

# EL TEATRO EN LA POLÍTICA CULTURAL DEL PRIMER Y SEGUNDO GOBIERNO PERONISTA

---

Laura Mogliani

Dentro de la historia argentina del último siglo, la etapa comprendida por el primer y el segundo gobierno peronista ha sido probablemente la más controvertida. La vehemente polémica que suscitó entre detractores y defensores se caracterizó por una intensidad que dividió las aguas tanto en la sociedad de la época como en la historiografía posterior. Fue una etapa signada por la división social entre los sectores populares, que se adherían en forma incondicional a la gestión gubernamental y se identificaban afectivamente con la figura del líder del movimiento, Juan Domingo Perón y su esposa, Eva Duarte, y los diferentes sectores nucleados en la oposición, que bregaban por la recuperación de la libertad de expresión y opinión, y por la «reinstauración de la democracia» frente a un estado que visualizaban como fascista. Esta polarización, centrada en la dicotomía peronismo-antiperonismo, era proyectada sobre otros ejes de manera semejante: pueblo-oligarquía, patria-antipatria, pueblo-antipueblo, contraposiciones que organizaban el pensamiento peronista.

Esta dicotomía social produjo una significativa diferenciación entre el campo político y el campo intelectual (Bourdieu, 1984). Mientras el campo político intentaba influir definitivamente sobre el intelectual, éste mantuvo su autonomía de funcionamiento, encontrándose en su centro las formaciones claramente opositoras al gobierno, como la revista *Sur* en el campo de la literatura, las revistas comunistas y socialistas como *Principios*, *La Nación* en el periodismo, el movimiento de teatro independiente, etc. Numerosas reacciones surgieron en el campo artístico contra esta voluntad de intervención, como por ejemplo la organización, en 1945, de un Salón Independiente, organizado en contraposición al Salón Nacional oficial. El campo teatral se encontraba dividido en dos tendencias antagónicas, una fuertemente adherida a la política oficial (Argentores, Asociación Gremial de Actores Argentinos, los elencos y funcionarios oficiales, los dramaturgos nativistas, etc.) y otra, cuestionadora de la intromisión estatal en el campo de la cultura (integrada por los teatros independientes, la Asociación Argentina de Actores, publicaciones como *Talía*, etc.)

Esta separación que se estableció en la época entre campo político y campo intelectual, coincidentemente con la ya mencionada fuerte división y polarización que caracterizó a ese período de la sociedad argentina, tuvo como consecuencia que se considerara al peronismo como una tendencia «antiintelectual», y que se le haya reprochado la ausencia de una orientación cultural coherente (Svampa, 1994, 259). Estas críticas que sostenía el campo intelectual se basaban en la creencia general de que el peronismo era una forma de incultura, tomando como base el repetido eslogan «alpargatas sí, libros no». No quedó fuera de este cruce de opiniones

la relación entre peronismo y teatro. Esta creencia difundida sobre que el peronismo careció de una política cultural y artística en general, se trasladó también al campo teatral. Esto es un preconceito que debe ser revisado y cuestionado a la luz de los documentos históricos, lo que nos proponemos realizar relevando el lugar destinado al teatro en el marco de la política cultural implementada por el gobierno peronista, y continuando los trabajos que ya han problematizado la relación del peronismo con el teatro (Pellettieri, 1999), las artes visuales (Giunta, 1997)<sup>1</sup> y la arquitectura (Ballent, 1993).

Al relevar la política cultural implementada por el gobierno peronista, no podemos soslayar la característica que más ha destacado la historiografía (Zayas de Lima, 2001; Ordaz, 1957), la definida postura del Estado de intervenir en el campo del arte y los medios de comunicación social, de los que el teatro no quedó excluido, aunque esta intervención no fue tan acentuada como en el caso de la radio y el cine. Señalemos brevemente dos casos de intervención. En primer lugar, el ejercicio de la censura, de la que nos da testimonio Pedro Asquini en sus memorias. Y el otro, ejemplo, el más claro de esta actitud intervencionista fue las medidas que implementó casi inmediatamente de la asunción al gobierno: la derogación del decreto de funcionamiento de la Comisión Nacional de Cultura, el organismo que tenía a su cargo la ejecución de la política cultural desde 1935, y del que dependían el Teatro Nacional de Comedia y el Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Dicha medida se basaba en que el organismo no respondía «a la época revolucionaria que vive el país, por lo cual procede renovarla en su composición y organización... para que cumpla su función de estímulo en beneficio espiritual del pueblo» (*La Nación* 10-08-46), y designaba como presidente de Comisión al doctor Ernesto Palacio, quien había encabezado la lista de diputados nacionales por el peronismo en las recientes elecciones de febrero de ese año.

