



## **Teatro y censura en el primer peronismo**

**Perla Zayas de Lima**

**(CONICET)**

### **Introducción**

Nuestro país tiene una larga tradición en materia de censura en el campo del teatro, expresamente manifestada como tal o disimulada, hecho que ha sido registrado y denunciado por historiadores y críticos. Erigida como árbitro del buen gusto o guardián tutelar de la nacionalidad, con mayor o menor grado de protagonismo, según la época, la censura fue el mecanismo apropiado para evitar el disenso o el conocimiento de ciertas realidades, encorsetar la imaginación y el pensamiento de los creadores, dando lugar, también, a la autocensura. Quienes la ejercieron, tanto en forma violenta o encubiertos en el legalismo, fueron diligentes esbirros al servicio del poder o fanáticos sectarios, aferrados tanto a sus mitos personales como a anquilosados códigos grupales.

Nuestra historia revela sus variadas motivaciones. La tan famosa Sociedad del Buen Gusto en el Teatro, proyectada por Martín de Pueyrredón en la segunda década del siglo XIX, tuvo el objetivo de ser "el muro donde viniera a estrellarse el fanatismo, la anarquía, la corrupción y el despotismo...", pero, más que vigilar el *buen gusto*, controló la ideología de las obras a representar<sup>1</sup>.

En 1925, un artículo de la revista *Comoedia* (año IV, nº 55) pone de manifiesto el poder y la arbitrariedad de los censores de la Comisión de Inspección de Teatro, cuyos juicios, dictados antes de los estrenos, resultan inapelables. Allí se cita el

---

<sup>1</sup> Véase Ernesto Morales, *Historia del teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, Lautaro, 1944. Este autor reúne una serie de ejemplos que cubren el período entre 1783 y 1812 verdaderamente significativos: no pudieron ser vistas por el público la *Loa* que precedía a la representación de *Siripo* y la tragedia *El triunfo de la naturaleza*, para evitar el relajamiento de las costumbres. Ya bien avanzado el siglo XIX, la prohibición basada en motivos políticos afectó a *La triple alianza* de Francisco Fernández (1869), bajo el gobierno de Urquiza y la caricatura política *El sombrero de Don Adolfo* de Casimiro Prieto (1875). Los ejemplos pueden multiplicarse.



ejemplo del inspector Fajardo, quien ordenó a la compañía Pelay-Amadori el corte en los libretos, y él mismo suprimió cuadros, modificó situaciones, alargó trajes, achicó descotes, vigiló la ligereza de las bailarinas e impidió la entrada de periodistas, autores y gente de teatro a los camarines. A su actitud *preventiva*, le sumó la *punitiva*: impuso multas, amonestaciones y hasta demoras en la comisaría. Otro ejemplo, la suerte corrida por las obras de Crommelynck calificadas por esos años como el producto de un alma perturbada y de un enamorado de la pornografía, en especial *El cornudo magnífico*, cuyas puestas fueron mutiladas burdamente y presentadas en teatros por horas. En 1951, la versión castellana de *Calor y Frío* sufría sustituciones –no encontramos elementos para afirmar que se tratara de censura o de autocensura- para evitar la dureza, la vulgaridad y crueldad del original (*Noticias Gráficas*, 5 de enero).

Las excusas para sostener un aparato institucional destinado a la censura fueron la defensa de la religión, de la moral pública y de la seguridad de la Nación, identificada esta con los intereses del Estado y, lo más grave, con el Gobierno de turno.

Por ser el teatro un producto de creación colectiva (autor, directores, actores, técnicos, crítica y público, este último en su doble carácter de objeto y sujeto, de creador del sentido y consumidor), desde diversos ámbitos se le atribuyeron poderes de transformación social (tema interesante para una investigación que trascienda lo historiográfico). Han sido exhaustivamente estudiados los años entre 1960 y 1983, especialmente, cuando los militares tomaron el poder<sup>2</sup>.

Un comunicado en ocasión de la quema de libros que tuvo lugar en Córdoba, después del *putsch* de Videla, sintetiza la relación censura-poder:

---

<sup>2</sup> Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986; Vivian Brates, "Teatro y Censura en Argentina", *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX*, 1989, p. 219-239; Leonardo Busquet y Raquel Prestigiacomo, *El archivo de la memoria* Buenos Aires, Corregidor, 1993; Perla Zayas de Lima, (1993) "Algunas reflexiones sobre la censura teatral en la Argentina", *Arte y poder*, Buenos Aires, CAIA/Facultad de Filosofía y Letras, UBA,,1993 p. 225-233; y "El teatro bajo el peronismo (1945-55) Una aproximación crítica" en O. Pellettieri (ed.), *Tendencias críticas en el teatro*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA)/ Galerna, 2001, p. 237-246. De insoslayable consulta el volumen *Arte y Poder* que reúne las ponencias presentadas en las V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, realizadas en Buenos Aires, por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, en 1993.



