

I – Introducción

Arriba el telón: una declaración de propósitos

Nuestro principal objetivo *científico* al abocarnos a la narrativa diacrónica del teatro marplatense consiste en aportar al *conocimiento histórico regional* un área *inédita* de los estudios sobre la ciudad: el desarrollo de su arte dramático. Continuidad y profundización de la tesis de Maestría en Historia, culminada en julio de 2012 con la correspondiente defensa ante tribunal, el proyecto de doctorado encuadra, a su vez, en los estudios colectivos emprendidos por el **GIE** (*Grupo de Investigaciones Estéticas*), perteneciente al Departamento de Filosofía de la Facultad de Humanidades, y bajo la dirección del Ms. Sc. Nicolás Luis **Fabiani**, cuyo trabajo grupal, *Estética e Historia del Teatro Marplatense desde sus orígenes a nuestros días*, se inició en 1997 y ha tenido hasta el presente sucesivos trabajos de campo en la materia y en otros aspectos de la *historia cultural* de Mar del Plata; nuestras *Jornadas de Estética y Teatro*, las cuales se realizaron ya en número de dieciséis sin interrupciones desde entonces, iluminando la problemática en un perímetro en cada ocasión más amplio, incluyendo el *Congreso Internacional de Estética-Vértices y aristas del arte contemporáneo*, en conjunto con la Fundación *Destellos* y el auspicio y la financiación del *Conicet* a nivel nacional¹. Destacamos que el Departamento Ejecutivo de la comuna de General Pueyrredón declaró *De Interés Municipal* el plan del GIE por decreto 000496 del 31 de marzo de 1995, y que se enmarca en una perspectiva mayor, la *Historia del Teatro en las Provincias*, que dirigió desde la Universidad Nacional de Buenos Aires el Dr. Osvaldo **Pellettieri** (GETEA: *Grupo de Estudios de Teatro Argentino*), y retoman hoy sus sucesores, y coordina a equipos de investigación de varias unidades académicas del interior a los fines de escribir una historia *federal* del hecho dramático². Así, cada provincia ha lanzado sendas exploraciones sobre su espacio geográficocultural y sus conclusiones figuran en volúmenes seriados que relatan las vicisitudes de los teatristas oriundos, la capacitación de los elencos en procura de una profesionalización del actor, la fundación de las *Comedias* provinciales y las Escuelas de Arte Escénico, los nexos de la actividad con la política y la sociedad y la mayor o menor participación del Estado en su fomento. Géneros, métodos de entrenamiento, estéticas de conjunto y una periodización que permite postular un desarrollo común en sus estrategias asociativas y de auto-gestión, son los ejes del hecho teatral en ese enigma telúrico y profundo llamado *el interior*³.

En segundo término nos proponemos poner en cuestión la *identidad sociocultural* de un balneario único por sus características evolutivas, desde que fuera creado para recreo exclusivo o *country* vacacional *off shore* de la oligarquía agroganadera argentina y se convirtiera en

enclave turístico de masas, siendo su temporada teatral un rasgo único en la historia del país. El síndrome *bifronte* de su idiosincracia cultural, rica en expresiones multigenéricas en verano —desde conciertos sinfónicos y espectáculos de ballet y circo a la presencia de compañías de teatro forasteras—y reducida a una opaca hibernación en el receso inmediato engendra una relación conflictiva con la metrópoli, que fluctúa entre la subordinación imitativa y el auto-desprecio a la búsqueda de un sentido de *patria chica*.

Tercero, pretendemos verificar el proceso de *configuración de las clases medias* urbanas, para el particular caso marplatense, habida cuenta de la acelerada urbanización de un paraje semiagrícola al terminar el siglo XIX que se transforma en la quinta ciudad en virtud de su concentración demográfica pocos años después, y durante la década del 60 en la segunda de Latinoamérica detrás de San Pablo por la magnitud y rapidez de su expansión. Aumento de la población y aumento del turismo corren paralelos, a un tiempo que los valores y sociabilidad de la *mesocracia* argentina, surgida de la consolidación del comercio y del empleo estatal, se pueden comprobar en la *elección estética* del discurso teatral vernáculo destinado a ella, y la índole social del *público* que acude a sus puestas.

