

# Peronismo y teatro (1945-1955)

*Oswaldo Pellettieri*

Los enfrentamientos entre la escena independiente y el peronismo en el poder comenzaron muy tempranamente: antes de formalizarse la fundación del partido peronista, en plena «revolución» de 1943 –de la que Perón fue ideólogo y que le sirvió como catapulta al máximo poder en el país– (Potash, 1984). A fines de ese año se desalojaba al Teatro del Pueblo (elenco que el 30 de noviembre de 1930 había inaugurado el movimiento del teatro independiente) de la sala que tenía adjudicada en Corrientes al 1500 (Cfr. *Conducta*, n° 27, diciembre 1942). De ahí en más se sucedieron los manifiestos de los grupos independientes y el desalojo de teatros por parte del gobierno (La Máscara y Juan B. Justo; Ordaz, 1957, 287), como así también la clausura de salas por parte de la Municipalidad alegando faltas de cumplimiento de edictos y ordenanzas o disposiciones edilicias.

## **I. La política cultural teatral del peronismo**

El peronismo, por lo menos en sus primeros años, se presentó como una «revolución», incluso en el terrero cultural. Las publicaciones oficiales sostenían un programa cultural que igualaba la dependencia cultural a la dependencia económica, que habría sido superada por el peronismo, y que identificaba la cultura preexistente con el elitismo extranjero, proponía cambios totales a través de un nuevo cauce cultural hijo de lo grecolatino y de lo español, unido a la «cultura de la tierra» y exaltaba las virtudes igualitarias de los planes quinquenales. Perón (1947a) había sido claro en este sentido: «La historia, la religión y el idioma nos sitúan en el mapa de la cultura occidental y latina, a través de su vertiente hispánica; en lo que al heroísmo y la nobleza, el ascetismo y la espiritualidad alcanzan sus más sublimes proporciones».

Por supuesto, esto es sólo una pequeña síntesis de su credo cultural, pero es suficiente para desmentir la afirmación de que el peronismo careció de una política cultural, ya que la mayor parte de lo expresado fue llevado a la práctica con diferente suerte. Lo que también está claro, es que esa polí-

tica cultural teatral no fue coherente y que no coincidió, ni siquiera cerca- namente, con la tendencia dominante en el campo intelectual.<sup>1</sup> En cambio, la tendencia teatral dominante veía la escena argentina desde la tradición liberal reformista, encarnada por Sarmiento y Alberdi, seguida por Floren- cio Sánchez (1968) y canonizada en el teatro independiente (Pellettieri, 1991, 227-255), que en ese momento circulaba entramada con la óptica moderna de la adaptación de los clásicos y la apropiación de las poéticas de Jean-Paul Sartre, Clifford Odets, Bertolt Brecht y Arthur Miller, entre otras.

Pero lo que más cuestionaba el teatro dominante era la mezcla de popu- lismo y conservadorismo que se expresó en experiencias como la repre- sentación del sainete *El conventillo de la Paloma*, de Alberto Vacarezza en el emblemático Teatro Colón de Buenos Aires, rodeado de cantantes líri- cos, cuerpos de baile y orquesta sinfónica, a la que se calificaba como oportu- nista y estéticamente deplorable.

Por su parte, la preocupación del peronismo por el teatro y por imponer la mencionada poética escénica se evidencia en su accionar a nivel nacio- nal, provincial y municipal (Mogliani, 1997): a través de los cambios en la denominada Comisión Nacional de Cultura, los premios «Juan Perón» y «Eva Perón» para piezas teatrales que «estén informadas del espíritu de la doctrina justicialista» (Cfr. *Boletín Social* de Argentores n° 76 y Ronzitti, 1953, 29), las funciones gratuitas del Teatro Nacional de Comedia y el Tea- tro Colón, las distinciones a autores del denominado «teatro tradicional» (Claudio Martínez Paiva, Alberto Vacarezza, Alejandro Vagni y Juan Oscar Ponferrada) el «apoyo» a la formación de grupos vocacionales<sup>2</sup> mediante concursos organizados por la Comisión Nacional de Cultura y el certamen de teatros vocacionales de todo el país organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Nación en 1950.

