

UNA EXPERIENCIA DE SINTESIS TEATRAL OBRERA DESDE LA ANARQUIA AL PERONISMO

Dr. Carlos Fos (Universidad Mayor de San Marcos - Perú)

Los libertarios rioplatenses desplegaron a un fuerte sentido de lo comunitario que conjugó la lucha económica con una decidida militancia de integración cultural alternativa a la del Estado.

En el contexto de crecimiento de los centros portuarios, que se da al calor de la gran inmigración europea, el movimiento libertario adquiere gran relevancia en la organización de la lucha sindical. La necesidad de mano de obra barata por la expansión de la economía generó situaciones de esclavitud fogueadas por las patronales, que respondían al modelo hegemónico oligárquico. Con gran rapidez nacieron locales anarcosindicalistas, junto a centros, círculos y escuelas de orientación ácrata. La creación artística de estos núcleos es remarcable y se convierten en el sistema de producción más dinámico de la época.

El movimiento ácrata es un cuerpo conceptual dinámico, cuyos creadores y seguidores han rehusado convertir en canon de obligatoria obediencia, pues siendo su esencia la libertad y el cambio constante, sería imposible sostener esta postura.

Es complejo definir una estética libertaria única, ya que, como dijimos, nos encontramos con un movimiento polifónico, con discursos muchas veces contradictorios. Hay constantes, no obstante, que nos permitirían acercarnos a ciertas nociones básicas que son recurrentes en los textos dramáticos ácratas. El anarquismo parte de considerar al arte como expresión indispensable en la vida de los pueblos y los individuos, en tanto se trata de una praxis que fusiona la imaginación con el trabajo, la actividad humana. De esta manera se convierte en una herramienta fundamental para mejorar la condición del hombre, hacerlo permeable a la sensibilidad necesaria para la construcción de una nueva sociedad. No se busca el arte por el arte mismo, ni hay deseo de reconocimiento o fama de acuerdo a la concepción burguesa. La fe en la razón y en la educación crítica como la ruta para la liberación de las mentes alienadas, requerían de un teatro con fines propagandísticos.

Al hablar del teatro como instrumento ideológico, no debemos pensar solamente en producciones rústicas, ya que si bien éstas primaron, ha habido otras de elaborada factura. Antes de componer sus obras o diseñar proyectos educativos, los ácratas realizaban un minucioso diagnóstico del público al que se dirigían. Los grandes puertos, como Buenos Aires y Rosario, con sus zonas de influencia ofrecían un auditorio potencial de criollos semianalfabetos y de inmigrantes, con un precario conocimiento del idioma castellano. Además contaban con poco tiempo y escaso dinero para invertir en actividades culturales. Para evitar la confusión que pudiera surgir en un público no entrenado, las piezas recurrían a situaciones cotidianas de lucha, con un criterio próximo-distal. Utilizaban fórmulas sencillas y la repetición como resorte de estructura dramática, para asegurar el objetivo didáctico y proselitista. La reiteración, en ocasiones exasperante en los dramas libertarios, aparecían en los temas, la fraseología y la elección de personajes identificables estereotipados, entre los que destacaban el esclarecido, emisor del mensaje y el oponente, vinculado a los sectores burgueses. Este maniqueísmo era resuelto en el final de la pieza con el triunfo real o moral del héroe ácrata, y la aparición de un joven o niño que tomaba la posta en la lucha. En las organizaciones libertarias hemos visto en los cuadros filodramáticos, especialmente en los surgidos en las escuelas del movimiento, un esfuerzo colectivo de sacralización que exige del participante una apertura del espíritu y ofrece a cambio el control de sus propios medios de expresión. Estos aficionados, formados en el seno mismo de la masa anarquista, no trabajaban por dinero, sino por convicción ideológica, y ese fenómeno demuestra la comprensión que el problema del teatro estaba unido estrechamente al poder económico. El teatro burgués, determinado por la estructura económica, dependía del consumo. Su objetivo era cubrir la sala de espectadores, aún apelando a burdas obras de entretenimiento. Se trataba de una mercancía para vender, y su estructura estética estaba determinada por la demanda. El teatro libertario intentaba emanciparse de esta perversa lógica comercial para crear productos culturales determinados por el contenido social e ideológico. Así el teatro volvía a manos del pueblo como arma ideológica y cultural y con una fuerte

eficacia educadora. La escasez de medios en los cuadros filodramáticos, deviene en una suerte de economía de puesta, con una escenografía mínima y generalmente con vestuarios propios o elaborados en talleres de las escuelas racionalistas. Esta situación promueve maniobras de simplificación y de condensación, reduciéndose personajes, la línea argumental (que en ocasiones se lleva a un bosquejo) y los signos escénicos. Favorecía el éxito de los dramas, en su pretensión de vehículo de principios básicos, códigos ideológicos compartidos por buena parte de la concurrencia. El monólogo fue utilizado por los libertarios porque requería de mínimos elementos para su representación y porque facilitaba su redacción al minimizar los recursos necesarios. He recogido cientos de estas piezas, muchas creadas en talleres especialmente pensados en las escuelas racionalistas existentes en el país, todas de breve duración al ser censuradas o destruidas por la represión de los sectores dominantes. Tenían predilección por las formas melodramáticas, que le daba un marco de espectacularidad especial a los discursos de los personajes, marcando exageradamente las situaciones de tensión, que surgían así amplificadas. Pero el melodrama y el drama social, de acuerdo a los procedimientos ibsenianos, exigía el esfuerzo de escribir y representar obras más largas. Cuando hablamos de los sectores "intelectualistas" del movimiento, que aceptaban reproducir textos de autores no vinculados directamente con el anarquismo, (Zola, Ibsen, Chejov o los locales González Pacheco o Sánchez de pasado libertario), vemos que no presentan el inconveniente explicitado. Pero, cuando nos referimos a los "puristas", que sólo acuerdan con los productos escénicos nacidos en sus propias filas, nos encontramos con otras realidades. En este dinámico sector libertario, donde primaban los pequeños círculos, los talleres escuelas y las opciones militantes unipersonales, adaptar los textos a las condiciones que debían enfrentar fue un desafío, resuelto apelando al monólogo como propuesta. Para la recuperación de discursos perdidos o dormidos, he trabajado con instrumentos provenientes de la historia oral y la etnohistoria. Mediante la recolección científica del relato he desarrollado vías para la restitución en el imaginario colectivo del discurso de los libertarios en Argentina. Mi tarea nunca la he planteado como la del buscador de objetos muertos o decorativos sino como el camino para que a través de esta memoria parcialmente restaurada renazca la voz y la producción cultural de los olvidados.