De no menor importancia, nuestro cuarto objetivo es, *strictu sensu*, el de todo trabajo historiográfico: la *recuperación de la memoria*, o *memorias* de una sociedad, gracias al *recuerdo* procedente de los protagonistas de nuestra historia, los teatrístas marplatenses. El intento de reconstrucción de la historia de la escena independiente en el principal balneario argentino del siglo XX, el ensamblaje de los testimonios, su mutuo contraste y complementariedad, directamente *construyen* la investigación, en virtud de la desidia documental, la tendencia al desarraigo y el sentimiento de inferioridad cultural como propios de la idiosincracia que sateliza alrededor de Buenos Aires. La demolición del 70% del casco urbano originario en los años 50, la dificultosa recolección y conservación de material en las hemerotecas municipales, el tardío involucramiento de historiadores académicos en el desarrollo social local, ha convertido el rastreo de las narrativas individuales en implemento esencial de conocimiento del pasado⁴.

Finalmente, aspiramos a *reivindicar al artista teatral marplatense*: todos aquellos que *no sabían que estaban haciendo historia* en su abnegada y a menudo solitaria vocación —más que ocupación laboral efectiva—aún en la desigual competencia con los grupos huéspedes del verano, los prohibitivos alquileres de sala y la lucha en pos de una propia. Interrogados durante los quince años en que duró nuestro trabajo indagatorio, esta tesis opera de informativa tanto como de exhumatoria, modesto homenaje a los briosos y desinteresados luchadores del arte milenario *localizado*, sin más recompensa —ahora—que el arbitraje y la mediación,

bien que humilde, de la *memoria académica*. En fin, a su ímproba voluntad de producción artística en contextos desalentadores. Literalmente, contra los vientos y la marea.

Para todo ello se nos impuso *ab initio* la contextualización histórica, pues *historia del teatro marplatense* e *historia de Mar del Plata* indisolublemente coexisten, como expresión cultural de una ciudad en su derrotero temporal. La dirección de nuestro trabajo, en manos de la mag. **Elisa Pastoriza**, nos ha de suministrar la periodización de esta *historia urbana*, que examina en numerosos artículos y libros como balneario arquitecturado por la matriz conservadora-socialista hasta la década del 40 y a partir de entonces en tanto *balneario de masas*, consecuencia de dichas políticas y de la inoculación social del peronismo⁵.

Estado de la cuestión: ausencia de estudios socioculturales sobre Mar del Plata

Una revisión rápida de la historiografía sobre el balneario descubre que la actividad artística en general, y el movimiento dramático en particular, no han sido transitados. La inspección se puede temporalizar en dos ciclos, desde la vieja guardia de los memorialistas dedicados a narrar la etapa fundacional y las primeras décadas del siglo XX —el arquitecto **Roberto Cova**, el periodista **Roberto Barili**, el abogado **Félix de Ayesa**, el doctor **Julio César Gascón**—, sin una metodología profesional pero con acceso a fuentes de primera mano debido a sus contactos con los protagonistas, muchas veces coleccionadas por ellos mismos o de su propio bagaje de recuerdos, a la renovación académica de fines de los 80 hasta la actualidad —**Elisa Pastoriza**, **Mónica Bartolucci**, **Adriana Álvarez**, **Daniel Reynoso**, **Melina Piglia**, **Liliana Da Orden**, **Bettina Favero**, **Gerardo Portela**, **Fernando Cacopardo**, **Guillermo Cicalese**, **José Mantobani**— cuya contribución al estudio del desarrollo político y social empleando ya herramientas científicas fue (y es) sustancial como punto de partida contextual a cualquier decisión de trabajo hecológico, incluido éste.

No obstante, ninguno de ambos grupos de estudiosos del pasado local se preocupó específicamente de la historia cultural: recién en 1997 los sucesivos proyectos del *GIE* bajo la dirección de **Nicolás Fabiani**, se propusieron esa lectura explícita, en atención a los aspectos inexplorados y desconocidos de un tema propio de la historia cultural: el teatro marplatense, invitación a futuras búsquedas reconstructivas de la literatura, la música, la danza y la plástica de nuestra ciudad.

