

¿Un teatro independiente peronista? El caso del Teatro Experimental Juan D. Perón¹

FUKELMAN, María / CONICET – Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Teatro independiente- Peronismo- Teatro experimental

» Resumen

A partir de un programa de mano del Teatro Experimental Juan D. Perón, surgido en la ciudad de Mar del Plata, nos proponemos abordar su caso y compararlo con los distintos vínculos que se sostuvieron entre el teatro independiente (especialmente el porteño) y los primeros dos períodos de gobierno peronista (1946-1955).

» Presentación

En otros trabajos (Fukelman, 2018, 2019) hemos hablado de algunos posibles puntos de contacto que se podrían encontrar entre el movimiento de teatros independientes y el accionar del gobierno peronista (que se podría decir que comienza a dar sus primeros pasos en noviembre de 1943, cuando Juan Domingo Perón empezó a incidir en la política laboral como jefe del Departamento de Trabajo en el gobierno de Pedro Pablo Ramírez y que, por supuesto, se enfatizó, cuando fue electo Presidente de la Nación en febrero de 1946, cargo que ocupó hasta 1955, cuando fue derrocado por un golpe de Estado). Algunos de esos vínculos se materializaron en políticas públicas destinadas a los teatros independientes, tales como la organización de varias actividades colectivas: el 1^{er} Concurso Nacional de Teatro Vocacional (1946-1947), el 2^{do} Concurso Nacional de Teatro Vocacional (1950), el 3^{er} Certamen de Teatro no Profesional (1953), la 4^{ta} Muestra de Arte Dramático del Interior (1954) y el 4^{to} Certamen Nacional de Teatro Vocacional – 1^a Muestra Nacional (1955). Otros tuvieron que ver con los puntos de contacto que se pueden observar entre los objetivos del teatro independiente y los del teatro oficial, como la búsqueda por exaltar lo argentino por sobre lo extranjero, la intención de querer llevar la cultura a todo el país y las referencias al francés Romain Rolland, autor de *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro*

¹ Agradecemos a Bettina Girotti por enviarnos el programa de mano del Teatro Experimental Juan D. Perón, y a Pablo Mascareño, por hacernos llegar el artículo de Esteban Darío Oller.

Nuevo (1903). Otra red de colaboración entre ambos espacios se pudo ver en el “detalle no menor” (Vázquez, 2011: 12) de la difusión que se le daba al movimiento de teatros independientes en la revista peronista *Continente*.

Sin embargo, tradicionalmente se ha dicho, y efectivamente fue así, que para la mayoría de los teatros independientes —de corte comunista o socialista— el peronismo fue un enemigo. Y si bien varios grupos direccionaban su trabajo a la clase obrera, el público más fuerte del movimiento estaba representado, según Kive Staiff, por una “clase media que veía en el teatro independiente una forma de silenciosa oposición a Perón” (en Pellettieri, 2006: 150). Asimismo, el peronismo entabló sus propias jerarquías teatrales, buscando “entramarse como nunca antes en las estructuras del campo teatral” (Dubatti, 2012: 102), hecho que muchos artistas tomaron como una intromisión molesta contra la “autonomía” del arte.

› **Relaciones entre el movimiento de teatros independientes y el gobierno peronista.**

A pesar de que muchos grupos independientes habían sufrido censura durante los gobiernos de la Década Infame, la relación con estos —sobre todo para los conjuntos que habían recibido cesiones de salas y, luego, en 1943, fueron expulsados de las mismas— no había sido mala. Tal fue el caso de La Máscara. Sin duda, para esta agrupación, fue mucho más repudiable el golpe de Estado de 1943 —“la única experiencia de una intervención militar contra un gobierno conservador” (Fos, 2014: 58)— y la posterior construcción del peronismo que quienes gobernaron conservadoramente durante los años 30. Esta idea se desprende de las palabras en tono irónico de uno de sus integrantes más conocidos, Carlos Gorostiza: “Uno de esos confusos días, poco antes de que un nuevo intendente corrigiera los desvíos del anterior y, coherente con la política general del Gobierno, desalojara al Teatro del Pueblo de su sala (...), nos presentamos en el teatro La Máscara” (en Roca, 2016: 246). También lo manifestó su compañero Pedro Asquini: “La dictadura de Ramírez había despojado de sus teatros a los tres grupos que formaban la cabeza visible del movimiento: el Teatro del Pueblo, La Máscara y el Juan B. Justo estaban en la calle. La represión militarista venía, duramente, a cortarnos la marcha” (1990: 19).

