



Disidencias y modos de réplica ideológicas: el Teatro Independiente durante la primera gestión peronista (1946-1955)

Yanina Andrea Leonardi

(Universidad de Buenos Aires-CONICET)

En el horizonte de expectativas de los escritores e intelectuales de izquierda de la década del '30, la revolución era percibida como algo posible e inminente. Tanto la crisis económica de 1929 en Estados Unidos, como la experiencia de la Unión Soviética y los acontecimientos revolucionarios de octubre de 1934 en Asturias, agudizaron esta sensación, incrementando su cercanía. En el marco de los partidos políticos, a través de la creación de agrupaciones o individualmente, estos intelectuales practicaron distintos modos de intervención social, política y cultural, todos con una impronta revolucionaria. Su rasgo central, según señala Sylvia Saítta, fue un "alto grado de internacionalización de su compromiso político", donde "se actualizó y se reformuló la discusión acerca del rol del intelectual, la función del arte, las relaciones entre arte y sociedad o literatura y revolución, en un planteo a partir del cual se diseñaron nuevas prácticas y nuevos modelos de intervención política"¹.

Aunque frente al contexto social internacional se ensayaron distintos modos de réplica ideológica, en el que participaron varias disciplinas artísticas, hubo algunos que adquirieron mayor notoriedad y trascendencia en el campo cultural, como fue la aparición de numerosas revistas y grupos pertenecientes al Teatro Independiente. Publicaciones culturales como *Claridad*, *Metrópolis*. *De los que escriben para decir algo*², *Contra*, *Conducta*, o periódicos como *Bandera Roja* -que respondía al partido comunista- datan de estos años.

Dentro del campo teatral porteño, tomó notoriedad la experiencia iniciada por Leónidas Barletta, que -bajo el nombre de Teatro del Pueblo- pretendía fundar un espacio de discusión y difusión que congregara a distintos agentes intelectuales

¹ Sylvia Saítta, "entre la cultura y la política: los escritores de izquierda", en Alejandro Cattaruzza (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Tomo III. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001, p. 383.

² Esta revista fue editada por Leónidas Barletta desde 1931 y fue órgano del Teatro del Pueblo.



de izquierda. Su fecha de inicio fue el 30 de noviembre de 1930, dando comienzo así al movimiento del Teatro Independiente en la Argentina, que rápidamente se nutriría con nuevas agrupaciones.

Esta experiencia se posicionó como emergente dentro del campo teatral, a la vez que se planteaba como una modernización entendida en términos de ruptura con respecto al microsistema teatral anterior³. Es decir, su programa se centró excluyentemente en prácticas dramáticas y espectaculares europeas, conformando un *teatro culto*, que obtuvo la pronta legitimación del campo intelectual, revelándose contra el microsistema teatral del sainete y del grotesco criollos, el realismo finisecular y el nativismo-costumbrista⁴.

El modelo ideológico que tomaba Barletta era el Teatro del Pueblo de Romain Rolland⁵ y su concepción didáctica y movimientista del teatro. El funcionamiento de esta agrupación dirigida por Barletta residía en la realización de un *teatro de arte* de alto contenido social, con un activismo de parte de sus miembros que podía ser entendido en términos de militancia, con una organización en asambleas y comisiones que sustentaba tanto la estructura del grupo como su labor intelectual.

En el momento de irrupción del peronismo en octubre de 1945, el Teatro del Pueblo transitaba su primera fase -comprendida entre los años 1930 y 1949-, a la que Pellettieri denominó de "culturización", consistente en la aparición de nuevos modelos dramáticos y espectaculares y el advenimiento de una nueva ideología estética⁶.

Tanto por las particularidades que constituían al Teatro del Pueblo y a los demás grupos pertenecientes al Teatro Independiente, como por las características de las políticas culturales peronistas, que eran percibidas como populares, tradicionalistas y conservadoras⁷, entendemos que eran proyectos totalmente

³ Osvaldo Pellettieri, *Una Historia interrumpida*. Buenos Aires, Galerna, 1997, p. 40.

⁴ Osvaldo Pellettieri (Dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Tomo IV. Buenos Aires, Galerna, 2006, p. 69-157.

⁵ La propuesta de Romain Rolland (Francia, 1866-1944) se resumía en la consigna "el teatro por el pueblo y para el pueblo", y consistía en un proyecto cuyo referente eran los sectores populares y su realidad, en oposición al teatro burgués. Su libro *El teatro del pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo* fue publicado en París en 1903.

