

Durante el experimento de Milgram, el 65% de los sujetos llegó hasta el final. El piloto televisivo francés, *El juego de la muerte* convirtió el experimento de Milgram en un piloto televisivo de preguntas y respuestas. El contexto del show de televisión aumentó enormemente la obediencia, superando ampliamente los resultados obtenidos del experimento inicial de Milgram.

En el caso del experimento de la Cárcel de Standford, la idea era que la prueba durase varias semanas, pero tuvo que suspenderse cuando solo habían pasado seis días debido a los grados de violencia.

Si bien la performance pretendía indagar sobre una dinámica similar a los experimentos, tuvo grandes diferencias: las pruebas, la puesta en escena no realista, el foco en temáticas de género y el contexto.

Si bien creemos que nunca se llegará a los grados de violencia en los experimentos citados, contamos con una psicóloga para asistir a quién lo desee o necesite, durante el transcurso de la obra.

Esto nos deja varios interrogantes para futuras representaciones: ¿Qué sucederá en *La Fábrica de la Mujer Milgram*? ¿Llegaremos con la totalidad de participantes, espectadores y equipo técnico hasta el final? ¿Tendremos que cortar la experiencia en algún momento?

### Referencias bibliográficas

- Arent, H. (2003) *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Editorial Lumen. 4ta edición. Barcelona.
- Comolli, J. L. (2004), *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Ediciones Verdier, Francia; publicación en español: 2007, Nueva Librería/Aurelia Rivera, Bs As
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. La Marca. Buenos Aires.

Foucault, M. (1975) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. 5ta edición. Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2006

Segato, R. L. (2016) *La guerra contra las mujeres. Traficantes de sueños*. 2016. 1era edición. Madrid.

Sibila, P. (2009) *La intimidación como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires. 1a edición. 1ª reimp.

Todorov, T. (1993) *Frente al límite*. Siglo XXI editores. 1er edición en francés 1991.

**Abstract:** La fábrica de la Mujer Milgram emulates the beauty-contest/reality show involves seven women and is based on the social psychology experiments undertaken in Milgram and the Stanford prison. The focus of these is placed on the obedience according to Hannah Arendt's concept of "Banality of Evil" where a superior's orders are obeyed even if they harm someone else.

**Keywords:** Performance – woman - reality show - banality of evil - experiment of Milgram - experiment - obedience – gender – psychology - social psychology

**Resumo:** A fábrica da Mulher Milgram emula um reality show com sete mulheres, baseada nos experimentos de psicologia social de Milgram e do Cárcere de Standford. O foco dos mesmos está posto na obediência, em termos do Hannah Arendt define como a banalidade do mal (2003) onde as ordens de um superior são acatadas por mais que suponham um dano a outra pessoa.

**Palavras-chave:** Performance – mulher - reality show - banalidade do mal - experimento de Milgram - experimento – obediência – género – psicología - psicología social

(\*) **Natalia Belén Forcada** Licenciada y Profesora en Dirección de Cine, egresada de la Universidad del Cine. Se formó en Arte Contemporáneo y Escénicas en Argentina y el extranjero.

## Teatro independiente y peronismo

María Fukelman (\*)

**Resumen:** El teatro independiente surgió en Buenos Aires, en 1930, como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva contestataria, dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista.

Quince años después, irrumpió el peronismo en la escena nacional, lo que representa un elemento sustancioso para enriquecer el análisis.