El comando del Cuerpo de Ejército III informa que en la fecha procede a incinerar esta documentación pernicioso que afecta al intelecto y a nuestra manera de ser cristiana. A fin de que no quede ninguna parte de estos libros, folletos, revistas, etc., se toma esta resolución para que con este material se evite continuar engañando a nuestra juventud sobre el verdadero bien que representan nuestros símbolos nacionales, nuestra familia, nuestra iglesia y en fin, nuestro más tradicional acervo espiritual sintetizado en Dios, Patria y Honor<sup>3</sup>

Como lo señala Oscar Steimberg<sup>4</sup>, durante la última dictadura miliar, la censura, puesta al servicio de los objetivos básicos firmados por la Junta Militar en el acto del 24 de marzo de 1976 (restablecer la vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino) fue ejercida sin tapujos. Creemos que fue este trágico hecho el que permitió que ese accionar pudiera ser reconstruido en posteriores investigaciones de modo tan amplio y detallado. Por su parte, Ernesto Sábato advertía – también refiriéndose al accionar del gobierno militar- de los peligros que acechan a una nación cuando el Estado aplica la censura “en la vida comunitaria con procedimientos que no son los de las leyes y la justicia” con el objetivo de imponer esa “concepción obligatoria del mundo” que proponía Erns Kriek en la Alemania nazi<sup>5</sup>.

En 1993 reflexioné sobre la censura teatral en nuestro país y sus devastadores efectos, centrada en “el poder de la censura y la censura como poder, ejercida tanto desde el poder político (juntas militares, autoridades del Ministerio de Educación, Fuerzas Armadas, Intendencia, Policía), por instituciones intermedias (grupos nacionalistas y de derecha) y por individuos (críticos teatrales y miembros de jurados) para impedir la libre expresión, la difusión de obras portadoras de “ideologías inconvenientes”, y suspender la representación de obras que cuestionaran valores religiosos, personajes consagrados por la historia o el *stablishment*, ya sea por medio de la violencia física (bombas, incendios, tiros, detenciones, clausura de salas) o por la violencia verbal (listas negras, decretos, amenazas impugnaciones, marginaciones).

<sup>3</sup> En Osvaldo Bayer, “Poder y torturas. Análisis del caso argentino”, *Hispanorama*, N° Especial Argentina, 1983, p. 79-85. La cita es de p. 84.

<sup>4</sup> “Sobre censuras de antes y de ahora”, en *Teatro al Sur*, a. 3, n° 4, mayo de 1996, p. 21-23

<sup>5</sup> Ernesto Sábato, “Censura, libertad y disenso”, *Apologías y rechazos*, Barcelona, Seix Barral, 1980, p. 148 y 149.



Hoy, a la luz de nuevas investigaciones, considero importante volver a reflexionar sobre el tema.

### **La censura como control ideológico bajo el peronismo**

Mi participación en las "I Jornadas Nacionales de Historia Arte y Política en la Argentina del siglo XX", me permitió continuar con la línea de los trabajos antes mencionados y detenerme en dos herramientas que todo pensamiento autoritario utiliza: la censura y la persuasión, que se verifica de modo notable en el arte teatral, en el que la ficción se inscribe en la realidad, lo individual en lo colectivo, la representación en la presentación. Sobre la primera mucho se ha escrito, tal vez porque el accionar de la censura es explícito, inmediato y efectivo y sus efectos verificables, tanto por quienes la ejercen como por aquellos que la sufren. Sobre la segunda, menos, porque opera con estrategias más sutiles y sobre un nivel no siempre consciente. La primera década peronista -período conflictivo de nuestra historia en el que el teatro jugó un papel determinante en lo político y cultural- constituye un claro ejemplo del modo en que ambas se manifiestan asociadas

A diferencia de lo que sucede con lo que afecta a los gobiernos militares de facto, el accionar de la censura en el período que nos ocupa, ha sido soslayado o sólo mencionado a través de *anécdotas* individuales en la mayoría de los estudios teatrales. Pero, tanto la documentación como los testimonios orales revelan el grado de hostilidad que marcó las relaciones entre los referentes oficialistas y una amplia franja de teatristas, lo que amerita una reflexión más exhaustiva sobre el tema, sobre todo si se tienen en cuenta que el gobierno peronista estuvo interesado en el teatro como aparato ideológico del Estado.

En el primer peronismo encontramos situaciones que revelan una "siniestra simetría" entre Rusia staliniana y actitudes que revelan los "extremos de obsecuencia y de pompierismo"<sup>66</sup> a los que se puede llegar cada vez que la ideología se impone

---

<sup>66</sup> Sábato, ob.cit., pp. 150 y 151.



sobre la racionalidad. En ese momento -como luego va a suceder en los 70-, se instala un estricto sistema de censura que desea encorsetar el pensamiento de dramaturgos y directores para evitar el disenso por parte de fanáticos sectarios incapaces de aceptar la independencia del arte y la libertad y madurez de los receptores. La aplicación de una férrea censura tuvo, al menos, dos efectos inmediatos que se añadieron a la eliminación y/o alteración de pasajes considerados inaceptables de los textos: la proscripción de actores y directores que, en muchos casos, debieron optar por el exilio, y la desaparición paulatina en los escenarios de la revista política. Muy pronto las limitaciones a la libertad de expresión en las instancias de la producción y circulación de los hechos artísticos alcanzaron límites extremos con la presencia cada vez más hegemónica de Apold, primero funcionario en la oficina de prensa de la Sono y, luego, director de la Secretaría de Prensa de la Presidencia de la Nación, quien además de ubicar a los artistas en una lista negra o en la blanca, seleccionar las figuras que trabajarían en los teatros oficiales y fomentar las delaciones, reescribir los guiones para el cine y la radio y los diálogos teatrales. Una de las características de la censura en este período es que fue practicada como *necesidad política* y se revistió de *legitimidad*, como lo prueban las declaraciones oficiales y se deduce de los discursos del propio Perón (si para Mao, el poder nacía del fusil, para aquel, nacía de la información).