⁶ Osvaldo Pellettieri, ob. cit., 1997, p. 20.

⁷ Yanina Leonardi, "Un teatro para los descamisados", en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 4, n° 7, julio 2008.



disímiles y antagónicos. En efecto, el Teatro Independiente encontró en este gobierno a un adversario, que, en cierto modo, por su posicionamiento ideológico opuesto no se convirtió en un mero obstáculo, sino en un enemigo que potenció - sin buscarlo- la creatividad y fortaleza del grupo.

Las tensiones con el Teatro Independiente se iniciaron ya desde la aparición de Juan Domingo Perón en la Secretaría de Trabajo y Previsión en 1943. Conflictividad que no se restringía a las agrupaciones de este movimiento teatral, sino a toda la izquierda en general. Efectivamente, una de las primeras medidas tomadas por el gobierno militar que había realizado el golpe de 1943, fue la clausura por tiempo indeterminado del periódico comunista *La Vanguardia*, el 22 de abril de 1944. Ocho meses más tarde reaparecería convertido en semanario.

En lo que respecta al Teatro Independiente, las medidas implementadas estuvieron centradas principalmente en la censura tanto de las salas teatrales⁸ como del repertorio de los grupos. El carácter universalista de los textos dramáticos representados como su ideología eran algunos de los cuestionamientos que realizaban las autoridades militares y posteriormente el gobierno democrático de Perón. Con respecto a las salas, su clausura no era más que una máscara que encubría una diferencia ideológica. Obviamente, este tipo de medidas generarían una polarización irreconciliable entre el Teatro Independiente y el campo de poder. Uno de los casos de censura que adquirió gran notoriedad en 1949 fue la prohibición en el ámbito municipal de la puesta en escena de *El malentendido* de Albert Camus, que imposibilitó la visita posterior del autor a la Argentina.

Son diversos los testimonios de integrantes del Teatro Independiente o cercanos a éste, que refieren a la prohibición y persecución de actores y autores. Algunos casos son comprobables, pero no ocurre lo mismo con el resto de los testimonios. En cierto punto la censura y persecución ejercidos por el gobierno peronista en estos años, se tornan un terreno difuso donde carecemos de testimonios o documentos que den cuenta de ellas, lo que no implica la anulación de su existencia.

⁸ Las salas teatrales clausuradas y desalojadas fueron las pertenecientes a las agrupaciones Teatro del Pueblo, La Máscara y Juan B. Justo.



En el mismo terreno de la censura por parte del Estado, pero situándonos en el campo literario, también existen algunos testimonios que nos informan acerca de ello, aunque parecería que dentro de esta disciplina la presencia del campo de poder fue menor que en el teatro. Al respecto, Andrés Avellaneda, en sus estudios sobre las vinculaciones entre la literatura argentina y el peronismo, observa que los testimonios ocasionales que se hallan evidencian la existencia de un clima de control asistemático, internalizado más que nada en el circuito mismo de producción literaria, o sea en el nivel de escritores y editores; o de un sometimiento del escritor a un control difuso más o menos efectivo según el poder del rumor o de la noticia informal. Paradójicamente, muchos de los autores argentinos más representativos, que eran opositores al peronismo, desarrollaron a lo largo de estos años, la parte más importante de su obra que nutre la literatura nacional⁹.

La percepción de estos agentes intelectuales de izquierda con respecto al peronismo se reducía "al establecimiento de una dictadura fascista"¹⁰, lo que implicaba una radicalización de sus opiniones con respecto al gobierno peronista, y más aún al proyecto cultural que éste estaba implementando. Así definía el crítico e historiador Luis Ordaz -cercano al Teatro Independiente y afín a una ideología de izquierda- a este periodo:

El régimen que se llamó a si mismo 'Justicialista' se caracterizó frente a otros regímenes de semejante cuño porque consiguió estructurar un estado totalitario y discrecional perfecto, tras del biombo chino de un gobierno de apariencia popular y organización democrática. (...) Se hablaba a gritos de 'libertad gremial', pero las celdas estaban repletas de auténticos dirigentes obreros (cuando no desaparecían misteriosamente) que, al no entregarse a los manejos oficiales, eran suplantados por delegados títeres¹¹.