Emilio Juárez Sansiez fue una de estas figuras anónimas que dedicó treinta años a transitar los pueblos del litoral y del norte de Buenos Aires creando un títere que trocó en alter ego y que animó cuánta causa revolucionaria requiriera su presencia.

Sansiez había sido abogado en su Barcelona natal pero dejó su cómo estudio para defender a los obreros de las minas agredidos por la prepotencia patronal. Rápidamente pasó a formar parte de las filas libertarias de la zona integrando el plantel de la Escuela Moderna de Tarragona. Cuando tres de sus compañeros de lucha fueron ahorcados y exhibidos en el camino real como ejemplo para el campesinado en armas debió huir y México fue su primer destino. Allí fundó una escuela racionalista y se inició en el arte de la construcción y manipulación de objetos.

Con Rafael Cinto, un compañero de lucha, decidió dirigirse a Buenos Aires con la esperanza de ingresar en la escuela racionalista de Berisso que era reconocida en el movimiento por su tarea formadora y la calidad ética de sus docentes.

Ya en Argentina se desempeña en la citada institución creando el área de dramaturgia de los objetos. Más de doscientas piezas son representadas bajo su dirección y varias de ellas son producto de la creación colectiva de los alumnos guiados por su inspiración.

Desatadas las luchas portuarias en el litoral abandona la zona platense para radicarse en Rosario, donde fundará tres círculos de efímera vida y finalmente se unirá a la FORA local.

Desde el centro obrero desempeñará un papel trascendental en la difusión del ideal anarcosindicalista en la región del litoral a través de monólogos de claro contenido teórico que expondrá mediante el personaje surgido de su imaginación: el doctor Saturnino Sinomiento.

Este títere de mediano porte lo acompañó en los pequeños villorrios y en las salas de los centros y sindicatos libertarios desplegando con una voz aguardentosa y estridente a la vez los conceptos más complejos del movimiento.

Uno de sus monólogos es Ignorancia turbia. Había sido concebido por el propio Sansiez como un alegato contra el analfabetismo reinante entre los miembros de la clase obrera y los intentos

escuálidos del Estado por desarrollar un proyector de tinte homegeizante en todo el país. Nos cuenta el titiritero,

Los debates en el seno del anarquismo sobre el valor de la educación y las estrategias a seguir para oponer a los modelos impuestos por la oligarquía fueron largos y con pocos resultados concretos. Por supuesto, la labor de los talleres escuelas es el punto más alto de nuestro aporte al respecto. La cantidad de alumnos libres que salieron de sus aulas es testimonio de que a pesar de las persecuciones más viles y sin medios económicos una escuela distinta es posible. Sin embargo, no pudimos implementar por diversas razones nuestro modelo alternativo en muchas provincias y terminó imponiéndose por la prepotencia de la fuerza la instrucción burguesa. Esta instrucción se asentó sobre dos pilares: construir escuelas normales en el territorio que repetían el discurso del poder y apoyar los emprendimientos eclesiásticos. Yo, por mi cuenta, improvisé varias piezas cortas sobre este tema y la que más recuerdo por su eficacia fue Ignorancia turbia, que publiqué en volantes que repartía durante las funciones.¹

Al entrecruzar el testimonio de varios militantes y revisar los volantes a los que hace alusión Sansiez, confirmé la representación de este monólogo al menos en tres localidades diferentes. En Vera, al norte de la provincia de Santa Fe, el texto integró una jornada de reflexión organizada por la Biblioteca obrera Jornales, de efímera existencia. Decía el doctor Sinomiento en la obra en ciernes:

Sinomiento: He recorrido muchos kilómetros y visto los horrores que sufre nuestro pueblo. Y estos horrores provocados por los patrones y sus lacayos no cesarán hasta que el pobre reconozca su derecho a vivir dignamente. La ignorancia es el mal que atraviesa nuestra tierra y se abate sobre el obrero con la contundencia de un golpe de machete. Si no sabe siquiera leer y escribir nunca podrá defenderse apropiadamente, seguirá siendo cordero de sacrificio para los opresores. Los libros son los mejores amigos del proletario, los verdaderos maestros de la libertad. Pero no alcanza con cualquier libro o con escuelas que el mismo dueño construye. Porque inevitablemente pasarán de una esclavitud a otra, en la que instrucción para la obediencia se convertirá en rectora. Compañeros, nunca les mentí porque la mentira es aliada de la ignorancia, es mancha en la honra de los hombres, y no hago hoy. Entiendan que ha llegado la era de los cambios reales y estos cambios deben estar en sus manos. Pero no es posible que una revolución se construya en la intuición, debe ser cimentada en el conocimiento. Ustedes deben lanzarse a la aventura de ese verdadero conocimiento; súmense a los talleres escuelas, busquen lecturas apropiadas, no acepten verdades consagradas que no pueden explicarse por el proceso de la razón. La humanidad no requiere de más cadenas, pide a gritos martillos que las destruyan. El doctor Sinomiento estará a su lado, no como conductor, sino como compañero de esta lucha contra la oscuridad de la ignorancia.²

La razón como timón y el conocimiento como faro, son dos rocas basales del anarquismo. Su afán "civilizadorio" es visible en los diferentes talleres escuelas fundados en nuestro territorio, con mayor

¹ Entrevista a Emilio Juárez Sansiez, Córdoba, agosto de 1987.

² Manuscrito perteneciente al señor Sansiez, inédito.

o menor repercusión y en el denodado esfuerzo de maestros sin escuela, que transitaban sindicatos, círculos, bibliotecas o espacios abiertos (plazas) en un intento por enseñar desde una visión totalizadora y horizontal.