A partir de 1947 -año en que se conforma el Partido Peronista- aparecen las condiciones para ejercer una férrea censura (y legitimarla) El Dr. Paulino Musacchio- médico, militar, Inspector General de Enseñanza, y miembro de la Comisión Nacional de Difusión del Folklore y nativismo- difunde los *conceptos magistrales* del Líder:

...el Estado debe contar con unidades de inspección, regulación y vigilancia que reúnan todas las condiciones exhibibles de seguridad, eficacia, capacidad, espíritu de labor, ecuanimidad, decoro funcional, orden autoridad y lealtad absoluta a todos los principios que informan la tarea general del gobierno" (el subrayado es de mío)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Citado en *Guía Quincenal*, .nº 12, octubre, 1º quincena, 1947, p. 6,



Creemos pertinente incluir ejemplos –algunos conocidos; otros, no tanto- del modo en el que fueron afectados quienes no aceptaron elogiar públicamente al gobierno o mantuvieron un criterio independiente, desde el mismo momento en que asumió Perón la presidencia.<sup>8</sup>

En noviembre de 1945, la actriz Celina Tell, el actor Pedro Quartucci (pertenecientes a la compañía de Paulina Singerman) y el boleterero Pascual Lafoz fueron atacados en el hall del teatro Odeón, donde la citada compañía estaba representando *Penélope* de Somerset Maugham. Los hechos ocurridos dieron lugar a una amplia protesta de todos los sectores democráticos del país y se decidió paralizar todas las actividades teatrales del país el 17 de diciembre. Pero, poco después, el 17 de marzo de 1946, se produjo un atentado contra Luisa Vehil, quien en 1945 se había unido a Francisco Petrone para trabajar en el Teatro Ateneo. Y en circunstancia en que la actriz representaba *Fascinación* en el Teatro Smart, un grupo de espectadores arrojaron petardos al grito de “Luisa Vehil es judía y comunista” y, por lo tanto, *indigna* de trabajar en la Argentina. Ya hemos visto cuál era la postura de Perón quien antes de alcanzar el gobierno se había manifestado en contra del comunismo, una doctrina que había sido “vencida por otra doctrina mejor”<sup>9</sup> y la difusión de estas ideas por otros intelectuales adheridos al régimen.

La Sociedad General de Autores, la Asociación Argentina de Actores y la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales emitió una declaración conjunta en la que reclamaban por la tentativa de la censura previa por arte de la Dirección General de Espectáculos Públicos de la Nación<sup>10</sup>. Esta protesta conjunta logró que esa resolución quedara sin efecto, sin embargo, de hecho continuó ejerciéndose censura teatral para las salas porteñas. Así, la intendencia Municipal de la Capital, por

---

<sup>8</sup> Como un antecedente de esta injerencia (control, censura) del Estado : Una declaración de la federación Argentina del Espectáculo Público denuncia que a partir de 1943 el gremio vio perturbado su actividad por la aparición el accionar a lo largo de dos años, de pseudos-sindicatos reconocidos por el gobierno *de facto*, por lo que solicita libertad de acción y que se respete la prescindencia de toda militancia política y religiosa, tal como lo establecía el punto 2º de la Declaración de principios de las asociaciones Federadas (BSA, XI, nº 47, julio 1945, p. 36). Esta postura crítica se modificará a partir de 1946.

<sup>9</sup> Juan Domingo Perón, *Artículos de Descartes. Política y estrategia (No ataco, critico)*, Buenos Aires, s/e., p.26.

<sup>10</sup> BOA. Nº 49, enero 1946.

intermedio de su Inspección de Teatro se dirigió a las empresas del Casino, el Maipo y el Nacional -espacios dedicados al género de la revista- para que cesaran en sus espectáculos los comentarios a la actualidad política. El Nacional fue clausurado por una resolución Municipal sustentada en que las letras de algunos *sketchs*, difundieron comentarios de índole política, que generaron un tumulto de ciertas proporciones por parte del público. *El Laborista* no sólo justificó, sino que se alegró de que se arrojaran hortalizas al escenario. La clausura fue levantada una vez que el espectáculo de Antonio De Bassio pasó de llamarse *El Congreso canta* a *Buenos Aires canta*; se eliminó el cuadro parlamentario y se suavizó el diálogo del cuadro "Estatuto del Carpintero", cuyo título también fue cambiado por otro que estuviera "exento de toda susceptibilidad por parte de los espectadores"<sup>11</sup>.