⁹ En ese sentido, el autor observa que "es sumamente sugestivo que sean éstos los años en que la literatura argentina experimenta a un copioso y rico desarrollo de ciertas formas narrativas como el policial y la fantástica", Andrés Avellaneda, *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983; p. 36.

¹⁰ Carlos Altamirano, "Ideologías políticas y debate cívico", en Juan C. Torre (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas. (1943-1955). Vol. VIII*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002; p. 225.

¹¹ Luis Ordaz, *El Teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956; p. 255.



El posicionamiento de Ordaz¹² resume la visión antiperonista que dominó en el Teatro Independiente. Entendemos y ubicamos su testimonio como producto de un pensamiento de izquierda que debió enfrentarse en los años '40 y '50 a la llegada de un movimiento de masas, al que juzgó y nominó desde parámetros que respondían a la realidad europea de aquellos años -que era observada atentamente-, por esa razón, epítetos como *dictadura*, *nazi* y *fascista* eran comunes para referirse al gobierno peronista.

Pero existe otro punto a través del cual los integrantes del Teatro Independiente potenciaban su disidencia con el peronismo: se trataba de la captación de las masas obreras y su constitución como público de sus espectáculos. Si bien el Teatro del Pueblo y las demás agrupaciones del Teatro Independiente tenían como objetivo educar al pueblo por medio del teatro, éste no pudo ser concretado ya que el sector social que concurría a sus funciones y demás eventos culturales era la clase media, que, por otra parte, conformó una porción considerable del antiperonismo. En cierto modo, su concurrencia a estos eventos podría ser entendido como una especie de militancia opositora al gobierno.

La contra-cara de este proyecto cultural la constituía la asistencia de los sectores obreros -en términos masivos- a los espectáculos organizados por las políticas culturales peronistas, al igual que al teatro perteneciente al circuito profesional-comercial de la calle Corrientes. En ambos casos, se trataba de un teatro popular que contaba con una gran afluencia de público, que ofrecía textualidades que en muchos casos ya transitaban por su etapa de remanencia, como, por ejemplo, el sainete, la comedia asainetada y los dramas nativistas, aunque también se incluían clásicos universales.

En consecuencia, esta cultura popular que predominaba en el gusto de los sectores obreros era totalmente opuesta a los fundamentos del proyecto creador del Teatro Independiente. En ese sentido, las agrupaciones continuaban el posicionamiento que la izquierda tradicionalmente tenía con respecto a la cultura popular, entendiéndola como reaccionaria y contraria a todo proceso de

¹² Ordaz menciona el encarcelamiento de obreros que no respondían al oficialismo, hecho que puede documentarse, principalmente de trabajadores comunistas, socialistas y anarquistas, considerando que el peronismo se había plegado a una campaña anticomunista, que tenía una repercusión internacional. Pero no ocurre lo mismo con las desapariciones que menciona.



concientización política que pudiera lograrse en los trabajadores. Efectivamente, uno de los postulados iniciales del Teatro del Pueblo desde su origen fue su disidencia con el teatro comercial y la figura protagónica del capocómico.

Esta percepción -que consideraba al peronismo como un obstáculo para la concreción del proyecto del Teatro Independiente- está presente en el testimonio de Pedro Asquini -uno de los hacedores de Nuevo Teatro- donde se refiere a su experiencia en la agrupación La Máscara:

El público era en su mayoría de esa clase de trabajadores que desapareció: el obrero ilustrado, amigo de las bibliotecas, con el periódico y el libro bajo el brazo; participe protagónico de polémicos debates sobre arte y política. Ese tipo de obrero desapareció con el peronismo. Era lógico: Perón con las mejoras sociales le compró la conciencia a la masa y ya no cabía discusión posible, se fueron yendo a baraja¹³.

La representación del obrero que construye Asquini, que se inscribe en un registro absolutamente romántico, pasa por alto la composición real del público del Teatro Independiente que consistía en algunos sectores medios que respondían a un pensamiento de izquierda y no los sectores trabajadores. También da cuenta de la visión antiperonista que desconocía todo un proceso de modernización cultural que afectaba por estos años a los sectores populares y a la cultura argentina y, por extensión, a la estructura social del país.