Tiempo(s) y teatro(s)

El recorte temporal se ajusta a cuarenta años (1940-1979), en que las propuestas autóctonas en materia teatral se intensifican y evolucionan, desde los cuadros filodramáticos de los barrios de clase media al radioteatro y la organización del teatro independiente y la fundación de la EMAD (*Escuela Municipal de Arte Dramático*), fecha tope que aúna el reconocimiento a los esfuerzos de los teatristas realizado durante las décadas previas y la máxima intervención del Estado, a su modo comitente y fomentista luego de una actuación intermitente. De estos tiempos se recopila información consistente, gráfica y oral, en documentación y memoria personal de sus agentes, frente a una *paleohistoria* meramente indicial, finisecular y de los primeros años del siglo XX, el folclore inmigratorio y el teatro anarquista, que sólo registra titulación esporádica en los periódicos, el más antiguo conservado de 1905 (*La Capital*, en adelante *LC*). Fallecidos los activistas, borradas las pruebas —muy pocas de las cuales han podido rastrearse en la anarco-sindical *Biblioteca Juventud Moderna*—, aquel viejo teatro se resiste a ser historiado.

Consta entonces una relación problemática para la institución-teatro marplatense en dos perspectivas: hacia el *propio subsistema político cultural* de la ciudad y hacia el *subsistema teatral de visita*, ante el que, como adelantamos, se suscita una polaridad traumática, entre la competencia inabordable y, *también*, un cuadro de *aprendizaje*. Las clases y puestas de Oscar **Ferrigno** y su compañía *Fray Mocho* en 1952, los seminarios dictados por Alejandra **Boero** en 1978 que inspiraron la creación mediante ordenanza, de la EMAD (*Escuela Municipal de Arte Dramático*) en 1979, fertilizan las vocaciones en circunstancias distintas y en torno a la existencia de *otro* teatro —ni el amateur del barrio ni el comercial de temporada. A su turno, la *modernización* de la escena local proviene de la radicación de migrantes del interior —Agustina **Fonrouge Miranda de Pereda**, platense (1950); Galina **Tolmacheva**, mendocina (1954); Gregorio **Nachman**, porteño (1961), tributarios de una formación superior de origen. En este plano propondremos a la escena local como *alternativa* a la *estética comercial* de los huéspedes veraniegos, a medida que se confirma el concepto, turístico y espectacular a la vez, de *temporada*, no necesariamente *confrontativa* hacia ellos sino más bien *disidente* con los propios empresarios del sector y sus intereses de lucro, que solamente pueden sufragar las compañías foráneas. Nuestro análisis supondrá advertir las causas de la *provisionalidad* del teatro marplatense, la ausencia endémica de dramaturgia propia contrastada a la fidelidad del público, la diáspora de teatristas al ausentarse un mercado autosuficiente para su labor como profesionales, la contienda entre el monopolio de las salas privadas y los grupos que las desean, la errática participación del Estado y el amateurismo nunca resuelto en una conducta continuada y coherente. Esta configuración episódica concurre a considerarlo en una cierta

evolución estética institucional, que evidentemente sucede, junto a una situación de perpetuo recomienzo y de iniciativas abortadas por los factores negativos mencionados⁶.

Intentaremos una pesquisa *interdisciplinaria*, combinando el criterio de lectura socio-cultural, el teatro como demostrativo de la transformación de la sociedad local, y el análisis del ejercicio de su praxis específica y de las ideas estéticas en tanto *texto espectacular*⁷, que al ser resultante de la *poíesis* o creación discursivo-sígnica compleja y del *convivio* o encuentro de actores y público, permite comprender el mundo de las relaciones humanas⁸. Y, como acontecimiento *situado* en un espacio-tiempo, dentro de un *locus* vacacional con sus *temporadas* de verano que visitan elencos, habrá que inferir su *identidad excepcional*, en virtud de las alternativas que establece ante el teatro contemporáneo —incluyendo el internacional— y el *estímulo externo*, mejor que *influencia* (Golluscio de Montoya: 1984) que éste implica.