A raíz del estreno de la revista de Antonio De Bassi, Tito Inchausti y Salvador Merico, en el teatro El Nacional, A. Salgado advertía sobre la necesidad de atemperar "el actual rigorismo" que impide la crítica de hechos y personas, el "comentario político intencionado y caricaturesco, impone "forzadas limitaciones que traban el desenvolvimiento de las revistas" y tiene como efecto "conspirar contra la eficacia de estos espectáculos que por tradición se especializaban en el retrato grotesco casi siempre de la actualidad". Y concluye: "una rígida censura es incompatible con los sentimientos democráticos de nuestro pueblo y nuestro teatro."<sup>12</sup> En consecuencia, la sátira política desaparecía de la escena.

Entre 1945 y 1955 la censura fue total; todo lo referido al espectáculo, teatro cine y televisión se controlaba rigurosa y celosamente en forma integral a través de la Secretaría de Información Pública que dependía del Poder Ejecutivo y cuyo titular era Raúl Alejandro Apold. En consecuencia, en la escena de ningún teatro de revistas aparecen personajes políticos, y estaba prohibido todo comentario. La primera revista teatral sin censura aparece en 1955 con el advenimiento de la Revolución libertadora<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> *La Época*, 23 de junio de 1946.

<sup>12</sup> *Democracia*, 22 de julio de 1946.

<sup>13</sup> Reportaje de la autora al empresario Carlos A. Petit, 25 de junio de 1986.

Esto puede apreciarse al revisar algunas de las producciones del citado empresario: en abril de 1947, *Treinta bocas de mujer* revela cómo el género se encausa hacia una nueva modalidad: rapidez en los diálogos para generar hilaridad, reducción a la mínima expresión de pasajes de letras, las breves pinceladas satíricas se centran en la actualidad internacional; el estilo parisino se impone sobre el tradicional español y la yuxtaposición del tango, la *canzonetta*, la canción francesa, las danzas españolas, la cita de películas norteamericanas apuntan a la frivolidad y a la ligereza. Al año siguiente, en *El peluquero de Sevilla*, Petit, no ofrece ni un atisbo de crítica política

Samuel Eichelbaum, asimismo, señala el accionar de la censura a partir en un artículo crítico sobre la representación de la obra *Marco Severi*:

Payró relaciona el pasado con el presente y pone en evidencia que el anarquista de entonces, el anarquista perseguido y puesto en la necesidad de delinquir, es el mismo hombre que con tanta conciencia ideológica, en la medida de sus posibilidades a los obreros que están a su lado. De hecho, como exige un estricto sentido dramático, se demuestra así como el Estado puede desviar y malograr las disposiciones más nobles para el perfeccionamiento de la sociedad. Desde el punto de vista que nosotros consideramos fundamental, el drama de Payró tiene hoy una vigencia indiscutible, quizás más directa y más efectiva que en los años de su estreno. Más que en los primeros años de nuestro siglo, los estados saben en el presente, perseguir con saña a quienes no se somete de manera cierta y total a sus leyes (el subrayado es mío)<sup>14</sup>

En 1949, el *BSA* (n° 66) explicita su apoyo a la libertad de expresión de los artistas, felicitando la decisión del Parlamento inglés de abolir la censura teatral; en el número siguiente, se opone al accionar de la censura municipal que prohibió en Buenos Aires la representación de *El malentendido* de Camus por la compañía de Margarita Xirgu, basándose en "la desoladora crudeza del tema". A partir de 1950, Argentores, bajo la presidencia de Alberto Vacarezza y con Claudio Martínez Payva, como vice, no hará nuevas referencias al accionar de la censura en la Argentina.

---

<sup>14</sup> El recorte periodístico, deteriorado no permite leer ni el título del artículo, ni el día ni el mes, ni el periódico al que corresponde.





Paralelamente, los teatros independientes que no eran funcionales al gobierno fueron perseguidos en distintas formas y grados de violencia. Por ejemplo, en 1948, funcionarios municipales y policiales se presentaron en el Salón Literario del teatro Fray Mocho para clausurar el local, impidiendo la realización de una serie de conferencia sobre Dostoiewski y su obra, actividades que La Máscara organizaba previamente al estreno de *Crimen y castigo*.<sup>15</sup> De este hecho se hizo eco *La Hora* (15 de abril) en el artículo "Medidas prohibitivas que afectan a la Escena Libre" (firmado por B.R.G.), en el que, además de describirse detalladamente los sucesos, se advirtió cómo la mayoría de la prensa guardaba silencio ante un accionar peligrosamente repetido.

Para estos señores, todos los caminos son buenos para llegar a la prohibición de actos con los cuales no comulgan. Emulando a cierto censor americano, que calificaba a Marlowe, escritor isabelino, como un dramaturgo contemporáneo y comunizante, Dostoiewsky podría aparecer como un novelista soviético y disolvente, y los artistas que propagaran sus obras como elementos de cuidado, pasibles de medidas punitivas. Antiguamente, la Municipalidad ofrecía sus locales gratuitamente a los teatros independientes y así estos podrían ofrecer sus buenos espectáculos a bajo precio; hoy conspira contra su libre desarrollo con una serie de trabas tan absurdas como perniciosas.

