

IMAGINARIOS EN TORNO A LA FIGURA DEL ESPECTADOR EN EL TEATRO DEL PUEBLO (1931-1943)



Brenda Sánchez

Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina

bsanchez@campus.ungs.edu.ar

Fecha de recepción: 6/12/2023

Fecha de aceptación: 18/04/2024

Resumen

Creado en 1930, el Teatro del Pueblo fundó una tradición que se mantuvo vigente por décadas y que ha sido estudiada como fenómeno de la cultura desde las perspectivas histórica, estética y político-intelectual. Ya sea por su importancia dentro del campo teatral argentino como fundador de una línea ideológica, o por su metodología de trabajo particular, que aún encuentra resonancias en el presente, el Teatro del Pueblo se presenta como pieza clave para el abordaje de la historia de los teatros independientes.

El objetivo de este artículo consiste en relevar algunas ideas en torno a la figura del espectador que circulaban dentro del grupo de artistas e intelectuales, los cuales formaban parte del Teatro del Pueblo, a partir del análisis de una serie de textos publicados en las revistas que funcionaron como sus órganos de difusión oficial: *Metrópolis. De los que escriben para decir algo* (1931-1932) y *Conducta, al Servicio del Pueblo* (1938-1943).

Desde la perspectiva de la sociología de la cultura, intentaremos desmontar el entramado conceptual que subyace estos materiales y entender cuáles son las concepciones de espectador, público y pueblo que operan en el imaginario de este grupo, y especialmente de su director y fundador, el escritor, periodista y dramaturgo Leónidas Barletta (1902-1975).

Palabras clave: Teatro del Pueblo, teatro independiente, espectadores.

Imaginaries around the figure of the spectator in the Teatro del Pueblo (1931-1943)

Abstract

Created in 1930, Teatro del Pueblo founded a tradition that remained in force for decades, which has been studied as a cultural phenomenon from historical, aesthetic and political-intellectual perspectives. Whether due to its importance within the

Argentine theater field as the founder of an ideological line, or due to its particular work methodology, which still finds resonance in the present, Teatro del Pueblo is presented as a key piece for approaching the history of the independent theaters.

The objective of this article is to highlight some ideas about the figure of the spectator that circulated within the group of artists and intellectuals that were part of Teatro del Pueblo, based on the analysis of a series of texts published in the magazines that functioned as its official broadcasting organs: *Metrópolis. De los que escriben para decir algo* (1931-1932) and *Conducta, al Servicio del Pueblo* (1938-1943).

From a perspective of the sociology of culture, we will try to dismantle the conceptual framework that underlies these materials and understand what are the conceptions of spectator, public and people that operate in the imagination of this group, and especially of its director and founder, the writer, journalist and playwright Leónidas Barletta (1902-1975).

Keywords: Teatro del Pueblo, Independent Theater, Spectators.

Curriculum

Maestranda en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural en la UNSAM, Licenciada en Cultura y Lenguajes Artísticos por la UNGS y Diplomada en Soberanía y Políticas Culturales en América Latina por CLACSO. Desde 2015 participa en proyectos de investigación teatral, gestión de públicos y extensión universitaria en el marco del programa Espectares de la Universidad Nacional de General Sarmiento.

IMAGINARIOS EN TORNO A LA FIGURA DEL ESPECTADOR EN EL TEATRO DEL PUEBLO (1931-1943)

El desarrollo del teatro argentino tiene un punto de inflexión en 1930 con la creación del Teatro del Pueblo, acontecimiento que marca el surgimiento del movimiento de teatros independientes. Leónidas Barletta (1902-1975) no sólo fue el ideólogo y fundador del Teatro del Pueblo, sino que también tuvo bajo su dirección las revistas *Metrópolis. De los que escriben para decir algo* (1931-1932), *Conducta, al Servicio del Pueblo* (1938-1943) y, años más tarde, *Propósitos* (1952-1975), espacios en los que quedaron plasmados los lineamientos estéticos, políticos e ideológicos de su proyecto cultural. Este momento de cambio en el campo teatral estuvo fuertemente marcado por la creencia en que el teatro argentino debía dejar atrás las formas tradicionales de producción, contexto que en términos de Raymond Williams (2000: 146) puede ser leído como las tensiones surgidas entre las prácticas, instituciones y formaciones culturales consideradas dominantes y aquellas consideradas emergentes.

