

## **Los grupos independientes como colectivos de aprendizaje y su relación con un instrumento de formación de actores del Estado peronista.**

El teatro independiente había alcanzado a fines de la década del cuarenta del siglo pasado un nivel de madurez, apreciable en textos como “El puente” de Carlos Gorostiza. Las disputas en torno a la posición de Barletta habían generado una diáspora del elenco del Teatro del Pueblo, que no sólo no debilitó al movimiento, sino que lo multiplicó en propuestas. En términos generales, las diversas agrupaciones que surgieron mantuvieron un posicionamiento intelectual, didactista y políticamente antiperonista. Creían en la formación integral escolástica, a partir de un sistema organizado de estudios, que no debía reducirse a técnicas o prácticas escénicas, sino que apuntaría a construcción de un hombre con espíritu crítico. Uno de los propósitos incluidos era el de poder crear un sistema que auspiciara el mejoramiento técnico y cultural de las agrupaciones teatrales. La mayor parte de los mismos, por su precariedad económica, debieron dedicar la primera etapa de construcción a solucionar problemas básicos de índole material, desde contar con un local propio hasta reunir las herramientas indispensables para concretar una puesta en escena. Superadas estas necesidades de supervivencia, los ojos se posaron en discutir e implementar planes para una lógica evolución. El origen del teatro independiente se forjó a partir de una identidad en la disconformidad, en el rechazo frente a lo conocido. Pero esta posición ética y estética no partía de un capricho sino del convencimiento de la función de perfeccionamiento individual y estímulo social que cabe al teatro. Esta pasión de los grupos independientes, puesta al servicio de un producto cada vez más logrado, sin caer en las tentaciones del mercantilismo, queda reflejado a comienzos de 1950 en solicitadas, material de prensa o comunicaciones. Nuevo Teatro (1950, que llevaban adelante Alejandra Boero y Pedro Asquini), Los Independientes (1952, encabezado por Onofre Lovero), La Máscara (1939, con Carlos Gandolfo, Augusto Fernandes, Augustín Alezzo en los cincuenta y con la presencia de Hedy Crilla a fines de esa década), el Centro de Estudios y Representaciones de Arte Dramático, Teatro Popular Fray Mocho (1951, con la participación de Oscar Ferrigno, Agustín Cuzzani y Osvaldo Dragún) y decenas de otras expresiones en todo el país se pronunciaban por un constante perfeccionamiento. Se presentaba una disyuntiva, ya que muchos de estos teatros se hallaban limitados por algunos de sus integrantes animados

sólo por su buena voluntad y las exigencias sobrepasaban este nivel. Si el estudio proyectado podía lograr la capacitación aún germinal de un cierto número de actores, el problema ya no se optaría por una odiosa selección contraria a la ideología que animaba al movimiento.

### **La experiencia formativa en Los Independientes. Un primer acercamiento**

Lovero va a propiciar la realización de numerosos cursos que servían para la información general del público asistente, apuntando también a los socios actores como privilegiados receptores de los contenidos enseñados. Esos ciclos de conferencias y la constitución de un programa de superación artística para el grupo fueron pilares de la acción de los Independientes y receptores de buena parte de los recursos humanos y económicos del colectivo. No se podía contribuir a la cultura popular ni provocar el acercamiento del teatro a la comunidad sin sumar a los acontecimientos escénicos talleres y seminarios educativos con una entrada de costo reducido para facilitar el acceso a todos los interesados. Seguían el discurso del maestro francés Copeau, cuando afirmó sobre el movimiento teatral independiente argentino: “Se los trata de orgullosos porque se conducen como si no existiese otra cosa para ellos que las cuatros tablas de su pequeña y flamante escena, desprovista de todos los perfeccionamientos modernos, pero donde ya vive, arde y se eleva esa cosas divina, ese don de la juventud y de la fe, esa promesa de vida: un espíritu. ¿Qué espíritu? Un espíritu de amor y libertad”. Como parte de esa educación para actores y receptores críticos se pensaban charlas que se referían a las obras de la temporada, concretadas algunos días antes del estreno previsto. Por ejemplo, en ocasión de 14 de julio de Romain Rolland, se presentaron nueve disertaciones a cargo de personalidades reconocidas del campo artístico en diversas áreas de experiencia. Alfredo de la Guardia, Ricardo Passano, Bernardo Koremblit, Agustín Cuzzani, Jorge Thenon, Jorge D’Urbano, Marcelo Menasche, José Luis Lanuza y Joaquín Linares expusieron sobre temáticas tan distintas como complementarias al hablar sobre el pensamiento trágico de Rolland, su tarea en el Teatro del Pueblo, su criterio humanista, la nueva estética que planteaba desde sus textos y desde la praxis escénica y puntos más cercanos al texto a presentar como la epopeya popular de la Toma de la Bastilla, la música durante la Revolución Francesa y la