Y claramente, el mayor enemigo político de La Máscara fue el peronismo. La actriz y directora Alejandra Boero, que se inició en este conjunto, sostuvo al respecto:

Pienso en el apogeo del Teatro Independiente: a mi criterio este apogeo se da en la época de Perón. (...) Toda la oposición antiperonista se refugiaba en el teatro independiente. Es decir, la masa antiperonista, un poco informe, que abarcaba a muchos intelectuales, muchos estudiantes, asistía al teatro independiente practicando su antiperonismo de alguna forma.

Los riesgos los corríamos nosotros desde el escenario. Por un módico precio ellos se iban pensando que habían hecho algo contra el régimen imperante. Porque en nuestras obras se decían cosas audaces, se hacían planteos de tipo social y político (en Herrendorf, 1972: 23-24).

Si bien Boero se refiere a los riesgos que se corrían desde el escenario por ser opositores al peronismo, la "acción de gobierno contra estos grupos no fue más allá de clausurar algunas salas" (Mogliani, 2004: 173). Incluso manifestaron su descontento de forma explícita y pública, sin sufrir consecuencias peligrosas. Un ejemplo de esto se puede ver en el relato que hace Asquini sobre la reposición de *Despierta y canta*, de Clifford Odets, ocurrida en 1946:

La repusimos en una época de gran agitación política. 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 [se refiere a Enrique J. Muscio], era antiperonista a muerte. Fueron funciones inolvidables por lo calientes. El público y nosotros saludábamos haciendo la L de libertad (1990: 22).

Este gesto, a todas luces, se oponía a la V de la victoria, tan frecuente en la militancia peronista. Sobre la anécdota explicada, corresponde aclarar que esta frase, que se le adjudicó erróneamente a Perón, fue pronunciada por manifestantes peronistas que marchaban por el centro de La Plata, el 17 de octubre de 1945, al pasar frente a la Universidad Nacional de La Plata. Era una respuesta al accionar de los estudiantes de la Federación Universitaria que, con un trapo mojado, borraban las leyendas que aquellos escribían —con tiza y carbón— al costado de tranvías y ómnibus: "Perón sí, otro no", "Queremos a Perón", etc. A pesar de que esta expresión atravesó las diferentes épocas como si hubiera sido una máxima de los años peronistas, entre 1946 y 1955, el gobierno de Perón creó el Ministerio de Educación; estableció la universidad obrera nacional; construyó las "ciudades universitarias" en Tucumán, Córdoba, Mendoza y Buenos Aires; creó en Rosario las facultades de Humanidades, Ciencias de la Educación, Medicina, Ciencias Económicas y Matemáticas; en San Juan, la Facultad de Ingeniería; en San Luis, la de Ciencias de la Educación; suprimió los aranceles universitarios e implementó un plan de becas para estudiantes de escasos recursos; entre otras medidas. La historia narrada por Asquini, asimismo, se confirma en el análisis de Laura Mogliani:

El teatro independiente se ubicó en el margen opositor de esta acentuada división del campo intelectual y dado que no era vigilado tan de cerca por el peronismo como el resto de los canales de comunicación (televisión, radio, cine), su teatro se convirtió en un vehículo de comunicación de mensajes contrarios al peronismo. (...) Debido tanto a esta militante defensa de los teatros independientes del derecho a expresarse libremente, así como por ese menor control que sufría el teatro en general, muchos de los artistas a los que se les impedía el acceso a otros medios encontraban refugio en el teatro independiente (2004: 172).