El surgimiento del Teatro del Pueblo dio lugar a la formación de una nueva manera de concebir el teatro, a partir de la incorporación de elementos que son alternativos o de oposición a los elementos dominantes, como lo eran grotesco y sainete criollos, el teatro comercial y la revista porteña, y dio inicio a una nueva etapa. Esta serie de transformaciones también implicó una nueva forma de imaginar y reflexionar en torno a los posibles públicos que podrían acercarse a las propuestas del Teatro del Pueblo y nuevas estrategias de vinculación con los espectadores.

Elegimos enmarcar el análisis en el recorte histórico que comienza en 1931 y finaliza en 1943, período en el que se encuentran en circulación las publicaciones *Metrópolis* (1931-1932) y *Conducta* (1938-1943), para plegarnos a la historización que realiza Osvaldo Pellettieri, que distingue tres etapas para el estudio del movimiento independiente y

enmarca nuestro período en la primera etapa, denominada “etapa de culturización” (1930 y 1949).

Según Pelletieri (2006: 71), el proceso de modernización se construyó por la oposición de los integrantes del Teatro del Pueblo al sistema teatral previo, es decir, al grotesco y sainete criollos, al realismo finisecular, al nativismo, y tomó como modelo a seguir los postulados estético ideológicos de Romain Rolland y su Teatro del Pueblo radicado en Francia, para fundar un teatro de denuncia, que pudiera escenificar temas universales pero con cierto nivel de abstracción, como la alienación, el vacío existencial, la libertad, el amor a la humanidad, la tensión entre locura y cordura, entre otros.

En Buenos Aires, el Teatro del Pueblo fundado por Barletta tomaba como modelo a seguir el teatro europeo y su intención fue crear un “teatro culto”, también llamado “teatro libre” o “teatro de arte”. Para Rolland, el teatro debía ser un entretenimiento para la clase trabajadora, su función debía ser otorgar alegría, promover la acción, y estimular la inteligencia (Fukelman, 2015: 148-149). Una cuestión paradójica que surge de la comparación de la obra de Barletta y Rolland, es que al momento de seleccionar un repertorio para las puestas en escena, aquello que el artista francés descartaba por tratarse de un teatro “viejo”, Sófocles, Molière, Shakespeare, por mencionar algunos, fueron los artistas que Barletta privilegió para su proyecto. En este punto podemos señalar que Rolland pretendía un teatro que fuera fácil de entender y que no aburriera al público (Fukelman, 2015: 151). En cambio, Barletta estaba más alineado con la idea de democratizar el acceso de producciones que en un momento histórico previo fueron consumidas por minorías. Podemos decir que el vínculo principalmente radicaba en los modos de concebir la práctica teatral: independencia respecto de la ayuda del Estado, entradas a muy bajo costo, trabajo voluntario de los actores, puestas en escena austeras, entre otros aspectos que Barletta adoptó para cumplir sus propósitos. Sin embargo, diferían en el modo de concebir aquello que tomaban como emblema: “llevar el arte al pueblo”. Creemos que si bien Barletta tomó el nombre “Teatro del Pueblo” con un claro guiño a la tendencia de Rolland y se presentó de esa manera como continuador de su proyecto, sus sustentos conceptuales se distancian en la medida en que el modelo francés pondera el equilibrio entre el teatro como entretenimiento y como educación, mientras que Barletta pone el énfasis en crear un teatro que funcione como educador y guía espiritual del pueblo.

