar copado hasta ahora por la baratura y el mercantilismo.”⁶⁶

Conservando los postulados del Teatro Independiente el grupo se rebautizó como “Compañía de Nuevo Arte Dramático” y con la dirección de Muñoz y las actuaciones de Lía Gravel, Norma Tiranni, Jorge Alberto Gómez, Jorge Salem y Roberto Guthié emprendió una gira por el interior del país, Capital Federal y la República Oriental del Uruguay. Posteriormente el grupo se disolvería y Muñoz se radicaría nuevamente en Buenos Aires.

Con la disolución de Nuevo Teatro XX se ponía en juego en la ciudad, muy tempranamente, la paradoja que la propuesta independiente portaba en torno a la *profesión*, paradoja que se profundizará en la década siguiente cuando los grupos vayan alcanzando cada vez mayores niveles de especialización técnica.

Otro grupo que asumió los postulados de Barletta fue *Las Cuatro Tablas* (1951-1955) fundado por Julio Imbert y su esposa Graciela Ensinck, Haydé Romano y Victor Rissot. Éste, al igual que el anterior, estrenó su primera obra en el teatro El Círculo con “La lombriz” del mismo Imbert el 3 de noviembre de 1951. Además de otras cuatro obras de este autor y director el grupo propuso un repertorio con obras de Lenormand, García Lorca, Tagore, Chejov, O'Neill, Shakespeare, Caldwell y Hughes, entre otros, y recitales poéticos con obras de Lorca, Storni, W. Whitman, José Pedroni, R. Tagore, F. Horne, L. Hughes, R. Pedroso.

Como en los filodramáticos, al no contar con sala propia los ensayos de Las Cuatro Tablas se hacían en el Ateneo “Luis Bello” del Centro Republicano Español y las presentaciones en el teatro El Círculo, Amigos del Arte, Centre Catalá, la Sala Ramona Ortiz de Colombres de la Biblioteca del Consejo de Mujeres y algunos barrios de la ciudad.⁶⁷ Entre sus integrantes se contaban, además de los ya mencionados, Idilia Solari, Orlando Calcagno, Fulvio Torti, Rogelio Romano, Erika Boero y Jorge Alberto Gómez (quien había participado en Teatro Nuevo XX), entre otros.

Una de las grandes innovaciones de este grupo, además de la selección de un repertorio de una dramaturgia propia, fue la propuesta del escenario circular desde el que montaron la puesta de “La inocente” de H. Lenormand y la lectura escenificada de “La doncella, el marinero y el

⁶⁴ TELLO, C., “Rosario”, *op. cit.*, p. 440.

⁶⁵ Norma Tiranni en *Idem*, p. 441.

⁶⁶ Alberto Rodríguez Muñoz en TIBERTI y MORENO, *Crónica...*, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁷ *Idem*, p. 80.

estudiante”, “Quimera” y “El paseo de Buster Keaton” de García Lorca, estrenos mundiales que el grupo montó en el foyer del teatro El Círculo. En cuanto a las puestas se optaba por un escenario despojado potenciando el uso de la luz. Según Tello las propuestas de este grupo respondían al canon del realismo-naturalismo con procedimientos del drama psicológico, del simbolismo y un incipiente expresionismo.⁶⁸ A su vez, la práctica de dirección, se asemejaba a la ejercida por Muñoz, según relataba Idilia Solari: “Imbert seleccionaba las obras que luego eran leídas por en grupo, sin ahondar en ningún análisis y de allí al escenario. Lo importante era que los actores aprendieran la letra. El director marcaba las entradas, salidas y movimientos de acuerdo a las indicaciones del texto.”⁶⁹

En forma contemporánea a este grupo funcionaron el teatro *Antoine* fundado en 1952 en honor a André Antoine, precursor del teatro moderno y el *Núcleo Teatral Bohemia* (1952-1957) creado por Cesar Riccó, Jorge Horat, Félix Verón y Héctor Barreiros, quien ocupó el rol de director y en 1963 fundó Aquelarre, un grupo cuya trayectoria se prolonga hasta el fallecimiento de su director en 2011. Y si bien no hay demasiados datos de estos grupos podemos decir que tanto el repertorio como los espacios por los que circularon se asemejaron a las prácticas de Las Cuatro Tablas y fueron parte de este momento fundacional del teatro independiente en Rosario.⁷⁰