Los ejemplos de censura y persecución a actores, directores y músicos abundan: Francisco Petrone debió refugiarse en el Uruguay; por no tener cabida en los escenarios nacionales, también se exilian Libertad Lamarque, Arturo García Buhr –a pesar del éxito obtenido por su participación en *Los isleros*-. Delia Garcés, Atahualpa Yupanqui, Alberto de Mendoza, María Rosa Gallo y Osvaldo Pugliese, artistas de diferentes líneas estéticas e ideológicas, y que sólo concluían en la creencia de un pensamiento libre. Inclusive, Hugo del Carril fue objeto de marginación y presiones.

---

<sup>15</sup> En 1947, La Máscara había estrenado, por primera vez en Argentina, *Peer Gynt*, y organizado un ciclo de conferencias sobre la vida y obra de Ibsen, en el mismo salón, sin inconvenientes y dicha actividad había sido comentada en la Guía Quincenal. Esto revela que a partir de 1948, la censura comienza a endurecerse.



En los 50, Samuel Eichelbaum estaba mal visto y nadie quería estrenar sus obras. El único que se atrevió fue Salvador Accorinti, director del teatro independiente La Farsa, al presentar *Dos Brasas*, espectáculo que alcanzó 250 representaciones. También a comienzos de esa década, Orestes Caviglia debió emigrar hacia el Uruguay, donde por cinco años dirigió la Comedia Uruguaya y sólo pudo retornar en 1956 para dirigir nuestra Comedia Nacional. El artista plástico Héctor Basaldúa fue echado del teatro Colón en 1950, al que regresó también en 1956. Francisco Carcavallo, entre 1951 y 1956, vio interrumpida su labor escenográfica por la pública oposición de él y su familia al peronismo; el gobierno además los despojó del teatro Presidente Alvear, construido por sus padres con su propio peculio, sala que debían usufructuar hasta 1967 por haber sido edificado en terreno municipal. (Recordemos que tanto Carcavallo como Caviglia habían señalado objeciones a la implementación de los Certámenes de Teatros Vocacionales implementados por el Gobierno). El escritor Ulises Petit de Murat, el director Leónidas Barletta y el periodista M. Ferradás Campos, quienes en 1945 se habían acercado a la Casa Radical para transmitir la inquietud del medio artístico y para manifestar la necesidad de la neutralidad de la radio en vista del año electoral, tuvieron que afrontar dificultades de todo tipo.

Un caso paradigmático fue el de Niní Marshall, quien tuvo que exiliarse en México para poder trabajar, y cuyas dificultades aparecen detalladas en sus memorias. Allí nos enteramos de cómo la citada artista fue considerada peligrosa. En 1943 se la acusó de deformar el idioma, a pesar de que el interlocutor de turno ejercía una suerte de ultracorrección (por disposición se obligaba a actores, locutores y animadores a hablar con la "elle"). No pudo actuar en radio, porque todos sus proyectos eran vetados por la oficina de Radiodifusión; trabajó en el Uruguay, pero Perón le dificultaba o prohibía su salida hacia ese país, argumentando que así se defendía la salida de divisas "que gastaban los ricos que veranean en Punta del Este"; Eva Perón tachó su nombre de la lista del productor de la Sono y, a través de Mentasti, la actriz se entera que por orden de *la Señora* se le rescindía el contrato y se le impedía definitivamente trabajar. Como su pedido de audiencia no fue tenido en cuenta, tuvo que partir con los



libretos a México, los Estados Unidos, Cuba y España, lugares donde actuó con gran éxito. En 1954, se levantó su prohibición, pero Niní no aceptó trabajar en actos de gobierno como lo eran los festivales.

### **La polémica Danero-Guglielmini. La moral, las buenas costumbres, y la resurrección de Guillotin.**

En abril de 1948 se generó una interesante polémica entre Eduardo M. Suárez Danero, director del Teatro Nacional Cervantes, y el dramaturgo Homero Guglielmini<sup>16</sup> a raíz del estreno de *¡Cómo han cambiado las cosas!* Y la posterior modificación de pasajes del texto original por parte del primero, hecho del que se hizo eco la mayoría de los medios de prensa.

La obra en cuestión desarrollaba un asunto directo, movido, sintético y sencillo, en el que combinaba observación e intención satírica y empleaba recursos del costumbrismo. La crítica y la moraleja implícita afectaba a los jóvenes, considerados por el autor, *modernos* y contaminados de las costumbres *yanquis*, que incluían el baile desenfrenado y el alcohol. En la función posterior al estreno, el director del Cervantes, modificó el texto original (atenuó párrafos y modificó pasajes considerados *atrevidos*, eliminar besos y palabras que aludirían a situaciones *escabrosas*) amparado en la necesidad de cuidar de la moral pública (declaraciones aparecidas en *La Razón*, *La Prensa* y *La Nación* del 15 de abril de 1948; *Clarín* del día siguiente). Esta actitud determinó la decisión del autor de retirar su pieza del escenario del Cervantes. Más allá de los valores de la obra que fueron cuestionados por un sector de la crítica (*Criterio*, 14 de abril de 1948; *Crítica*, 15 de abril de 1948; *Cartel*, 16 de abril de 1948) surge la