masa popular como protagonista en el teatro de la época. Con entrada libre, el concurrente recibía una información tan variada como apropiada para comprender aspectos de la puesta venidera del Teatro de los Independientes. Y el objetivo de producir encuentros formativos iba mucho más allá de un acontecimiento teatral; se trataba de cumplir con la meta de promover actores como modificadores positivos del campo cultural. El encuentro de un elenco capacitado para leer la realidad circundante con una audiencia inquieta y sin enajenaciones era la síntesis perfecta para terminar con un teatro burgués que domesticaba cuerpos y mentes. Pero no podemos olvidarnos del contexto histórico en el que nació y se desarrolló el Teatro de los Independientes. Nos referimos a un período marcado por la presencia de un movimiento de masas en el poder con un fuerte liderazgo y con la firme decisión de intervenir en el área artística. El choque con el teatro independiente fue inevitable pues los referentes históricos de aquél consideraban a Perón un remanente del fascismo. La inestabilidad de los últimos años de la gestión justicialista que culminó en el tercer golpe institucional producido en Argentina, abrió la puerta a planes de ajuste económico con graves consecuencias sociales. Se iniciaba en este interregno de administraciones militares ilegítimas el desmantelamiento del estado de bienestar peronista. Pasamos, a continuación, a una etapa signada por democracias débiles sin la participación del partido mayoritario que fue prohibido de raíz. La sala y el grupo liderado por Lovero surcaron las aguas turbulentas de estos tiempos señalados con la seguridad de que su labor debía concentrarse en consolidar una propuesta teatral que diera respuestas desde lo ético y lo estético a las necesidades de la comunidad. Por ello su apuesta a los talleres, cursos y conferencias, sumadas al valor que le atribuían al programa de mano como elemento capaz de vehiculizar textos que superaran la simple ficha técnica. Cuando estrenaron *El mono velludo* de O'Neill, reflejaron en el programa con formato de pequeña aficheta un fragmento de León Mirilas, responsable de la traducción de la versión puesta en esa ocasión. Señalaba Mirilas en ese escrito de divulgación inmediata en el auditorio: "El MONO VELLUDO (sic), al margen de su contenido ideológico, de su actitud social y con prescindencia de todas las reacciones que pueda provocar en este sentido, es una extraordinaria obra dramática. Desborda fuerza, vitalidad, impulso creador en todas sus escenas. Su ritmo trepidante va conquistando y subyugando al espectador en un crescendo de interés y teatralidad que culmina en el encuentro fraternal de Yank con el gorila. Su

estreno por el TEATRO DE LOS INDEPENDIENTES es un verdadero acierto, ya que pone en contacto al público argentino con una de las obras maestras de la dramaturgia contemporánea y, al propio tiempo, con la creación más lograda del expresionismo teatral”<sup>1</sup>

El desarrollismo, categoría político-económica acuñada a nivel local por el gobierno de Frondizi, implicaba una posición sobre la realidad del país y las estrategias a tomar para cambiarla en un lapso corto de tiempo. La llegada de la Unión Cívica Radical Intransigente al poder en 1958, respondió a diversas causas. Las disputas internas en el seno del partido militar y sus aliados conservadores habían diluido, por el momento la salud de un régimen de facto pensada como cruzada restauradora de los principios republicanos ante la autocracia peronista. Ironía era presentar una dictadura como la legítima aspiración de buena parte de la población, que según varios de los libelos inspiradores del golpe de estado de septiembre de 1955, se hallaban prisioneros de un “populismo sin medida, sostenido en el más descarado desprecio por las libertades civiles y en un culto a la personalidad de corte tiránico”. Excede al objetivo de este ensayo analizar las tensiones existentes desde sus inicios en la cúpula de la autodenominada “Revolución Libertadora”. Tensiones que produjeron deserciones, desplazamientos significativos (como el del primer presidente inconstitucional salido de su seno, el general Lonardi) y fracasos de políticas económicas, que pretendían fijar medidas traducidas en un retroceso en los derechos y beneficios de la masa trabajadora y del papel benefactor del Estado regulador ante los desequilibrios sociales, en beneficio de intereses transnacionales. El acuerdo entre Frondizi y Perón (ya en el exilio forzoso), permitió el triunfo en las elecciones del primero; elecciones que restablecían el marco institucional, ahora bajo el amparo de la Constitución reformada un año antes en reemplazo de la sancionada en 1949. Este entendimiento entre viejos rivales durará muy poco, así como buena parte de las políticas instrumentadas por el nuevo titular del ejecutivo, jaqueado por los sectores reaccionarios reorganizados, que motorizaron cerca de una treintena de planteamientos. Algunas de estas presiones facciosas acabaron con el vicepresidente Gómez, (debió renunciar, acusado de izquierdista), condicionaron medidas económicas vitales para el desenvolvimiento del programa económico del desarrollismo y hasta colocaron en la cartera de Hacienda a un ortodoxo cercano a los mercados financieros internacionales como Álvaro Alsogaray.