Una de las características predominantes de la izquierda argentina, incluyendo a los teatristas, que afectó su visión del contexto social local fue la dominancia de una impronta internacionalista en su percepción de la realidad. En una primera instancia, la posibilidad de la revolución se había convertido en una idea rectora de sus pensamientos y proyectos, al punto de convertir a ciudades como Moscú y Madrid en el espacio simbólico donde se concretaban sus deseos utópicos. Después, frente al avance del fascismo y el nazismo en Europa, se produjo un giro, instalando su interés en frenar la expansión de los mismos en el ámbito nacional, ubicando en el centro de sus preocupaciones valores universales, como la democracia, la justicia y la libertad. Es justamente allí, donde se instala la

¹³ Pedro Asquini, *El teatro, ¡Qué pasión!* Santa Fe, INTeatro Editorial, 2003: p. 22.



incomprensión hacia el fenómeno peronista, que fue evaluado y calificado a partir de las experiencias acontecidas en Italia y Alemania, considerando solamente las prácticas autoritarias del peronismo.

Modos de réplica del teatro frente al peronismo: *El puente* de Carlos Gorostiza

Aunque el Teatro Independiente era un bastión importante dentro del sector antiperonista, no sólo por sus integrantes, sino también por la composición de su público, en su producción no fue dominante la presencia de la representación del peronismo como núcleo de discusión. Obviamente, una de las primeras respuestas a esta ausencia puede sustentarse en la censura ejercida por el gobierno.

Igualmente, el Teatro Independiente hallaba el punto de discusión con el campo de poder a partir de la representación de textualidades extranjeras, donde temas como la libertad eran centrales. Es decir, su polémica era entablada de manera indirecta, ya que lo que prevalecía con respecto al peronismo era el silencio. Esta actitud -que se fundaba en no hablar de aquello que ocasionaba una molestia- sería recurrente en años posteriores en los autores y grupos pertenecientes a este movimiento teatral.

Más allá de esta postura que fue la predominante, en una de las agrupaciones teatrales se llevó a escena un texto que precisamente tomaba a la realidad nacional de la época como tema central, acercándose así inevitablemente al peronismo. Se trata del estreno de *El puente* de Carlos Gorostiza, el 4 de mayo de 1949, llevado a cabo por La Máscara, con dirección a cargo del autor y Pedro Doril¹⁴.

Según los estudios de Osvaldo Pellettieri, en el estreno de *El puente* convergen varios factores que atañen a la concreción de cambios dentro del movimiento del Teatro Independiente. Se da inicio con esta pieza a su segunda fase denominada de *nacionalización*, que tiene como características generales la

¹⁴ Escenografía: Gastón Breyer. Elenco: Mario Rolla, Alejandra Boero, María Elena Sagrera, Pedro Doril, Adriana Campos, Antonio Rivas, Edgardo Nervi, Carlos Felpar, José Chal, Hugo Monzón, Alejandro Ester, Enrique D'Amico, Pedro Asquini, Gabriel Lannes, Salvador Millán, Miguel Narciso Bruse, Jorge Dublán, Erna Becher, Delia Irigoyen, Nora Vernay. Teatro La Máscara.



contextualización social de los espectáculos, la inclusión de su discurso en lo argentino y latinoamericano, la indagación en la poética realista y la intención de captar un público popular.

El texto marca abiertamente una apertura hacia la realidad nacional ubicando la acción "en Buenos Aires, alrededor de 1947", referencia temporal que remite ineludiblemente a los años de apogeo del primer gobierno peronista. Además, a lo largo del texto, inscripto en una estética realista, se observa que la realidad social funciona como un intertexto predominante en la estructura del mismo. Un ejemplo de ello, es la conformación de las clases sociales -media y baja- inserta en la distribución social porteña, y la construcción del sistema de personajes en función de éstas, erigiendo de este modo, un sistema de elementos opuestos (la barra de muchachos de la calle y la familia de la casa), que se encuentran en pugna.

Dentro de este propósito de contextualización del Teatro Independiente, otro de los aportes que realiza la pieza de Gorostiza, es la introducción de un habla coloquial propia del Buenos Aires de aquellos años, que tiene como rasgo central el uso del *vos*. Hasta el momento, tanto el Teatro Independiente como el microsistema profesional-culto habían utilizado un discurso neutro literaturizado¹⁵.

Las características hasta el momento mencionadas, distinguen a *El puente* dentro de la historia del teatro argentino. A ellas, debemos agregar que también se trata de la primera pieza que lleva al peronismo a escena -aunque sea de modo sesgado- producida por el Teatro Independiente, además, realizada en pleno apogeo de la primera gestión peronista.