Reflexiones finales. Lo independiente, un espacio paradójal

El teatro independiente en Rosario reconfiguró el campo teatral construyendo otro espacio posible para el teatro local e inaugurando un nuevo circuito para la ciudad. Un circuito que trastocaba el trazado un tanto esquemático que regía la actividad teatral desde principios de siglo y que se caracterizaba por un vigoroso circuito profesional por donde circulaban compañías nacionales e internacionales y un circuito filodramático en el que se presentaba la producción local de los cuadros filodramáticos.

La reapropiación de los postulados del movimiento porteño a partir de la realidad concreta del contexto local dio lugar a la emergencia de una tradición para el teatro rosarino. Una tradición entendida en términos de Williams como “reproducción en acción”, es decir como un proceso de “selección y reelección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino deseada”.⁷¹ Una tradición que le configuró un espacio propio y singular a partir de su modo de producción, sus políticas de circulación, su figuración del artista, su forma de articularse socialmente y de trazar sus vínculos con el público y las demás formas culturales. Una tradición que se afirma y construye en un espacio intermedio entre lo comunitario y el mercado, y articula su hacer de manera paradójal y contradictoria en ese diálogo.

Si bien excede los términos de este trabajo detallar las continuidades y rupturas que traza este nuevo circuito, consideramos pertinente analizar algunas de las características que asume el mismo en relación al filodramático y profesional, en tanto el circuito independiente traza su singularidad combinando maneras de hacer de ambos.

Al igual que el circuito filodramático, el independiente habilita un espacio de producción para los artistas locales -un espacio vedado dentro del circuito profesional- difundido fundamentalmente “cuerpo a cuerpo” sin mayor acceso a los medios masivos de comunicación. Pero a diferencia de aquél sus pretensiones respecto del público trascienden a los miembros de la comunidad próxima. Como el circuito profesional, el independiente apunta a un público más general y se caracteriza por hacer funciones pagas y frecuentes.

⁶⁸ TELLO, C., “Rosario”, *op. cit.*, p. 443.

⁶⁹ *Idem.*, p. 445.

⁷⁰ Antoine fue fundado por Damián Rotsen y Noemía Pampalona y contó con la participación de Miriam Burgos, Norbeta Berrios, Darío López Laza, entre otros. De este grupo no hay mayores datos, se sabe que se presentaron en la Sala Eva Perón (hoy Plataforma Lavardén) con “Una mujer libre” de A. Salacrou, “Prueba de amor” de R Arlt, “El bello indiferente” de Cocteau y “La cuerda” de O’Neill (TIBERTI y MORENO, *Crónica...*, *op. cit.*, p. 89). Bohemia por su parte estrenó obras de J. J. Bernard, B. Shaw, Imbert, J. Cocteau, Camus, entre otros. Y entre sus actores se contaban Walter Pangia, Nilda Deval, la misma Graciela Ensínck (de las Cuatro Tablas), Telma Vilmar, Mariano García Torres, Oscar Moreno (actor invitado), Esteban Boero, entre otros. Y sus presentaciones tenían lugar en el teatro La Comedia, la Sala Ramona Ortiz de Colombres de la Biblioteca del Consejo de Mujeres, el Centro Asturiano y el Olimpo.

⁷¹ WILLIAMS, R. *Sociología...*, *op. cit.*, p. 159.

