

La Máscara en el movimiento de teatros independientes

FUKELMAN, María / UBA-CONICET-IAE - mariafukelman@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: teatro independiente - La Máscara - génesis - repertorio

La crítica especializada coincide en considerar que el teatro independiente se instaló en Buenos Aires a partir de la iniciativa del escritor y periodista Leónidas Barletta, y la fundación de su Teatro del Pueblo, que data del 30 de noviembre de 1930. En nuestra reciente tesis doctoral (Fukelman, 2017a), lo hemos definido como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria —dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

Dentro de este movimiento, el grupo La Máscara se destacó. Para Luis Ordaz (1946, 1957), completa la tríada de teatros más destacados durante los primeros años del teatro independiente. Además, allí se iniciaron figuras trascendentales del campo teatral independiente nacional. Por ejemplo, convivieron en el conjunto —por un tiempo breve— Pedro Asquini, Alejandra Boero, Oscar Ferrigno y Carlos Gorostiza. En este sentido, La Máscara fue uno de los conjuntos independientes más mencionados en los estudios teatrales. Varios autores (como Castagnino, 1950; Adellach, 1971; Marial, 1984; Ordaz, 1981; Pellettieri, 1990a, 1990b, 1997, 2006; Trastoy, 2002; Perinelli, 2014) lo abordaron en tanto que consideraron como una obra emblema a su estreno de 1949, *El puente*, de Carlos Gorostiza. También contamos otras investigaciones, como la de Laura Mogliani, “La Máscara: concepción de la obra dramática y del texto espectacular” (2003), y con los recuerdos y experiencias que los propios protagonistas plasmaron en publicaciones propias (Asquini, 1990, 2003) o ajenas (Risetti, 2004).

En el presente trabajo, vamos a abordar este conjunto pero, debido a cuestiones de espacio, haremos solo un recorrido analítico por su génesis y repertorio (sin proponer conclusiones), remitiendo a nuestra tesis (Fukelman, 2017a) para un análisis más extenso y profundo.

› **Génesis**

La génesis de este conjunto comenzó en 1937 cuando, bajo la dirección de Bernardo Graiver (quien algunos años antes había estrenado su comedia *El hijo del rabino* en el Teatro del Pueblo), se constituyó el Teatro Guillermo Facio Hebequer, nombre con el que se quería rendir homenaje al querido pintor, fallecido en abril de 1935. El Teatro Facio Hebequer ofreció *Los malos pastores*, de Mirbeau. Al año siguiente, se mudó al salón de la Colonia Italiana y se transformó en el Teatro de Arte, también bajo la tutela de Graiver —que era farmacéutico de profesión—, con el objetivo de representar a la Federación de Teatro Popular,¹ cuyos estatutos habían sido redactados por Álvaro Yunque, Bernardo Graiver y Antonio F. Marcellino. El Teatro de Arte cumplió un corto ciclo de funciones en bibliotecas, clubes y sindicatos. Los ensayos se realizaban en el fondo de un café, sito en Rivadavia al 2000, o en una sala en la planta baja de un edificio de oficinas, sobre la calle Talcahuano.

En 1939, este grupo obtuvo, del Concejo Deliberante de la Municipalidad —y, fundamentalmente, a través de la gestión del actor Tomás Migliacci, quien trabajaba allí como taquígrafo—, un local abandonado en la calle Moreno 1033, que antes había sido un depósito de productos químicos. Ordaz —que sería uno de los primeros dramaturgos llevados a escena por el grupo— describe el espacio:

En una nota periodística de esos días se da una idea del ámbito: “no es más ni menos que un galpón infecto en el que para caminar se debe practicar un arriesgado alpinismo. En los días de lluvia el agua se cuela torrencialmente por las múltiples goteras del techo. Los desperdicios que cubren el suelo sobrepasan los dos metros de altura”. El párrafo concluye: “Pero para el entusiasmo de esta juventud crepitante no existen obstáculos”. Tan es así que en pocos meses de dura fajina diaria para todos los integrantes, el tugurio queda convertido en una salita aseada y cómoda (1981: 40-41).

Instalados allí, mientras ensayaban las dos obras con las que pensaban debutar, los integrantes cambiaron nuevamente el nombre por el definitivo La Máscara, a raíz de una propuesta de Pablo Palant. Marial ubica la fundación del conjunto en febrero de 1939 y, entre sus fundadores, a Tomás Migliacci, Pablo Palant, Félix Robles, Juan Carlos Parra, Luis Ribak, Jaime Ribak, Fernando López, Pola Márquez, Elena Jessiot, Nilda Rosen, F. Angélica Oleastro, Bernardo

¹ Esta organización agrupaba a 20 de los 50 conjuntos de teatro popular que actuaban en clubes de barrio y en bibliotecas suburbanas.

Graiver, David Soco, Ricardo Trigo, Víctor Barcelona y Roberto Dell'Orefice. Varios de ellos ya habían integrado el Teatro Proletario, al igual que Ricardo Passano, Álvaro Yunque (quien empezó a cumplir el rol de asesor literario) y Elías Castelnuovo, el destacado trío que también pasó a animar La Máscara. El primer lema de la agrupación fue “El teatro será pueblo o no será nada”, frase atribuida a Romain Rolland; luego, “El teatro no es un templo, es un taller”,² de Álvaro Yunque; y años después, lo cambiaron a “Con los ideales de Romain Rolland”.