Sansiez es una pieza más de este entramado, primero como docente y luego como titiritero, aportando su sapiencia y compartiéndola a través de sus obras. Y como dijimos es palpable su especial apego por el monólogo, que podía enriquecer con el manejo de los objetos. Este papel de privilegio está claramente explicado porque retiene con facilidad la atención del público, y genera la fuerza didáctica de lo que se muestra o expresa. Empleaban una fraseología cercana a la arenga y permitía presentar causas, denunciar, exponer y convencer, resaltándose el valor pragmático de la palabra pronunciada desde un tablado. Los monólogos observados cumplen con las leyes típicas de este teatro de acción: - la repetición de fraseología, temas, enseñanzas o de la presencia de un personaje esclarecido y esclarecedor encargado de dar una lógica interna proselitista. La originalidad no es buscada, pues la insistencia del discurso es la que garantiza la eficacia publicitaria del mensaje, la economía que permita erradicar del texto lo innecesario o inalcanzable para la puesta en escena. Además del uso de la condensación, ya explicitado, debemos sumar a la simplificación como maniobras útiles que permiten racionalizar la cantidad de personajes y los signos escénicos. Una muestra de estos monólogos construido en torno de la dialéctica explicaciones – (a través de las cuales se informa e ilustra al público – testigo de los horrores padecidos por el proletariado y el origen de los mismos) – preguntas (interrogaciones que el personaje esclarecido dirige al destinatario interno del texto en quien se proyecta el público), es el que estamos recorriendo en este trabajo.

No cabe duda que el estilo de muchas de aquellas obras resulta lineal y hasta plano; pero es igualmente indudable que, a pesar de sus imperfecciones, esos poemas se lanzan con un cierto vigor original; hay un manantial de grandeza, en la sencillez y desprendimiento de quienes los hacen, que parece brotar de su generosa fe y entusiasmo revolucionario. Y en lo que se refiere a su efectividad como arma contra la tiranía, es posible que se encuentre en su propia existencia, en cuanto testimonio de la rebeldía humana contra la opresión y la injusticia.

Volviendo a Ignorancia turbia, dice el alter ego de Sansiez en el final:

Ya he dicho lo que deseaba. Mi interés no está centrado en discursos elocuentes que me asemejen a los "doctorcitos" que llegan con palabras dulces y los traicionan. Por el contrario, es mi ejemplo el que debe animarlos a librarse de las garras de la ignorancia y derribar los obstáculos que les impiden pensar con propiedad, es decir críticamente. El torpe burgués, el que roba y no trabaja la tierra, tendrá un nuevo temor, ya que, formados en la libertad, los obreros serán invencibles. A tomar cuadernos, apuntes y libros, que ya tienen una nueva y mejor arma.³

Como la propaganda tiene una función primordial, el arte ácrata acentúa la estética expresionista, a veces figurativa, a veces simbólica, pero siempre destinada a "comunicar el mensaje ideológico de la forma más emotiva posible, y, por ello, el dibujo más eficaz es aquel que requiere menos elaboración para ser comprendido". Por su lado, la literatura anarquista de divulgación tiende al melodrama, mientras que se acerca al folletín por la simplicidad de su lenguaje, por su estructura codificada y la univocidad de la interpretación a la que induce. En relación al sistema religioso, el anarquismo ofrece una sustitución de la fe antes que su anulación, y otro tanto puede decirse en la construcción de un modelo de vida –que involucra el amor, los lazos filiales, la relación con la naturaleza– más atractivo y auténtico que el modelo burgués hegemónico. El "nuevo sistema", en suma, ofrece una alternativa ante el edulcorado mundo que las novelas rosa comenzaban a imponer por aquellos años.

³ Ibidem nota 2

Las circunstancias socio-políticas del país variaron luego del golpe de 1930, y mientras languidecía el anarquismo, movimientos populares ascendían y sumaban a la clase obrera, desde posiciones no revolucionarias. El sistema teatral porteño abría sus puertas al teatro independiente y Barletta, fundador del Teatro del Pueblo, una de sus expresiones más genuinas, iniciaba una nueva etapa. La identidad ideológica de Barletta con una fuerte relación con el Partido Comunista local y, por tanto, de su creación teatral que dirigía de manera verticalista, se sostenía en los valores de compromiso social e internacionalización de los productos dramáticos. Desde sus inicios, proponía desde una posición didáctica, romper con los “espectáculos de baja categoría”, que dominaban la cartelera porteña. Sostenía que tanto el sainete, el grotesco criollo o sus formas degradadas (comedias asainetadas, melodramas pueriles) eran entretenimiento banal, pensados para la alienación del público por los empresarios teatrales. Recurrió entonces a autores extranjeros, que tomaran temas propios de la humanidad toda, desde una valoración de principios éticos y estéticos que respetaran la función social de la práctica escénica. Como vemos este teatro estaba al servicio de los cambios sociales profundos, pero desde una óptica muy distinta a la arenga libertaria. Sin embargo, no nos detendremos en el análisis del teatro independiente, sino que avanzaremos en algunas consideraciones sobre la política del Estado peronista en cuanto a las prácticas escénicas. No es intención de este trabajo desarrollar la política cultural del primer gobierno de Perón, pero sí debo mencionar algunas de sus características, que impactaron en la instituciones que pertenecían al campo libertario y que sí están en estudio. El gobierno nacional creó la Subsecretaría de Cultura y había dispuesto que su labor debiera orientarse a dos audiencias, los productores de cultura y a sus consumidores. En cuanto a los actores activos y prestigiados en el campo, sólo sumó rechazos o indiferencia. Consideraban al peronismo un fenómeno fascista, una autocracia similar a las que habían sido derrotadas en Europa. Ninguna figura relevante aceptó el convite de integrarse a la construcción de una “nueva óptica cultural”. No hay demasiados estudios sobre el impacto de las acciones encaradas por la propia Subsecretaría con respecto al segundo grupo señalado, el de los consumidores. El peronismo, en todas sus manifestaciones, se presentó como reparador de las desigualdades surgidas de la aplicación de políticas al servicio de las minorías económicamente más poderosas. Es comprensible, entonces, que planteara al distribucionismo como una de sus estrategias. Las enormes riquezas acumuladas por los gobiernos conservadores anteriores debían ser parcialmente repartidas a sectores hasta entonces marginados de la vida política y social argentina, sectores carentes de visibilidad. Perón no quería una revolución, o medidas económicas de colectivización de los medios de producción o de los bienes. Por el contrario, más allá de ciertos discursos sin efecto en la práctica, se acercaba a la visión keynesiana de la economía, un capitalismo con fuerte intervención estatal. La Subsecretaría de Cultura tomó decisiones superadoras de este principio distributivo, (al que también adhería), con medidas concretas para implementar el contacto de los “desposeídos” con expresiones artísticas valiosas. Se asignaba un objetivo civilizatorio, y en parte democratizador de los productos culturales, haciendo que pudieran ser consumidos por la mayor parte del público. En este público quedaba incluido aquél que vivía en pequeños pueblos y parajes del territorio nacional, y que no solían participar de obras de teatro, charlas, funciones de cine, etc. Con la ejecutividad, que caracterizó a los organismos recientemente creados, dispuso la elaboración de un plan integral de política cultural, tarea que recaería en la Comisión de Cultura. Este plan disparó una serie de actividades, que corrieron suerte dispar. Contando con un presupuesto inédito para este espacio siempre marginal de la administración central, es menester destacar sus logros, varios de los cuales sobrevivieron a la caída de la primera etapa de la gestión justicialista. Como un guiño al federalismo fue lanzado el Tren Cultural: un verdadero centro cultural itinerante que tenía como misión recorrer el país llevando “la cultura”. Seguía atado al viejo esquema de un Buenos Aires legitimante, que lleva sus saberes y capacidades a las márgenes, en un intento de impregnarles su luz. El Tren debía trasladar al interior conjuntos teatrales y artísticos, orquestas, exposiciones pictóricas, escritores y libros. Paralelamente a este proyecto se organizó un programa de conferencias y audiciones radiales, un programa de teatro para niños de los hogares obreros, se creó una Orquesta de Música Popular. La Comisión de Bibliotecas Populares dependiente de la Subsecretaría acusó un dinamismo extraordinario, entre cosas porque se aumentaron sus partidas en forma notable (de 1.309.935 pesos en 1946 pasó a tener 3.578.865 en 1946). El ciclo cerró con más 1600 bibliotecas