En este contexto, las revistas *Metrópolis. De los que escriben para decir algo* (1931-1932), *Conducta, al Servicio del Pueblo* (1938-1943) y, años más tarde, *Propósitos* (1952-1975), ocuparon un lugar clave para la inserción del Teatro del Pueblo tanto en el campo cultural como en los debates intelectuales de la época. Allí se publicaban las actividades llevadas a cabo por el grupo como, por ejemplo, obras de teatro, exposiciones de arte, conciertos, conferencias, además de publicar poemas, reseñas bibliográficas y cinematográficas de colaboradores pertenecientes al campo cultural y literario. Pero también sus ejes centrales giraron en torno a los debates sobre la responsabilidad social del artista y la acción cultural como modo de elevar el “espíritu del pueblo” e intervenir en la sociedad.

Para el tema que nos interesa indagar, encontramos en estas revistas el material propicio para aproximarnos a las discusiones propias de la época, ya que entendemos que estos textos se inscriben en una disputa en torno a los modos de producción teatral y a los modos de concebir la práctica que se sostienen en un discurso que explicita la postura de los autores.

Es decir, el surgimiento de estas revistas implica la toma de postura frente al lugar que ocupa un grupo en la esfera cultural, y los acuerdos y desacuerdos en torno a, por ejemplo, el canon establecido o pone en discusión la estética vigente. Según

Horacio Tarcus (2020: 21), podemos denominar al grupo que escribía en estas revistas bajo la categoría de intelectuales: entendemos que son aquellos escritores, filósofos, científicos sociales, críticos y artistas que cumplen con esta función intelectual, esto es, intervienen en la esfera pública con herramientas forjadas en el ejercicio de su profesión, tales como Elías Castelnuovo, Roberto Arlt, Guillermo Facio Hebequer, Conrado Nalé Roxlo, Eduardo González Lanuza, Roberto Mariani, Álvaro Yunque, Luis Ordaz, entre otros artistas, escritores y periodistas.

Si bien son conocidas las controversias estéticas y políticas surgidas en el auge de las revistas culturales de las décadas de 1920 y 1930, nos parece necesario mencionar que los colectivos revisteriles disputan posiciones de poder y reconocimiento, en este caso dentro del campo teatral, siendo sus frecuentes debates una de sus características. En esta línea, las revistas funcionaron como plataformas bajo las cuales se pronunciaron y se articularon grupos de artistas e intelectuales, para forjar su identidad, como claramente señalan sus consignas “agrupación al servicio del arte” y “al servicio del pueblo”.

Las revistas son, según Tarcus, programáticas por definición: su propósito es de intervención en los debates culturales del presente, ya sea fijando posición por los tópicos establecidos, ya sea aspirando a establecer su propia agenda cultural (2020: 24), por lo que además del teatro y sus actividades, *Metrópolis* y *Conducta* cumplieron el rol de comunicar un punto de vista crítico sobre su presente y delimitar diferencias con otras agrupaciones.

En línea con la concepción de Williams, Tarcus nos indica que las propuestas culturales emergentes descalifican a las viejas o a sus contemporáneas, desautorizan los tópicos del pasado y problematizan cuestiones socialmente legitimadas. Estos grupos se proponen instalar una agenda y desplegar una política cultural mediante una intervención en el campo intelectual en lucha por el reconocimiento, el prestigio y la legitimidad (2020: 33). Esto se ve plasmado en una serie de textos que buscan instalar al Teatro del Pueblo como una institución emergente dentro del campo teatral con objetivos de cambio tanto ideológicos como en nuevas prácticas. En el primer número de *Metrópolis*, Barletta hace una reflexión acerca de su actividad como director de su teatro en “Consideraciones sobre el Teatro del Pueblo” (1931: s/p). Una de las primeras afirmaciones de este texto es que “tenemos alguna literatura, alguna pintura y escultura y hasta alguna música; pero no tenemos teatro argentino”. Y, a continuación, describe con evidente rechazo las características del campo teatral, especialmente hace una fuerte crítica los modos de producción comercial:

Los empresarios de este teatro, que atrasa la cultura de nuestro pueblo en cincuenta años, son excelentes comerciantes, sin pizca de amor ni de entendimiento por la escena [...] Los que escriben teatro son casi en su mayoría semianalfabetos, que miran el teatro como una industria y no como un arte. [...] Digo esto, con toda seriedad, compenetrado hondamente del perjuicio moral, que ese teatro, que aquí se ha dado a llamar injustamente “nacional”, acarrea al pueblo. [...] El “crítico” es casi siempre un autor mediocre o fracasado. Es de la “farándula”. Para juzgar debe tener en cuenta la potencialidad financiera del empresario, sus intereses particulares, su amistad con los autores y su relación con los capocómicos (1931: s/p).

En este fragmento podemos dar cuenta de los roles del campo teatral que Barletta pretendía modificar, o por lo menos, cuestionar su legitimidad: el empresario, los autores, los críticos, los capocómicos, la farándula. En oposición a esos modos de producción, la propuesta cultural de Barletta se puede sintetizar en la adhesión a la idea de constituir un movimiento teatral que por un lado, trabajara para la creación de un teatro de arte con contenido social y, por otro lado, se posicionara en contra de los modos de trabajo de la tradición anterior, caracterizado por un tipo de producción

comercial, en la que prevalecían los roles de la primera figura y los capocómicos, el pago por las funciones y el empresario teatral como cabeza de compañía. Los cambios introducidos por el Teatro del Pueblo entronizaron la figura del director de escena en tanto orientador estético e ideológico del grupo y le otorgaron gran importancia a las puestas en escena de textos dramáticos de autores extranjeros, clásicos o modernos. Estos factores estaban orientados a la producción de un teatro de tesis realista, donde la puesta en escena buscaba coincidir con la “realidad” para que el mensaje fuera claro para los espectadores (Pellettieri, 2006: 73).

Hacia el final de su artículo, Barletta se refiere al eje que nos interesa abordar: el público que su proyecto intenta convocar. Sentencia que la iniciativa del Teatro del Pueblo:

No puede fracasar por falta de público, porque si el público que está enviado y relajado por años y años de teatro innoble, no viene a nuestras funciones, nosotros no lo vamos a esperar agitando una campanilla, sino que saldremos con nuestra compañía a buscarlo, a desentumecerlo, a guiarlo en medio de su terrible miopía, para que se oriente hacia espectáculos más sencillos, sí, más pobres, también, pero de elevación espiritual y artística (Barletta, 1931: s/p).

Entonces, en este texto que adquiere la forma de un manifiesto con la carga fundacional que eso conlleva, con un primer momento de denuncia y otro hacia el final de carácter más programático, nos presenta al grupo que conforma el Teatro del Pueblo como el poseedor del criterio estético correcto para el buen desarrollo del teatro nacional, mientras que el pueblo se representa como una entidad que recibe la guía. Lo interesante de esta construcción discursiva es que pareciera homologar la categoría “pueblo” con la categoría “público”, asociación conceptual que se condice con la caracterización que realiza Pellettieri del tipo de espectador esperado por el Teatro del Pueblo: la concepción del público como receptor del efecto didáctico, que a través de la programación pueda ponerse en contacto con un repertorio aún desconocido, sumado al énfasis en la función comunicacional del teatro, cuya finalidad es llevar un mensaje de cambio social, y por otro lado, la intención de que asistiera un público proletario, búsqueda no concretada, ya que mayoritariamente asistían las clases medias (2006: 83).

Hasta ahora, hemos mencionado algunas cuestiones relacionadas con la concepción de teatro que tenía este grupo de artistas y de intelectuales, clave para dar una mirada integral del Teatro del Pueblo como proyecto cultural. En adelante, tomaremos algunos textos que nos parecen ilustrativos de las asociaciones que se desprenden en relación al uso de “pueblo” y de “público” como conceptos análogos.