Las transformaciones sociales acontecidas en el país desde mediados de la década del '40 produjeron, casi de modo ineludible, el inicio de este proceso de acercamiento del Teatro Independiente a la esfera social, donde *El puente* se establece como obra pionera, incorporando los conflictos sociales a su trama. En este sentido, se trataría de la primera polémica que el Teatro Independiente entablaba de modo abierto con el peronismo. La obra de Gorostiza se propone ofrecer una visión de la realidad, donde prevalece el predominio de una crisis

¹⁵ Osvaldo Pellettieri, "Algunos aspectos del 'teatro de arte' en Buenos Aires (1930-1975). (El contexto teatral y político del Teatro del Pueblo)", en *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires, Galerna-Fundación Somigliana, 2006, p. 69-157.



económica, en cuyo marco se produce el enfrentamiento de dos clases sociales concebidas como antagónicas.

Pellettieri considera que Gorostiza debatió en *El puente* las tensiones entre lo estatuido y lo nuevo en la sociedad argentina. Trató de clarificar, quizás sin demasiada profundidad, una serie de intertextos sociopolíticos: la aparición del peronismo, el advenimiento de un nuevo sector social a la vida nacional, los antagonismos que le sucedieron, el odio social generado en dos bandos -peronistas y antiperonistas-, el acreciente tema económico¹⁶.

En el marco de ese debate, en el que se insertan una serie de representaciones de sectores y problemáticas sociales concebidos de modo programático al punto de construir personajes delineados como *roles sociales*, es donde observamos que la visión del autor sobre la realidad se ve afectada por las mismas variables que predominaban en el pensamiento de izquierda en la Argentina de aquellos años.

Si bien en *El puente* es meritorio el intento de acercamiento y comprensión hacia la realidad nacional, consideramos que la permanencia de determinadas matrices de pensamiento, que estaban presentes no sólo en el autor, sino también en el Teatro Independiente y en el público que presenciaba la puesta en escena, conllevan la producción de representaciones sociales que se encuentran, en cierto modo, alejadas de la realidad de la época, escamoteando una serie de acontecimientos que por su magnitud resulta difícil desconocer, más allá de su coincidencia o no con ellos.

El punto central de debate que abre la pieza es presentar a la Argentina del primer peronismo inmersa en una gran crisis económica, donde quienes se ven mayormente perjudicados son los sectores populares, aunque también los sectores medios. A partir de la metáfora de la construcción del puente, que alude a la distancia existente entre dos clases sociales, que, por otra parte, se establece como insalvable ya que la construcción se interrumpe con un final trágico, Gorostiza define un estado de situación a través de una división espacial -la calle/la casa-, ámbitos que remiten a las esferas sociales opuestas. También lo hace a través del

¹⁶ Osvaldo Pellettieri, ob. cit., 1997, p. 59.



discurso y acción de sus personajes, muchos de los cuales tendrán un peso mayor a la hora de evaluar el presente, como ocurre con el personaje del Padre.

Dentro de este esquematismo en el diseño del sistema de personajes, algunos se presentan de un modo más acertado y verosímil, más cercano a su referente. Precisamente, eso es lo que sucede con la concreción de la representación de la clase media a través de los habitantes de la casa -su ámbito de pertenencia-, que contiene el sentimiento de amenaza hacia el avance de los sectores populares y su disgusto hacia las mejoras sociales que éstos pretendían y conquistaban. Este tema es problematizado por el sector femenino de la casa, a raíz de una cuestión concreta que es el empleo del servicio doméstico:

Elena: (...) Vos sabés que ahora, con la falta de sirvientas...

Tere (*explotando*): ¡No me hables! ¡Es un problema terrible!

Elena: ¡Ja! ¡Si lo sabré yo!

Tere: (*con vos aguda*): ¡En casa se nos va a ir la que tenemos...!

Elena: ¡Ah, sí!

Tere: Sí, va a trabajar a una fábrica. Vos sabés, estas chirusas, con tal de trabajar poco hacen cualquier cosa...".¹⁷

Es así como desde este sector social, con la carga de todos sus prejuicios, se advierte la existencia de un proceso que afecta a los sectores bajos, y por contraposición, a los intereses de los estratos medios. Si bien, solamente se alude al empleo del personal doméstico, esa conversación no es más que la sinécdoque de los resquemores que despertaban en estos sectores las conquistas sociales de los trabajadores.