**Palabras clave:** Peronismo – teatro independiente – teatro oficial – La Máscara – La Cortina

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 209]

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

### Introducción

El teatro independiente surgió en Buenos Aires, en 1930, como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos

por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria—dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anti-

capitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad. Durante sus primeros trece años de historia, el vínculo entre el Estado, enmarcado en la Década Infame, y los teatros independientes fue disímil. Mientras que algunos grupos tuvieron una relación estrecha y se beneficiaron con las cesiones de locales a cambio de ninguna retribución económica como el Teatro del Pueblo, el Teatro Juan B. Justo y La Máscara, otros nunca lograron este favor aunque lo hubieran pedido, como el Teatro Popular José González Castillo, o, peor aún, fueron perseguidos por las fuerzas estatales, como el Teatro Proletario. Con la irrupción en la escena nacional de Juan Domingo Perón, a partir de 1943 y del peronismo, como movimiento y partido de gobierno, desde 1945, el vínculo se complejizó aún más. Tradicionalmente, se ha dicho que las relaciones entre los teatros independientes y el peronismo no fueron buenas; Empero, se pueden encontrar matices y redes de colaboración. En el presente trabajo, nos centraremos en algunos vínculos establecidos luego del golpe de Estado de 1943, en lo que sería la previa al peronismo, pero ya con Perón activo; y en otros ocurridos durante el gobierno del Partido Justicialista, partido creado en noviembre de 1946, que devino de la unión del Partido Laborista, la Unión Cívica Radical Junta Renovadora y el Partido Independiente, con Perón a la cabeza.

#### La previa al peronismo

El 4 de junio de 1943, un gobierno militar heterogéneo, llamado también Revolución del 43, derrocó a Ramón Castillo, dando por terminada la Década Infame, que había tenido cuatro gobiernos, del mismo color político. Este hecho fue “la única experiencia de una intervención militar contra un gobierno conservador” (Fos, 2014: 58). Se sucedieron en el mando, ocupando el título de Presidente, los generales Arturo Rawson, que estuvo al frente del país durante 3 días, Pedro Pablo Ramírez y Edelmiro Farrell. Entre los militares que actuaban en el seno del gobierno se encontraba el coronel Juan Domingo Perón, quien inicialmente no ocupaba ningún cargo de gobierno pero, desde noviembre de 1943, comenzó a incidir en la política laboral como jefe del Departamento de Trabajo.

Para la misma época, la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, cuyo intendente era designado por el Presidente de la Nación, echó al Teatro del Pueblo del edificio que le había sido cedido por veinticinco años, a través de la ordenanza 8612, en Av. Corrientes 1530. En su lugar, creó el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Los representantes del Estado no quisieron plantear una ruptura con el movimiento de teatros independientes, sino que se encargaron de puntualizar la disputa en el caso del Teatro del Pueblo y su director Leónidas Barletta. Al ver la cantidad de elencos que participaron del Ciclo de Teatros Experimentales, organizado en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires al año siguiente, pareciera que la fisura propuesta por Enrique Pearson en su informe, donde señalaba los motivos de expulsión del Teatro del Pueblo, (Fukelman, 2014) tuvo sus efectos.

El dramaturgo Alberto Adellach manifestó que, así como el movimiento de teatros independientes no había sido una contrariedad para los gobiernos del 30, “sí molesta-

ba para el gobierno revolucionario del 4 de junio” (1971: 15). Y sobre este agregó:

...en un principio estaba inficionado de siniestros personajes: ultramontanos, antisemitas, nazis y fascistas (los enemigos, universalmente hablando, del liberal e izquierdófilo movimiento teatral independiente). Luego de allí surgiría un régimen popular. (...) El divorcio entre aquellos teatros populares y el régimen popular que se avecinaba quedó manifestado desde los primeros días, y jamás existió un solo intento de reconciliación (al menos por parte de los núcleos teatrales). Las agrupaciones independientes firmarían manifiestos y verían clausuradas sus salas. Como los viejos dirigentes de izquierda, aquellos hombres de teatro parecían decir: estamos con el pueblo, pero no de esta manera. Un eclecticismo que para el pueblo no tenía ningún significado.

Lo concreto es que la oligarquía le dio un teatro a Barletta y Perón se lo sacó (Adellach, 1971: 15-16).