Por ejemplo, en la revista número 6 de *Metrópolis*, encontramos una reseña de Victoria Gucovsky sobre *Los títeres de pies ligeros*, que nos da algunos indicios sobre cómo fueron las primeras funciones en el Teatro del Pueblo:

Poca gente. Grupos perdidos en la vasta sala [...] Los actores hablan, y mientras hablan, tenemos el grato gusto de pensar. Las frases sugieren. El público no puede, no debe ser solamente el hilo conductor de una corriente que se pierde ...

Leer para distraerse, ir al cine para distraerse. Pasear para distraerse... hablar para pasar un rato... Pensar, ¿cuándo?

[...] Los que han llevado a cabo la idea de este Teatro del Pueblo, que ayer a la tarde se inició con poco público pero con arte, merecen un aplauso.

No han tratado de machacar los nervios. Necesitan un público que piense. Ya es algo (Gucovsky, 1931: s/p).

No sólo encontramos la referencia a la cantidad de público, sino que también la autora nos indica que adhiere a la intención del grupo de producir y programar un tipo de obra particular: aquellas que inviten a pensar, que promuevan la reflexión sobre determinado tema, en detrimento que la concepción del arte como entretenimiento. Así como señala Barletta (1932: s/p) en otro de sus textos, “el arte contribuye siempre, aunque indirectamente, al perfeccionamiento del hombre, al mejoramiento del orden social”, ya que éste “es producto del sentimiento y se dirige a la sensibilidad del hombre”, no responde a los ideales ni al posicionamiento político del artista.

Observamos también que el objetivo del Teatro del Pueblo es producir un efecto en los pensamientos, sentimientos y acciones de los espectadores, como en reiteradas ocasiones han expuesto bajo las fórmulas “guiar al pueblo”, “despertar el espíritu del pueblo” y “desentumecerlos”, o “el público –salas de mil quinientos espectadores sin prevenciones– desentumece su espíritu aplastado por la mediocridad del teatro corriente y disfruta de *África*” (González, 1938: 29-30).

Para acercarnos a la referencia a los espectadores asociada con la idea de pueblo, es interesante retomar el artículo titulado “El teatro y el pueblo”, en el cual Álvaro Sol (1932: s/p) reflexiona acerca de las diferentes acepciones del concepto de pueblo, lo cual nos da un indicio del sustrato ideológico sobre el que esta agrupación construyó su teatro: en principio, enumera las derivas entre las acepciones de sentido común (“plebe”, “masa inculta de la sociedad”, “clase trabajadora”) y la concepción antropológica (“conjunto de personas de un lugar o región”), significados confusos según el autor.

Lo que señala es que “pueblo” y “teatro burgués”, sea oficial o comercial, son conceptualmente incompatibles, ya que en sus comienzos el arte teatral fue creado para el entretenimiento de una minoría. Unas de sus críticas hacia este tipo de teatro tiene que ver con los temas que suelen tratar las obras: los argumentos sentimentales como, por ejemplo, una disputa amorosa entre un hombre y dos mujeres, o “las piezas cerebrales elaboradas con ideas abstractas; las piezas bufonescas en las que no se alcanza más acción que la de la palabra soez o el chiste grosero ni más conflicto que el de la mujer adúltera o el del marido infiel” (Sol, 1932: s/p). En oposición a estas formas, para el autor, el arte ocupa un lugar clave para la transformación social, pero con un marcado interés en educar al público para producir un cambio en su gusto estético y/o en sus ideas políticas, para transformar sus conciencias a través de las puestas en escena pensadas en tanto contenido educativo, a la espera de un cambio su “espíritu” o en las pautas de moral de época.