---

<sup>16</sup> Profesor titular de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y letras (UBA) obtendrá en 1954 el Premio Nacional de Literatura 1951/53 por *Galería de Espejos*. En teatro había también estrenado, *La mujer del otro piso*, que había recibido el 1º premio de la Comisión de Cultura 1945-46. En esta obra, la clase media acomodada es presentada como portadora valores negativos: frivolidad, ignorancia, inmoralidad, materialismo, ocio improductivo.



paradoja de que una obra conocida y aprobada por la Comisión Nacional de Cultura<sup>17</sup> y el director del Teatro Nacional Cervantes, sea por ellos censurada. Esta aparente incongruencia no es sino una irregularidad más de las que ocurría en el citado teatro: a Luis Rodríguez Acassuso se le retiró la obra en ensayo sin darle ningún tipo de explicación y similar suerte corrió el dramaturgo Nicolás Viola. Curiosamente, Guglielmini -nueva versión de Guillotin- como ex integrante de otras comisiones de cultura, había ejercido, a su vez, una censura ideológica sobre la producción de otros autores que se presentaban para ser escenificados en el teatro oficial y que puede también puede ser calificada de "infiltración reaccionaria y moralizante".<sup>18</sup>

Creo que lo interesante de este conflicto es que revelan aspectos retrógrados de quienes se consideran representantes de la cultura nacional: el director de un teatro oficial que ha accedido no sólo sin concurso, sino carente de antecedentes que justificaran su nombramiento, decide corregir una obra seleccionada en nombre de la moral y las buenas costumbres, en consonancia con los anhelos de argentinidad de la Comisión Nacional de Cultura. No se trata, entonces, del accionar de una o dos personas, sino de una postura instalada y bendecida por las autoridades.

Pero, igualmente de importante, en esta convivencia de pieza teatral original y pieza teatral censurada (modificada), es la revelación de hasta qué punto el sentido de una obra aparece definida por el contexto y se genera la situación en la que dos textos aparecen "al mismo tiempo, uno con respecto al otro, como sinónimos y como antónimos"<sup>19</sup>. Un ejemplo contemporáneo que afecta a las artes plásticas fue la modificación de la obra sobre Eva Perón que la artista plástica rosarina Nicola Constantino tuvo que realizar para continuar participando en la Bienal de Arte de Venecia 2013 en aras de una concepción *nacional y popular* impuesta por el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner.

---

<sup>17</sup> Dicho organismo había difundido poco antes que "exhorta a los autores a escribir, asegurándoles el organismo respeto y consideración" ("Culmina con el retiro de la obra de Guglielmini una serie de desaciertos del director S. Danero", *Clarín*, viernes 16 de abril de 1948, p. 14)

<sup>18</sup> Véase "Resurrección de Guillotin" en *Crítica*, 15 de abril de 1948)

<sup>19</sup> Yuri Lotman, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 56.

## La censura en otros campos

Lo acaecido en el campo teatral tiene que ser leído dentro de un contexto político global ya que los embates de la censura abarcaron todos los frentes. El propio Perón siempre fue claro al respecto, sobre todo cuando se trató de los medios de comunicación.

La mayoría de los historiadores reconocen que a comienzos de 1950 ya no existe prensa independiente, sistemáticamente clausurada por la Comisión Visca-Decker. En el extenso discurso<sup>20</sup> a los integrantes del Comité Central Confederal y los Delegados Regionales de la Confederación General del Trabajo, Perón denuncia como "antiobreros", "antijusticialistas", "antiargentinos" e "instrumentos del capitalismo" a los diarios *La Prensa* y *La Nación*: "Son los enemigos de los trabajadores argentinos, las vanguardias de los enemigos que todavía están aquí, al servicio de esos intereses, y a quiénes debemos combatir de toda manera"<sup>21</sup>. A este señalamiento del opositor/enemigo se enuncia la medida a tomar: "Que sepamos bien quiénes son nuestros amigos y quiénes son nuestros enemigos, y le demos al amigo todo, y al enemigo, ni justicia" (id, p. 30; el subrayado es mío).

Estas consideraciones (y acciones) atentatorias a la libertad de expresión se enmarcan en un pensamiento autoritario que se explicita a lo largo de más de una década y que se intensifica en los años 50. El oficialismo tuvo el monopolio de la prensa y de la radio y ejerció gran presión sobre la industria cinematográfica que, entre 1943 y 1953, resultó afectada, además por la escasez de celuloide. Hacia 1950

---

<sup>20</sup> Varios son los temas tratados: la historia del sindicalismo, los fracasos de los gobiernos socialistas, los monopolios en la Argentina, el aprovechamiento de la prosperidad actual, la consolidación de organizaciones sindicales poderosas, y la organización de los productores. Este discurso es especialmente interesante porque pone al descubierto el pensamiento peronista: si bien señala que los obreros "son el nervio y la base del justicialismo argentino" (p. 30), no duda en afirmar que los obreros argentinos "seguirán pobres, pero van a tener una organización poderosa y rica en fuerza, en aglutinación, en disciplina, en elevación de la cultura social que los respaldará a todos por igual (p.19, el subrayado es de mío)

<sup>21</sup> Juan Domingo Perón, *La C.G.T. escucha a Perón* (s.l.)(s.n.) (s.d), 1950, Folleto 25 páginas. La cita es de p. 24.

se registra el apogeo del cine-club, pero las ideas libertarias que allí germinan y se difunden molestan al gobierno; como consecuencia: salitas clausuradas y una actividad que debe desenvolverse en un clima incómodo e intimidatorio<sup>22</sup>.