En ese teatro al que alude Adellach en su condensación, no necesariamente era Perón el encargado de tomar estas decisiones y su nombre tampoco figura en el documento que deroga la ordenanza) se organizó un ciclo para conjuntos independientes, denominados allí experimentales. En 1943, además, no fue el Teatro del Pueblo la única víctima de las decisiones de la Municipalidad. Ese mismo año también se desalojó, de salas que les habían sido cedidas, a los elencos del Teatro Juan B. Justo (en 1936) y La Máscara (en 1939). Sobre esta decisión, Ordaz dijo, algunos años después:

El golpe atestado por las autoridades a los tres conjuntos, al retirarles repentinamente los locales de que disponían para realizar sus espectáculos, fue tremendo y, estamos seguros, perfectamente calculado. La actitud correspondía a un plan de vastos alcances políticos que procuraba el estrangulamiento de las actividades artístico-culturales más importantes del país, al mismo tiempo que regimentaba y planificaba desde los textos escolares hasta las libertades ciudadanas. ¿Cómo iba a escapar de ese plan —que destruía lo que no podía controlar— el movimiento de los teatros libres, originado en una inquietud demasiado peligrosa? (1957: 288).

Se puede observar aquí cómo el crítico e investigador, de ideología afín a la izquierda y opositora al peronismo, está integrando, bajo el mismo signo político, al golpe de Estado de 1943 y al gobierno Perón que, de manera efectiva, comenzó en 1946 y fue elegido democráticamente. Como Director del Departamento de Trabajo, Perón inició una reforma profunda en materia de derechos laborales, convenios colectivos de trabajo y de previsión social, que lo llevó a fortalecerse políticamente, a elevar la jerarquía de su Departamento al rango de Secretaría Ministerial y a acumular los cargos de Ministro de Guerra y Vicepresidente. Bajo su gestión, que se profundizaría aún más cuando fuera electo presidente, se lograron significativos logros: la negociación de los convenios colectivos de trabajo entre sindicatos y empleadores, las indemnizaciones por despido, la sanción del Esta-

tuto del Periodista, la creación del Hospital Policlínico para trabajadores ferroviarios, la edificación de Escuelas Técnicas orientadas a obreros, la promulgación del Estatuto del Peón de Campo, la aprobación del régimen de jubilaciones para empleados de comercio, entre otros, permitiendo que los trabajadores conquistaran derechos como nunca antes había pasado.

En estos años, se conformaron y/o afianzaron muchos gremios. Vinculados al teatro, existían la Sociedad General de Autores de la Argentina, la Asociación Argentina de Actores, la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales, la Asociación de Músicos de la Argentina, la Asociación Gente de Radioteatro, la Asociación Argentina de Artistas Circenses y de Variedades, la Unión de Maquinistas de Teatro, la Unión de Electricistas de Teatro, entre otros. De hecho, en marzo de 1945, representantes de estas entidades fueron recibidos por Perón. Asimismo, en este contexto, los teatros independientes decidieron agruparse, institucionalizar la práctica y dar la lucha gremial en conjunto. Nos referimos a la creación de la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) que, como ya hemos expresado en trabajos anteriores (Fukelman, 2017a y 2017b) se remonta a finales del año 1944. Si bien a esta entidad le costó mucho comenzar a funcionar activamente e, incluso, hay quienes dijeron (cfr. Kon en Fukelman, 2014a) que esto nunca se logró, la decisión de institucionalizar el movimiento de teatros independientes fue tomada bajo determinada circunstancia: la de un Estado que impulsaba a los trabajadores a organizarse y luchar por sus derechos, dejando de lado, en este texto, las múltiples críticas que se le pueden hacer a este y a cualquier otro gobierno de facto. También en los años previos a que el peronismo gobernara el país —pero ya con Perón inserto en la escena nacional— se dio el ya mencionado Ciclo de Teatros Experimentales en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, en 1944. Los grupos que allí se presentaron, y también algunos que lo hicieron durante 1945, fueron La Cortina, Teatro Espondeo, Asociación Pro-Teatro Clásico, Teatro Universitario de Buenos Aires, Nuestra Tierra, Teatro Experimental Renacimiento y Agrupación Artística José Antonio Saldías. Uno de los casos que nos interesa destacar es el de La Cortina, el conjunto creado por María Rosa Oliver y Mane Bernardo, entre otros. Este grupo, a pesar de tener integrantes con una ideología marcada, por ejemplo, Oliver se reconocía comunista, tuvo un perfil más lavado que otros, alineados a partidos políticos de izquierda directamente y se ubicó en un lugar ambiguo políticamente: “Nunca aceptamos poner nuestra creación artística al servicio de una ideología, ya lo hemos dicho, fuera esta de izquierda o de derecha...” (Bernardo y Bianchi, 1990: 73). Fue desde esta posición que La Cortina articuló con el Estado más activamente que otros conjuntos. A su vez, Mane Bernardo, cuando ya se encontraba al frente del segundo grupo que dirigió, el Teatro Libre Argentino de Títeres (TLAT), manifestó haberse sentido temerosa de que el hecho de trabajar para la Municipalidad de Buenos Aires la pudiera vincular políticamente con el gobierno de turno:

Nuestros resquemores provenían del temor de ser absorbidos o embanderarnos con una idea políti-

ca que no compartíamos. Además, nunca quisimos enrolar a nuestro teatro ni a nuestras actividades artísticas con ninguna ideología y en ese entonces, pleno auge del peronismo, toda manifestación que ofreciera o patrocinara el Gobierno quedaba automáticamente marcada como peronista (en Bernardo y Bianchi, 1990: 54).

A pesar de estas aversiones, el TLAT participó de eventos oficiales. Y algo similar se puede pensar que sucedió con la intervención de La Cortina en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, en 1944 y 1945. Como estos episodios no fueron los únicos, por ejemplo, además de las actividades organizadas por organismos del Estado, Mane Bernardo y Sarah Bianchi contaron que, sin desearlo, por ser ambas antiperonistas, formaron parte de la comitiva que marchó hacia Plaza de Mayo el día del renunciamiento de Eva Perón, entendemos que la disposición a negociar con el Estado, aunque no acordara con su propia ideología, fue una actitud que surgió en La Cortina y que se mantuvo en las siguientes experiencias teatrales que comandó Bernardo.

### Perón al gobierno

Luego del hito histórico del 17 de octubre de 1945, en el que la clase trabajadora demostró su lealtad a Perón, el gobierno militar debió convocar a elecciones. El Partido Laborista, la Unión Cívica Radical Junta Renovadora y el Partido Independiente apoyaron la candidatura de Perón. Enfrente estaba la Unión Democrática compuesta por: la UCR, el Partido Socialista, el Partido Demócrata Progresista y el Partido Comunista, favorita para las elecciones del 24 de febrero de 1946. No obstante, contra todos los pronósticos, Perón obtuvo el 55% de los votos (1.527.231 de electores). El peronismo, que gobernó, en esa primera etapa, hasta el golpe de Estado de 1955, se caracterizó por la promoción de los derechos sociales y laborales. Además, se destacaron otras medidas, como la conquista de los derechos políticos de las mujeres, la sanción de una nueva Constitución que amplió los derechos de la ciudadanía, las funciones del Estado como regulador de la economía: ferrocarriles, siderurgia, energía, banca, comercio exterior, etc. La promoción de los derechos de la niñez, el impulso a la industrialización de país, la gratuidad de la educación pública universitaria, la promoción del turismo social y la estimulación del mercado interno. Como contrapartida, hubo cierta persecución política a opositores.