A su vez, el 4 de mayo de 1949, La Máscara estrenó *El puente*, de Carlos Gorostiza, una obra que polemizaba directamente con el peronismo. La pieza fue un éxito. Incluso, llegó al teatro profesional y, al año siguiente, al cine. También en 1950, el grupo la comenzó a representar en el Teatro Lassalle. A los

pocos meses, llegó una supuesta respuesta oficial, a través de *Clase media. El dilema de 5 millones de argentinos*, de Jorge Newton, texto que “denuncia la incompreensión de la clase media argentina frente a los transformaciones sociales que afectaban al país en los años cuarenta y cincuenta” (Leonardi, 2008: 14). Además del estreno de esta obra, se publicó una nota en la revista *Latitud*, donde se expresaba que quienes habían recibido positivamente el estreno de *El puente* eran “clasistas, retardatarios, comunistas” (citado en Pellettieri, 2006: 88).

› ***El Teatro Experimental Juan D. Perón***

Algunos años después, a contrapelo de esta enemistad, se anunció, para el 24 de mayo de 1954, la primera función de un grupo muy curioso: el Teatro Experimental Juan D. Perón. A esta información pudimos acceder a través de su programa de mano (que expondremos hacia el final del texto), que nos llegó gracias a la colega y amiga Bettina Girotti, quien lo recuperó del archivo de Argentores. La presentación de dicho conjunto se realizó en Mar del Plata —ciudad que se había transformado en el lugar de vacaciones ineludible de los trabajadores porteños, luego de que las políticas públicas del gobierno justicialista permitieran el turismo obrero—, en la sede social del Club A. Libertad (que había sido prestado gratuitamente), a las 20.30 hs., en el marco del Gran Festival Pro Adquisición de un terreno para construir su edificio propio. El hecho de que el evento se haya organizado en un club no es algo casual ya que, como postula Esteban Darío Oller, conforme avanzaba la década del 50 en Mar del Plata, el teatro perdía lugar (simbólico y físico) frente a la participación del cine como medio de esparcimiento: “Serán los clubes de barrio (...) quienes ocupen este espacio vacío —no obstante carecer de infraestructura adecuada y encontrarse algunos en la periferia de la ciudad— y, en menor medida, los colegios confesionales” (2003: 114).

El Teatro Experimental Juan D. Perón se consideró a sí mismo el primer teatro de aficionados de la Argentina “en beneficio del Pueblo” y entendió su labor como una “Obra de bien público” en favor de la “Expansión de la Doctrina Peronista”. El programa de acción de tan particular empresa constaba de tres partes. La primera incluía la apertura del acto, con marchas y canciones peronistas, y la práctica de danzas nativas, entre las que se encontraban *El Gato*, *El Escondido*, *La Firmeza*, *El Llanto*, *El Bailecito*, *El Palito*, junto a la intervención del Conjunto Infantil Fogón Criollo, integrado por catorce niños y niñas, y dirigido por Eugenia Arditi Rocha. Para la segunda parte estaban previstas las palabras del presidente, Pedro Vapore, junto a la Comisión Directiva. Además incluía la ejecución de piezas populares en el piano (también a cargo de Eugenia Arditi Rocha); un espacio denominado “filosofía callejera” (por Aldo Tessitore, Marta S. Irazoqui, Jorgito Brozas y Dorita Vapore); Se vende un mono (con Guillermo Paraje, Pedro Vapore y Juan Ferretti); y la representación del sketch *La familia boba* (con Juan Ferretti, Eugenia

Arditi Rocha, Rita Vapore y los niños Jorge Brozas, Cacho Borracci, Pirucho Montenegro, Oscar Irazoqui y Carlitos Salgado). Por último, el Teatro Experimental Juan D. Perón ofreció ¡Viene Perón!, un monólogo realizado por Eugenia Arditi Rocha, en el que se mostraban "todas las gamas del arte escénico: Sentimental, enérgico, triste, alegre, decidido, la comedia ligera y el drama, etc."; La contra, un pasaje "totalmente improvisado" por Margarita Brozas, Nelly Irazoqui, Rita Vapore, Eugenia Arditi Rocha y Juan Ferretti; y el estreno absoluto de Comamos nuestro pan, pieza teatral en tres actos y un epílogo, escrita por Julio César Arditi Rocha (como todas las otras que presentó el grupo), e interpretada por Elsa Ciamberlani, Eugenia Arditi Rocha, Ernesto Pérez Leipold, Aldo Tessitore, Cacho Borracci, Norberto F. Nocoló, Guillermo Roca y Elías Gómez.