subvencionadas y congregando a 5.535.521 lectores según estadísticas del año 1954. Decidió, asimismo, mejorar las habilidades de los grupos teatrales periféricos, muchos de los cuales eran continuadores de la obra de los cuadros filodramáticos clasistas desaparecidos. Estos grupos no tenían relación fluida con maestros de actuación o dramaturgos consolidados en el campo. Tampoco recibían la visita de las grandes compañías porteñas en gira. Este aislamiento involuntario, empobrecía a estos cuadros y los incapacitaba para convertirse en semilleros de futuras figuras de la escena nacional, en un panorama que incluyera a todas las propuestas del país. Para estimularlos se instituyó en julio de 1949 un Gran Certamen Nacional de Teatro Vocacional. La resolución que disponía la creación de este concurso, señalaba que era parte de la continua actividad de apoyo a las expresiones artísticas aficionadas, a las que la Subsecretaría les otorgaba gran relevancia. Estas medidas, junto a la reformulación de los objetivos del Teatro Nacional de Comedia y del recientemente creado Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, aumentaron las tensiones. Esta última dependencia inaugurada en mayo de 1944 fue repensada tanto en sus propuestas artísticas como en su función misma al asumir el gobierno peronista en 1946. La gestión a cargo de la sala de Corrientes 1530 era severamente cuestionada por la prensa y por actores representativos del quehacer teatral. En una editorial del periódico el Cometa del 30 de junio de 1946, se advertía con tono casi admonitorio, "Tenemos la completa seguridad que nuevo Sr. Intendente no ha de dejar pasar por alto lo que ocurre en el famoso teatro de la calle Corrientes, que ya hace casi tres años que le cuesta al erario público varios cientos de miles de pesos para que el Sr. Tezano juegue al teatro. No se explica como en Teatro Municipal, con todas las prebendas de que dispone vaya a la zaga en lo que respecta a la concurrencia de público, pues, mientras todos los teatros han hecho grandes entradas y muchos con espectáculos de una pobreza franciscana, el Teatro Municipal ha recaudado la indigente suma de veinticinco mil pesos en un mes. ¿Qué prueba todo esto? Esto prueba la falta absoluta de criterio de los señores Pintos, Mertens y demás directores que están al frente de dicho teatro". El tono nacionalista exacerbado que primaba en algunos ámbitos que también habían criticado a Tezano Pintos por haber incluido en la temporada de 1946 Los rivales de Sheridan. Estos mismos sectores, a veces cayendo en cierta xenofobia, exigían que los Organismos estatales cumplieran con su supuesto cometido de llevar al público la producción dramática argentina, exhumando valores consagrados en los orígenes de nuestra escena y dando a conocer nuevos autores que signifiquen un aporte estimable al campo cultural del país. Consideraban inadmisibles que en la sala oficial la ciudad de Buenos Aires, no se diera cobijo a obras vernáculas, en especial ante el comunicado emitido por la Sociedad de Autores, aseverando la existencia de al menos veinte comedias argentinas dignas de ser representadas "con garantías de calidad artística". El diario Tribuna, que compartía muchas de estas posiciones opinaba al respecto en su edición del 19 de abril del año 1946, "Mientras subsista el estado de cosas que se ha creado al teatro nacional con la invasión de piezas traducidas, el señor Intendente Municipal, que es un patriota y sirve a una revolución vindicatoria de todo lo argentino, no puede permitir que en una sala de su dependencia, se representen obras extranjeras con olvido o desprecio de lo nuestro. Que el teatro comercial no sienta apego alguno, en tal sentido, puede ser explicable ya que hace su negocio como mejor le place. Pero que los teatros oficiales se dediquen también a exaltar lo extranjero a expensas de la desamparada producción nacional, esto ya no es tolerable." Los cambios, entonces eran inevitables y se producirán en junio de 1946. Al ser desplazado Tezano Pintos de la dirección general del Teatro Municipal, la nueva administración comunal tomó una serie de acciones destinados a darle un perfil diferente a la sala oficial. En primer lugar, pasaría a depender directamente de la Secretaría de Cultura y Policía de la ciudad y al director general lo secundarían en su gestión un administrador, designado por concurso. Se renovaban objetivos de promoción del arte dramático, pero se añadían el arte lírico, la coreografía, la escenografía y las actividades consideradas vinculadas estrechamente a la escena. Para lograr la divulgación del hecho teatral y que el mismo no resulte ajeno al imaginario popular, se organizan certámenes de competencia, concursos, ciclos de representaciones, conferencias ilustradas, entre otras estrategias. Estas acciones se enmarcarían en un proyecto de mayor envergadura, a desarrollarse en el Primer Plan Quinquenal. El elenco del Teatro Municipal debía concebirse como un colectivo integrado por profesionales, capaces de llevar adelante una temporada con acento nacional en sus producciones. Pero esa experiencia requerida en la base de