Graiver dirigió los primeros ensayos, pero pronto se produjo un conflicto y se fue (según Saúl Enrique Lerner —quien brindó su testimonio en Risetti, 2004—, el cambio de nombre tuvo que ver en esta decisión), quedando el uruguayo Passano al mando y repitiendo el rol que había ocupado en el Teatro Proletario. Luis Ordaz lo recuerda así:

Passano se siente un “obrero del arte”. Puede vérselo enfundado en su mameluco de carpintero, participando con entusiasmo adolescente en la limpieza del local, manejando y disponiendo cables y llaves de luces y, muy particularmente, adiestrando y dejando a punto un elenco compuesto por seres muy jóvenes y con todo el fervor artístico intacto (1981: 41)

Pedro Asquini, uno de los teatristas más significativos que pasaron por La Máscara, también resalta virtudes en la figura de Passano:³

Poseía una luminosa imaginación, que era su cualidad sobresaliente. Profundo conocedor del alma humana, creaba los tipos que presentaban las obras que ponía en escena dotándoles de fuertes caracteres que hacían creíble la realidad del personaje. Poseía gran facilidad para transmitir a los actores su idea sobre los personajes y las obras (1990: 13)

Teniendo en cuenta las reminiscencias de este conjunto con el Teatro Proletario y de sus declaradas adhesiones hacia Romain Rolland, es fácil advertir que, tanto el autor francés como Erwin Piscator, fueron claros referentes para los directivos de La Máscara. En este sentido, podemos conectar estas admiraciones con la primera y la tercera línea de antecedentes que planteamos anteriormente (Fukelman, 2017b). Asquini explica:

Es que *El Teatro del Pueblo*, de Romain Rolland, era nuestra biblia. Por su parte, Passano tenía su biblia propia: una edición española, que no se encontraba en las librerías de Buenos Aires, de *El teatro político*, de Piscator. Ese libro no se lo prestaba a nadie, no obstante lo útil que nos hubiera sido a todos (1990: 15).

Pedro Asquini había ingresado a La Máscara en abril de 1941. Fue de vital importancia en el elenco: cuando cumplió un año de permanencia, sus compañeros lo eligieron para que integrara

² Sobre esta frase, Gorostiza dirá más tarde: “entendí que sí, que [el teatro] era un taller, pero también un templo” (en Cabrera, 2012: s/p).

³ Muchos años más tarde, Asquini fundó el grupo cooperativo teatral Ricardo Passano, en homenaje a su maestro.

la dirección general del teatro.⁴ En 1941, también había llegado quien luego iba a ser su compañera de trabajo y de vida, Alejandra Boero (antes conocida como Ofelia Samek).

A finales de 1940, el local de la calle Moreno sufrió un incendio, por lo que las actividades debieron frenarse por algún tiempo. Tras mucho esfuerzo, se lograron reconstruir el escenario y otras partes que lo requerían. Casi al término de 1942, llegó la primera escisión en La Máscara —que tuvo varias—; la mitad del elenco se fue (incluido Passano) por discusiones surgidas en la preparación de la obra *Despierta y canta*. Pero en 1943, luego de que la Municipalidad desalojara a La Máscara por el mismo motivo que lo hiciera con el Teatro Juan B. Justo (el ensanchamiento de la avenida 9 de Julio), “los antiguos integrantes de La Máscara volvimos a unirnos bajo la mano protectora de Ricardo Passano” (Asquini, 1990: 19). Siguieron trabajando sin tener un espacio propio, pero esta falta representó un pozo profundo para el grupo. Incluso, conllevó la pérdida de Ricardo Passano, quien se retiró (nuevamente) por ese motivo. Tanto Asquini como Ordaz consideraron que ahí se terminó la primera etapa del conjunto.

No obstante, La Máscara se reinventó, y en 1947 accedió a su segunda sala en Maipú 28, en el primer piso del Sindicato de Seguros. Allí se vivió un momento de gran auge del conjunto, teniendo su punto más álgido luego del estreno de *El puente*. Pero, como suele pasar con los éxitos, tienen su contracara. A fines de 1949, Pedro Asquini y Alejandra Boero dejaron el conjunto; un tiempo después, fundaron Nuevo Teatro. Hubo diversas razones que explicaron esta partida: la principal fue la decisión del elenco de aceptar que *El puente* se llevara a cabo, de manera simultánea, por un elenco profesional (situación sobre la que volveremos más adelante); pero también objetaron la falta de disciplina, el hecho de hacer la misma obra durante mucho tiempo, y el aumento del precio de las entradas. Al poco tiempo, hubo una nueva escisión en La Máscara: a fines de 1950, abandonó sus filas un grupo encabezado por Oscar Ferrigno (que había ingresado en 1948), por desacuerdos en relación a la formación de actores, quienes luego conformaron el Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho.

Algunos lugares que transitó este grupo, entre otros, fueron el Teatro Lassalle, en Cangallo 2263, y el Teatro Colonial, en Paseo Colón 413. A este último recinto, se mudó La Máscara en el año 1952. En 1955, se instaló una nueva dirección general integrada por Luis Ribak, Alberto Bórquez

⁴ El Consejo de Dirección se renovaba anualmente. En 1947, estaban al frente del teatro Alejandra Boero, Saúl Lerner, Juan Manuel Chaure y su esposa Margarita. A comienzos de 1949, la dirección general del teatro estaba integrada por Pedro Doril, Mario Rolla y Saúl Lerner. Algunos años antes, Asquini había renunciado a los cargos directivos para dar lugar a los nuevos integrantes.

y Alfredo Pizzutiello, que desempeñaron, respectivamente, las secretarías de cultura, propaganda y administración. Ahí, la dirección artística quedó a cargo, otra vez, de Passano.