La nueva conducción de la Comisión Nacional de Cultura estableció rápidamente grandes cambios en el Teatro Nacional de Comedia. En primera instancia, resolvió bajar de cartel el 30-08 la obra que se estaba representando (*El hombre y su pecado*, de Luis Rodríguez Acasuso) e interrumpir la temporada hasta el próximo estreno de una obra elegida por el organismo para reemplazarla, *Cuando aquí había reyes*, de José González Pacheco, bajo la dirección de Armando Discépolo. Junto con esta información, la prensa ya anticipaba la posible clausura del teatro y el cambio del elenco oficial por figuras provenientes del nuevo gremio, Asociación Gremial de Actores, división creada por una línea interna al perder las elecciones gremiales de la Asociación Argentina de Actores (*La Razón*, 28-08-46, *Clarín*, 29-08-46; *La Nación* y *La Prensa*, 30-08-46, Klein, 1988, 38-50).

Estos rumores se concretaron rápidamente, y el Teatro Nacional de Comedia fue intervenido y clausurado por la Comisión Nacional de Cultura desde el 01-09-46, designándose interventor a Rodolfo Lestrade, quien había asumido hacía poco tiempo la dirección del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. La medida se justificaba en «que las actividades del Teatro Nacional de Comedia desde el punto de vista de la jerarquía artística que debe caracterizarlas, acusa deficiencias que urge corregir para asegurar a su desenvolvimiento la alta dignidad que exige su condición de centro oficial de cultura». (*La Época*, *La Prensa*, *La Nación*, *Tribuna*, *Clarín*, *El Mundo*, *Noticias Gráficas*, *El Líder*, 01-09-46.)

Esta decisión generó una polémica, que se inició en el plano periodístico (*Clarín*, 07-09-46; *Crítica*, 09-09-46) y luego alcanzó al parlamentario el 26 de septiembre, suscitada por el diputa-

do radical Nerio Rojas quien expresó que «su alarma nació del evidente propósito de establecer una cultura dirigida, pretendiéndose tomar a la Comisión Nacional por la fuerza, utilizando para ello al representante de la Cámara, tal como se han tomado la Universidad, los gremios obreros y todos los resortes de la vida del país... (y) que su sector presentaba esa pequeña batalla porque quiere establecer una defensa contra la dictadura legalizada, en todos los aspectos, contra el unicato que amenaza el país». (*La Prensa*, 27-09-46)

Las denuncias contra el intervencionismo estatal en el campo teatral continuaron. *Argentina Libre* (03-10-46) alertó sobre el intento de instaurar una cultura dirigida. Además, este medio denunció encendidamente que se estaba llevando a cabo una implacable persecución de la clase cultural argentina, adjudicando a ese «plan perfectamente organizado para una intervención directa del gobierno en las cosas del arte» así como los ataques y rechazos en elencos a ciertos actores que «estuvieron contra Perón» y la existencia de listas de intérpretes proscritos de los radioteatros, a los que considera «más que rumores».

En noviembre de 1946 nuevos hechos volvieron a convulsionar al campo teatral y a dividir sus aguas en dos vertientes antagónicas. El 19 de ese mes se anunció la designación de Claudio Martínez Payva como director del Teatro Nacional de Comedia mientras que Juan Óscar Ponferrada fue designado como director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Por un lado, prestaron su apoyo a los nuevos funcionarios *El Laborista* (01-12-46), *La Época* (18-11-46) y *El Líder* (19-11-46), mientras que, por el otro lado, se pronunció abiertamente en contra *Argentina Libre*. *La Época* adhirió con entusiasmo a la designación de uno de sus colaboradores, al que considera «un hombre de la Revolución, que la siente y la vive con una pasión ejemplarizadora. Y que desde su nuevo destino, sabrá llevar este movimiento redimidor de las masas al teatro oficial, cuya misión debe ser argentina, no solamente en las apariencias, sino también en su esencia y contenido» (18-11-46). Desde la otra posición de esta profunda dicotomía que signaba el campo intelectual, en *Argentina Libre*, Abel Errecalde denunciaba, el 05-12-46 en su artículo «Mas nombramientos nazis», a Martínez Payva y a Ponferrada como «cien por cien nazis» y que ambos «medraban durante el gobierno nazi de Castillo». Además, recordaba que cuando Juan Óscar Ponferrada se inició en el teatro, el presidente Castillo concurrió al estreno. Por esto consideraba que el gobierno completaba la obra de sus antecesores, nazificando todos sus organismos. Esto confirma la evaluación de Joseph Page con respecto a que para la oposición al gobierno, las elecciones no habían resuelto nada, y ellos continuaban percibiéndose a sí mismos como en lucha contra el nazismo (1984, 193).