Frente al posicionamiento de estos personajes, se erige la voz del Padre, quien es el encargado de contrarrestar y evaluar el pensamiento de los sectores medios, advirtiendo el proceso social que se estaba gestando. La figura del Padre se constituye como una instancia mediadora entre ambos sectores, si bien, su ámbito de pertenencia es *la casa* y su extracción social es la clase media. Pero, a

¹⁷ Carlos Gorostiza, *El puente*, en *Teatro 3*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993; 310-407. La cita es de p. 347



pesar de su origen, trasciende los prejuicios, lo que le posibilita evaluar el presente a través de su metáfora de *la escalera*:

Padre: Vea. Antes las clases sociales eran dos. Aquí estaban los de arriba y aquí estaban los de abajo. Ahora no. Ahora todo está más entreverado. Ahora hay una escalera. (Ese es su argumento.) Eso es. Una escalera. Cada uno tiene un escalón. Unos están debajo de todo y otros arriba, pero hay un montón de escalones llenos de gente. Y todos luchan por subir y por no bajar, ¿comprende? Entonces, no hay tiempo para otra cosa. El de abajo le hace cosquillas al de arriba, y el de arriba le tira patadas al de abajo. ¿Se da cuenta? De vez en cuando, alguno escurre y sube; y otro pega un resbalón y cae. Pera esas son excepciones.¹⁸

Aunque, dentro de los integrantes de la clase media, el personaje del Padre adquiere cierta objetividad ante la realidad, con respecto al resto, debido a su capacidad para evaluar el presente y sus complejos procesos sociales, no consigue constituirse en un personaje positivo dentro del sistema de personajes de la obra, debido a que con sus opiniones termina por valorizar un orden anterior, donde la movilidad social del presente era inexistente. Es decir, más allá de esta presencia mediadora y su pensamiento, la representación que se realiza de la clase media se constituye en una contundente crítica a este sector.

Paradójicamente, los sectores populares, figurados en la barra de la calle - único ámbito en el que se desplazan-, quienes serían los protagonistas de esas mejoras sociales que inquietaban a los sectores medios, no parecen percibir las y mucho menos disfrutarlas. Y es allí, donde *El puente* establece una contradicción en su planteo y en su propósito de incorporar la realidad social al teatro. Si la clase media manifiesta su incomodidad frente a las mejoras laborales de los trabajadores, cómo es posible que éstos aparezcan inmersos en una profunda crisis, totalmente ajenos a esa realidad que provoca el disgusto del resto de la sociedad.

Concretamente, la representación que la pieza de Gorostiza realiza del peronismo consiste en el planteo de una gran crisis económica que afecta a los sectores populares, manteniéndolos desconcertados, en una fecha definida como

¹⁸ Carlos Gorostiza, ob. cit.; p. 351-352.



1947, momento de apogeo del gobierno peronista. Pero esa crisis se contradice con el discurso de los personajes de la clase media en la misma pieza, que reside en las mejoras que afectaban a los sectores bajos.

Por otra parte, observamos en las representaciones de esa crisis, una distancia con los acontecimientos históricos, al punto de construir una representación cuyo referente parecería ser la crisis de los años '30, que Roberto Arlt ilustrara en sus *Aguafuertes porteñas*. Por supuesto, que esta representación pretende discutir con las reformas sociales llevadas a cabo por el peronismo, exponiendo un punto de vista distinto al oficial. Pero es allí, donde nuevamente la visión de Gorostiza entra en contradicción con el pensamiento de algunos referente de la izquierda y del antiperonismo.

Tal es el caso de Américo Ghioldi, representante del partido socialista, quien debatió intensamente sobre el peronismo en aquellos años, que en su artículo titulado "La Vanguardia, los socialistas y el coronel Perón"¹⁹, reconoce las reformas laborales realizadas por Perón desde la Secretaría de Trabajo y Previsión, agregando que fueron las mismas que inicialmente propusieron los socialistas. Es decir, ya en 1945, fecha de la que data este texto, la izquierda discrepaba con Perón a raíz de sus reformas destinadas a los sectores trabajadores.

Las reformas referidas por Ghioldi en 1945, que en 1947 -año en el que transcurre la acción de *El puente-*, ya habían sido profundizadas e intensificadas por la planificación del Estado, no parecen afectar a los sectores pobres de la pieza de Gorostiza, quienes atraviesan una crisis social que los desconcierta, frente a la cual no pueden argumentar una explicación y, menos aún, una salida:

Tilo (otra vez extemporáneamente): Che, Ñato, ¿vos sabés por qué viene la crisis?