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” (Pellettieri, 2006: 150). En este sentido, 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. Entre otras actividades, el justicialismo organizó el 11er Concurso Nacional de Teatro Vocacional (1946-1947), el 2do Concurso Nacional de Teatro Vocacional (1950), el 3er Certamen de Teatro

no Profesional (1953), la 4ta Muestra de Arte Dramático del Interior (1954) y el 4to Certamen Nacional de Teatro Vocacional – 1ª Muestra Nacional (1955). Si bien estos eventos no reivindicaban el término independiente e instauraban polémicas en torno a las diferencias con los grupos vocacionales, numerosos elencos formaron parte de ellos; Incluso, algunos reconocidos por los historiadores como independientes, como el Teatro Evaristo Carriego, el Tinglado Libre Teatro y el Teatro Experimental Renacimiento. Otra de las medidas que el gobierno peronista llevó a cabo fue la creación del Seminario Dramático en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), en 1947, durante la gestión de Juan Oscar Ponferrada. Dicho seminario fue definido como “un verdadero teatro experimental del Estado” (Dubatti, 2012: 110), utilizando una de las características que, tradicionalmente, había sido propiedad de los teatros independientes.

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 salas, no fue mala. Tal fue el caso de La Máscara. Sin duda, para esta agrupación, fue mucho más repudiable el golpe de Estado de 1943 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 ma-

nifestaron 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 por el 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. Esta historia narrada por Asquini confirma 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).

En 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.

Mucho se ha hablado sobre que la obra de Gorostiza *argentinizó* al teatro independiente. Aparte de las reflexio-

nes del propio Gorostiza en el prólogo de la primera edición del texto (en Dubatti, 2012: 119a), Adellach fue uno de los que se refirió a esta cuestión:

Un autor novel vino a coronar 20 años de lucha, con una obra que sobrepasó en trascendencia su modestia de proposiciones. A través de ella se daba, como en el teatro de principios de siglo, el golpe de frescura que hacía emanar un producto escénico de *nuestra realidad*. Cuando en el año 49 se estrenó *El puente* de Gorostiza, nadie, supongo que ni el mismo autor, pensó que allí la cosa empezaba de vuelta. Puede haber quien lo niegue aun ahora. La obra poseía una cantidad de oxígeno no habitual (1971: 17).

El crítico José Marial también lo mencionó: “Era una obra escrita con aguda observación social, con idiosincrasias reconocibles donde tenían vigencia y ajustes nuestras propias voces. Una pieza de estirpe argentina que abrió las puertas al público de Buenos Aires” (1984: 118). Osvaldo Pellettieri, por su parte, afirmó:

La fecha de 1949, que para nosotros marca el comienzo de la segunda fase del Teatro Independiente, no tiene un origen arbitrario. El estreno de *El puente*, de Carlos Gorostiza, en el Teatro de La Máscara, señala el descubrimiento de la *peculiaridad argentina*, dentro de esa modernidad en la que se había incluido la primera versión (1990: 232).

En 1997, este reconocido teórico comenzó a usar la categoría de *nacionalización* para referirse a lo que él consideraba la segunda etapa del teatro independiente, que se iniciaba con esta obra. Luego, dio una versión ampliada de esta noción:

En la segunda fase (1949-1959) de nacionalización, siguió pesando el encono hacia lo comercial, pero se atenuó el nihilismo frente a la tradición. Los creadores de ese período, acicateados más por el contexto social, el peronismo, que por el intertexto teatral europeo-norteamericano, sintetizado en la incipiente entrada de los rudimentos del sistema Stanislavski, los primeros estrenos del teatro de Brecht, Miller, Beckett e Ionesco, pretendieron contextualizar sus espectáculos, *incluir su discurso en lo argentino y lo latinoamericano* indagar en la poética del realismo y, aunque fracasados en su intento, captar un público popular (2006: 70).