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. Así era percibido por el campo intelectual, por lo que para el público asistir a sus espectáculos consistía en una silenciosa modalidad de oposición al peronismo y una adhesión al reclamo de libertad de expresión que signaba el campo intelectual antiperonista. 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. Por ejemplo, Asquini (1990, 60) relata cómo el

dibujante Oski, luego de ser prohibido en 1953 en el periodismo por una caricatura que realizó de Perón publicada en la revista *Cascabel*, se acercó a Nuevo Teatro y diseñó tanto la escenografía, el vestuario y el programa de *Androcles y el león*, de George Bernard Shaw. Asimismo, ante la prohibición en 1955 de la filmación de la película *Pasión de Florencio Sánchez*, su autor, Wilfredo Jiménez, convirtió el guión cinematográfico en obra dramática y ésta fue estrenada por Nuevo Teatro en ese año (Asquini 1990, 74).

La acción de gobierno contra estos grupos no fue más allá de clausurar algunas salas por falta de cumplimiento de edictos municipales, pero no les brindó su apoyo, sino que, por el contrario, se abocó al fomento del surgimiento de elencos vocacionales, lo que instauró una nueva polémica en torno a la diferencia entre grupos «independientes» y «vocacionales», y el significado de esos términos (Ordaz, 1957: 255-260).<sup>2</sup> Se realizaron gestiones pacificadoras con el fin de realizar en forma conjunta entre la Subsecretaría de Cultura de la Nación y la Federación Argentina de Teatros Independientes un festival de grupos independientes y vocacionales en el Teatro Nacional Cervantes, pero fracasaron por la imposibilidad entre ambas partes de llegar a un acuerdo.

En los planes de acción de gobierno, denominados Planes Quinquenales, quedaba registrada esta preocupación del gobierno peronista con respecto a la «elevación cultural del pueblo», para lo cual el teatro cumplía una importante función social de formación espiritual y educación del mismo, tal como expresara el General Perón: «Nuestra política social tiende, ante todo, a cambiar la concepción materialista de la vida en una exaltación de los valores espirituales. Por eso aspiramos a elevar la cultura social. El Estado argentino no debe regatear esfuerzos ni sacrificios de ninguna clase para extender a todos los ámbitos de la Nación las enseñanzas adecuadas para elevar la cultura de sus habitantes». (*Talía*, año I, n. 1, septiembre de 1953, pág. 26).

El Segundo Plan Quinquenal le dedicaba a la cultura su quinto capítulo, y estipulaba que la cultura artística «Será desarrollada mediante exhibiciones de carácter popular, con preponderancia de obras del acervo artístico nacional y universal, ajustando sus programas a la capacidad receptiva de los auditorios; actualizando y agilizando la actividad de los museos de arte, poniendo al alcance del pueblo todas las colecciones; se reglamentará en forma adecuada los distintos medios de difusión, en cuanto constituyan manifestaciones de cultura artística, tales como cinematógrafo, teatro, radio, prensa, televisión, a fin de que estos medios contribuyan a la formación de la conciencia artística nacional y dando lugar a que pueda elevarse la cultura social (Ronzitti, 1953, 29).