Ñato (en baba): ¿Qué?

Teso: Si sabés por qué viene la crisis...

Ñato: claro que sé.

Pichín: Vamos Ñato, qué vas a saber.

Ñato: Seguro que lo sé. Mi viejo me lo explicó el otro día.

Tilo: A ver...

Ñato: Es muy largo, che. ¿Ahora me venís con esas cosas?

¹⁹ Este texto fue publicado en Américo Ghioldi, *Palabras a la nación*. Buenos Aires, Editorial de La Vanguardia, 1945, p. 258-263.



Pichín: ¡no viste que no sabe ni medio!
Ñato: Ufa, che, ¡sí lo sé! Ahora no tengo gana...
Ronco: Una crisis viene cuando no hay plata.²⁰

La pieza evidencia dificultades en su representación de los sectores populares en relación a su referente, y consideramos que ello radica en los conflictos que la izquierda intelectual tuvo para comprender la realidad y la cultura nacionales, y más aún si eran de índole popular. Precisamente, la percepción del fenómeno peronista fue afectada por esa visión internacionalista de la izquierda intelectual, que obstaculizaba todo acercamiento y comprensión al mismo. Como señala Silvia Sigal

a diferencia de la vasta mayoría de las clases populares, entonces, para el conjunto de los intelectuales el gobierno de 1943 y la figura del coronel Perón eran literalmente ilegibles fuera del contexto internacional. Perón vino así a incrustarse en un sistema de oposiciones preconstituido. En este sentido, los orígenes del peronismo popular y del antiperonismo fueron esencialmente asimétricos²¹.

Es decir, la construcción de los sectores populares en *El puente* es producto del antiperonismo dominante en la cultura de la izquierda argentina, que no pudo juzgar los hechos más allá de los parámetros internacionalistas desde los que veía la realidad, práctica que venía llevando a cabo desde la década del '30. Estas matrices de pensamiento seguirían operando a futuro, haciéndose presentes a la hora de comprender la cultura popular, y por ende, al peronismo.

La puesta en escena de *El puente* de Gorostiza, realizada por La Máscara, no obtuvo el éxito de público buscado, limitándose a los asistentes habituales del Teatro Independiente²². Alcanzó una repercusión mayor dentro del campo intelectual y del campo de poder debido a su debate entablado con el peronismo.

²⁰ Carlos Gorostiza, ob. cit.; p. 336.

²¹ Silvia Sigal, "Intelectuales y peronismo" en Juan C. Torre (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. VIII. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002; p. 501.

²² A raíz de la pretensión de captar un público popular, que no fue lograda, Pellettieri señala que la puesta en escena más exitosa de esa temporada fue *Cuando los duendes cazan perdices*, de Orlando Aldama, protagonizada por Luis Sandrini, en el Teatro Astral. La misma -perteneciente al circuito profesional-comercial- recaudó un millón de pesos durante 1949, y ocho millones al cabo de cuatro temporadas consecutivas en la misma sala, que contaba con casi dos mil localidades (1997: 54-55). Esto alude, inevitablemente, al desfase existente entre la programación del Teatro Independiente y un público de extracción popular.



En efecto, desde el oficialismo, rápidamente se generó una réplica, que fue *Clase media* de Jorge Newton, estrenada en el mismo año en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, y que integra el corpus de obras dramáticas de propaganda peronista. También se realizó una puesta en escena dentro del circuito profesional culto en el mismo año, bajo la dirección de Armando Discépolo y a cargo de la compañía de Nélide Quiroga, en el Teatro Argentino²³. Esto constituye un hecho significativo debido a que se traslada un producto del Teatro Independiente al circuito comercial, trasgrediendo, de este modo, los postulados de ese movimiento.

Asimismo, poco tiempo después se filmó la versión cinematográfica de la obra, bajo la dirección de Gorostiza y Arturo Gemmiti, cuyo guión pertenecía a Gorostiza, Gemmiti y Nicolás Olivari. El film fue estrenado el 1° de septiembre de 1950. La realización de esta producción y la intervención central de Gorostiza en la misma dan cuenta de que la censura que existió por estos años no tuvo un carácter rígido y sistemático, tal como señalamos anteriormente. Porque si esto hubiese sido así, *El puente* no hubiese llegado al cine, ni Gorostiza hubiese participado en el proyecto que había sido subvencionado por el Estado.