Ante esta tradición de lectura que fue instalando la idea de que la nacionalización del teatro independiente comenzó en 1949, con el estreno de *El puente*, nos parece pertinente señalar algunas cuestiones. En primer lugar, la expectativa de fundar una dramaturgia del teatro independiente nacional, es decir, hecha por dramaturgos argentinos, ya había sido enunciada por Leónidas Barletta cuando sentó las bases de su Teatro del Pueblo (cfr. Fukelman, 2017c). En línea con esto, destacamos que, aunque sea cierto que muchos teatros elegían un repertorio mayormente extranjero, Roberto Arlt, Álvaro Yunque, Pablo Palant, José González Castillo, Enrique Agilda y Rodolfo González Pacheco, entre muchos otros,

eran autores argentinos que ya se habían estrenado dentro del movimiento de teatros independientes. Cuando subió a escena *El puente*, incluso el Teatro IFT, que trabajaba desde sus inicios con autores foráneos, ya había montado su primera obra nacional: *Cuando aquí había reyes*, de González Pacheco, en 1947. Empero, eran los integrantes de La Máscara quienes consideraban que no habían abordado los suficientes autores argentinos:

Nosotros nos sentíamos en deuda por no representar autores argentinos. Si continuábamos estrenando solamente autores extranjeros no tardarían en tildarnos de colonialistas. Sabíamos bien que el teatro no se mide por las puestas sino por los autores que presenta. Y queríamos un teatro argentino. (...) Por la primera lectura la pieza [se refiere a *El puente*] no me pareció genial, pero La Máscara estaba en deuda respecto a la revelación de nuevos dramaturgos (Asquini, 1990: 38-39).

En todo caso, lo que entendemos que empezó a hacer Gorostiza en nuestro país, fue la imitación realista, poética que también destacó Pellettieri en la última cita transcripta, de ciertas formas de hablar y costumbres que se podían observar en la vida cotidiana. Esto se percibió de manera muy cercana tanto por el público como por la crítica. Sin embargo, el realismo lingüístico y el realismo referencial son dos de los procedimientos constitutivos de la poética del drama moderno, que estaba consolidada en Europa desde mediados del siglo XIX y que también se veía en el teatro contemporáneo de los Estados Unidos, por lo que no nos parece que la utilización de estos recursos pudiera significar la nacionalización del teatro independiente.

Por otro lado, aunque tanto en los textos clásicos, especialmente allí, como decía Alejandra Boero, como en cualquier otra obra, se pueden leer aspectos del contexto político-social, *El puente* facilitó las interpretaciones, con analogías llanas, y también las identificaciones, puntualmente, entre las clases no peronistas:

Es cierto que el dramaturgo muestra una clase media soberbia y poco solidaria y que es evidente su simpatía hacia los jóvenes humildes. Pero en el universo de los pobres que describe no hay señales de ninguna de las mejoras de las que se había beneficiado ese sector durante el primer gobierno de Perón (Di Lello, 2010: 113).

Tal es así que, inclusive, llegó a los pocos meses 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, 1997: 59).

### Palabras finales

A lo largo de este trabajo hemos recorrido diferentes ins-

tancias en donde el gobierno peronista y el teatro independiente se vincularon. Si bien las ideologías de ambos movimientos parecían no coincidir, suponiendo que la ideología de los teatros independientes era la misma para todos, argumento con el que no acordamos, existieron zonas de encuentro, como las distintas actividades colectivas organizadas por el Estado. Además, aún los grupos más acérrimos opositores no ignoraron el contexto político-social, sino que, por el contrario, recurrieron a nuevas propuestas estéticas para dialogar, por la negativa, con el peronismo. Si bien, como hemos explicado, no adherimos a la teoría de la nacionalización del teatro independiente a partir de la obra *El puente*, sí entendemos que, a partir de ella, se instaló la poética realista de manera más contundente. Como contraparte, el partido de gobierno, representante de las mayorías, con numerosos votos y apoyo popular, tuvo la necesidad de responder, no logrando ignorar las críticas que venían desde un ala de la cultura en la que no había podido inmiscuirse completamente.