Así, si bien en mayo de 1946 se había anunciado que el Teatro Nacional de Comedias no presentaría más obras extranjeras, esta decisión fue modificada posteriormente, relevándose en los repertorios de los teatros oficiales la opción por el «acervo artístico nacional y universal», esta doble vertiente que conjugaba «tradición nacional» con «cultura clásica». La opción por estas dos categorías no implicaba oposición entre ambas (al estilo de las dicotomías pueblo-oligarquía ya citadas), sino por el contrario, el peronismo propiciaba así la apropiación de los sectores populares de elementos de la cultura clásica, antes reservados sólo a un público selecto y restringido al ámbito de la oligarquía. Un ejemplo significativo de esta apropiación era la presencia de elementos de la alta cultura en las celebraciones oficiales organizados para celebrar dos fechas fundamentales del calendario peronista: el 1° de mayo y el 17 de octubre. Esta

fiestas-actos políticos eran acompañados por espectáculos y bailes populares, que se ofrecían antes y después del acto central, y a partir de 1948, se presentaron en este marco la orquesta y el ballet del Teatro Colón. El evento de mayor envergadura fue el Primer Festival del 17 de Octubre, festival artístico «de cultura para el pueblo», organizado entre el 14 y el 21 de octubre de 1950, en el que casi la totalidad del espacio urbano fue escenario de diversos espectáculos, desde representaciones en los principales teatros del centro hasta ballet y conciertos en parques barriales (Gené, 1997). La elección del repertorio teatral presentado para ese gran evento da cuenta de esta doble vertiente dentro de la política cultural del peronismo: por un lado, la opción por el arte popular y tradicional, y por otro, la adaptación de los contenidos de la alta cultura a los sectores populares. En torno al primer eje, se organizaron diferentes revistas folklóricas en parques barriales, entre las cuales la más relevante fue *El cantar de los gauchos*, de Alberto Vacarezza, presentada en un gigantesco escenario en la avenida 9 de Julio y Moreno, y una nueva presentación en el Teatro Nacional Cervantes de la obra nativista *Tierra extraña*, de Alejandro Vagni. En torno al otro eje, el Teatro Cervantes presentó una adaptación de *La fierecilla domada*, de Shakespeare, con dirección de Enrique Santos Discépolo, pero por sobre todo se destacó la presentación de *Electra*, de Sófocles, en las escalinatas de la Facultad de Derecho. Este espectáculo, del que se hizo una sola representación, tuvo un alto nivel de producción, ya que contó con la actuación de Iris Marga, la dirección de Eduardo Cuitiño, la coreografía de Serge Lifar (director del Ballet de la Opera de París), y la adaptación de Leopoldo Marechal. Cabe destacar que los textos eran en todas las ocasiones presentados en versiones «adaptadas» para el público popular.

*Electra*, presentada utilizando como escenografía la fachada neoclásica de la recién inaugurada Facultad de Derecho, marca también la preferencia dentro de esta opción por la cultura universal, del teatro griego, en especial por ser el paradigma de la relación teatro-pueblo. Juan Óscar Ponferrada, dramaturgo nativista y director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro durante el peronismo, consideraba que los objetivos primordiales del II Plan Quinquenal referentes a la cultura tendían a la reinstauración de la naturaleza popular del teatro: «Si todo patrimonio de beneficio público debe imperiosamente ser restituido al pueblo, que es su derecho habiente natural, ¿cómo no le ha de ser recuperado el teatro que es sangre de su carne, fruto de su raíz?... Ello está conseguido. El pueblo ha vuelto al teatro. De esta asimilación debe surgir ahora una expresión auténtica: una forma de teatro que recuerde las grandes comuniones dramáticas de los concursos griegos y las congregaciones medievales, y mediante la cual se exprese el alma de la Nueva Argentina. En el Segundo Plan Quinquenal se abre esa perspectiva.» (1954, 10.) Como se desprende de estas palabras, Ponferrada proponía al teatro griego<sup>3</sup> y al teatro medieval de concepción cristiana como ejemplos para fundamentar la naturaleza popular del teatro.

En cuanto a la vertiente «nacional», además de la revalorización del nativismo y el sainete ya citados, la política cultural teatral peronista se destacó por las reposiciones de obras teatrales de nuestra dramaturgia nacional tradicional. Por ejemplo, al asumir la dirección del Teatro Nacional de Comedia, Claudio Martínez Payva informó a la prensa que, cumpliendo las disposiciones del reglamento elaborado por la Comisión Nacional de Cultura, se proponían llevar a escena las siguientes obras del repertorio nativo: *Justicias de antaño*, de Martín Coronado, *La montaña de*

*las brujas*, de Julio Sánchez Gardel; *La Flor del Trigo*, de José de Maturana, y *Madre Tierra*, de Alejandro Berruti (*Mundo Argentino*, 08-01-47). Otra reposición importante fue la de *Calandria* (1896), de Martiniano Leguizamón, obra inicial de la dramática nativista, que se presentó el 29 de abril de 1953 en el Teatro Nacional Cervantes, con puesta en escena de Armando Discépolo, escenografía de Bruno Venier, música y coreografía de los Hermanos Abalos y con un elenco integrado por Miguel Faust Rocha, Pedro Aleandro, José de Angelis, Nelly Darén y otros. Ese mismo año, en la sala municipal se presentaron *Bajo la garra*, de Gregorio de Laferrère, y la denominada *Fiesta del género chico nacional*, que incluyó tres obras breves, entre ellas el sainete *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco.