---

<sup>1</sup> Programa de mano de El mono velludo en versión del Teatro de los Independientes.

Desde el discurso o los propios textos producidos por el presidente Frondizi o sus colaboradores más cercanos como Frigerio, entre otros, se insistía en la imprescindible necesidad de dotar al país de una estructura industrial moderna. Se apreciaba un agotamiento en el modelo propuesto por el primer peronismo, aunque coincidían en reconstruir un dinámico y amplio mercado interno. Era el tiempo del ingreso de capitales extranjeros para cimentar una nueva industria que aseguraría el pleno empleo. Con ello el obrero dejaría la situación de precariedad en que vivía (los que conservaban sus trabajos) y se sumaría a las bondades de un progreso concebido como integral. Repitiendo frases de los países centrales, la meta de este gobierno era terminar con las distancias entre países desarrollados y subdesarrollados. Y los pasos que debían darse en todas las áreas aspiraban a dejar de lado propuestas obsoletas y centrarse en la modernización de las estructuras políticas, económicas, sociales y culturales.

Este propósito escondía, sin embargo, un deslumbramiento desmedido por las "tecnologías de punta", concepto vago y que contaba con numerosos admiradores acríticos en el Tercer Mundo. En la denominada Iniciativa para las Américas, este término así como el llamado constante a un mundo sin desigualdades, se repetían como una suerte de mantra de un capitalismo de rostro humanizante. La administración demócrata norteamericana, al menos desde los documentos, insistía en desalentar salidas políticas autoritarias y en fomentar las economías de los países periféricos, en un intento por detener la influencia creciente del ideario de la Revolución Cubana en el resto de América Latina. El viejo "patio trasero" cobraba nueva entidad y quedaba atravesado por los cantos de modernización, inspiradores de todos los actores, que desechaban los viejos esquemas populistas o los inquietantes y turbulentos procesos surgidos al calor de la imitación de Castro y sus seguidores. Estos actores se desenvolvían también con rango de dominancia en ciertos espacios de los campos artístico e intelectual.

El teatro también experimentó cambios en su dramaturgia de texto y puesta en escena, cambios que eran explicados por el agotamiento de estéticas previas o por la exigencia de una creciente y activa clase media.

El peronismo había tenido una presencia permanente en el mundo de las artes, a pesar de que la mayoría de los referentes o figuras legitimadas de las diferentes disciplinas lo rechazaban de plano. Si nos limitamos a la intervención estatal a través del aporte de