La tercera etapa de este conjunto teatral, que tuvo casi veinticinco largos años de trayectoria, comenzó en 1957, cuando Agustín Alezzo, Augusto Fernández y Carlos Gandolfo —que se habían ido de Nuevo Teatro para conformar su propio grupo, Juan Cristóbal (en referencia a otro libro de Rolland)— se instalaron en el Teatro Colonial,⁵ el local donde, con un pequeño grupo reducido, estaba funcionando La Máscara. Allí, los integrantes locales los invitaron a sumarse. Los recién llegados accedieron y, rápidamente, pasaron a ocupar los cargos de toma de decisiones. La más importante fue la convocatoria a la actriz y directora austríaca Hedy Crilla, quien se sumó a La Máscara en 1959.

› **Repertorio**

Bajo la dirección de Passano, el 17 de noviembre de 1939, se inauguró la nueva sala, subiendo a escena en tal ocasión *La emperatriz Annayanska*, farsa breve de George Bernard Shaw, y *Ensueño*, esbozo de tragedia en un acto de Luis Ordaz.

Según el propio Ordaz:

La calidad de sus espectáculos, obtenida por la capacidad de los intérpretes y por una dirección eficaz, hizo que la pequeña sala se colmara de público, llegando a ser, en determinado momento, el elenco que presentaba una mayor armonía dentro del movimiento escénico independiente (1957: 220).

Al año siguiente, hicieron *Comedia sin título*, de Antonio Cunill Cabanellas; y *Volpone*, farsa de Ben Jonson. A Pedro Asquini, quien todavía era solo un espectador del grupo, la puesta en escena de *Volpone* lo impresionó: “Excelentes actores, con un movimiento escénico que llamaba la atención, con maquillajes y vestuario realmente atractivo. Llenos en la platea” (1990: 13). Además, la consideró un testimonio de la capacidad de Passano como director: “una real lección de teatro” (Asquini, 1990: 14).

Para volver a poner la sala en condiciones, luego del incendio de finales de 1940, se preparó un programa con cinco obras breves, para ser montado en distintos lugares y así recaudar los fondos necesarios. Estas obras, que se realizaron en 1941, fueron *Jugando a la guerra*, de Luis Ordaz; *La huida*, de Pablo Palant; *La muerte es hermosa y blanca*, de Álvaro Yunque; *El soldado*, de

⁵ Esta propiedad era de una sociedad de beneficencia. En los años sesenta, antes de finalizar el contrato, sus dueños intentaron una acción de desalojo que provocó una defensa espontánea de La Máscara. El grupo tuvo que irse un tiempo pero, finalmente, logró quedarse. Allí estrenó *El gesticulador* de Roberto Usigli, bajo la dirección de Atahualpa Del Cioppo.

Horacio Quiroga; y *La noria*, de Elías Castelnuovo. Pedro Asquini, que estaba recién llegado, debutó con este “mosaico teatral”:

 Mi debut fue en *La noria*, con un personaje sin letra. De las cinco obras; tres eran pacifistas; *La noria*, poema proletario, era una reivindicación de la clase trabajadora a lo largo de toda la historia universal y, la obra de Yunque un bello poema. Allí empecé a darme cuenta de que el teatro tiene tanto que ver con la realidad y que su luz bien puede iluminarla (1990: 15).

No fue un gran éxito de público, como tampoco lo fue *Desterrados*, de Ernesto L. Castro, la obra —inspirada en los inmigrantes españoles que tenían que dejar su tierra natal luego de la Guerra Civil (1936-1939)— que continuó. En el mismo año, llevaron a escena *En algún lugar*, también de Castro, pieza en la que debutó Alejandra Boero. Ya en 1942, La Máscara ofreció “una meritoria versión” (Ordaz, 1957: 221) de *El avaro*, de Moliere, donde Asquini interpretó a Valerio y Boero, a Elisa;⁶ y luego *Despierta y canta*, de Clifford Odets, una pieza de teatro moderno norteamericano. Según Ordaz, fue esta “la obra de mayor jerarquía e inquietud ofrecida en ese año por los elencos independientes” (1957: 221). Ricardo Passano solo intervino al comienzo en la dirección de la obra de Clifford Odets, dado que durante la preparación de esta pieza, se presentaron dos dilemas. El primero fue que Passano había llevado al elenco a tres actores profesionales y la heterogeneidad no cuajaba para sacar adelante los ensayos. El segundo se desencadenó a partir de que Chaico —uno de los traductores de la obra y familiar de Jacobo Ben Ami, el gran actor judío que, anteriormente, había representado esta pieza en Argentina, aunque no en castellano— vio un ensayo y no estuvo de acuerdo con el planteo del director: “los personajes eran todos judíos y Passano los había concebido como si no lo fueran” (Asquini, 1990: 18). La discusión entre ellos llevó a que Passano abandonara el elenco, dejando a Chaico al frente del mismo.