La preocupación estatal por el teatro también quedaba evidenciada por los premios y las actividades teatrales organizadas por los gobiernos nacional y municipal. Entre varios ejemplos, la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación organizaba un ciclo denominado «Teatro para los niños de la nueva Argentina». La misma institución oficial organizó en 1953 la presentación en la misma sala de la obra *El patio de la morocha*, de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo, que continuó presentándose durante la temporada 1954. En el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires se realizaban funciones a beneficio de la Fundación de Ayuda Social María Eva Duarte de Perón. En 1951 se instituyeron los premios Juan Perón y Eva Perón para obras teatrales «informadas del espíritu de la doctrina justicialista».

El Segundo Plan Quinquenal estipulaba también que «no se trata de dirigir o imprimir una fisonomía forzosa a la cultura nacional, sino de cuidar que, en los aspectos fundamentales de las actividades citadas se cumpla una función esencialmente cultural y que además se hallen al servicio del Pueblo, con el objeto de integrar la personalidad de la Nación» (Ronzitti, 1953, 29).

Podemos concluir que, así como ocurrió en las artes plásticas (Giunta, 1997) o la arquitectura, (Ballent, 1993), en el campo del teatro el peronismo no generó una nueva estética, un nuevo movimiento artístico, sino que operó una selección en el repertorio de formas artísticas ya existentes. Así, dentro de la literatura dramática escogió al nativismo y al sainete como formas que representaban al polo del pueblo en la polarización pueblo-oligarquía que organizaba el pensamiento peronista. En este marco, la revalorización y refuncionalización del género teatral nativista (Mogliani, 1999), género caracterizado por su carácter costumbrista, por la búsqueda de representar la vida y las costumbres regionales que surgiera a partir de *Calandria* (1896), de Martiniano Leguizamón, se percibe como claramente propiciada por esta nueva reorganización de la sociedad argentina, que buscaba revalorizar y refuncionalizar a su vez a la noción de «pueblo», base y destinatario del discurso político de Perón. Así, el resurgimiento del nativismo propiciado por la política cultural gubernamental, se fundamentaba además con relación a otro de los pares de oposición ya mencionados: patria-antipatria. El nativismo no solamente representaba al pueblo frente a la oligarquía, sino también por su relación con la tradición criolla y regional, representaba al polo «patria» en su oposición con «las fuerzas extranjerizantes», consideradas como «entreguistas» o «antipatria», quedando inmerso en el debate de consideración económica de favorecimiento de la producción nacional frente a lo extranjero. Esta revalorización del nativismo obedecía al objetivo de desarrollar y propiciar un teatro para «el pueblo», en el que éste se vea reflejado y se identifique, lo que tendría como consecuencia su crecimiento espiritual y la creación de una nueva cultura nacional. Esta predilección especial se advirtió también en la

reposición de obras nativistas en las salas oficiales, por los numerosos premios nacionales y municipales otorgados a obras nativistas; por la designación en cargos oficiales de cultores del género que reivindicaban histórica y teóricamente al género; por el público reconocimiento oficial a esos autores de larga trayectoria, como Claudio Martínez Payva y Alberto Vacarezza (quienes recibieron la medalla de la Lealtad de manos del presidente de la Nación, en un acto realizado en la plaza de Mayo el 17 de octubre de 1950), así como por la rápida inserción y legitimación del campo de los nuevos autores del género, como Juan Óscar Ponferrada, Alejandro Vagni y Carlos Carlino.

Ahora bien, el nativismo y el sainete eran géneros populares vigentes hasta 1930 que se encontraban en una posición de remanencia dentro del campo teatral de la época. Por lo tanto, estos géneros encontraron una política cultural que los deseaba llevar al centro del campo teatral en un momento de pérdida de vigencia. Los intentos de recuperar la productividad de estos géneros, como el de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación de vivificar el sainete al producir en 1953 *El patio de la morocha*, de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo, no pudieron obtener continuidad (Pellettieri, 1994).