## II. Censura y antiperonismo

Un aspecto muy importante de la política teatral peronista fue la censura. En este sentido, la gestión de Raúl A. Apold, quién desde el cargo de Direc- tor de Difusión de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de

<sup>1</sup> Del cual puede ser un buen ejemplo el sainete lírico *El patio de la Morocha*, de Cátulo Cas- tillo y Aníbal Troilo, estrenado con gran éxito en la sala Enrique Santos Discépolo dentro de la línea ideológica del Segundo Plan Quinquenal (Pellettieri, 1991, 58-61).

<sup>2</sup> El peronismo quiso, según Ordaz (1957, 289), combatir al teatro independiente formando elencos vocacionales, pero fracasó: «...se crearon 'elencos vocacionales' en la radiotelefonía ofi- cial, y en adelante, los concursos no fueron ya de teatros independientes, sino 'vocacionales'».

la Nación (1947) y posteriormente, a partir de 1949, como Subsecretario de Información del Estado, fue determinante. Además de darle un fuerte matiz propagandístico a favor del gobierno al cine nacional, también se «ocupó» del teatro oficial que se daba en Buenos Aires<sup>3</sup>.

Los testimonios de la época reflejan casos de censura realmente importantes, como por ejemplo la prohibición municipal que proscribió por ateo *El malentendido*, de Albert Camus, en mayo de 1949<sup>4</sup>. Todo espectáculo cinematográfico o teatral pasaba por la censura, especialmente los del teatro independiente y al respecto Asquini, (1990), uno de los protagonistas del movimiento independiente y en esa época uno de los directores de Nuevo Teatro, recuerda algunas de esas situaciones: «La Municipalidad nos prohibió las representaciones porque Dostoievski era ruso. Fui corriendo a ver quién era el ignorante que así nos censuraba. El censor era Gustavo de Gainza, sobrino del director de *La Prensa*. Confieso que me causó placer verle la cara a la censura. (...) En esa mi primera visita me aclaró que la prohibición no era cosa de él, sino del Secretario de Cultura de la Municipalidad. Pero... que algo había. Él había visto la representación, pero quería que yo le dijera lo que se podía cortar. Me quedé perplejo. Hice memoria rápidamente y le contesté que en el texto no había nada que fuera censurable. Me contestó: ‘¿Cómo no? ¿Y la escena del prostíbulo?’ Nuevamente repasé el texto en mi memoria. Tampoco hay nada, le contesté. Entonces me pidió que hiciéramos una función para él, en privado. (...) Pero no fue necesario hacer toda la representación: él quería ver la escena del prostíbulo. Hicimos la escena. Al terminar dijo: ‘En el texto no hay nada, pero entonces, ese clima ¿qué es?’ No sé, usted dirá. ‘Bueno -dijo-, a esas mujeres que están recostadas en el suelo me las para; y la escena en la que Sonia le da al padre el dinero ganado en el prostíbulo, no puede ir’. Y la censura quedó levantada.» (4-35).

<sup>3</sup> El caso ya mencionado de *El patio de la Morocha* es paradigmático. La totalidad de las críticas periodísticas destacan el «auspicio» y «la organización» de la Subsecretaría de Informaciones del Estado como parte del programa y de la ideología estética del Segundo Plan Quinquenal del gobierno de Juan Perón. La crónica de Democracia (23-4-53) es transparente: «Con este gran espectáculo se han cumplido en todas sus fases los postulados del 2° Plan quinquenal del gobierno del General Perón, pues se ha puesto en contacto con el público una obra que une a sus auténticos valores artísticos una vibrante fuerza comunicativa que llega a todos los sectores del pueblo». El crítico Eduardo Beccar, en Clarín del 23-4-53, cuestionó la representación, y al día siguiente, el día 24, el diario publicó una nueva crítica, esta vez laudatoria para el espectáculo. Más datos sobre Apold y su «misión» en *Di Núbila* (II, 1959).