Si bien nuestro trabajo en relación a este conjunto es muy incipiente, hay algunas cosas que se pueden destacar de este primer acercamiento. En principio, que el tono de este teatro era bastante humorístico, y hasta satírico, en relación al contexto observado por sus integrantes: Se vende un mono, La familia boba y La contra probablemente hayan sido piezas burlescas dedicadas a las clases medias o altas antiperonistas o gorilas. En segundo lugar, que la participación fue, en varios casos, de carácter familiar. El escritor y periodista Julio César Arditi Rocha (quien, entre otros materiales, había escrito Brochazos, libro que compila varios textos en prosa y numerosas poesías, editado por Oest en 1933, y Periodismo. Como ciencia y como arte, un manual dedicado a su oficio y publicado por Claridad al año siguiente) compartió el conjunto con la mencionada Eugenia Arditi Rocha, a quien suponemos no su madre (que así se hacía llamar una vez que tomó el apellido de su marido y dejó de usar el suyo, Alet), sino su hija o hermana menor, dado que era presentada como "señorita" en el programa de mano (ambos nombres también figuran como autores de numerosas canciones en el registro de Sadaic, la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música). A su vez, también integraban el grupo su presidente (y actor) Pedro Vapore, María de Vapore, a quien presumimos su esposa y que oficiaba de Vocal, la niña actriz Dorita Vapore (que podría ser la hija del matrimonio) y Rita Vapore, también actriz, cuyo parentesco exacto no conocemos pero que se puede inferir que era de la misma familia. Asimismo, los niños actores Oscar y Marta S. Irazoqui es probable que fueran parientes de Nelly Irazoqui, actriz del elenco, e incluso hijos de Carmen de Irazoqui, Vicepresidenta 2º en la Comisión Directiva. El pequeño Cacho Borracci, por su parte, es esperable que haya sido el hijo del Profesorero Alberto Borracci. Y lo mismo sucede con Pirucho y/o Pirucha Montenegro (porque en una parte del programa aparece el apodo con "o" y en otra con "a", por lo que no sabemos si se trata de algún error o de dos personas diferentes), quien probablemente se vincule con Jesusa H. de Montenegro, Vocal de la institución. También suponemos que los vocales Aníbal Jorge Contreras y Reinerio Oscar Contreras fueron familia, y que pase algo similar entre el niño actor Jorge Brozas, la actriz Margarita Brozas y la Vocal Felisa de Brozas. Por último, entendemos que el

pequeño Carlos Salgado fue el hijo de la Secretaria de Actas, María de Salgado, y que ambos se relacionaban de alguna manera con Mateo Salgado, Vocal.

Otro dato interesante para comentar es que la Comisión Directiva estaba integrada por quince personas (a muchos de los cuales mencionamos en las líneas anteriores): un Presidente, un Vicepresidente 1º, una Vicepresidenta 2º, una Secretaria de Actas, un Secretario General, un Tesorero, un Protesorero, siete vocales y un "Presidente Eterno", el Excelentísimo Señor Presidente Juan Domingo Perón, aunque desconocemos si este gesto era meramente simbólico o si estaba aprobado por el propio Perón o alguien de su entorno.

Este grupo marplatense, a su vez, entendía que estaba iniciando una "cruzada" para "dotar de un Teatro Popular al servicio de todos y donde todos tengan los mismos derechos y las mismas posibilidades para desarrollar su vocación artística y su sentimiento sincero por la colectividad". En este sentido, es interesante servirse del análisis de Oller, quien retoma la clasificación de Rik Pinxten sobre los tres niveles de identidad (el individual, el grupal y el comunitario) y afirma que aunque, en teoría, el teatro solo opera en los dos primeros (dado que el tercero constituye un ámbito que trasciende temporal y espacialmente a los individuos que lo integran, porque pueden no haberse visto nunca en persona y, sin embargo, sentirse hermanados por un mismo sentimiento de pertenencia), desde la práctica teatral también se puede reforzar el sentimiento de pertenencia a una nación. Y en el caso del peronismo esto se hizo recurriendo a una narrativa sobre el pasado y a una visión comunitaria, a la vez que se acentuó el carácter de esparcimiento del teatro. Dentro de este teatro peronista, Oller engloba tanto promovido por el Estado como al llevado a cabo por grupos experimentales:

El llamado teatro obrero de principios de la década, en la sala Ruperto Godoy, destinado a hijos y familiares de trabajadores bajo los auspicios de la provincia o los grupos de marcada extracción peronista, Teatro Juan D. Perón y el Tinglado Artístico Cultural Eva Perón, son emergentes de lo antedicho (2003: 116).

