

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).