los actores se acompañaría de juventud, al tenerse en cuenta en manera preferente a los elementos egresados con altas notas del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico y del Conservatorio Municipal, así como aquellos que se destacaran en los teatros independientes del área metropolitana. Es perceptible el interés por desandar un camino equivocado durante el cual no hubo lugar destacado para los elencos que no pertenecían al ámbito empresarial, que no podían utilizar la sala comunal durante los largos meses en que no era usada por la compañía oficial. Como ya señalaba el decreto que le dio vida al Teatro Municipal en 1943, las actividades de estímulo no debían restringirse a la práctica dramática y se extenderían a la música y la danza. En cuanto a la primera disciplina, el intendente Siri dispuso que se den los pasos necesarios para lograr en el público el conocimiento y gusto de la música popular argentina, en sus más auténticas y mejores expresiones. Estos términos demasiados vagos en su comprensión se definían ideológicamente en la disposición de organizar espectáculos folklóricos, líricos y de zarzuela argentina, apelando a las obras más representativas del espíritu nacional. La selección quedaría en manos de la nueva dirección de la sala, que debía ser asesorada por destacados intérpretes y compositores de estos géneros. Horacio Rabuffetti, designado a cargo del Teatro Municipal expresaba en un informe a Raúl Salinas, secretario de Cultura y Policía Municipal,

El decreto de creación del Teatro Municipal tiene un espíritu social interesante porque admite la necesidad de que dicho organismo sea útil a los teatros independientes. Asimismo, revela una vocación argentinista. Sin embargo, la creación del Teatro Municipal pertenece a una época en que no se encontraba arraigada como ahora esa poderosa conciencia social que centraliza todas las manifestaciones mucho o poco trascendentes de la vida pública argentina. Esta nueva conciencia exige que se entienda y profundice el concepto de función social de las entidades culturales, empezando por aquellas a las cuales comúnmente se les asigna poca importancia desde el punto de vista de gobierno.⁴

El último semestre del año 1946, fue un período de transición en la corta vida de la sala comunal, ya que no se organizó ningún espectáculo teatral propio, aunque se tomaron algunas medidas importantes, siendo la más destacada la creación de la Orquesta Sinfónica Municipal con sede en el propio Teatro de la calle Corrientes. La envergadura del proyecto lo indica el número de instrumentistas, que ascendía a cien, con un director maestro concertador, cuatro maestros sustitutos, un archivista, cinco copistas y un secretario. Los cargos, para evitar errores pasados, se asignarían mediante un concurso público, con decisiones en manos de un prestigioso jurado, integrado por Emilio Napolitano, Jorge Niño Vela, Juan Pedro Franze, Carlos Pessina, Angel Martucci, Roque Spátola, Demetrio Macridima y Pedro Duillo Ferraro.

La Orquesta debutó formalmente en enero de 1947, y su actividad fue continua desde mayo de ese mismo año. Su primer director estable fue Lamberto Balde, oficiando como director sustituto, Washington Castro.

Se daba respuesta, entonces, a una vieja demanda del público y la crítica, que veían necesario dotar a Buenos Aires de un adecuado espacio para la música, que acompañara al Teatro Colón. Era apreciable que una cantidad de cantantes, jóvenes con una sólida preparación artística, y dotados de la cultura general, imprescindible para artistas de categoría superior, no lograban una plaza, luego de audicionar en nuestro primer coliseo. Generalmente no accedían a este lugar por carecer de práctica de arte escénica y de los antecedentes artísticos necesarios, que no podían ser adquiridos en teatros de corte experimental o aficionado. La pérdida de muchos de estos noveles valores, que se alejaban de las prácticas líricas para buscar sustento económico o se avenían a intervenir en lugares sin prestigio, determinaba un empobrecimiento para la vida del propio Colón, que se encontraba con un desalentador panorama por escasez de elementos. Muchos de estos músicos y cantantes eran solicitados en el extranjero y alcanzaron a brillar en los principales

⁴ Informe Horacio Rabuffetti a la Secretaría de Cultura de Buenos Aires. Prensa Teatro Municipal 1946.

teatros europeos, especialmente en Italia, sin tener lugar en las escasas plazas que ofrecían nuestros coliseos. Con la ampliación del programa de espectáculos del Teatro Municipal a espectáculos de este tipo, Buenos Aires pasaba a contar con un importante espacio de referencia y legitimación.

La sala se abrió, durante los primeros meses de la gestión de Rabuffetti a compañías independientes como la Agrupación Artística José Antonio Saldías, que representó la obra de Antonio Botta, Un ángel en la montaña, el Conjunto de Arte Teatral Quilmes, que ofreció el sainete de Vacarezza, Lo que le que le pasó a Reynoso y la Compañía Independiente de Teatro Universal, dirigida por Antonio Martiane, presentando Papa Lebonnard de Jean Aicard. Este último grupo, solía difundir sus espectáculos a través de los micrófonos de la entonces L. S. 2, Radio Buenos Aires.

La Gran Compañía Argentina de Comedias, dirigida por María Luisa Ricart, completó el panorama de esta atípica temporada con la comedia de Maroni y De la Vega, Como Carlota no hay otra.