### Referencias bibliográficas

- Adellach, A. (1971). *¿Qué pasó con el teatro? En AA.VV. Ensayos argentinos*. Seleccionados en el Concurso Historia Popular (pp. 9-29). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Asquini, P. (1990). *El teatro que hicimos*. Buenos Aires: Editorial Rescate.
- Bernardo, M. y Bianchi S. (1990). *4 manos y 2 manitas*. Buenos Aires: Ediciones Tu Llave.
- Di Lello, L. (2010). *El puente (1949) de Carlos Gorostiza: realismo problematizado y ausencia*.
- Dubatti, J. (Coord.). *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales. 1910-2010*(pp. 100-116). Buenos Aires: Ediciones del CCC – Fondo Nacional de las Artes.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Fos, C. (2014). *El viejo Municipal. El sistema de producción público y su relación con el teatro independiente*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Fukelman, M. (2014a) *Entrevista con Víctor Kon: No había real conciencia de la misión de la FATI*. La revista del CCC, 21. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/512/>.
- Fukelman, M. (2014b). *Recuperación de documentos del teatro independiente: el informe Pearson*. En Margarit, L. (Comp.). VI Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado: Cartografías del Teatro del Mundo. Actas. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Fukelman, M. (2017a). *El concepto de teatro independiente en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944*. (Tesis de doctorado, no publicada). Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.
- Fukelman, M. (2017b) *Las primeras actividades colectivas en el movimiento de teatros independientes*. Trabajo presentado al VIII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado Tradición, rupturas y continuidades, realizado en Mar del Plata del 10 al 12 de agosto de 2017.
- Fukelman, M. (2017c). Un recorrido por el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires. En Ansaldo, P., Fukelman, M., Girotti, B. y Trombeta, J. (Comp.). *Teatro independiente. Historia y actualidad* (47-66). Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Herrendorf, C. (1972). *Monólogo independiente*. Teatro '70, 26/29, 23-32.
- Leonardi, Y. (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.
- Marial, J. (1984). *Teatro y país*. Buenos Aires: Agón.
- Mogliani, L. (2004). *El teatro en la política cultural del primer y segundo gobierno peronista*. Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 42, 171-180. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145994/249632>.
- Ordaz, L. (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.
- Pellettieri, O. (1990). "El teatro independiente en la argentina (1930-1969): Intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional". En AAVV. *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida*. Teatro argentino moderno (1949-1976). Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (Ed.) (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- Roca, C. (2016). *Las leyes del teatro independiente 2004-2015*. Reconocimiento, voluntad y gestión. Buenos Aires: Eudeba.

---

**Abstract:** The independent theater merged in Buenos Aires, in 1930, as a way of producing and conceiving the theater that sought to renew the national scene in three ways: it differed from the theater that set the economic objectives ahead of theatrical ones; it proposed to make a theater of high aesthetic quality; it lacked profit. In this sense, the independent theater was constituted as a contestatory collective practice, in as much as it opposed the status quo of the theater of those years and it promoted an anti-capitalist organization. Fifteen years later, Peronism broke in to the national scene, which represents a substantial element to enrich the analysis.

**Key words:** Peronismo - independent theater - official theater - La Máscara - La Cortina

**Resumo:** O teatro independente surgiu em Buenos Aires, em 1930, como forma de produzir e conceber o teatro que buscava renovar a cena nacional. Neste sentido, constituiu-se como uma prática coletiva contestatária, dado que se opôs ao status quo do teatro daqueles anos e impulsionou uma organização anticapitalista. Quinze anos depois, o peronismo invadiu a cena nacional, o que representa um elemento substancial para enriquecer a análise.

**Palavras chave:** Peronismo - teatro independente - teatro oficial - La Máscara - La Cortina

<sup>(\*)</sup> **María Fukelman**, Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, y Licenciada y Profesora en Letras por la misma universidad. Realizó su tesis de doctorado sobre teatro independiente con una beca del CONICET.