Todas estas declaraciones definen una toma de postura que considera al modelo pedagógico del arte como la forma válida para generar un efecto en los espectadores. Se concibe la escena teatral como un espejo en el cual los espectadores son invitados a ver bajo formas de ficción, modelos de pensamiento y de acción a imitar o evitar. Se piensa en términos de correspondencia entre la obra teatral, su sentido y el efecto a producir en los espectadores (Rancière, 2013: 55-56). Esta forma de concebir el teatro, sostenida por Sol, Barletta y demás integrantes del equipo editorial, están alineadas con el modelo pedagógico de la eficacia del arte, cuya finalidad es producir y programar obras teatrales que expongan los conflictos de la vida actual:

[...] el teatro que alimente sus raíces en la humanidad será el verdadero teatro. Hace tiempo que la vida ha dejado de ser un conflicto individual, aislado. Ahora son los conflictos colectivos los que manejan las actividades vitales. El hambre, la desocupación, la prostitución, el militarismo, la explotación, la moral, las masacres, las dictaduras, el imperialismo: nuestra vida, en fin, ese es el fondo del pueblo, ese el corazón de la humanidad, esos conflictos reales. Y eso es lo que queremos ver

en el teatro. ¿Qué más teatral, qué más dramático que los encontronazos brutales de la vida diaria y que los sentimientos, ideas y pasiones que manejan los vaivenes humanos? (Sol, 1932: s/p)

Las temáticas sentimentales, con tonos banales y/o groseros, se corresponden en el imaginario del autor, con un público burgués, mientras que el pueblo debería poder acceder a producciones donde se escenifiquen problemáticas que reflejen el clima de época y que busquen revelar una verdad.

Además de reflexionar sobre estas cuestiones, este autor también produjo reseñas de diversas obras en cartelera en otros teatros de la Ciudad de Buenos Aires. Sol asiste a una serie de funciones y al respecto declara que “Los tres primeros actos pesan bárbaramente. Se alargan en un tedio soporífero que contrasta con la actividad marsellesa que quiso describir el autor. La compañía del Liceo, en pleno, para no aburrir al público, se dedica a hacer ‘morcillas’ y bufonerías por cuenta propia”. Así como se ponen en discusión los contenidos y las formas teatrales, también se perfila un tipo de espectador legítimo, el autor continúa: “El público ríe. El público es idiota. Nosotros sentimos asco” (Sol, 1932: s/p). El espectador de este tipo de teatro es retratado con el mismo menosprecio que con el que se reseña la obra. En esa misma sección de reseñas encontramos otra apreciación sobre la escena teatral de ese entonces: “Teatro comercial para esquilmar incautos. Beneficios para el teatro nacional: ninguno. Beneficios para el pueblo: ninguno” (Sol, 1932: s/p).

Entonces, podemos dar cuenta a partir de estas declaraciones, que cuando se refieren a los espectadores de la escena comercial o de otros teatros, la referencia está marcada bajo la categoría “público”, mientras que cuando refieren o reflexionan en torno de los espectadores de las producciones del Teatro del Pueblo, generalmente se engloba a ese grupo como “pueblo”, con toda la carga ideológica y moral que ese concepto lleva consigo.

En *Metrópolis* encontramos grandes reflexiones acerca del lugar que intenta ocupar el Teatro del Pueblo en el campo cultural, su programa, sus diferencias con otras agrupaciones artísticas, y un esbozo sobre la figura del espectador bajo la denominación “pueblo”. Mientras que años más tarde, en *Conducta*, ya podemos identificar más claramente y retomar algunas referencias a esos espectadores.

Con una nueva estética, en *Conducta* se destaca la inclusión de grabados y pinturas de artistas como Raquel Forner, Antonio Berni y Emilio Pettoruti; mientras que también encontramos nuevas secciones, como las crónicas. Las crónicas nos dan un panorama sobre las obras que circulaban en ese momento y las impresiones de los críticos y periodistas acerca de la pintura, la escultura, la danza, la literatura y el teatro, entre otras propuestas.