Cuestiones de método, I: Creencias, rituales e instituciones.

El teatro exige el estudio de tres factores concurrentes: *productores-producto teatral-receptores*, los participantes del hecho teatral que armamos en base a una trilogía de aspectos metodológicos, *creencias, rituales e instituciones*. Según Fabiani (1998) la *poética* teatral se compone de una fase teórica (tratados, manifiestos, declaraciones) y una base social, o el cuerpo de *creencias* más los *rituales*; la *práctica poética* la dictan sus productores (autores, directores, escenógrafos, iluminadores, vestuaristas y los mismos actores) mientras la *práctica crítica* se halla intrincada entre las creencias y las *instituciones*, y como tal son sus partícipes público y críticos, es decir, los *receptores*⁹. Antes de entrar en la discusión, aclaremos: *poéticas* constituye lo que *dicen/proponen* los teatristas; *creencias* lo que *suponen/piensan* sobre lo que debiera ser el teatro *en* y la ciudad los marplatenses (incluye locales y migrantes, ciudadanos y gente de teatro/ campo intelectual), y *rituales* la resultante dentro y fuera del escenario de *ambos* elementos.

El concepto de *creencia* como “ideas que somos” (Ortega y Gasset, 1940), la imagen de nosotros mismos que introyectamos como propia y proyectamos en nuestros actos, gustos y axiología, suele subsumirse al controvertido sentido de *ideología*, siguiendo la definición de Lucien Goldmann: “organización específica de categorías mentales que secretamente inspiran el arte y el pensamiento de un grupo social, y que es producto de una consciencia colectiva” (citado por Eagleton 1997, 147). También así lo lee Raymond Williams: “actitudes, hábitos y sentimientos menos conscientes y formulados, e incluso presupuestos, comportamientos y compromisos inconscientes” (1982: 25) y Emilio De Ípola (1997) lo reubica en el ámbito de

la confrontación de clases: “la creencia es la *confianza acordada* a alguien o algo (objeto o enunciado) y *adhesión* a un enunciado o sistema de enunciados (o una ideología) que se tiene por verdadero y en virtud de que se lo tiene por tal” (10), pero creer es análogo a “ser miembro de”, inclusión a la molécula social afín, excluyente de la *otredad* invasiva, separable o simplemente diferente. *Confianza* y *pertenencia* son términos complementarios y traducen en la praxis societal las modalidades de la experiencia estética. *Creencia* también se emparenta con *mentalidad*, la conciencia del ambiente percibida por una clase o grupo social, emotiva y racional a un tiempo¹⁰. Por supuesto, dichos y hechos que refleja el periodismo, los programas y nuestros reportados permiten reconstruir *creencias* e *ideologías* identitarias. A su turno, la metodología introducida por las historias de la vida privada y la *microhistoria*, que inyectan al acervo documental los relatos de los testigos del pasado interrogados durante el trabajo de campo, llenan los vacíos informacionales a la vez que nos permiten reconstruir los designios y proyectos de cada plantel.

Otro término útil en nuestro contexto: el de *habitus*, emanado de la sociología de Pie-rre **Bourdieu**,

“principio generador y unificador que retraduce las características in-trínsecas y relacionadas de una posición en un estilo de vida unitario, de elecciones de personas, de bienes y de prácticas: se diferencian, y asimismo son diferenciantes, principios de prácticas distintas y distintivas y esquemas más clasificatorios, de visión y de división, aficiones diferentes; establecen diferencias entre lo que es bueno y lo que es malo, lo que está bien y lo que está mal. Las diferencias de las prácticas, en los bienes poseídos, en las opiniones expresadas, se convierten en diferencias simbólicas y cons-tituyen un auténtico *lenguaje*”¹¹.

Pastoriza, siguiendo a Bourdieu tanto como a **Elías** (1992), razona que prácticas en apariencia superfluas son las constructoras de prestigio y distinción (como apetencia de *diferenciación*), entre ellas el *gusto* “que descansa en la inconsciencia antes que en reflexiones conscientes”¹².