considerables sumas de dinero para la construcción de infraestructura dedicada al teatro en la ciudad de Buenos Aires, es preciso registrar la remodelación de salas preexistentes, la creación de anfiteatros en parques y la ejecución del proyecto para dotar de un nuevo edificio al Teatro Municipal San Martín. Este monumental emprendimiento dotaría a la ciudad de un complejo teatral de excelencia, con adelantes tecnológicos inéditos para el país y aún para Sudamérica. El peronismo intentó captar al movimiento independiente teatral, fallando en el intento. En este punto debemos señalar las reuniones informales entre miembros de la Federación de Teatros Independientes y funcionarios justicialistas del área de cultura. Pero esta última iniciativa de teatristas cercanos a creadores de ambas partes también finalizó en fracaso rotundo. Desde ese mismo momento, no hubo tiempo para aproximaciones entre ambos sectores, refugiándose cada uno en su trinchera. Sólo podemos citar algunos trabajos en que las experiencias de los dos bandos se potenciaron como la revista Continente, creada con capitales de empresarios periodísticos que contaban con apoyo oficial y que contaba con una amplia sección dedicada al análisis crítico de las propuestas del teatro independiente, sección a cargo de plumas como las del propio José Marial. Con una búsqueda de nuevas estéticas, el teatro independiente saltó los límites de una propuesta empresarial dominante, cargada de melodramas, comedias blancas y textos costumbristas. El mismo justicialismo propició lo que denominaba “un teatro nacional”, criticando la supuesta extranjerización que sostenían desde el bando de la “escena libre”. Tensiones que no preocuparon al trabajo de Lovero y sus actores, quienes continuaron en su tarea formativa en la misma escena y a través de las mencionadas actividades de extensión cultural. Las reuniones de mesa, los ensayos, los talleres menos pautados que en otros grupos eran verdaderas usinas de conocimiento del teatro como un fenómeno integral, modificador de individuos en el seno de la comunidad. El Teatro Independiente surge como un espacio que confronta con el teatro comercial. Pretende ofrecer un lugar a los dramaturgos argentinos y está orientado por una idea didáctica del teatro inspirada en el modelo de Romain Rolland. En síntesis, teatro para el pueblo y teatro con contenido social, basado en el desinterés económico y pensado como un espacio de educación popular, aunque detestando al adoctrinamiento y propiciando el pensamiento crítico. Con una determinación cercana a la obsesión militante, sus referentes peleaban por un proyecto que se alejara de la búsqueda de la gloria individual y del provecho material, ya que

consideraba que ambas eran un impedimento para cumplir con la meta de contribuir a crear la vida espiritual que todo pueblo culto necesita. La producción en serie, característica del teatro por secciones se concebía como una muestra más de la degradación del arte y como ejemplo de explotación del mismo por las patronales en detrimento de los trabajadores. Con ciertas modificaciones en la etapa de maduración del movimiento independiente clásico (la profesionalización del artista), período en el que se destaca Lovero y su colectivo, las relaciones entre teatro, negocio o industria resultaban imposibles, limitándose al área empresarial estos vínculos. A pesar de que los esfuerzos por dotar de mayores saberes al actor para que cumpliera con su rol de contribuir a la cultura popular fueron meta de los tres sistemas de producción, el esfuerzo del campo independiente, sin medios económicos importantes, fue inspirador y de una importancia que todos elogiaron.



Reproducción de un programa de difusión con ciclos de conferencias en el Teatro de los Independientes.

## **La consolidación de una escolástica teatral del Estado**

### **El Seminario Dramático**

El peronismo, mientras tanto, tuvo una activa participación en el campo teatral, al que concebían en su función social pero no limitaban a ella, desarrollando una política al respecto de gran complejidad. Construyó y remodeló salas, creó elencos oficiales en todo el

país, estimuló planes que permitieran el surgimiento de experiencias teatrales educativas y dotó a las salas estatales de programaciones de coherencia discutible. Asimismo organizó diferentes concursos de las disciplinas del área escénica, y concibió la formación de los hacedores del hecho teatral a través de seminarios dramáticos y conferencias. El peronismo, en todas sus manifestaciones, se presentó como reparador de las desigualdades surgidas de la aplicación de políticas al servicio de las minorías económicamente más poderosas. Es comprensible, entonces, que planteara al distribucionismo como una de sus estrategias. Las enormes riquezas acumuladas por los gobiernos conservadores anteriores debían ser parcialmente repartidas a sectores hasta entonces marginados de la vida política y social argentina, sectores carentes de visibilidad. Perón no quería una revolución, o medidas económicas de colectivización de los medios de producción o de los bienes. Por el contrario, más allá de ciertos discursos sin efecto en la práctica, se acercaba a la visión keynesiana de la economía, un capitalismo con fuerte intervención estatal. La Subsecretaría de Cultura tomó decisiones superadoras de este principio distributivo, (al que también adhería), con medidas concretas para implementar el contacto de los “desposeídos” con expresiones artísticas valiosas. Se asignaba un objetivo civilizatorio, y en parte democratizador de los productos culturales, haciendo que pudieran ser consumidos por la mayor parte del público. En este público quedaba incluido aquél que vivía en pequeños pueblos y parajes del territorio nacional, y que no solían participar de obras de teatro, charlas, funciones de cine, etc. Con la ejecutividad, que caracterizó a los organismos recientemente creados, dispuso la elaboración de un plan integral de política cultural, tarea que recaería en la Comisión de Cultura. Este plan disparó una serie de actividades, que corrieron suerte dispar. Contando con un presupuesto inédito para esta espacio siempre marginal de la administración central, es menester destacar sus logros, varios de los cuales sobrevivieron a la caída de la primera etapa de la gestión justicialista. Estas acciones eran acompañadas por la necesaria puesta en marcha de organismos teatrales como el Instituto de Estudios de Teatro o el Museo de Teatro Argentino, entre otros. Como anexo al señalado Instituto en marzo de 1947 se dispone dar inicio a los trámites burocráticos que desembocarían en el Seminario Superior Dramático. Estaba pensado como una contribución al desenvolvimiento de la escena vernácula, ya que debía renovar constantemente la energía vital del teatro argentino y articular los centros dispersos de esta actividad: el Conservatorio