<sup>4</sup> Rodrigo (1974, 273-275), afirma que «El deformado juicio que de la obra tuvo la mayoría del público levantó tal polémica, que al tercer día del estreno la Municipalidad, entendiendo que la desoladora crudeza del tema no la hacía apta para la escena, suspendió la representación». El resultado de todo esto fue que Camus se negó a visitar oficialmente la Argentina en su gira por América del Sur.

Otros sucesos relatos por Asquini tuvieron lugar en 1951: « *En los bajos fondos o Asilo nocturno*, la monumental obra de Gorki, había estado desde hacía mucho tiempo en nuestros planes. Pero la censura, el Sr. Gustavo de Gainza, había dicho siempre 'No'. Si nos habían censurado a Dostoievski por ser ruso ¿cómo iban a permitir que se representara una obra de Máximo Gorki que además de ruso era revolucionario?» (48) Rescatamos un último recuerdo de entre los muchos citados: «Antes de la *première* (de *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht en 1954), fuimos citados por la Sección Especial de Lucha contra el Comunismo de la Policía Federal. Fue la primera visita que hice a la Especial; luego serían una serie interminable. Pude convencer al comisario González que, en realidad *Madre Coraje* era una pieza contra la guerra que nada tenía que ver con nosotros» (67).

La censura oficial más los mencionados cierres de salas por parte de la Municipalidad avivaron el antiperonismo de los independientes. Esto es recordado igualmente por Asquini (22): «En aquellos tiempos los peronistas habían lanzado a la calle el *slogan* 'Alpargatas sí, libros no'. Los estudiantes universitarios se habían puesto en pie de guerra. Las funciones se hicieron en el Teatro Nacional, cuyo empresario, Muzio, era antiperonista a muerte. Fueron funciones inolvidables por lo calientes. El público y nosotros saludábamos haciendo la «L» de libertad. La interpretación era brillante. El texto de Odets (*Despierta y canta*) llegaba a la platea con alto grado de temperatura». «Para crear y realizar la escenografía (de *Androcles y el león*, 1953) llamamos a Oski, dibujante de historietas vastamente conocido y que la dictadura de Perón había prohibido en el periodismo a raíz de aquella caricatura de la revista *Cascabel*, de una cara de Perón simulando una pera enorme de la que salían los gusanos de la podredumbre. El dibujo decía de por sí, claramente, 'Perón podrido'» (60).

Este antiperonismo de los grupos era compartido por el público del teatro independiente que, paradójicamente, estuvo formado en su mayor parte por la incipiente clase media metropolitana, originada en gran medida por el ascenso social que le permitió el peronismo. El peronismo, y en esto hay acuerdo en las fuentes consultadas, fue una suerte de «enemigo invisible», «opponente» del teatro independiente<sup>5</sup>. Esto se hizo evidente cuando se pro-

<sup>5</sup> Así lo vieron entre otros Kive Staiff: «Una clase media que veía en el teatro independiente una forma silenciosa de oposición a Perón» (King, 1985, 39); Enrique Pinti: «... en ese momento el teatro independiente se había convertido en una especie de refugio —estábamos en la época de Perón— para los intelectuales de izquierda, que allí tenían una válvula de escape» (Paredero, 1986, 51); Carlos Somigliana: «El teatro independiente estaba muy mezclado con todo un contexto político, era una forma de expresión política en la primera época del peronismo, en la que —con razón y sin ella— aquel peronismo nos parecía una ramificación de fascismo. El teatro independiente era para mí, el canal por donde se descargaban las energías juveniles que no podían volcarse en la política». (Seigerman, 1979, IV).

dujo la caída del peronismo (septiembre de 1955), ocasión en que el movimiento independiente perdió gran parte de su mística y de su público.