El cambio fundamental aportado por el peronismo en el ámbito cultural y teatral, no estuvo entonces en el ámbito de la producción, sino en el de la distribución y circulación. Este movimiento consideraba que su misión «revolucionaria» en el ámbito de la cultura era que los bienes culturales se convirtieran en accesibles al pueblo trabajador, al que consideraba como sus legítimos poseedores. Para el peronismo, el teatro no debía permanecer en la égida de un selecto circuito de intelectuales, sino que debía ser restituido a su generador y productor, «el pueblo», destinatario del discurso y la acción de gobierno. Así, una de las primeras medidas que tomó el nuevo gobierno en el ámbito teatral fue implementar funciones gratuitas dedicadas a obreros en el Teatro Nacional de Comedia y en el Teatro Colón.

En conjunción con esta preocupación por la «distribución social» de la riqueza cultural, otro rasgo que caracterizó la política cultural teatral del peronismo fue su preocupación por la situación del arte escénico en el interior del país. En enero de 1947, la Comisión Nacional de Cultura envió un informe al Ministerio del Interior sobre la situación del teatro en el interior del país, y solicitó que «se haga notar a autoridades provinciales y municipales de la situación del arte teatral y se adopten medidas necesarias para que el Estado, por medio de la Comisión Nacional de Cultura pueda concurrir eficazmente a resolver los problemas de los gremios especializados». Continuando con esta preocupación por el teatro en el interior, la Comisión Nacional de Cultura, a sugerencia de Claudio Martínez Payva, solicitó al Ministerio del Interior poder disponer de la totalidad de las salas teatrales oficiales del interior, cuya mayoría se hallaban concedidas a empresas cinematográficas. Además, creó un elenco adicional al del Teatro Nacional de Comedia con el fin de «llevar a las provincias una expresión de digna cultura artística en materia teatral para contribuir así a la educación y solaz de los pueblos argentinos». (*El Líder*, 20-01-47). Cumpliendo esta disposición, organizó una gira por veinticuatro localidades del interior del país de ese elenco, en la que representaron *Tierra extraña*, de Alejandro Vagni, obra de definida filiación peronista, durante los meses de mayo y junio de 1947.

Las relaciones entre teatro y peronismo no fueron, por tanto, ni lineales ni estables a lo largo del período. Luego de un momento inicial de fuerte intervención en el campo teatral, la actitud

de la política cultural se modera con el transcurso del tiempo, permitiendo la presentación de obras extranjeras, pero solamente de adaptaciones del repertorio clásico universal, no abriendo las puertas a las expresiones del teatro moderno. La opción del peronismo por un teatro anacrónico y remanente fue rechazada por un campo que, ya en los años cuarenta, se encontraba en un punto de contemporaneidad con la cultura europea y norteamericana, punto del cual era imposible retrotraerse. Por eso, con la caída del peronismo en 1955, se desató una suerte de euforia cultural, como consecuencia de la sensación general de liberación de las presiones de la política cultural peronista, y por otro lado generó un reacomodamiento de los diferentes agentes culturales presentes en el campo. El sector peronista del campo teatral literalmente desapareció, arrasado por la proscripción de la «Revolución Libertadora», mientras que el sector opositor fue legitimado por la política oficial y pasó a ocupar el lugar hegemónico.

## NOTAS

1. En el ámbito de la plástica, Andrea Giunta (1997) demostró que el debate suscitado entre abstracción y figuración (Lipovetzky, 1997) especialmente en torno a los cuestionadísimos discursos del ministro Ivanissevich denostando al arte abstracto en las inauguraciones de los Salones Nacionales de los años 1948 y 1949 (*La Nación*, 22-09-49, p. 4) fueron matizados por la posterior incorporación de artistas abstractos en la exposición retrospectiva de arte argentino «La pintura y la escultura argentina de este siglo», organizado en el marco del Segundo Plan Quinquenal, así como por la incorporación de obras abstractas en el envío argentino a la Bienal de San Pablo en 1953.
2. Por ejemplo, en 1947 se incluyeron en el elenco del Teatro Nacional de Comedia a los actores premiados en el Concurso Vocacional de Teatros organizado por la Comisión Nacional de Cultura, mientras que en el jurado del Certamen de Teatros Vocacionales de todo el país organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Nación en 1950 solamente integraban el jurado representantes de la entidad organizadora, de Argentores, las dos gremiales de actores (AAA y AGAA), de las asociaciones de críticos y empresarios teatrales y un representante de los teatros vocacionales, mientras que no participó ningún representante de la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI). Véase el Boletín Social de Argentores, 1950.
3. Ponferrada expresaba al respecto: «Dos mil quinientos años han pasado desde que el genio griego desentrañó del culto de los dioses —y de uno de ellos particularmente— una forma de representación por la cual la creación del universo puede ser imitada y la vida volver a comenzar, a despecho del tiempo, en latente conflicto con la muerte. Ningún invento tuvo, como ése, vinculación tan natural con el pueblo, pues éste era a la vez su creador y su destinatario.» (1954, 10.)