Nacional, los teatros vocacionales y el teatro profesional. Sus objetivos básicos eran los de facilitar la formación de nuevos actores, directores y técnicos teatrales, poniendo al alcance del aspirante los necesarios instrumentos de cultura y los medios propicios para desarrollar sus facultades artísticas innatas. Las mismas serían ejercitadas prácticamente bajo la dirección de instructores autorizados. Al mismo tiempo, el Seminario tendería a estimular la producción dramática argentina mediante representaciones periódicas de obras de autores noveles.

El Seminario Dramático fue inaugurado oficialmente el día 7 de mayo de 1947, en un acto público en el que se entregaron los premios instituidos en el Primer Concurso Nacional de Teatro Vocacional. La actividad real había comenzado cinco días antes con los que resultaron seleccionados previamente para integrar el cuerpo de practicantes. Fueron un total de treinta intérpretes, un ayudante de dirección, ocho escenógrafos y tres maquilladores.

El cuerpo docente estuvo originalmente formado por Juan Giacobbe, Gregorio López Naguil, Agustín Remón, Olimpio Bobbio, Emilia Rabuffetti e Ibel Marie Terán, que fue reemplazada al no poder asumir sus funciones por Julia Cassini Rizzotto.

En los considerandos de su creación se establecía:

“2) Con el objeto de lograr la unidad y cohesión necesarias al especial carácter de su organización, el Seminario Dramático funcionará como una Comunidad artística integrada por un cuerpo de practicantes (becarios y aspirantes) y un Cuerpo de instructores bajo la Dirección del titular del Instituto Nacional de Estudios Teatrales.

11) Se clasificará a los practicantes en dos categorías: Becarios y aspirantes. Los primeros constituirán la base del elenco de teatro experimental del Seminario Dramático y percibirán un subsidio uniforme en carácter de viático que caducará a los años y que adjudicará en cada caso la Dirección del Instituto con arreglo a los méritos artísticos de los beneficiarios y según las necesidades del elenco. Los aspirantes actuarán junto a aquéllos en un aprendizaje de dos años, al cabo de los cuales podrán optar a becas en los puestos que quedaran vacantes del elenco, cada cual en su género y por orden de méritos artísticos.

12) A los efectos del aprendizaje y de la actuación particular de los practicantes en el Seminario, éstos se clasificarán en cuatro grupos, a saber:

Grupo A: Actores

Grupo B: Escenógrafos-Luminotécnicos

Grupo C: Maquilladores

Grupo D: Directores escénicos-traspuntes

Funcionamiento

15) Los cursos de Instrucción cultural comprenderán clases teóricas sobre las siguientes asignaturas:

Historia del Teatro, Literatura dramática, Lectura analítica (estas tres correlativas), Psicología (Aplicada) y Nomenclatura teatral

19) Los Cursos de Ejercitación se dictarán tres veces por semana y comprenderán clases sistematizadas de entrenamiento individual o colectivo en las cuales se practicarán ejercicios de: Imposición de la voz, vocalización, gimnasia expresiva, recitación individual, recitación coral, gimnasia rítmica, mímica y gesto, dialogación, teatro “a soggetto” y manejo de títeres.

20) Los trabajos de taller en las materias de escenografía, consistirán en diseños de figurines, bocetos, escenografías, maquetas y realización de decorados, todos los cuales se efectuarán bajo la dirección del maestro de taller.