Asimismo el circuito independiente se articula -aunque con mucha dificultad- en un mercado cultural incipiente a partir del desarrollo de un trabajo especializado y con crecientes niveles de adiestramiento que delimita claramente al productor del espectador -lo que lo diferencia del circuito comunitario y lo acerca al profesional-. Sin embargo, a diferencia de este último no logra insertar su práctica plenamente en el mercado por lo que los actores no consiguen configurarse como artistas “profesionales”. Obturada la posibilidad de vivir del teatro, en estos “profesionales sin profesión” se refuerza el núcleo ideológico que legitima su inserción en la sociedad como productores culturales. Un núcleo ideológico que según los diferentes momentos históricos se articulará en torno a diferentes “compromisos”, así si en los pioneros de los cincuenta fue el compromiso con la emancipación del pueblo y en los sesenta con la revolución, hoy se estaría gestando un compromiso con la posibilidad de vivir del teatro.

Tal como sucede con el circuito filodramático, el independiente es llevado adelante por asociaciones voluntarias, agentes colectivos instituidos como grupos con motivaciones de “testimonio”, “compromiso” o “militancia”, donde priman las relaciones de solidaridad social y una forma de control por normas compartidas, en el caso de los independientes orgánicamente explicitados. Sin embargo, los grupos del circuito independiente tienden a la profesionalización, buscan -aunque sin éxito- articularse como productores profesionales, y esto los coloca en ese espacio de tensión entre la asociación voluntaria propia del circuito comunitario y el agente profesional que predomina en el circuito “industrial”. En este sentido, la relación con el público se da entre los independientes en ese mismo espacio de tensión. Se distancian de éste a partir de un alto grado de adiestramiento -como en el circuito profesional- pero su relación no se da plenamente como una relación de intercambio mercantil sino que median su relación -con el público y su práctica- a partir de una consistente construcción ideológica. Una construcción asentada sobre una concepción instrumental del teatro que negará retóricamente su asunción en tanto mercancía. Esta idea utópica, anticonformista y utilitarista del teatro va de la mano de una figuración del artista pobre y comprometido que contradice la lógica del mercado y explica en parte la imposibilidad de vivir del teatro.

Respecto del capital, el circuito independiente se aproxima más a las prácticas del comunitario. Allí no hay una separación entre medios y productores sino que es la misma asociación voluntaria la que aporta el capital necesario para la producción. En este sentido, ambos asumen un alto grado de control de los medios y las relaciones de la producción.

Posiblemente sea mirando las salas donde pueda recortarse con más claridad el espacio singular del circuito independiente. Retomando los conceptos de Francisco Javier⁷² podemos diferenciar entre espacios teatrales y parateatrales o no convencionales; una distinción central en tanto se erige como una importante instancia de mediación entre el público y los artistas. Los espacios teatrales son edificios proyectados y construidos para funcionar como salas teatrales, con todas las comodidades que esto implica: ingresos amplios y diferenciados para el público y los artistas, salas de estar, un espacio escénico delimitado de la sala que generalmente cuenta con butacas fijas y cómodas para el público, camarines, parrilla de luces y sistema de sonido montado, escenario en altura con telón, entre otros. Por el contrario, los espacios parateatrales son estructuras edilicias construidas con otra finalidad y adaptados luego para funcionar como salas. Creados en una fábrica, depósito o vivienda desafectada, estos espacios cuentan generalmente con muros descascarados, pisos de materiales desiguales y muy deteriorados, modestos sistemas de iluminación, gradas para el público y variedad de sillas o bancos, a menudo incómodos.

Si el circuito profesional de distribución se asentó en los edificios teatrales más importantes de la ciudad y el comunitario en clubes, organizaciones políticas y sociales, el independiente se distinguió por construir sus salas en espacios parateatrales pero con fines específicamente teatrales. Salas que se levantaron como espacios específicamente dedicados al teatro -como en el profesional- pero que se crean en espacios parateatrales, como los locales que comparte el circuito comunitario.

Entendemos que las investigaciones sobre el campo teatral rosarino están aún en una fase exploratoria, en tal sentido esperamos que estos trazos contribuyan a aportar algunas claves para

⁷² JAVIER, Francisco. *El espacio escénico como sistema significativo*. Leviatán, Buenos Aires, 1998.

poder pensar sus singularidades en tanto consideramos que algunas de las características que asumen hoy los grupos locales, así como también las dificultades y debates que se están dando en torno a la actividad- específicamente las desencadenas entre *el Movimiento Vea Teatro Rosarino* y *Teatro En Rosario* a propósito de la creación de la Comedia Municipal de Teatro “Norberto Campos” en 2012- encuentran en la emergencia del circuito algunas claves para su comprensión.