## BIBLIOGRAFÍA

- ASQUINI, Pedro. *El teatro que hicimos*. Buenos Aires: Editorial Rescate/Rafael Cerdeño Editor, 1990.
- Bourdieu, Pierre. «Campo intelectual y proyecto creador», en: AA.VV., *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI Editores, 1984.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Las políticas culturales en América Latina*. Materiales para la Comunicación Popular, I, 1983. P. 3-19.
- GENÉ, Marcela. «Política y espectáculo. Los festivales del primer peronismo: El 17 de Octubre de 1950», en *Arte y Recepción*, Buenos Aires: CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, 1997. P. 185-192.
- GIUNTA, Andrea. «Eva Perón: imágenes y público», en: *Arte y Recepción*. Buenos Aires: CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, 1997. P. 177-184.
- KLEIN, Teodoro. *Una historia de luchas. La Asociación Argentina de Actores*. Buenos Aires: Ediciones de la Asociación Argentina de Actores, 1988.
- LIPOVETZKY, Gladis Beatriz. «Crítica: Debate abstracción-figuración en la década del 40», en: *Arte y Recepción*. Buenos Aires: CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, 1997. P. 39-46.
- MARANGHELLO, César y INSAURRALDE, Andrés. *Fanny Navarro o un melodrama argentino*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1997.
- MOGLIANI, Laura (en prensa). «Campo intelectual 1949-1960», en: Pellettieri, Osvaldo (editor), *Historia del teatro argentino*, vol. IV (1949-1976). Buenos Aires: Editorial Galerna.
- «Recepción del teatro nativista», en: *Arte y Recepción*. Buenos Aires: CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, 1997. P. 73-84.
- «El resurgimiento del teatro nativista en el período 1940-1955 y su relación con la política cultural de la época», en: Pellettieri, Osvaldo (editor), *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA)/Fundación Roberto Arlt, 1999. P. 259-264.
- ORDAZ, Luis. *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Leviatán, 1957.
- PAGE, Joseph A. *Perón. Una biografía. Primera parte (1895-1952)*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1984.
- PELLETTIERI, Osvaldo. «*El patio de la morocha*: cuarenta años después», en *Teatro 2*, Buenos Aires: año IV, n. 5 (abril de 1994). P. 58-61.
- «Peronismo y teatro (1945-1955)», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 588 (junio de 1999). P. 91-99.
- *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- PONFERRADA, Juan Óscar. «Orígenes y rumbos del teatro argentino», en *Boletín de Estudios de Teatro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, n. 20-21 (mayo-junio de 1948). P. 55-64.
- «El teatro en el Plan Quinquenal», en *Teatro Universal*. Buenos Aires: año I, n. 2, (febrero de 1954). P. 10.
- «Para una ubicación del costumbrismo criollo», en *Lyra*. Buenos Aires: año XVII, n. 174-176, 1959. P. 89-91.

- SVAMPA, Maristella. *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 1994.
- ZAYAS DE LIMA, Perla. *Relevamiento del Teatro Argentino (1943-1975)*. Buenos Aires: Ed. Rodolfo Alonso, 1983. Capítulo II: «El drama rural», p. 50-61.
- «El teatro de tema rural como propaganda política del peronismo (1944-1955)», en: *Ciudad / Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*. CAIA, 3as. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, 1991.
- «El teatro bajo el peronismo: el teatro obrero de la CGT (una aproximación crítica)», en: Pellettieri, Osvaldo (ed.) *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras, 2001. P. 237-246.