22) Los trabajos de taller en materia de maquillaje y peluquería teatral consistirán en diseños de tipos raciales, diseños de tipos característicos, diseños de rostros expresivos, maquillajes sobre modelo inerte, maquillajes sobre modelo vivo, confección de títeres, confección de elementos capilares destinados a la caracterización.”<sup>2</sup>

El Seminario exigía a los practicantes ensayos de por lo menos cuatro obras por año, una del repertorio clásico universal, otro del repertorio extranjero contemporáneo y dos de autores nacionales. Estos ensayos incluían desde la lectura del texto, su ubicación histórica en el sistema teatral mundial, el estudio de las expresiones artísticas, sociales y culturales coetáneas a la obra elegida y la realización por parte de los grupos escenotécnicos de los decorados, vestuario y luces.

La Institución contaba con el escenario del Teatro Nacional Cervantes para actuar públicamente, así como otras salas del circuito oficial o conseguidas para tal fin. Cada función era supervisada por el director practicante, que hallaba así, una manera apropiada para aprender su oficio en la praxis.

---

<sup>2</sup> Resolución de la Comisión Nacional de Cultura del 7 de abril de 1947.

Los costos que demandara el Seminario estaban a cargo de una suma anual fijada por la Comisión de Cultura, que formaría parte del presupuesto asignado al INET.

El dinero obtenido por recaudación de las funciones realizadas sería destinado a gastos eventuales de equipamiento técnico y si algo sobrara se invertiría en un fondo de cooperación con los teatros experimentales.

Los primeros resultados del Seminario Dramático son perceptibles en una gira que alcanzó diferentes localidades del país con el incipiente elenco. En San Carlos de Bariloche representaron “La Compasión de Nuestra Señora” de León Chancerel, en versión castellana especialmente adaptada con miras al proyecto. Se levantó un tarimado de grandes proporciones en el Centro Cívico de la ciudad, rodeado de vastas graderías, sobre el cual se elevaban dos pórticos concebidas dentro de las líneas del arte paleocristiano. El diseño de tal dispositivo estuvo a cargo del practicante escenógrafo, Bernardo Arias. Los ventanales del edificio del Centro Cívico, de estilo normando fueron transformados en vitrales, merced a lo que proyectaron los escenógrafos del Seminario y realizaron los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Bariloche, dando curso a otros de los objetivos perseguidos, la interacción con artistas locales. La obra, llevada a escena por primera vez en América, exigía desde un coro hasta danzas vinculadas con el folklore galo. Muchos de estos elementos fueron refuncionalizados, convirtiendo a la naturaleza patagónica en personaje plural del espectáculo. Este tinte localista fue muy bien recibido por el público. Participaron los coros de niños y adultos del Colegio Don Bosco, a los que se sumaron conscriptos del Regimiento 21 de Infantería, en una nueva muestra de integración de sectores de la Iglesia Católica Romana y del Ejército a un proyecto oficial. El director fue Juan Carlos Ponferrada, contando con la colaboración de los maestros instructores Hanna Bielska (en coreografía y maquillaje) y Olimpio Bobbio. El practicante Arístides Motín fue el ayudante coordinador de puesta y el técnico Zacarías Campos se ocupó de supervisar la iluminación. En la interpretación intervinieron: Nélide del Río, Hermelinda Souza, Ceres Mila, Nélide López, Lilian Blanco, Maricarmen Simo, Ester Moreno, Ricardo Viana, Anverso Nizzero, Luis Tasca, Luis Medina, Osvaldo Terranova, Fernando Cuomo, Felipe Santamaría, Rodolfo Graciano y Jorge Gorrini.



Escenografía de “La Compasión de Nuestra Señora”

Hemos desarrollado dos proyectos de formación de actores creados al mismo tiempo, con diferencias y similitudes apreciables. Ambos responden a la necesidad de mejorar la oferta desde los protagonistas del hecho escénico en un sistema teatral vivo, que lo demandaba. El movimiento del teatro independiente en su fase de nacionalización (claramente antiperonista) y el Ejecutivo llegaban desde ideologías opuestas a conclusiones similares. El voluntarismo no alcanzaba y primaba la idea del estudio entendido como no como una iniciativa diletante, sino como un corpus organizado escolásticamente. El Teatro de los Independientes bregó por una formación continua, considerando que ese crecimiento personal y grupal, le permitiría marcar rumbos progresivos y crear el ambiente necesario para que surjan ideas y hombres que las interpreten. De esta manera, consolidarían su tarea de llevar el “buen teatro” a los tablados de barrio, colaborando con la guía de su experiencia en la formación de nuevas agrupaciones teatrales.

Estas dos concepciones de comprender y gestionar la actividad teatral tuvieron decisiva influencia en el campo cultural de la época, tema que excede al presente trabajo.