Durante este periodo, aparece una nueva actividad: las sesiones de Teatro Polémico, que consistían en realizar un debate posterior a la obra con la participación del público, de los actores y de Barletta como mediador de la conversación. Nos interesa destacar esta actividad que incorpora el Teatro del Pueblo a su programación porque resulta novedosa, y es una metodología que aún se lleva adelante al momento de intentar entablar algún tipo de vínculo entre la escena y los espectadores. Hasta el día de hoy, la charla-debate es el formato predilecto para docentes y mediadores culturales que intentan que los espectadores “hagan algo” con aquello que acaban de ver en el escenario. Se espera que puedan emitir alguna opinión o hacer alguna reflexión sobre algún aspecto que haya llamado su atención, que pueda poner en palabras las imágenes que ha visto y compartirlas con otros espectadores. Para el caso del Teatro del Pueblo, estas conversaciones luego aparecían en la revista en la

sección “Crónica del teatro polémico”, como la que encontramos en el número 8 con autoría de Marcelo Menasché en torno a la obra *Orfeo* de Jean Cocteau. Resaltamos las siguientes apreciaciones:

Hubo quien reprochó a “Orfeo” su inconsistencia. Yo siempre he sentido un poco de lástima por aquellas personas que de tan aguzado sentido práctico que reprochan a los fuegos artificiales su falta de cimientos. Y no creo que “Orfeo” necesite ser más de lo que es: una fábula.

[...] El problema de la comprensión de piezas como “Orfeo”, un tanto intransitables para la huella común, reside aunque parezca contradictorio, en la sensibilidad.

[...] Pero hay gente todavía que necesita de un arte exclusivamente amargo, plúmbeo y con mucho argumento. A estas personas les recomiendo el alejamiento definitivo de la poesía. (Menasché, 1939: s/p)

Podemos decir que se expone cómo la opinión acertada y la voz legítima para hacer una lectura de la obra, la del autor de la reseña, que en el mismo gesto de acercarnos la voz de los espectadores, a la vez la desautoriza.

En ese mismo número también encontramos otra reseña de esa obra, con autoría de Luis Ordaz, quien indica que desde el Teatro del Pueblo “no somos partidarios de esta clase de teatro”, en referencia a un estilo surrealista, ilusionista, con personajes mitológicos. Y agrega a su argumentación:

Lo aceptamos como una muestra del reconocido talento de Cocteau, pero no creemos en este surrealismo escénico. Aún más, lo consideramos dañino. Pues se cae en un teatro puro que, al ser solamente comprendido -o intuido-, por un reducidísimo grupo de iniciados, pierde, a nuestro juicio, el hondo y transversal valor humano que toda obra teatral debe poseer. Es un teatro sin sangre, porque en ningún momento logra tocar la tierra (Ordaz, 1939: s/p).

Lo que nos interesa resaltar de estos ejemplos es que, aunque las opiniones al respecto de la obra sean contrarias, las ideas sobre los espectadores van en una misma línea: se interpretan las opiniones del público según las posibilidades de comprender o no el contenido de una obra. Ya sea por la falta de gusto estético como en el primer caso, o por la creencia en la necesidad de una tener una formación previa para acceder a ciertas producciones como en la segunda cita, la distancia que separa al espectador de la escena se acortaría en caso de poseer la inclinación por el lenguaje poético correcto o un conocimiento específico que facilite la comprensión de este tipo de teatro. La programación se configura en torno a las posibilidades de comprensión de las obras, según el criterio del grupo de artistas e intelectuales que formaron parte del Teatro del Pueblo.

Conclusiones

Creemos que, por un lado, el análisis de las reflexiones de Barletta plasmadas en *Metrópolis* y *Conducta* puede contribuir a ampliar el enfoque y considerar su figura no solo como productor de sentidos e imaginarios, sino también como lector de su contemporaneidad. Inmerso en el campo teatral y en las disputas propias de ese espacio, no podemos evitar señalar su impronta en el desarrollo de la historia del teatro argentino como fundante de una tradición. Por otro lado, la sumatoria de textos de otros autores que formaron parte de las publicaciones, en parte revela la modalidad que adquiere la disputa por los contenidos, las formas y los públicos

legítimos y las estrategias a través de las cuales defendieron su proyecto cultural, su programa y sus ideales.