Un fuerte control ideológico opera en las universidades. El profesor e investigador Raúl Castagnino fue víctima de sistemáticas marginaciones y el crítico Raimundo Lida tuvo que exiliarse definitivamente. En el ámbito periodístico, el historiador y crítico teatral Luis Ordaz fue obligado a reescribir sus comentarios.

Durante el primer gobierno peronista, los críticos teatrales vivimos sujetos a la censura. No podíamos decir nada negativo de obras peronistas o en las que trabajasen actores que adherían al régimen. Un ejemplo fue *El patio de la morocha*. El diario *Clarín*, a raíz de una crítica adversa, se tuvo que retractar y hacer una nueva crítica; y Martín Lemos, jefe de espectáculos de *Noticias Gráficas* me indicó que realizara una crónica y la crítica de *El Patio de la morocha*, siguiendo las instrucciones de la Subsecretaría de información Pública<sup>23</sup>

Ninguno de estos ejemplos puede ser considerado como un hecho aislado, sino como consecuencia lógica de la instrumentación sistemática de una política cultural que buscaba una homogeneización sin fisuras.

Estos y otros ejemplos fueron silenciados (o sólo tangencialmente aludidos) hasta el presente en los estudios referidos teatro argentino, lo que me lleva a plantear al menos tres interrogantes: se trató de ¿ignorancia de lo acaecido?, ¿miedo de *quedar mal* con los grupos de intelectuales peronistas que se asumen como únicos representantes de lo popular? o ¿temor a ser marginado de un determinado *campo intelectual*?<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Sobre este tema quien aporta una mirada sistemática y abarcadora es Clara Kriger en *Cine y Peronismo, el estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2009.

<sup>23</sup> Reportaje de la autora a Luis Ordaz, 27 de junio de 1986.

<sup>24</sup> Este temor, desafortunadamente, no es infundado. En 1999, en el marco de un Congreso Internacional de Teatro organizado por GETEA (UBA) en Buenos Aires, y durante mi exposición sobre el tema, un grupo de investigadores adherentes al justicialismo, abandonaron la sala por considerarme "gorila", pero, sin discutir sobre la pertinencia de las fuentes analizadas.

## **Un caso de histeria política: el plan político 1952**

Pero, sin duda, uno de los actos de censura más graves fue el instrumentado en 1952, y sobre el cual reflexionamos en una parte del artículo expuesto y discutido en la Universidad Nacional del Centro en el 2010, focalizado sobre las complejas y conflictivas relaciones entre el teatro la política y la historia.

La lectura de la resolución del Ministerio de Educación emitida el 6 de junio de 1952 aún hoy nos produce escalofríos, ya que no podemos menos que considerarla un antecedente de las futuras medidas de *control ideológico* implementadas por la Triple AAA y profundizadas por la dictadura militar a partir del golpe de 1976.

Estas directivas estaban dirigidas a los Directores Generales, Directores y Jefes de dependencia y los obligaba a conectarse estrechamente con la Dirección de Defensa Nacional a través del Servicio de Enlace y Coordinación, y asimismo con Prensa y Difusión y la Dirección General de Cultura. Los tres objetivos de este plan eran:

- 1) afianzar la cohesión y lealtad de los funcionarios, docentes y empleados del ministerio,
- 2) adoctrinar al personal.
- 3) prevenir y neutralizar el "clima subversivo".

Las palabras del Gral. Perón, citadas en dichas instrucciones ("He de ser yo mismo quien se tome el trabajo de tener informada a la opinión pública") dejan bien en claro el deseo de centralización y control por parte de un Estado fuerte. Los funcionarios debían -además de adoctrinar a todo el personal y alentarlos a comportarse como entusiastas defensores del régimen- también denunciar a "tibios" y opositores. Ser enemigo del régimen significaba ser traidor a la patria.

Estas disposiciones que contemplaban la puesta en práctica a través de la Dirección de Defensa Nacional de medidas de *represión y prevención* (art. 3) fueron



también recibidas Juan Oscar Ponferrada, a cargo del Seminario Dramático Nacional<sup>25</sup>. De tal manera, las prácticas artísticas, quedaban subordinadas al Estado y reducidas a un "aparato ideológico al servicio de". Por el Servicio de Enlace y Coordinación se debía llevar un registro *completo y detallado* del todo el personal (art. 4), mientras que, paralelamente, por Prensa y Difusión se programarían las publicaciones necesarias para el *mejor adoctrinamiento justicialista* del personal (art. 5), y por la Dirección General de Cultura se debían promover conferencias públicas destinadas a exaltar la unión de las fuerzas armadas con el pueblo y difundir la doctrina justicialista mediante la voz de los intelectuales argentinos (art. 6)

Este breve enunciado de parte de las disposiciones permite apreciar, ante todo, la consolidación de un Estado tentacular, que hace gala de un poder hegemónico sin fisuras y que no disimula la concentración de poder y el autoritarismo. Y, en segundo término, la aceptación que dicha ideología tenía en un cierto sector de la *intelligentzia*.