Bibliografía

- BAYARDO, Rubens “Economía de la escena. Las cooperativas de teatro”. En: **Boletín del Instituto de Artes Combinadas VIII**. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 1990.
- BRUNNER, J Joaquín. **Un espejo trizado. Ensayo sobre culturas y políticas culturales**. FLACSO, Chile, 1988.
- CEJAS Julio. “Teatro: la búsqueda de una identidad tan esquiva como los orígenes de la misma ciudad”. En: **Historia de Rosario 1.0**. Rosario. Sociedad de Historia de Rosario. Nueva Hécade.2002.
- DE CERTEAU, Michel. **La invención de lo cotidiano. El arte de hacer**. Universidad Iberoamericana, México, 1996.
- DUBATTI, Jorge. **Cien años de teatro argentino**. Biblos, Buenos Aires, 2012.
- ENSINCK, Oscar Luis. **El teatro en Rosario**. Separata de “Historia de las instituciones de la provincia de Santa Fe (Tomo 5-2º parte), Santa Fe, 1974.
- FOS, Carlos, “Socialistas internacionales y ácratas: vías de encuentro en las tablas”. En: **Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural**. Año V. N° 9. Puesta en línea en Noviembre 2010. Consultado en 2010. <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=137&nro=9>.
- FOS, Carlos, “Una mirada desde la memoria reconstruida a los teatros de los socialismos locales” En: **Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural**. Año V. N° 8. Puesta en línea en Mayo 2010. Consultado en 2010. <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=56&nro=8>.
- FREGGI, Sara, FILIPPELLI, Adriana y MOSET, José. **Eugenio Filippelli. Trotatablas. Crónica de una obstinación**. Ediciones Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 1994.
- IELPI, Rafael Oscar. **Rosario del 900 a la “década infame”**. Homo Sapiens, Rosario; 2006, Tomo IV.
- JAVIER, Francisco. **El espacio escénico como sistema significativo**. Leviatán, Buenos Aires, 1998.
- LARRA, Raúl. **Leónidas Barletta, el hombre de la campana**. Conducta, Buenos Aires, 1978.
- LOGIÓDICE, María Julia. “Políticas teatrales en santa Fe (1940- 1989). Articulaciones entre teatro independiente rosarino y Estado Provincial”, En: **Revista SAAP**, Vol. 9, N° 1, mayo 2015, 75-92.
- MARIAL, José. **El Teatro Independiente**. Alpe, Buenos Aires, 1955.
- MORENO, Oscar y TIBERTI, Omar. **Crónica de una utopía teatral. Los teatros independientes de Rosario y sur de la provincia de Santa Fe (1924- 1983)**. UNR Editora, Rosario, 2013.
- PARALIEU, Sydney. **Los cines de Rosario de ayer y de hoy**. Fundación Ross, Rosario, 2000.
- PELLETTIERI, Osvaldo. **Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)**. Galerna, Buenos Aires, 1997.
- SEIBEL, Beatriz. **Historia del teatro argentino II: 1930-1956**. Corregidor, Buenos Aires, 2010.
- SEIBEL, Beatriz. **Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930**. Corregidor, Buenos Aires, 2002.
- SIGAL, Silvia. “Una nueva intelectualidad”. **Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta**. Siglo XXI, Buenos Aires,
- TELLO, Clide. “Rosario”. En: PELLETTIERI, Osvaldo (coord.) **Historia del teatro argentino en las provincias**, Volumen II. Galerna, Buenos Aires, 2007.
- TIRRI, Néstor. **Realismo y teatro argentino**. La Bastilla, Buenos Aires, 1973.
- WEBER, Max, **Economía y sociedad**. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. **Sociología de la cultura**. Paidós, Barcelona, 1994.

Recibido: 27/07/2016
Evaluado: 04/10/2016
Versión final: 25/11/2016