En 1943, David Licht, el director polaco que había estado desde 1938 dirigiendo el Teatro IFT, se hizo cargo del conjunto y ofreció una notable versión de *Macbeth*, de Shakespeare. La protagonista fue Jordana Fain. Según Luis Ordaz: “A pesar de las dificultades que presenta el montaje de esta obra, llegó al público con una justeza digna de encomio” (1957: 221). Osvaldo Pellettieri (2006) calificó la pieza como “memorable” y contó que Licht hizo derribar la pared posterior del escenario para su realización, y que presentó escenas en los camarines, en el patio de atrás y al aire libre. Este fue el último estreno que La Máscara brindó en su local de la calle Moreno, pues se lo obligó a abandonarlo junto con el Teatro Juan B. Justo.

⁶ Más adelante, encarnaría a los dos personajes femeninos restantes de esta comedia.

En este local, La Máscara llevó a cabo experiencias de teatro polémico, en línea con el ciclo que había inaugurado el Teatro del Pueblo en 1936.

Ya sin espacio propio, en 1944, presentaron *El bosque petrificado*, de Robert E. Sherwood, en el teatro de la Sociedad Lago Di Como, en la calle Cangallo al 100. Para esta obra, se reagrupó el elenco de La Máscara —volvió Passano y algunos elementos, como Asquini, Gorostiza y Boero, que se habían alejado (estos últimos habían dado forma al Teatro Roberto J. Payró y actuado en *El momento de tu vida*, de William Saroyan)— y las críticas fueron muy positivas. Fue el primer protagonista de Alejandra Boero, quien representó a Gaby. Asquini transcribió un comentario del diario *El Mundo*:⁷

Un meritorio jalón más en la limpia trayectoria de La Máscara es, entonces, el logrado en esta oportunidad. Resulta grato poner de relieve este hecho, máxime cuando se trata de una agrupación que ha pasado por una serie de pruebas y mantenido su línea de conducta sin la más mínima vacilación (1990: 21).

A su vez, Marial, destacó las actuaciones:

El actor Ricardo Trigo compuso un pistolero magnífico, que merece especial atención. Carlos Montalbán, en su papel protagónico, acertado. Muy bien Pedro Asquini, en la juvenil interpretación de Bouze. Y en un papel pleno de dificultades, Alejandra Boero nos dio la pauta de sus grandes posibilidades y su aguda penetración. Bien el resto de la compañía (1944: s/p).

También en 1944, se volvió a realizar *Volpone*, de Ben Jonson. Al año siguiente, se hizo *Vive como quieras*, de Kaufman y Hart, en algunas salas de teatro profesionales, durante los días de descanso de sus elencos titulares. El reparto estaba compuesto por Ricardo Trigo, Tomás Migliacci, Diana Wells, Alejandra Boero, Jorge Giral, Antonio Govantes, Juan José Ross, Pedro Asquini, Nieves Ibar, Isidro Fernán Valdés, Susana Penny, Lola March, Leopoldo Saporitti, Pedro Doril, Sebastián Menéndez y Pola Márquez. Se hizo una especie de escenario circular, donde los espectadores se ubicaban alrededor de los actores. Si bien, con la primera edición de su *El teatro en el Río de la Plata*, Ordaz calificó a este espectáculo como excelente, también sostuvo que, desde que fue expulsado de su local, el conjunto había perdido su organización y “el sentido que imprime a su labor. El lema que ubicaba y orientaba su obra empeñosa se derrumbó con los muros del pequeño teatro de la calle Moreno. Decía así: ‘El teatro no es un templo, es un taller’” (1946: 181).

Pero, a pesar de las luchas internas y de las dificultades en la organización, la actividad de La Máscara no se detuvo. Durante 1946, repuso *Despierta y canta*, *Vive como quieras* y *El avaro*, todas bajo la dirección artística de Ricardo Passano. Sin embargo, la situación no era sencilla. La falta de un espacio propio, llevó al propio Passano a bajar los brazos:

⁷ Si bien el teatrista dice que es de finales de 1943, entendemos que esta pieza se estrenó en 1944.

Lamentablemente, luego de una función de *El avaro* en el Club Villa Sahores, Passano me llevó a un rincón y me dijo: “Así no se puede trabajar. Para esto no cuentas más conmigo. Cuando tengas un teatro, llámame”. Ese día los actores habíamos vestido las ropas de Molière entre los choclos, en los fondos del club (Asquini, 1990: 23).

En 1947, finalmente, encontraron un nuevo local para alquilar, en Maipú 28. Para Asquini, ese año comenzó una nueva etapa de La Máscara. Passano no regresó, se negó a volver porque decía que *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen, la obra elegida por el elenco para montar, no se podía hacer. Además: “Él quería teatro Revolucionario” (Asquini, 1990: 26). La pieza se hizo igual, con el alemán Max Wächter como director (era discípulo de Max Reinhardt —a quien ubicamos dentro de la segunda línea de los antecedentes europeos en Fukelman, 2017b— y ya había dirigido a Asquini y Boero durante su experiencia como Teatro Payró) y con la escenografía a cargo de Gastón Breyer, quien aportó una renovación en la materia, ya que estaba muy alejada del tradicional realismo: “Para la puesta de *Peer Gynt* ideó una escenografía entre constructivistas y sintética que Wächter aceptó a regañadientes. Él quería montañas y fiordos y una casa de verdad. La escenografía que imaginó Breyer no tenía, como es de suponer, nada de real” (Asquini, 1990: 26). En esta época, Naum Krischman, padre de Pedro Doril y fanático de Ibsen, brindó una conferencia alusiva.