Ritual subtiende tres significados: 1) la *puesta en escena social*, la vida como una serie de rutinas adscriptas a códigos de acciones suprapersonales que definen la sociabilidad en un determinado contexto, y 2) el *ceremonialismo* que propicia la producción teatral (puestas, escenarios, posibilidades de difusión o enseñanza del credo o poética grupal, más los estilos miméticos en boga, coreografía, reglamentos internos que guían la formación y moral del cenáculo), la posición que el acto de recepción teatral ocupa en las costumbres nocturnas del auditorio y 3) la *puesta en escena teatral-social*: el modo de representación topográfica del teatro y su legitimación urbana, plásmese en la escuela pública, el atrio de la iglesia, las salas comerciales privadas u oficiales, el centro de la ciudad o el suburbio, se agencie de auspicios u obre sin recursos –amén de los rituales del vecino y del turista no enlazados con el fenómeno artístico pero ante los cuales se introduce o irrumpe la práctica de los productores artísticos.

Esto último es llamado *cartografía teatral* por **Dubatti** (2009, 62): mapas de sincronía, circulación, concentración, circuitos, etc..

Existen ritos sagrados y profanos: *ABC*, pionero del teatro independiente, llamaba a sus actores "oficiantes de una religión civil"¹³. Con respecto a su primera demarcación, los ritos "unen y comunican" pero son estructuras de autocontrol social: "Suele estudiárselos como prácticas de reproducción social, son lugares donde la sociedad reafirma lo que es, defiende su orden y su homogeneidad, pero pueden ser también movimientos hacia un orden distinto, que la sociedad aun resiste o proscribe. Hay *rituales* para confirmar las relaciones sociales y darles continuidad (las fiestas ligadas a los hechos "naturales": nacimiento, matrimonio, muerte), y existen otros destinados a efectuar en escenarios simbólicos, ocasionales, transgresiones impracticables en forma real o permanente." (García Canclini 1990, 324), y "acto cultural por excelencia", busca poner orden en el mundo, fija en qué condiciones son lícitas "transgresiones necesarias e inevitables de los límites". El rito es capaz de operar entonces no como simple reacción conservadora y autoritaria de defensa del orden viejo "sino como movimiento a través del cual la sociedad controla el riesgo del cambio: en ese sentido las acciones rituales son *transgresiones* denegadas (44)¹⁴. Superpuesto a ese sentido de ordenador social, el rito teatral puede confirmar o subvertir ese orden, plantarse en tanto profeta e instaurador simbólico de un *orden nuevo*, tal cual discurrieron en los 70 Gregorio Nachman y Jorge Laureti, o, al revés, mera instancia celebratoria del *microcosmos* barrial, en la etapa de los elencos filodramáticos.

Las relaciones de ida y vuelta teatro-vida nos conducen, en conclusión, a la consabida metáfora del *theatrum mundi*, el mundo como *representación teatral* gracias a su complicada red de actuaciones sujetas a ritos en el transcurrir cotidiano: "en diferente grado un encuentro político, una misa, una fiesta familiar o del barrio también constituyen actos dramáticos.... (d)onde los hombres cumplen un papel conforme a un libreto que no están en condiciones de modificar porque nadie escapa a los roles sociales que debe asumir" (Duvignaud 1965, 11).

En una segunda acepción, debemos entender la *ceremonia teatral* propiamente dicha, que ocupa un espacio importante de nuestro estudio: aquí nos abocaremos a las puestas y su mayor o menor significación en la totalidad del trabajo del teatrista, en función de su intencionalidad estética y el grado formativo del elenco, trátese del *cuadro* amateur de actuación esporádica o del dinamismo del independiente y su búsqueda de permanencia como profesional. La tercera definición, a su turno, revelará la *situación* de la *actividad teatro* en una ciudad turística que sufre la ocupación/colonización del circuito de salas prioritariamente por compañías externas, la trayectoria de una lucha concreta de los marplatenses en pos de obtener las propias e