Las relaciones entre peronismo y teatro independiente estuvieron fundadas en la mutua desconfianza y en la hostilidad. Estos sentimientos se hicieron patentes en las escasas oportunidades en que se intentó un acercamiento, como fue el caso de las frustradas gestiones entre la Secretaría de Cultura de la Nación y la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI), para realizar en forma conjunta un Festival en el Teatro Nacional de Comedia, que había cambiado su nombre por el de Nacional Cervantes, y que terminaron en un fracaso. Pese a que ambas partes enarbolaban banderas de sentido social e insistían en que formaban parte de las fuerzas populares, les fue imposible llegar a un acuerdo.

### III. *El puente*, *Clase media* y los intertextos sociales

Más allá de toda duda el estreno de *El puente* el 4 de mayo de 1949 marca también, dentro de la historia interna del movimiento, el comienzo de la segunda fase del teatro independiente y señala el descubrimiento de la peculiaridad argentina (Pellettieri, 1979, 1980, 1992). Esta segunda fase fue de nacionalización, y el contexto social peronista, opositor desde el campo de poder, fue un factor relevante que «colaboró» para llevar al teatro independiente a la contextualización de sus espectáculos, y también a la inclusión de su discurso dentro de una indagación de la poética del realismo y al intento de captación de un público popular. Esta última expectativa no fue alcanzada.

El texto de Gorostiza convirtió en remanente a toda la textualidad argentina del teatro independiente contemporánea y anterior. Lo hizo desde el descubrimiento y resemantización de la textualidad de Florencio Sánchez, más que desde el intertexto norteamericano al que se acostumbra a citar sin demasiada precisión. La intriga *El puente* aporta pocas variantes: causalidad explícita, estructura superficial concretada a partir del modelo aristotélico, un sistema de personajes edificado sobre la base del personaje embrague —el Padre—, la voz del autor que modula y juzga la acción y personajes referenciales —a los cuales divide en «positivos» y «negativos»— los de la calle y los de la casa, respectivamente, y la extraescena realista-ilusionista. Presenta una novedad de importancia: el principio constructivo del texto ha pasado a ser el encuentro personal, quedando el artificio melodramático como elemento secundario, destinado a probar también la tesis realista.

Desde el punto de vista del discurso teatral, reaparecen los diálogos adaptados a las formas de la lengua corriente –una verdadera novedad para ese momento– ya que a partir del advenimiento del teatro independiente y aún antes, en el microsistema profesional culto había preferido un discurso neutro «literaturizado».

Pero la inusual importancia de *El puente* proviene de que incluyó en su discurso los intertextos políticos, económicos y sociales inmediatos, ausentes en el independiente anterior. *El puente* rompió la norma atreviéndose a rescatar los conflictos de la época. El referente volvió a recobrar en nuestra escena una función heurística, de invención (Krysinski, 1989, 9-33).

El texto ubica su acción en 1947, en Buenos Aires, mostrando dos formas de vida que representan otras tantas clases sociales: la de la calle, protagonizada por los muchachos de la barra de la esquina, la clase obrera o popular y la de la casa, la burguesía, que pugna por acercarse a una posición de predominio. La acción alterna en los dos espacios, con enfrentamientos entre los dos sectores, y todo termina con un trágico accidente en la construcción del puente de la que se habla desde el comienzo. El desenlace y la mirada final muestran la tesis realista del texto, el trueque de cadáveres iguala a ambos sectores y el texto se convierte, por obra del equívoco, en un mensaje para la conciliación y la fraternidad entre las dos clases sociales.

*El puente* modela una simbología elemental que también se proyecta de manera social y referencial. La elementalidad incluye a las familias enfrentadas, que son simétricas y están trazadas, aún para la época del estreno de la pieza, con ingenuidad maniquea. La barra de muchachos aparece como ejemplo de solidaridad social y los de la casa como muestra de individualismo estéril y de altanería.

Desde nuestro horizonte de expectativa actual, podemos percibir la valoración ideológica de Gorostiza de la Argentina de fines de los cuarenta como limitada y parcial. En el espacio-tiempo de *El puente* no se advierten las evidentes mejoras de la reforma social que instrumentó Perón desde su gobierno e incluso con anterioridad.