La danza en sus vertientes clásica y folklórica fue incorporada a la oferta del Municipal. Es necesario destacar la presentación de Angelita Velez, con su conjunto de bailes nativos. Reconocida intérprete, con una estética vinculada al nativismo, sus actuaciones solían ser celebradas por los medios periodísticos. Solía rescatarse, como uno de sus principales atributos, el empeño en buscar ritmos autóctonos y coreografías que respetaran los bailes originales, escapando al exotismo de los falsos espectáculos folklóricos. Ese respeto se traducía en un público fiel, que solía colmar las butacas de las salas en las que actuaba, aún fuera del país, en Europa o Estados Unidos de Norteamérica. Señalaba el diario Democracia del 10 de agosto de 1946, al comentar la intervención de Velez en el escenario comunal,

Magnífico esfuerzo el del teatro Municipal al presentar este espectáculo con tal plenitud de arte y que está al alcance del alma del pueblo por su belleza, por su contenido humano, por su evocación de las cosas de nuestra tierra y de nuestra patria. Desde la emoción de las guitarras, desde el acendrado ímpetu del zapateo, hasta las canciones que brotaban de la melancolía infinita y nostálgica donde sentimos el mejor latido de la tierra, todo contribuyó a darle el marco de grandeza y de exacto sentido folklórico tan necesario para que la ciudad cosmopolita sienta en lo hondo de su entraña la música, la canción, la quejumbre, el rezo y el alma de los lugares más apartados de la tierra nuestra.

En agosto de ese año, tuvo lugar la primera visita del presidente Perón a la sala municipal. Fue organizado un acto por la Asociación del Personal de Hospitales y Sanatorios con el objetivo de entregar a la esposa del primer mandatario el diploma de primera samaritana argentina, una medalla de oro y el uniforme de la institución. Eva Perón, se excusó por razones de salud, pero su voz llegó al público que colmó el teatro, a través de la radio. En un breve discurso se refirió a la tarea abnegada de las enfermeras, destacó la labor de Perón en la Secretaría de Trabajo y Previsión para otorgarles condiciones dignas de trabajo y finalmente señaló, “que por primera vez las altas esferas no están tan altas que no llegue a ellas el clamor del pueblo, cumpliéndose el postulado democrático de gobierno del pueblo, por el pueblo y para el pueblo”. El encuentro se cerró con una alocución a cargo de Juan Domingo Perón, que sí estaba presente en el escenario. Entre los compromisos adquiridos por la nueva dirección al asumir, se hallaba el asignarle una función especialmente destacada al Teatro Infantil Labardén. Este elenco de niños, entre los cuales se destacaban en esta camada María Elena Sagrera y Pedro Mertens, fueron animadores de distintas veladas en el Teatro Municipal, durante el último semestre de 1946. El reloj de la Miss de Celina Rodríguez Nasso, El niño estrella de Germán Berdiales y Blanco, negro...blanco de Alfonsina Storni, fueron algunas de las piezas elegidas.

El prestigioso grupo de títeres Los Piccoli de Podrecca, con su celebrada técnica de pupi siciliano, brindó varias funciones de su “espectáculo mundial de arte y alegría”, que contaba con una versión de El gato con botas de Perrault en sus versiones matutinas y de Fausto de Estanislao del Campo en sus presentaciones nocturnas. Un festival infantil, con participación de este colectivo titiritero,

fue la excusa para un nuevo contacto directo de Juan Domingo Perón y Eva Perón con el Teatro Municipal. Con el auspicio de la propia Eva, y merced a sus gestiones en ese sentido, se realizó el 27 de diciembre de 1946 una función especial que contó con diversas expresiones artísticas dedicada especialmente a los hijos de los obreros de los sindicatos de todo el país, con motivo de la cercanía de las fiestas de fin de año. Durante los intervalos se repartieron juguetes y golosinas a los pequeños, donados por la casa Bagley y por el popular cantante y bailarín español Miguel de Molina. Perón y Eva participaron de esta actividad y recibieron palabras elogiosas de boca de Victorio Podrecca, al punto de pedir a la concurrencia que vivara junto con él.

En los dos años siguientes, destacamos de la producción del Teatro Municipal, Novelera de Pedro Pico y El trigo es de Dios de Juan Oscar Ponferrada.

Esta última obra, fue estrenada el 14 de mayo de 1947, bajo la dirección de Pablo Acchiardi. Enmarcada estética e ideológicamente en el proyecto del llamado "teatro nacional", impulsado por la administración peronista, retoma la poética nativista en su forma melodramática. Aparecen varias de las características que marcaron la poética que aparece en nuestro sistema teatral de la mano de Calandria de Martiniano Leguizamón, como el maniqueísmo forzado, en el que la representación de la bondad es agredida por el mal en estado puro, el héroe idealizado hasta la exacerbación en sus cualidades positivas y el amor como generador de la acción. Subsiste en la obra, el deseo de mostrar al campo como un espacio de valores deseables en una sociedad pura e inocente; estos valores que serán externamente agredidos hallarán cierta justicia poética en el arrepentimiento, la esperanza y la vida más allá de la muerte. Ponferrada apela a estos elementos, característicos de la teología cristiana, para componer un texto didáctico en su transmisión de principios morales caros a la fe católica romana. La crítica fue mayormente favorable, destacando las labores de León Alza, Malisi Zini y José de Angelis. El diario Crítica, en su edición del 15 de mayo señalaba, "El sentido de una nacionalidad abierta, sin fronteras, donde se mezclan las sangres en torrentosa corriente de humana buen voluntad (...) ésa es nuestra realidad social, que la xenofobia no comprende."

En cuanto a Novelera, obra póstuma de Pedro Pico, fue estrenada el 7 de julio de 1948, con la dirección de Eduardo Cuitiño y las destacadas actuaciones de Angélica López Gamio, Fernando Labat, Virginia Luque y el propio Cuitiño. Esta pieza, con claros elementos nativistas, fue muy bien recibida por el público y por buena parte de los medios especializados. El diario La Nación, en su edición del 8 de julio, señalaba "Ha vuelto a revelarse en Novelera, al autor de tanta pieza enjundiosa de nuestro teatro, ese arte maravilloso que él tenía para dialogar con la soltura, el ingenio y la fluidez de que dio tantos ejemplos y éste de ahora es uno más afianzado por el mérito de tres actos pulcros, certeros de teatralidad y plenos de cierta emoción y poesía que late en todo su desarrollo".