intransferibles, no sólo las de propiedad jurídica de cada grupo sino también las de propiedad estatal, que el municipio o la provincia cedan al uso de las compañías lugareñas—sobre todo en *temporada estival*, cuando el ejido ofrece al visitante de vacaciones una programación de espectáculos como parte de sus servicios. Es insoslayable citar a los planteles exteriores: su pasaje cada vez más duradero corre *paralelo* al proceso creativo-institucional de los elencos de la ciudad, pues el *verano teatral* no tuvo un parto brusco sino que fue producto asimismo de la paulatina consolidación de Mar del Plata desde mero *country* del *hinterland* pampeano a *primer balneario argentino* y polo de atracción masivo del ocio vacacional pluriclasista.

El tercer aspecto de nuestro instrumental metodológico, las *instituciones*, resulta consecuencia de los dos fenómenos anteriores y sucede, claro, simultáneamente. Engloba dos *actores sociales*, los conjuntos teatrales y los estamentos políticos, cómo éstos ejercen involucramiento o retracción sobre aquéllos, sus gradaciones de manutención, patrocinio o lisa y llana apatía, la alternancia previsible de estar *frente*, juntos o cada cual en su propio camino. **Williams** prefiere hablar de *formaciones* para contextualizar a los elencos de teatro: los movimientos, los círculos y las escuelas, distinguidas de las *instituciones* por el número reducido de sus miembros y la rapidez con que se constituyen y disuelven; entre sus partícipes hay una “estructura de sentimiento”, que reenvía a un linaje común, social, familiar o intelectual, “dan el ‘tono’ de una nueva promoción intelectual o de un nuevo período histórico pero antes de que se cristalice en una ideología, doctrinas, etc” (1982: 97). Mario **Bunge** (1999) difiere los *sistemas sociales* (desde la familia hasta la nación) de las *actividades sociales* (“desde la agricultura hasta la comunicación”, 281). En nuestro caso, estudiamos la *evolución* de estas formaciones en relación a las instancias de sociabilidad que les han dado origen: los *cuadros filodramáticos*, de constitución fortuita y cambiante, tripulado por directores sin título de tales, compuesto por socios del club sociodeportivo que los apadrina como parte de su agenda participativa y dedicados al *sainete* criollo en sus surtidas acepciones, y los *grupos independientes*, a cargo de un experto —con frecuencia graduado en conservatorios académicos—el cual adhiere a las poéticas de la neovanguardia europea y americana de posguerra, e imparte enseñanza orgánica y escolarizada a sus pupilos. Este teatro suele diagramar espectáculos pluridisciplinarios, concibe talleres, exposiciones y certámenes, vehículos de su autofinanciación y con ambiciones de auténtica empresa cultural.

El *Diccionario de la Real Academia* tiene para *institución*, entre otros, dos significados funcionales a nuestros fines: *a*) organismo que desempeña una función de interés público, especialmente benéfico o docente y *b*) cada una de las organizaciones fundamentales del Estado, nación o sociedad. En efecto, hemos de perimetrar al *teatro* como formación subsidiaria

de alguna clase de entidad social o autárquica e intencionadamente sin lazos de dependencia, y en tanto crece, y asimismo crece el interés comunitario hacia ella, la intervención de las *instituciones estatales* en su establecimiento y propagación cultural. Siempre consisten en *reglas de juego*: definiciones de la realidad, clasificaciones compartidas, programas de interacción y acción colectiva, sacralizaciones legitimadoras del orden vigente (Douglas, 1996)¹⁵.