Para Ordaz, esta experiencia escénica, que duraba tres horas y media, y estaba dividida en tres partes (en Risetti, 2004: 379 se puede ver un programa de mano), no solo marcó un nuevo período en La Máscara, sino que también lo hizo en todo el movimiento de teatros independientes:

La dignidad e inquietud que trascendía del espectáculo hizo que un público algo desconcertado, pero ávido de expresiones artísticas de calidad, rodeara decididamente a este elenco colmando su sala que se convirtió —y creemos no equivocarnos—, en el punto de partida de la nueva etapa del movimiento.

No fue solo por los valores indiscutibles de la obra, ni por su empeñosa interpretación y eficiente dirección, sino por toda esa gravitación de elementos y circunstancias favorables que hicieron resaltar aún más la labor del conjunto en medio de un teatro oficial o comercial mediocre y una escena libre desarticulada. Consideramos que el movimiento volvió a adquirir bríos y pujanza en torno de La Máscara disponiéndose entonces a afrontar con toda decisión algunos de los problemas que se le planteaban con mayor urgencia (1957: 291).

Los problemas a los que se refiere Ordaz —quien algunos años más tarde se sumará a la corriente que indicaba que la nueva etapa del movimiento de teatros independientes comenzaba a partir del estreno de *El puente*— tienen que ver con la capacitación de actores y con la profesionalización de la práctica teatral independiente.

En 1947 también se realizaron *El pedido de mano* y *El tabaco hace mal*, de A. Chejov; y *La cruz de la victoria* de O’Flathery, de G. Bernard Shaw, en la que Boero volvió a protagonizar

encarnando a la Sra. O'Flathery. El director fue Max Wächter.⁸ A su vez, en 1948, las piezas elegidas fueron *Crimen y castigo*, de F. Dostoievsky y *Antígona*, de Sófocles.

Crimen y castigo fue propuesta por el italiano Fulvio Tului, a quien el elenco había invitado para que los dirigiera. Asquini rememora: “A nosotros no nos entusiasmaba la idea porque nuevamente postergábamos nuestro impulso revolucionario. Pero la tentación de contar con la puesta de Tului nos hizo aceptar” (1990: 32-33). A pesar de que los ensayos iban muy bien —allí el italiano los hacía aplicar el “método Stanislavski”—, un día Tului desapareció. De manera que Asquini, Boero y Doril se hicieron cargo de la dirección:

La empresa no era fácil: se trataba de terminar los ensayos y ubicar los personajes en la escenografía que había planteado Breyer. Además, no estaba decidido el final de la obra, lo cual nos inquietaba a todos. Cumplimos honrosamente con nuestra misión. Pero no nos parecía justo firmar la dirección con nuestros nombres. Entonces recordamos que Tului nos había dicho que en Italia trabajaba con el seudónimo de Claudio Mura. Decidimos que esa sería la firma de la puesta [En Risetti, 2004: 380 se puede ver el programa de mano]. Nuevo suceso. El público que ya nos había ubicado con *Peer Gynt* colmaba la sala (Asquini, 1990: 33).

Por el papel de Catalina Ivanovna, Boero fue señalada por la crítica como una de las actrices más capaces de la escena argentina. Pedro Asquini cuenta dos anécdotas que vale la pena retratar. La primera es que Ricardo Passano vio la obra y, al terminar, se acercó furioso a los camarines: “¿Dónde está Claudio Murra?”, preguntó. ‘Esto es una copia, esto es Tairov puro. Yo, yo vi a Tairov y esto es una copia’” (Asquini, 1990: 34). La segunda tiene un espíritu similar. Al salir Lila Guerrero de ver la función, quien recientemente había regresado de la URSS, dijo: “Yo venía de Rusia dispuesta a hablarles de Meyerhold porque no sabía que en La Máscara hacen Meyerhold sin saberlo” (Asquini, 1990: 34). Ambas historias nos remiten a la segunda línea de los antecedentes europeos que identificamos: la del teatro de arte (Fukelman, 2017b). Asimismo, en tanto que ya marcamos similitudes de La Máscara con la primera y con la tercera, nos parece interesante volver sobre la idea de que las corrientes no son rígidas, sino que se bifurcan. Además, también es notorio cómo cada teatro independiente absorbió (lo que quiso y pudo, consciente o inconscientemente) de sus predecesores.

Antígona fue dirigida por Adolfo Celi, *regisseur* recibido en la Academia de Arte Dramático de Roma. Como él quería un espacio más grande que el de la calle Maipú, el elenco alquiló el teatro de la Federación de Entidades Gallegas, en la calle Chacabuco 955. Celi también llevó al escenógrafo, Clorindo Testa, ya que no se había puesto de acuerdo con Breyer. En *Antígona*,

⁸ Marial habló de Max “Wester”, pero entendemos que se estaba refiriendo al director alemán. Por otra parte, si bien Marial señaló que él dirigió esas piezas (cfr. 1955: 133), algunas páginas más adelante, dijo que lo hizo Pedro Asquini (cfr. 1955: 171). Eso también se desprende del testimonio de Asquini (cfr. en Risetti, 2004: 73).