Los «muchachos de la calle», que sufren la crisis pero no saben qué es, ni cuáles son las causas que la originan, llevan consigo las contradicciones que Gorostiza observaba en la reforma social peronista: tienen un conocimiento más o menos claro de su poderío en el seno de la vida del país, no están resignados a su suerte, han superado en parte el sentimiento de inferioridad que poseía a la generación anterior, pero cuando tratan de comprender los problemas reales del país y de su clase, se advierte que no están capacitados para ello.

El Padre «comprende» a los muchachos de la calle, pero a la hora de analizar la actualidad social prefiere el pasado conservador: «Antes las clases sociales eran dos. Aquí estaban los de arriba y aquí estaban los de abajo. Ahora no. Ahora todo está más entreverado. (...) Y todos luchan por subir y por no bajar (...) De vez en cuando, alguno se escurre y sube; y otro pega un resbalón y cae.»

Desde el campo de poder se instrumentó una respuesta a *El puente* a través del estreno de *Clase media* (23/9/1949), de Jorge Newton en el Teatro Municipal. Desde el costumbrismo, *Clase media* entró en polémica abierta con la pieza de Gorostiza. Carlos (el arquetipo peronista) enfrenta a su familia de clase media «decadente y corrupta» y es el absoluto «personaje positivo» de la pieza, que como melodrama costumbrista se adapta en su desenlace a la «justicia poética» del género. Perón habla por boca de Carlos: «Para mí no hay más que dos clases de hombres, los que trabajan y los que no hacen nada» (33) o «El justicialismo es una doctrina argentina que procura solucionar los problemas que tienen planteados los hombres y los pueblos, adoptando una tercera posición. Esta tercera posición, justicialista, anticomunista y anticapitalista, debe ser analizada en el orden de las virtudes, en el del derecho, en el de la economía y en el de las relaciones internacionales. (...) Por fin, el justicialismo es cristiano, porque, como el auténtico Cristianismo doctrinario aún no ha sido socialmente vivido por la Humanidad, este movimiento quiere arraigarlo, socialmente, en las conciencias y en las almas.» (65-66)

*Clase media* tuvo un éxito de público que el campo intelectual atribuyó a la asistencia «obligatoria» de cientos de alumnos de los colegios secundarios y primarios de Buenos Aires y sus alrededores. Asimismo, tuvo buena repercusión de crítica, en la que también se señaló la mano de Raúl Apold.

#### IV. Conclusiones

Sintetizar la larga serie de enfrentamientos y desencuentros que caracterizó la relación entre el campo intelectual teatral representado en este caso por el teatro independiente y el campo de poder peronista resulta hartamente difícil, pero necesario para desmitificar nuestra historia política y teatral. Ambos sectores cometieron graves errores: el peronismo no supo ni pudo crear las condiciones necesarias para la evolución cultural y teatral, y el desarrollo de la libre expresión de las ideas, y el teatro independiente no tuvo la suficiente apertura ideológica para advertir el movimiento popular

que se gestaba, pese a los errores de su Líder. No atinó a realizar la síntesis entre lo «nuevo» y lo «viejo» presentes en nuestra escena y desplazó a nuestro teatro tradicional, y junto con él a nuestro actor «nacional». A partir de 1955, con la caída de Perón y triunfante la llamada «Revolución Libertadora», el teatro independiente impuso para el teatro tradicional las condiciones del ganador, como lamentablemente suele ocurrir en nuestro país, y lo desplazó, queriéndolo hacer desaparecer del campo intelectual y del sistema teatral.