El buceo en el campo institucional nos conduce a una categoría histórica, la de *sociabilidad*, objeto de análisis privilegiado en el caso marplatense ya que las *sociedades*, primero las de inmigrantes y luego, y conjuntamente, las *social-deportivas* de cada barrio hasta coronar las *sociedades de fomento*, tuvieron una incidencia decisiva en la expansión del bienestar ciudadano, operando *capilarmente* desde la fundación. El vocablo contiene aserciones diversas, empezando con la Ilustración: “trato humano, compañía o convivencia con otros, una vida en común racionalmente organizada”; Juan Bautista **Alberdi** homologa *sociabilidad* a *costumbres*; **Gurvitch** admite el pluralismo y la variabilidad de valores éticos que caracterizan la vida social: “las formas de sociabilidad llevan la impronta de los fenómenos sociales totales en los que están integradas, así como de los momentos históricos concretos e irrepetibles en que se manifiestan” (1941, 21)¹⁶. Aquí debemos distinguir dos canales: sociabilidad *formal* (entidades masónicas, agrupaciones políticas, culturales, clubes y organizaciones obreras) e *informal* (prácticas en tabernas, cafés, plazas, paseos, salones, playas y hoteles en, precisamente, villas balnearias), y dentro de tales entes los actores sociales sintonizan sus hábitos y valores según el grupo al que pertenecen (de *pertenencia*) y con relación a los grupos que toman como modelo (de *referencia*)¹⁷.

La filosofía estética de los últimos tiempos ha postulado la *teoría institucional del arte*: una obra de arte es tal no por ser bella ni reflejar nada en particular de la historia del hombre y del mundo sino sólo por su posición en un contexto institucional. **George Dickie** (2004), reelabora opiniones vertidas por **Arthur Danto** cuarenta años atrás—“las obras de arte son aquellos artefactos que han adquirido un cierto status dentro de un marco institucional llamado el mundo del arte (*artworld*)”—para sustentar que hacer arte es una *institución-acción* y ningún artista crea fuera del *marco* social dentro del cual se halla inmerso: enseñanzas de padres, maestros y escuelas; el reconocimiento de la expresión individual en la niñez y de los entes legitimadores luego; los rudimentos técnicos de cada disciplina concurrente. Así, desbarata la figura del artista *romántico*, que crea desde la nada. La teoría dickiana, tan discutida como aprobada, y referida a las artes plásticas, se aplica a la producción teatral en su inevitable posicionamiento sociocultural, aportante y recipiendario del mismo.

Cuestiones de método, II: *la heurística teatral*

El rastreo de documentos para acceder al proceso diacrónico de la escena vernácula incurre en una taxonomía *sincrónica*, transversal sobre el eje evenemencial, al que necesita acudir cualquier estudioso del tema¹⁸:

- a) La **producción**: directores, productores, autores (datos biográficos, propuestas estéticas, obras, fechas de estreno, cantidad de representaciones, publicación). Este ítem se reconstruye apelando a los medios de prensa —revistas y periódicos, las hemerotecas públicas y los archivos privados que suelen atesorar los hombres y mujeres de teatro y sus *curriculum vitae*. El álbum **fotográfico** resulta crucial en el intento de reconstruir las *puestas* que la memoria, y el olvido, desdibujaron, aún cuando sabemos que “el acontecimiento convivial es una experiencia intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio), territorial, efímera y necesariamente minoritaria, temporal y volátil” (**Burgos** 2011, 22; **Dubatti** 2007, 61) y toda imagen impresa que se conserve de él carece del *aura* surgente de la presencia corporal-espiritual de artistas, técnicos y público: *eso* exclusivo de un hecho único que rehuye la reproductibilidad técnica (**Benjamin**, 1973). También la fotografía tiene sus dificultades como objeto historiográfico; como el recuerdo, forma un entramado de temporalidad compleja, cruce del proceso histórico propiamente dicho con la subjetividad del individuo (**Pastoriza** 2009, 12), aquejado del *filtro cultural* del propio fotógrafo que objetiva un fragmento particular y contextualizado de vida (**Kossoy** 2001, 61 y **Kaczan** 2007, 133) y de la interpretación del analista retratado *desde* el presente, que nos ofrece su *mensaje visual-oral*, más la propia lectura del crítico-historiador basado en su versación previa del *cronotopo*, espacio-tiempo delimitados¹⁹. **Bourdieu**: la historia de los *instrumentos de percepción* es la historia de los *instrumentos de producción*, “construido dos veces, por el productor y el consumidor” (2014: 75).
- b) Los **programas**, que implica no sólo reconocer los elencos y roles, sino también su diseño gráfico, las formas de su circulación y *publicidad directa* (gacetillas, afiches, volantes) e *indirecta* (boca a boca del espectador, comentarios vía otros medios como la radio, pláticas donde se menciona o propulsa la actividad de un conjunto, difusión espontánea de los actores e intervinientes en sus ambientes laborales);
- c) Las **salas** (públicas, privadas—patrimonio de instituciones o personas físicas o jurídicas): los teatros *Auditorium* y *Colón*, que reservan su propio catálogo de estrenos y borderó, invitan a una inspección permenorizada, mientras los *clubes* sociodeportivos

