

# 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 extranjerizante, 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 ésta 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).