En este sentido, Clara Kriger en su análisis de la versión cinematográfica de *El puente* sostiene que:

es necesario recalcar que este producto cinematográfico tan diferente, recibió subsidios y protección estatal, a pesar de haber sido realizada por un grupo de teatro independiente que a la sazón se definía como espacio productor de cultura opositora²⁴.

Entonces, la reacción del gobierno peronista frente a la puesta en escena de *El puente* se limitó a la construcción de una réplica desde el circuito oficial. No recurriendo a la censura de los participantes, de lo contrario, Gorostiza no hubiese podido intervenir en la versión cinematográfica en este período, ni en otros proyectos insertos en el marco de la política teatral oficial.

²³ El elenco estaba integrado por Héctor Rivera, Jorge Duran, Pedro J. Martínez, Reynaldo D'Amore, Saúl Jarlip, Horacio Delfino, Dorita Acosta, Mario Lozano, Marcela Sola, Jorge Larrea, Nélide Quiroga, María del Pilar Lebron, Rodolfo Onetto, Italo Sportelli, Daniel Vidone.

²⁴ Clara Kriger, *La presencia del Estado en el cine del primer peronismo*. Tesis doctoral defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2007, p. 358.



No obstante, en la versión cinematográfica ocurre un hecho significativo. Se trata del cambio de fecha en el que transcurre la acción, pasando a desarrollarse en 1942. Es así como el planteo de la crisis de la pieza, que describíamos anteriormente, cobra verosimilitud, ya que la historia se desarrolla antes de la gestión peronista. Asimismo, hay otro hecho que también merece destacarse: al situarse en 1942 el cine está convirtiendo a la pieza teatral antiperonista en una película que avala los cambios implementados por el peronismo. Es decir, se invierte el sentido original.

Más allá de los cuestionamientos que podamos realizar sobre el modo en que la pieza de Gorostiza entabla relaciones con la realidad nacional, consideremos que su intervención en el debate que se estaba dando dentro del campo intelectual, conlleva aspectos meritorios. En este intento de concretar un proceso de asimilación y réplica de los hechos sociales y políticos, nos resulta destacable que *El puente* no trabaje con el tópico de la *invasión* ni con la dicotomía *civilización y barbarie* para tratar la presencia del peronismo, como lo había hecho la literatura antiperonista de la época. Es así como la obra escapa a este tipo de problematizaciones del tema, intentando ofrecer una versión distinta, con sus restricciones.

Por último, consideramos importante resaltar cuándo aparecen las representaciones del peronismo en el teatro argentino desde los sectores opositores, entendiendo a estas representaciones como una forma de intervención en el debate que se estaba dando en el centro del campo intelectual con respecto al surgimiento de este fenómeno político.

Andrés Avellaneda sostiene que desde 1943-1945 hasta fines de la década del '50, es cuando se establecen las pautas básicas del tipo de respuesta vehiculizada por la literatura frente a la irrupción del fenómeno peronista. En cambio, desde el teatro esto recién ocurre en 1949 con el estreno de *El puente*. Es decir, el teatro responde al contexto sociopolítico unos años más tarde a un proceso al que la literatura vislumbra desde la época de su gestación.



En suma, las formas de replica ideológica concebidas como reacción al contexto sociopolítico entabladas desde el Teatro Independiente se circunscribieron a dos tipos: por un lado, a nivel de la producción de textos dramáticos, se restringió a *El puente*, de Carlos Gorostiza; y por otro, se centraron en el diseño de una programación netamente ideologizada con autores como Bertolt Brecht, Máximo Gorki, entre otros, que le permitían expresar su disconformidad política.

yaninaleonardi@yahoo.com

Abstract:

The Independent Theatre cultural bases were dissimilar and antagonistic with respect to the cultural policies of the early Peronism (1946-1955). In fact, for the Independent Theatre, Peronism was not only an adversary, a mere obstacle, but an enemy who "accidentally" enhanced creativity and strength of the group. Independent Theater generated various forms of ideological answers conceived in reaction to the sociopolitical context, which were limited to two types: on the one hand, and to a lesser extent, focused on the level of production of dramatic texts, and secondly on the design of a universal program in order to express in a clearly ideologized way their political discontent.

Palabras claves: Teatro Independiente – Peronismo - Confrontación – *El puente*- Gorostiza

Keywords: Independent Theatre – Peronism – Confrontation – *El puente*- Gorostiza