Me ciño al primer año y medio de la gestión peronista en la sala, que será continuada por diferentes directores como Cárcano y Cunill Cabanellas. Queda planteada una ideología estética diseñada desde el gobierno nacional, a la que responderá el Teatro Municipal durante la gestión reseñada. Claramente es posible observar una visión del teatro alejada de aquella que propugnaba Leónidas Barletta, al escribir

Pero el problema del teatro en Buenos Aires, sigue sin solución. Para una población apta, de cerca de dos millones de almas, hay apenas una docena de salas anticuadas, con escenarios rudimentarios, servidos por actores que de profesionales sólo tienen su afán de lucro. Con una a dos excepciones, todos exhiben un repertorio infame, pernicioso para la cultura, perjudicial para el país. Frente a este cuadro, la crítica cede por cansancio y sólo despierta frente a las tentativas de teatro independiente, para ejercitarse en la olvidada profesión. Se da con frecuencia el autor metido a crítico para imponer su propia obra por indirecta coacción. El Estado, con su teatro Nacional de Comedias, Teatro Colón, Teatro Municipal, torpe remedo del primero de los nombrados, no puede contrarrestar eficazmente la ola de chabacanería y mal gusto que extiende por el país la industria del teatro. (...) al Teatro Municipal hay

que sostenerlo con trescientos mil pesos para que ponga tres obras por año, mediocrementemente, y alguna de ellas pornográfica, para que atraiga público. (...) El Teatro del Pueblo, cuando ocupaba el teatro del que fue despojado por los nazis encaramados en el gobierno no tenía, ni tuvo nunca, ninguna subvención y cobraba la tercera parte de lo que cobra el actual Teatro Municipal por la entrada.⁵

Para el fundador del Teatro del Pueblo sólo el teatro independiente podía sacar de la mediocridad al sistema teatral porteño. Creía que era necesario aumentar el caudal de sensibilidad del pueblo argentino y para ello era preciso ser respetuosos de la honestidad intelectual y la ética al servicio del arte. Así se apoyaría su obra, como espacio que experimentaba la modernización de la escena, en detalles que luego el sistema empresarial y el oficial utilizaban como propios.

En la vereda de enfrente, en posiciones y discursos antagónicos, se hallaba el peronismo que había decidido una fuerte intervención a través de organismos estatales preexistentes o creados al efecto, en el campo teatral. Cerremos este trabajo, que no ahondará en esta disputa, con un fragmento de un discurso de Juan Domingo Perón,

Habrán caducado las concepciones burguesas con que nos hemos conducido hasta ahora, pero nada autoriza a pensar que debemos caer en fórmulas opuestas a la condición de la dignidad del hombre y la sociedad. Lo visible, lo positivo, es que la humanidad tiende a subir, ansía superarse, anhela mejorar de clase, adquiere conocimientos y preparación, y hoy constituye una honda preocupación de las clases trabajadoras la educación de sus hijos, incluso para los estudios superiores. “Detrás de todo eso está en parte muy importante el anhelo de la educación, la vocación de refinamiento que el hombre experimenta para sí o para sus hijos. Estos aprenderán en las escuelas, en los talleres, en las academias y en las universidades, pero pecaríamos de superficiales si desconociéramos el poder pedagógico del arte en todas sus formas”. “Se advierte ya en muchos países una corriente que, sin intentar convertir el arte en una fastidiosa exposición de máximas, procura la conducción espiritual de los pueblos.”⁶

Hemos elegido la opinión de Barletta por su importancia en el campo teatral de la época, como resumen de una feroz oposición a las medidas tomadas desde el Estado en materia de política escénica. Las críticas se apoyaban en la creencia general de que el peronismo era una forma de incultura y la oposición subrayaba la supuesta decadencia intelectual del período. Estas posiciones irreductibles corroboran la separación que se verificó entre campo político y campo intelectual, coincidentemente con la fuerte división de la sociedad en general. El gobierno insistía en definir su proyecto cultural como “nacional y popular”, y aseguraba que colaboraba con los objetivos de una política de Estado, que en todos los planos buscaba devolver al excluido su capacidad de ser productor de arte. Las estrategias asumidas, canalizarían los principios existenciales del pueblo, para culminar en un estado de justicia cultural. Las nociones de “pueblo” y “lo nacional”, no eran definidas con propiedad y se simplificaban a partir de aportes parciales del nativismo costumbristas y del nacionalismo católico.

La Subsecretaría y el gobierno mismo, se enfrentaban así con el movimiento del teatro independiente, al que consideraban reservado para una elite, con una predilección por los autores extranjeros, que según su opinión no respondían a los intereses o necesidades del pueblo.

Como podemos apreciar el peronismo destacaba la función social del teatro pero no se limitaba a ella, desarrollando una política al respecto de gran complejidad. Construyó y remodeló salas, creó elencos oficiales en todo el país, estimuló planes que permitieran el surgimiento de experiencias

⁵ Diario “El antinazi” 9 de mayo de 1946 en la nota Teatro en Función Social.

⁶ Discurso de Juan Domingo Perón. Archivo de Prensa de Presidencia de la Nación, 1947.

teatrales educativas y dotó a las salas estatales de programaciones de coherencia discutible. Asimismo organizó diferentes concursos de las disciplinas del área escénica, y concibió la formación de los hacedores del hecho teatral a través de seminarios dramáticos y conferencias. Estas acciones eran acompañadas por la necesaria puesta en marcha de organismos teatrales como el Instituto de Estudios de Teatro o el Museo de Teatro Argentino, entre otros. Como anexo al señalado Instituto en marzo de 1947 se dispone dar inicio a los trámites burocráticos que desembocaría en el Seminario Superior Dramático. Estaba pensado como una contribución al desenvolvimiento de la escena vernácula, ya que debía renovar constantemente la energía vital del teatro argentino y articular los centros dispersos de esta actividad: el Conservatorio Nacional, los teatros vocacionales y el teatro profesional. Sus objetivos básicos eran los de facilitar la formación de nuevos actores, directores y técnicos teatrales, poniendo al alcance del aspirante los necesarios instrumentos de cultura y los medios propicios para desarrollar sus facultades artísticas innatas. Las mismas serían ejercitadas prácticamente bajo la dirección de instructores autorizados. Al mismo tiempo, el Seminario tendería a estimular la producción dramática argentina mediante representaciones periódicas de obras de autores noveles.