Carlos Gorostiza —quien estaba en La Máscara desde 1942, cuando llegó ofreciendo su retablo de Títeres de la Estrella Grande—comenzó a ensayar su último papel importante, el de Creonte, pero luego le pidió a Celi no integrar el elenco, porque estaba escribiendo una obra de teatro.⁹ A pesar de la expectativa que había generado este espectáculo, el público no los acompañó de la misma manera y solo se mantuvo dos meses en cartel. En la crítica que le dedicó Arturo Romay, se cuestionaron algunas actuaciones, la escenografía, las máscaras y la utilización de un altavoz, pero se celebró el estreno:

Los jóvenes comediantes de “La Máscara” acaban de llevar a término una tentativa dignísima al darnos la *Antígona*, de Sófocles. La empresa era ambiciosa, y si los resultados no llegan a colmar su designio ni a satisfacer totalmente nuestras exigencias, quedan, empero, como saldo favorable, la nobleza del propósito y la generosidad del esfuerzo. Podrá objetarse que en arte las intenciones no bastan y que lo único que cuentan son los logros ciertos. Sí, sí; es verdad; pero cuando afanes como estos tienden a poner al alcance del gran público una obra modelo de la belleza antigua, sirviéndola con amoroso empeño y ejemplar decoro, los reparos que puedan suscitar los yerros no deben pesar más en la balanza que el quijotismo del intento (Romay, 1948: s/p).

En 4 de mayo de 1949 se estrenó *El puente*, la pieza que Carlos Gorostiza había estado preparando el año anterior. La dirección fue compartida entre el autor y Doril. La decisión de llevarla a escena había concitado duros debates internos ya que los asesores literarios del teatro, María Rosa Gallo y Camilo Da Passano, no la habían aceptado. Sin embargo, la pieza fue un éxito. Incluso, llegó al teatro profesional y, al año siguiente, al cine.¹⁰ También en 1950, La Máscara pasó a representar su obra en el Teatro Lassalle.

La propuesta de hacer *El puente* en el teatro profesional llegó de la mano de Armando Discépolo, luego de ver la puesta original. Esto se discutió acaloradamente entre los integrantes del elenco y, finalmente, se aceptó. Pedro Asquini y Alejandra Boero, quienes componían los personajes de Pichín y Elena respectivamente, no habían quedado conformes con la decisión de ceder la obra al otro circuito. Por esto, y algunas otras razones, al finalizar el año 1949, se separaron del grupo. Empero, siguieron cumpliendo sus papeles en *El puente* hasta que se consiguieron los reemplazos.

⁹ Gorostiza dijo que comenzó a escribir desafiado por sus compañeros: “...ante la ausencia de obras argentinas para ser representadas (ya corría el año 1947, Discépolo había dejado de estrenar desde la década del 30, Arlt nos había dejado y Eichelbaum no quería mucho a los teatros compasivamente llamados vocacionales), compañeros del teatro me desafiaron: ‘¿Por qué no escribís vos una obra, ya que escribiste para títeres y te publican poemas por ahí?’” (en Roca, 2016: 246).

¹⁰ La película, homónima, fue dirigida por Arturo Gemmiti y Carlos Gorostiza, quienes también realizaron el guion, junto a Nicolás Olivari. La pieza se presentó en casi todos los países latinoamericanos y en algunas universidades de Estados Unidos.

Mucho se ha hablado sobre que la obra de Gorostiza “argentinizó” al teatro independiente. Aparte de las reflexiones del propio Gorostiza en el prólogo de la primera edición del texto (en Dubatti, 2012: 119a), Adellach fue uno de los que se refirió a esta cuestión:

Un autor novel vino a coronar 20 años de lucha, con una obra que sobrepasó en trascendencia su modestia de proposiciones. A través de ella se daba, como en el teatro de principios de siglo, el golpe de frescura que hacía emanar un producto escénico de *nuestra realidad*.¹¹ Cuando en el año 49 se estrenó *El puente* de Gorostiza, nadie, supongo que ni el mismo autor, pensó que allí la cosa empezaba de vuelta. Puede haber quien lo niegue aun ahora. La obra poseía una cantidad de oxígeno no habitual, no así la de sus continuadores, que convirtieron sus alcances en receta (1971: 17).

Marial, a su vez, también lo mencionó: “Era una obra escrita con aguda observación social, con idiosincrasias reconocibles donde tenían vigencia y ajustes nuestras propias voces. Una *pieza de estirpe argentina*¹² que abrió las puertas al público de Buenos Aires” (1984: 118).

Pellettieri, por su parte, afirmó:

La fecha de 1949, que para nosotros marca el comienzo de la segunda fase del Teatro Independiente, no tiene un origen arbitrario. El estreno de *El puente*, de Carlos Gorostiza, en el Teatro de La Máscara, señala el descubrimiento de la *peculiaridad argentina*,¹³ dentro de esa modernidad en la que se había incluido la primera versión (1990b: 232).