Si bien la totalidad de los números publicados en las revistas resulta material inabarcable para los objetivos de este artículo, hemos realizado una selección que pudiera dar cuenta de los tópicos que intentamos analizar. Nos resulta oportuno finalizar el recorrido del corpus con el “Manifiesto” publicado en el último número de la revista *Conducta*, con autoría de “la compañía” del Teatro del Pueblo, que con un tono bélico, reafirma su ya citada misión:

Hemos cumplido, pues, la primera parte de nuestro programa, alcanzando con holgura todo lo que nos propusimos. Ha llegado entonces el momento de reafirmar nuestra posición inicial. Declaramos solemnemente nuestra decisión de no lucrar con un arte que el país necesita, pues constituye la única escuela de la mayoría de la población. No envileceremos nuestro arte con el negocio. El afán de lucrar con las más puras cosas del espíritu, corresponde a los décrepitos de espíritu. Y que se sepa de una vez por todas que el enconado ataque de nuestro enemigo, es para nosotros vivo estímulo para renovar la lucha cada día (La compañía, 1943: s/p).

Este fragmento sintetiza las bases del pensamiento de esta agrupación, sus intenciones de mejora del panorama teatral, marcadas por el orgullo a causa del trayecto recorrido, realizado sin fines comerciales y al servicio del pueblo, pero remarcando aún la función pedagógica como sostén ideológico de su proyecto.

Para los estudios teatrales, 1949 es el año en el que se comienza a percibir el fin de una etapa en la que se buscó entrar en contacto con producciones europeas, con el fin de “culturizar” la escena teatral de Buenos Aires. Si bien observamos ciertas rupturas a nivel temático, ya que la intención del Teatro del Pueblo de reflejar escénicamente temas de carácter universal con un tono educativo y de corrección moral, en la siguiente fase del teatro independiente comienzan a incluir algunas referencias al contexto nacional y latinoamericano. Esto da como resultado la constitución de un nuevo canon legítimo, que sumado a la aparición de nuevas escuelas de formación actoral, marcan diferencias entre una y otra fase. Pero encontramos una continuidad con respecto a los modos de concebir a sus espectadores: sigue vigente la búsqueda por convocar un público popular, objetivo inconcluso a pesar de contar con el apoyo de la prensa y la crítica cultural (Pellettieri, 2006: 112-113), pero también se mantiene la idea de pensar al público como receptor de un contenido.

Bibliografía

- » Barletta, L. (1931). "Consideraciones sobre el Teatro del Pueblo". *Metrópolis*, mayo (1).
- » Barletta, L. (1932). "El arte y nuestras ideas sociales". *Metrópolis*, marzo-abril (11, 12).
- » Fukelman, M. (2015). "El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta para el surgimiento del teatro independiente". *AdVersuS*, XII, diciembre (29): 134-155.
- » González, P. (1938). "Crónica del teatro. África", de Arlt. *Conducta*, agosto (1): 29, 30.
- » Gucovsky, V. (1931). "Teatro del pueblo". *Metrópolis*, octubre (6).
- » La compañía (1943) "Manifiesto". *Conducta*, diciembre (27).
- » Menasché, M. (1939). "Crónica del teatro polémico". *Conducta*, (8).
- » Ordaz, L. (1939). "Orfeo de Jean Cocteau". *Conducta*, agosto (8).
- » Pellettieri, O. (2006). "Algunos aspectos del 'teatro de arte' en Buenos Aires (1930-1975)". En *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerina Fundación Somigliana, 69-87.
- » Rancière, J. (2013). "Las paradojas del arte político". En *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- » Sol, J. A. (1932). "Teatros". *Metrópolis*, marzo-abril (11, 12).
- » Sol, J. A. (1932). "El teatro y el pueblo". *Metrópolis*, julio-agosto (15).
- » Tarcus, H. (2020). "El ciclo histórico de las revistas latinoamericanas". En *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisiteriles*. Temperley: Tren en movimiento: 15-34.
- » Williams, R. (2000). "Dominante, residual y emergente". En *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península: 143-149.