Por otra parte, la publicación se termina invitando a los amantes del teatro, el canto y las danzas a que se inscriban de forma gratuita para participar de los siguientes festivales mensuales. Es decir, si bien no sabemos cuál fue su derrotero (aunque entendemos que no pudo haberse extendido luego del derrocamiento de Perón, en 1955), el proyecto tenía la intención de continuar en el tiempo, de repetir los eventos todos los meses y de adquirir un edificio propio

› ***A modo de cierre***

Una última cuestión que nos interesa poner en evidencia es que el conjunto no se nombró como "teatro independiente", sino como "teatro experimental", a la vez que utilizó los términos "teatro popular" y

"teatro de aficionados", dando cuenta de que no estaba pretendiendo cerrarse terminológicamente, es decir, no pareciera que hubiera estado prefiriendo uno por sobre otro, sino más bien que los consideraba a los tres como sinónimos. No obstante, no nos parece casualidad que el Teatro Experimental Juan D. Perón omitiera identificarse con el concepto de "teatro independiente", en tanto y en cuanto, como explicamos en las primeras páginas, el movimiento que contuvo a los teatros independientes fue, en líneas generales, antiperonista. Asimismo, tampoco parece que el grupo haya estado trasladando los modus operandi del teatro profesional a un barrio, como solían hacer los cuadros filodramáticos, sino proponiendo una dramaturgia propia y una posición política bastante clara (aunque fuese contraria a la de muchas expresiones similares), por lo que, aunque nos faltan herramientas para terminar de conocer a este grupo y para catalogarlo (o no) como un teatro independiente, nos pareció una gran oportunidad poder analizar el programa de mano y entendemos que, de confirmarse esta lectura hipotética, este conjunto podría llegar a constituirse como una muestra más de la heterogeneidad del movimiento de teatros independientes.

Bibliografía

- Asquini, Pedro, 1990. *El teatro que hicimos*. Buenos Aires: Editorial Rescate.
- Dubatti, Jorge, 2012. *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Fos, Carlos, 2014. *El viejo Municipal. El sistema de producción público y su relación con el teatro independiente*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Fukelman, María, 2018. "Vínculos posibles entre el movimiento de teatros independientes y el primer peronismo", en *VI Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2018)*. Disponible en <http://redesperonismo.org/articulo/vinculos-posibles-entre-el-movimiento-de-teatros-independientes-y-el-primer-peronismo/>.
- Fukelman, María, 2019. "Teatro independiente y peronismo", en *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Quinta Edición del Congreso de Tendencias Escénicas [Presente y Futuro del Espectáculo]*, año XX, vol. 38, mayo. 204-209.
- Herrendorf, Cora, 1972. "Monólogo independiente". *Teatro '70*, 26/29. 23-32.
- Mogliani, Laura, 2004. "El teatro en la política cultural del primer y segundo gobierno peronista", en *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, n° 42. 171-180. Disponible en <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145994/249632>.
- Leonardi, Yanina, 2008. "Teatro y propaganda durante el primer gobierno peronista: la difusión de los imaginarios sociales", en AA.VV. *Actas del Primer Congreso de Estudios sobre el Peronismo: La primera década*. Mar del Plata: Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata y Red de Estudios sobre el Peronismo.
- Oller, Esteban Darío, 2003. "El teatro en Mar del Plata durante las temporadas invernales de los 50", en *Estética e Historia del Teatro marplatense*, Mar del Plata, vol. III. 113-119.
- Pellettieri, Osvaldo, 2006. "Algunos aspectos del 'teatro de arte' en Buenos Aires (1930-1975)", en Osvaldo Pellettieri (ed.) *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna. 69-157.
- Roca, Cora, 2016. *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Vázquez, Pablo Adrián, 2011. "Revista *Continente*. Publicación de orientación cultural en el marco del primer peronismo", en *Segundo Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-1976)*. Disponible en: <http://redesperonismo.org/archivos/CD2/Vazquez2.pdf>.