Algunos años después, este teórico comenzó a usar la categoría de “nacionalización” para referirse a lo que él consideraba la segunda etapa del teatro independiente, que comenzaba con esta obra: “Nacionalización (1949-1960). Designa una módica resemantización de lo finisecular, impulsada por la llegada de nuevos modelos europeos y norteamericanos de textos dramáticos y espectaculares y rudimentos del sistema Stanislavski” (1997: 20). Luego, dio una versión ampliada de esta noción:

En la segunda fase (1949-1959), de nacionalización, siguió pesando el encono hacia lo comercial, pero se atenuó el nihilismo frente a la tradición. Los creadores de ese período, acicateados más por el contexto social (el peronismo) que por el intertexto teatral europeo-norteamericano (sintetizado en la incipiente entrada de los rudimentos del sistema Stanislavski, los primeros estrenos del teatro de Brecht, Miller, Beckett e Ionesco), pretendieron contextualizar sus espectáculos, *incluir su discurso en lo argentino y lo latinoamericano*,¹⁴ indagar en la poética del realismo y, aunque fracasados en su intento, captar un público popular (2006: 70).

Ante esta tradición de lectura que fue instalando la idea de que la nacionalización del teatro independiente comenzó en 1949, con el estreno de *El puente*, nos parece importante señalar algunas cuestiones. En primer lugar, la expectativa de fundar una dramaturgia del teatro independiente nacional —es decir, hecha por dramaturgos argentinos— ya había sido enunciada por Leónidas Barletta cuando sentó las bases de su Teatro del Pueblo. En línea con esta idea, destacamos que —aunque sea cierto que muchos teatros elegían un repertorio mayormente

¹¹ La bastardilla nos corresponde.

¹² La bastardilla nos corresponde.

¹³ La bastardilla nos corresponde.

¹⁴ La bastardilla nos corresponde.

extranjero— Roberto Arlt, Álvaro Yunque, Pablo Palant, José González Castillo, Enrique Agilda y Rodolfo González Pacheco, entre muchos otros, eran autores argentinos que ya se habían estrenado dentro del movimiento de teatros independientes. Cuando subió a escena *El puente*, incluso el Teatro IFT ya había montado su primera obra nacional (*Cuando aquí había reyes*, de González Pacheco, en 1947). Empero, eran los integrantes de La Máscara quienes consideraban que no habían abordado los suficientes autores argentinos:

Nosotros nos sentíamos en deuda por no representar autores argentinos. Si continuábamos estrenando solamente autores extranjeros no tardarían en tildarnos de colonialistas. Sabíamos bien que el teatro no se mide por las puestas sino por los autores que presenta. Y queríamos un teatro argentino. (...) Por la primera lectura la pieza no me pareció genial, pero La Máscara estaba en deuda respecto a la revelación de nuevos dramaturgos (Asquini, 1990: 38-39).

En todo caso, lo que entendemos que empezó a hacer Gorostiza en nuestro país, fue la imitación realista —práctica que también destacó Pellettieri en la última cita transcrita— de ciertas formas de hablar y ciertas costumbres que se podían observar en la vida cotidiana. Esto se percibió, de manera muy cercana, tanto por el público como por la crítica. Sin embargo, el realismo lingüístico y el realismo referencial son dos de los procedimientos constitutivos de la poética del drama moderno, que estaba consolidada en Europa desde mediados del siglo XIX (y que también se veía en el teatro contemporáneo de los Estados Unidos), por lo que tampoco nos parece que la utilización de estos recursos pudiera significar la “nacionalización” del teatro independiente.

Por otro lado, aunque tanto en los textos clásicos —especialmente allí, como decía Alejandra Boero—¹⁵ como en cualquier otra obra, se pueden leer aspectos del contexto político-social, *El puente* facilitó las interpretaciones, con analogías llanas, y también las identificaciones, puntualmente, entre las clases no peronistas:

Es cierto que el dramaturgo muestra una clase media soberbia y poco solidaria y que es evidente su simpatía hacia los jóvenes humildes. Pero en el universo de los pobres que describe no hay señales de ninguna de las mejoras de las que se había beneficiado ese sector durante el primer gobierno de Perón (Di Lello, 2010: 113).

Tal es así que, inclusive, llegó a los pocos meses una supuesta respuesta oficial, a través de *Clase media. El dilema de 5 millones de argentinos*, de Jorge Newton, texto que “denuncia la incomprensión de la clase media argentina frente a los transformaciones sociales que afectaban al país en los años cuarenta y cincuenta” (Leonardi, 2008: 14).

¹⁵ “Algunos opinaban que cuando había autoridades represivas o fascistas, había que hacer un repertorio de autores clásicos. Esos clásicos muestran los problemas del hombre, que pareciera que fueran eternos. Coincidió en que todas las obras de Shakespeare tienen planteos profundamente políticos. Los represores no podían acusar a teatros que estaban presentando a *Julio César* o a *Macbeth*” (en Risetti, 2004: 88).

Durante 1950, *El puente* se dejó de hacer por decisión de los actores: “Dejamos de darla a mitad de año, con mucho público que deseaba verla. Lo hicimos por una especie de prurito, cómo podía ser que un teatro independiente se prestara al éxito” (Rolla en Risetti, 2004: 257).

Después de *El puente*, el elenco de La Máscara llevó a escena *La loca de Chailot*, de Jean Giraudoux, dirigida por Pedro Doril. El papel protagónico, originalmente pensado para que lo representara Boero, fue realizado por María Elena Sagrera, una joven de 19 años. Oscar Ferrigno integró el reparto y la escenografía fue realizada por Saulo Benavente. En *El Hogar*, la crítica fue muy positiva:

Y justamente el deber que se han tomado los “independientes” es el de brindar lo que de no ser por ellos no llegaría nunca al público. Los profesionales tienen que combinar el arte con el pan nuestro de cada día, y por eso se ven limitados en sus expresiones. No es éste el caso de estos muchachos y es por eso que pueden abocarse a las piezas por suerte más hermosas...