Una gran actriz y directora, Alejandra Boero, que protagonizó *El puente* en su estreno y que fue una de las figuras fundamentales del movimiento, nos da, cincuenta años después, la que creemos la mejor síntesis de lo ocurrido: «... había llegado el peronismo, y todo el mundo se retiraba, esa fue conocida como la etapa negra de la cultura argentina. (...) Ese fue el defecto de la primera etapa del peronismo, que tal vez no hubiera sido tan grave si los intelectuales hubieran percibido que la acusación de nazismo que le hicieron a Perón no hubiera tomado tanto cuerpo si los que tenían que estar cerca para darle color a este movimiento, hubieran estado. Pero se retiraron todos, porque era una cultura burguesa y oligárquica. Nosotros realmente no supimos reconocer que había un movimiento popular y que se podía aportar algo... Habíamos mamado una cultura clasista y eso nos limitaba. Siempre lo reconozco como una actitud honesta porque nosotros no nos disfrazamos, pero nos pusimos en la vereda de enfrente. No fue como en los setenta en que tanta gente se disfrazó de revolucionaria. (...) A nosotros el peronismo nos benefició, porque hacíamos una cultura opositora. No podíamos ni sabíamos hacer otra cosa. (Pellettieri, en prensa).

## Bibliografía

- ASQUINI, Pedro, 1990. *El teatro que hicimos*. Buenos Aires: Rescate.
- CIRIA, Alberto, 1983. *Política y cultura popular: La Argentina peronista 1946-1955*. Buenos Aires: Ed. de la Flor.
- DI NÚBILA, Domingo, 1959. *Historia del cine argentino*, t. II, Buenos Aires: Cruz de Malta.
- KING, John 1985. *El Di Tella*. Buenos Aires: Gaglianone.
- KRYSINSKI, Wladimir, 1989. «La manipulación referencial en el drama moderno», *Gestos*, 4, 7 (abril) 9-31.
- MOGLIANI, Laura, (en prensa). «Campo intelectual 1949-1960» en *Historia del teatro argentino*, vol IV, O. Pellettieri (director).

- ORDAZ, Luis, 1957. *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes a nuestros días*. Buenos Aires: Leviatán (2° edición).
- PAREDERO, Héctor, 1986. *Héctor Alterio*. Montevideo: Trilce.
- PELLETTIERI, Osvaldo, 1979. «La tentativa que marcó *El puente*», *La Opinión Cultural*, (18/11).
- PELLETTIERI, Osvaldo, 1980. «*El puente*, de Carlos Gorostiza: importancia e influencia posterior», *La Torre de Papel*, 125-128.
- PELLETTIERI, Osvaldo, 1991. «El teatro independiente en la Argentina (1930-1965): intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional», AAVV, *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
- PELLETTIERI, Osvaldo, 1992. «El teatro de Carlos Gorostiza: cuarenta años de realismo», C. Gorostiza, *Teatro 2*. Buenos Aires: Ed. de la Flor, 9-17.
- PELLETTIERI, Osvaldo, 1994. «*El patio de la Morocha*. Cuarenta años después», *Teatro 2*, IV, 5 (abril) 58-61.
- PELLETTIERI, Osvaldo, 1997. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949- 1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- PELLETTIERI, Osvaldo, (en preparación) *Conversaciones con Alejandra Boero*. Buenos Aires: EUDEBA.
- PERÓN, Juan D., 1947a. «Discurso del presidente de la Nación, general Juan Perón a los intelectuales argentinos» (13/11).
- PERÓN, Juan D., 1947b. «Discurso del presidente de la Nación, general Juan Perón, en la Academia Argentina de Letras» (12-10).
- POTASH, Robert, 1984. *Perón y el GOU. Los documentos de una historia secreta*. Buenos Aires: Sudamericana.
- RODRIGO, Antonina 1984. *Margarita Xirgu y su teatro*. Barcelona: Planeta.
- RONZITTI, Miguel, 1953. «2° Plan quinquenal y teatro», *Talía*, nros. 1, 2 y 3 (setiembre noviembre-diciembre) 28-29; 28 y 28-29.
- SÁNCHEZ, Florencio, 1968. «El teatro nacional», en *Obras completas*, vol. I Buenos Aires: Schapire.
- SEIGERMAN, Osvaldo, 1979. «La perspectiva actual», *La Opinión Cultural* (18/11).
- Argentina en marcha*, 1947. Comisión Nacional de Cooperación Intelectual. *Cultura para el pueblo*, s/f. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Subsecretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Difusión.



Guillermo Roux: *Encuentro con abanico III*, 1997.  
Carbón, 115 x 122 cm.  
Colección particular