Siguiendo este razonamiento era diáfano el motivo que alejaba a las masas obreras de los espectáculos. Para revertir este proceso el Teatro, como institución, no debía clausurar su labor en las salas sino que, en un proceso doble, conjugar la definida orientación nacional y popular de sus producciones en la sede (se insistía en las "raíces en la filosofía cristiana, el humanismo latino y el nacionalismo cultural" como parámetros de programación), con una acción hacia la comunidad por medio de una orgánica diagramación de acciones a desarrollar durante el primer quinquenio de gobierno justicialista. El estado no imponía un "contenido rector" de "una" política cultural – como sucedía con la idea de un tren que desde el centro se dirigía a la periferia - sino que fomentaba un espacio por donde discurría la espontaneidad creativa del pueblo. No obstante sería erróneo pensar que el contenido de cultura que se promovía delineaba una estética estatal centrada en el color local y en lo popular, definiciones éstas acuñadas por los enemigos políticos de la administración nacional. La presencia de estas políticas en todo el territorio nacional puso en tensión a instituciones culturales preexistentes que provenían de experiencias clasistas. Algunas de ellas habían quedado aisladas, por la pérdida de peso específico en la vida política del sector que las había animado, o por la desarticulación de una superestructura anterior que les dio vida, y ya no existía.

Aquí vamos a ser testigos de una apropiación de una obra que responde a la ideología y estéticas dominantes en el anarquismo por parte de un núcleo de simpatizantes del naciente peronismo. Van a refuncionalizarla, de acuerdo a sus intereses y criterios. El melodrama estaba instalado y el radioteatro reproducía el formato, en cualquier rincón donde un aparato receptor existiera. Las giras de las grandes compañías de actores populares, provenientes de Buenos Aires o de las capitales provinciales, llegaban con comedias asainetadas o nuevamente con melodramas. Si sumamos que los elencos oficiales cubrían el llamado "interior" con propuestas similares, no es extraño que este monólogo, originalmente pensado para la agitación social, pase a ser semilla germinal de esta estructura dominante. En el nuevo texto generado para su representación agosto de 1951 en distintos espacios de Santa Fe, vemos cambios evidentes, no sólo en su estructura o poética, sino en su propia ideología. Su título es Una nueva patria y no hallamos más rastros de su puesta en escena, más allá de los que aquí citamos. Repasemos el resultado, teniendo como punto de partida los fragmentos de la obra original de Sansiez, reproducidos en este mismo ensayo.

Dirigente sindical: He caminado muchos rincones del norte de la provincia y pude apreciar los desmanes que el accionar de la patronal produce sobre nuestros trabajadores. Esta situación es inaceptable y se requiere de medidas urgentes.

Obrero: Pero señor, no puede pedirnos que nos enfrentemos a los patrones. Ellos tienen el dinero y el poder y nosotros somos pobres e ignorantes. Apenas algunos de nosotros sabemos leer y escribir.

Dirigente sindical: No entiende compañero que las cosas cambiaron. A pesar de esta lejos de las grandes ciudades hay una mano poderosa que se tiende para ayudarlo. Es la mano del General Perón, que nos dio dignidad y leyes que amparan nuestras tareas. Yo hablo en nombre el movimiento obrero peronista, el que sabe las necesidades del pueblo y las resuelve. Y en cuanto a la ignorancia, no tenga miedo. Ya Perón ha construido escuelas por todo el país y lo seguirá haciendo para que la educación sea para todos y que la igualdad también se vea en este campo. Ya están haciendo el edificio a unas leguas, con bancos nuevos, libros y mapas. Este gobierno sólo desea la felicidad del obrero y no habrá patrón u oligarca que los detenga.

Obrero: Ya tengo más confianza entonces. Hemos sufrido mucho, desde maltratos a represiones en el pasado que se llevaron las vidas de varios. Pero lo escuchamos al General y a Evita en la radio y sabemos de sus luchas. Así que el edificio se está haciendo... El de la escolita. ¿Y el maestro cuándo vendrá?

Dirigente sindical: Pronto, compañero. Y será una guía para ustedes, un amigo que los lleve fuera de las tinieblas de la brutalidad y les abra la puerta al conocimiento. Por eso, compañero, cuando la escuela se abra, tienen que estar todos. A la mañana será para los chicos y a la noche para ustedes. En esta patria libre, justa y soberana, no habrá más ignorantes fáciles de explotar. El Estado y su conductor Perón lo han prometido. Cultura para todos, instrucción para todos.⁷

Ya nada queda de una educación horizontal o del proceso revolucionario que la misma crea. En esta propuesta es el Estado, al que el movimiento libertario combatía el que debía tutelar el proceso de enseñanza aprendizaje. La figura del líder político reemplaza a la del trabajador concientizado que debía, al adquirir espíritu crítico, tomar decisiones por sí mismo. En el diálogo el dirigente sindical representa al nuevo modelo impuesto por el peronismo, alejado del proyecto ácrata de colectivo en debate y reflexión continua.

Un monólogo disparador de un melodrama, dos concepciones políticas antagónicas. Un análisis de ambos discursos que requerirá de nuevas visitas.

Bibliografía

- BILSKY, Edgardo: "Esbozo de historia del movimiento obrero argentino, desde sus orígenes hasta el advenimiento del peronismo", en *Cuadernos Simón Rodríguez*, nº 3. Buenos Aires, Biblos, 1987.
- FOS, Carlos: *Cuadernos libertarios*, México. Ediciones La Fragua, 1990.
- FOS, Carlos: *Teatro libertario y su acción pedagógica*, Salamanca, Ediciones del Huerto, 1995.
- NEIBURG, Federico: *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires, Editorial Alianza, 1998.
- MOUFFE, Chantal: (2001) *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona, ContraTextos, 2007.
- MOUFFE, Chantal: (2005) *En torno a lo político*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007b.
- OSZLAK, Oscar: *La formación del Estado Argentino*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1997.

⁷ Texto mimeografiado sin datos de edición.