(...) La obra subió a escena impregnada del amor y el respeto que los jóvenes sienten hacia ella. Tuvieron que luchar con muchas, muchísimas dificultades. Algunas salvadas, otras menos logradas. Pero realizada con dignidad, sinceridad y decencia (Rubens, 1950: 11).

Luego, se hicieron *Noches de cólera*, de A. Salacrou, con dirección artística de Carlos Gorostiza y traducción del actor Mario Rolla; *El caso del hombre de la valija negra*, escrita y dirigida por Gorostiza; y *Cuando empieza el luto* y *El tío Arquímedes*, de Juan Carlos Ferrari, con dirección de Pablo Lozano y Jorge Victoria.

En 1952 se realizó *Los hermanos Karamazov*, de F. Dostoievsky, bajo la dirección de Pedro Escudero. Al año siguiente, se llevaron a escena *Mariano Moreno*, de Gustavo Gabriel Levene, dirigida por Pablo Lozano; y *Espérame*, de C. Simonov, con dirección de Carlos Gorostiza. En 1954 se repuso *Espérame*; y se estrenaron *Juan Gabriel Borkman*, de Ibsen, dirigida por Alberto D'Aversa; y *Tío Vania*, de A. Chejov, con dirección artística de Ricardo Passano, quien había regresado al elenco. Ya en 1955, se estrenó *El centroforward murió al amanecer*, de Agustín Cuzzani, realizada en el Teatro Colonial (donde dio sus primeros pasos Sergio Renán) y, después, en el Teatro Astral y en el Teatro Presidente Alvear.

Bibliografía

- Adellach, A. (1971). ¿Qué pasó con el teatro? En AA.VV., *Ensayos argentinos. Seleccionados en el Concurso Historia Popular*, pp. 9-29. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Asquini, P. (1990). *El teatro que hicimos*. Buenos Aires, Rescate.
- Cabrera, H. (3 de julio de 2012). Mi único enemigo ha sido el fanatismo. En *Página 12*, versión online: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-25717-2012-07-03.html>> (consulta: 09-04-18).
- Castagnino, R. H. (1950). *Esquema de la literatura dramática argentina (1717-1949)*. Buenos Aires, Instituto de Historia del Teatro Americano.
- Di Lello, L. (2010). *El puente (1949) de Carlos Gorostiza: realismo problematizado y ausencia*. En Dubatti, J. (coord.), *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales. 1910-2010*, pp. 100-116. Buenos Aires, Ediciones del CCC – Fondo Nacional de las Artes.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos.
- Fukelman, M. (2017a). *El concepto de "teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944*, tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, inédita.
- Fukelman, M. (2017b). Influencias del teatro europeo en el primer teatro independiente de Buenos Aires. En *Acta literaria*, núm. 54, pp. 159-178. Universidad de Concepción, Facultad de Humanidades y Arte, Departamento de Español.
- Leonardi, Y. (2008). Teatro y propaganda durante el primer gobierno peronista: la difusión de los imaginarios sociales. En *Actas del Primer Congreso de Estudios sobre el Peronismo: La primera década*, pp. 1-18. Mar del Plata, Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata – Red de Estudios sobre el Peronismo.
- Marial, J. (1 de septiembre de 1944). *El Bosque Petrificado*. En *Correo literario*.
- Marial, J. (1984). *Teatro y país*. Buenos Aires, Agón.
- Marial, J. (1955). *El teatro independiente*. Buenos Aires, Alpe.
- Mogliani, L. (2003). La Máscara: concepción de la obra dramática y del texto espectacular. En Pellettieri, O. (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, volumen IV – La segunda modernidad (1949-1976)*, 109-123. Buenos Aires, Galerna.
- Ordaz, L. (1946). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Futuro.
- Ordaz, L. (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Leviatán.
- Ordaz, L. (1981). El teatro independiente. En *Capítulo*, núm. 88, pp. 25-48. Centro Editor de América Latina.
- Pellettieri, O. (1990a). *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires, Galerna.
- Pellettieri, O. (1990b). El teatro independiente en la Argentina (1930-1969): Intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional. En AA.VV. *Semiótica y teatro latinoamericano*, pp. 227-240. Buenos Aires, Galerna.
- Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna.
- Pellettieri, O. (ed.) (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires, Galerna.

- Perinelli, R. (2014). El Teatro independiente argentino: Una síntesis de su historia. En Quiroga, C. (comp.), *Actas del V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado "Teatro latinoamericano y teatro del mundo"*, pp. 29-59. Entre Ríos, Leviatán.
- Risetti, R. (2004). *Memorias del Teatro Independiente Argentino 1930-1970 Buenos Aires*. Buenos Aires, Corregidor.
- Roca, C. (2016). *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*. Buenos Aires, Eudeba.
- Romay, A. (15 de diciembre de 1948). La versión de Antígona: una dignísima tentativa. En *Mundo Argentino*.
- Rubens, R. (6 de octubre de 1950). Un mensaje poético de Giraudoux interpretado por el teatro "La Máscara". En *El Hogar*, núm. 2134.
- Trastoy, B. (2002). El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina. En Jitrik, N. (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, tomo VI – El imperio realista*, pp. 477-494. Buenos Aires, Emecé.