Resulta interesante señalar en este aspecto algunas de las ideas desarrolladas en la obra del ensayista e historiador Ernesto Palacio, *Teoría del estado*<sup>26</sup>, quien se considera a sí mismo como un ciudadano militante de un movimiento revolucionario que ha transformado la fisonomía de la Argentina. A lo largo de ese libro defiende la necesidad de un liderazgo sin discusión y en el que recae, sin necesidad de consejo alguno, la toma de decisiones que afectan a la Nación. Es decir, se le otorgaban a Perón plenos poderes en todos los campos -aún los del pensamiento- basado en una supuesta y discutible, razón de Estado.

Creemos que tanto los objetivos enunciados en la citada resolución ministerial como el vocabulario empleado ameritan la transcripción de ciertos fragmentos sobre todo en vista de los trágicos sucesos de nuestra historia reciente. Para cumplir con el primer objetivo ("Afianzar la cohesión y lealtad de los funcionarios, docentes y empleados del ministerio") se adoptarían las siguientes medidas:

---

<sup>25</sup> La copia de la resolución emanada del ministerio de Educación el 6 de junio de 1952 y dirigida a Ponferrada, fue consultada en el Archivo que pertenece a dicho dramaturgo en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

<sup>26</sup> Buenos Aires, Editorial política, 1949.





1) Hacer un minucioso reajuste de los cargos directivos, de modo que no queden en los cargos sino hombres de absoluta confianza y lealtad;

2) Evitar toda infiltración de funcionarios y docentes desleales o simplemente no afectos, para lo cual se deberá tener copia de la ficha de afiliación al Partido, y una nómina de informantes de indudable posición ideológica que den fe de su tendencia política. Esto garantizaría que quienes ocuparan cargos directivos serían decididos partidarios del Gobierno y defensores conscientes y a fondo de la Justicia Social, la Independencia Económica y la Soberanía Política.

El segundo objetivo ("Adoctrinamiento del personal") incluía también drásticas medidas: cualquier actitud contraria o tibia debía considerarse falta gravísima de deslealtad a la Patria y a sus instituciones. Asimismo, responsabilidad de los funcionarios iba a ser inculcar en sus subalternos el verdadero concepto de la disciplina del trabajo, subordinación a las autoridades constituidas, defensa de las instituciones y la Ley, apoyo al Gobierno, unidad con las fuerzas armadas y las fuerzas guardianas del orden y con las instituciones justicialistas. Para contrarrestar los rumores o infundios de la oposición, además, de las charlas diarias sobre el Justicialismo, de media hora, los funcionarios debía proponer al Ministro planes de conferencias para todos los días hábiles con desarrollo de un programa preparado al efecto. Las medidas con el objeto de cumplimentar el tercer objetivo ("Prevención y neutralización del clima subversivo") eran aún más insidiosas: organización de un servicio de vigilancia permanente y grupos de defensa, cuyos nombres serían de carácter reservado; intensificación de las inspecciones; permanencia de directores o autoridades en las salas de reuniones de docentes para evitar comentarios hostiles para el gobierno, rumores o infundios; aplicación enérgica del reglamento para evitar la desidia, la confusión, la alteración del orden, las inasistencias injustificadas. Igualmente secretas serían las listas de quienes pudieran considerarse presuntos promotores de agitaciones y cuya permanencia resultaría nociva para el desarrollo normal de las actividades.



La figura del defensor de la doctrina justicialista, enérgico, decidido y leal se construye confrontada con la del anti-peronista, traidor a la Patria, malintencionado y mentiroso. Como lo hicieron los dramaturgos en sus piezas ficcionales, desde el poder se diseñan estereotipos, máscaras culturales modelo (peronista/defensor del orden y de su correspondiente negativo, el no-peronista/enemigo) en la que el otro aparece como realidad amenazante de la armonía y el progreso. Esta polarización ideológica, registrada, simultáneamente, en todos los campos sociales y culturales, y alimentada a lo largo de una década, no dejó espacios alternativos y, aún después de medio siglo, continúa funcionando negativamente.

En consecuencia, dada la existencia de una censura de variada intensidad, pero permanente, a lo largo de una década, que abarcó casi todos los campos de la vida cultural, considero que resulta pertinente una lectura del teatro en la época peronista que no sólo la mencione, sino que la tome como un punto de referencia insoslayable.

[pzayaslima@gmail.com](mailto:pzayaslima@gmail.com)

**Abstract:**

The aim of this article is to offer, both, many objective pieces of information and a personal interpretation of them which allows us to elucidate censorship's effects over Argentine theatre between 1945 and 1955. We examine the changes caused by state control and what radically affected actors, directors, authors, critics and managers. We also discuss how this circumstance determined repertory choosing criteria.

**Palabras clave:** censura, peronismo, control estatal, teatro, moral.

**Keywords:** Censorship, Peronism, State Control, Theatre, Moral.