- ofrecen una documentación más raleada por destrucción o pérdida de los archivos. El *Colón* en especial oficia de *institución legitimante* (Oller 2011, 125) “por su accesibilidad, capacidad (700 butacas) y consideración pública” (id, 122);
- d) La **recepción**: La crítica teatral a través de artículos periodísticos y libros, de contenido fluctuante, que va perfilándose en consonancia con el crecimiento del teatro marplatense hacia el profesionalismo, desde la mera glosa de la gacetilla de prensa remitida por el elenco —la bautizamos *gacecrítica*—anónima, a la crónica firmada mediante seudónimo y, finalmente, el texto suscripto con nombre y apellido reales. Hay extensos períodos en que la crítica del matutino no se dedica al teatro local y sí al visitante. El comentario sobre *cine* madura incluso antes que el teatral²⁰.
- e) Los **textos** de los dramaturgos marplatenses, *rara avis* del campo teatral, pues están infrarrepresentados y la opción general se reduce a adaptar libretos ajenos. Prácticamente no existen hasta la etapa del período independiente, y aún entonces se trata de una escritura ocasional de autores dedicados a otros géneros prosódicos, exceptuando a Héctor **Llan de Rosos** (1950 en adelante). A partir de 1970 Horacio **Montanelli** (*La Leyenda*) y el equipo de *La Manija* que coordina Jorge **Laureti** son casos de autores-directores. Recién en los 80 Marcelo **Marán**, Beba **Basso** y Luis **De Mare** producen obras *para* teatro exclusivamente. Las razones de tal ausencia constituyen un tema no menor de nuestra pesquisa²¹ La *crítica genética*, que ausculta la naturaleza de los manuscritos originales, permite interiorizar los pormenores del proceso escritural²².
- f) Las **poéticas** de conjunto, es decir, los principios vertebradores de teatristas y grupos teatrales, enunciados en diversos formatos-registros, desde las entrevistas a los programas: los discursos, verbales y escritos, narrados y publicados, de los intervinientes en el campo teatral a lo largo de la periodización²³.

Cuestiones de método, III: la historia sociocultural

El enfoque que venimos describiendo orienta nuestra investigación al punto de vista de la historia socio-cultural, cuyos objetos de estudio siempre se acomodarán en un dualismo: por un lado, *el ámbito de lo público* (del interés y de la razón; los aspectos institucionales) y *el ámbito de lo privado* (de las emociones, de los deseos y de las fantasías: las creencias que articulan individuos y entidades teatrales). Lógicamente, la lectura de los *periódicos* nos suministra la información de la primera instancia, incluyendo los reportajes con función publicitaria; las

entrevistas como intrusión voluntariamente aceptada, nos direcciona dentro de la segunda instancia.

Cultura significa dos líneas referenciales: civilización y particularidad, su debate y solapamiento recíprocos, lo general universal versus lo concreto particular, la razón frente a las razones, *alta* cultura y cultura *popular*, Historia con mayúscula e *historia* con minúscula. Nos atenemos a la definición de cultura según **Chartier**: “una norma de significados transmitidos históricamente, personificados en símbolos; un sistema de relaciones heredadas expresadas en formas simbólicas por medio de los cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes con respecto a ésta” (1992: 43-4), por lo tanto un *proceso* de *configuración* del “espíritu” de un pueblo; **Herder** fue el primero en designarlo en plural, *culturas*, abriendo el camino para el sentido antropológico, como una forma de vida completa y diferenciada, aplicado a *todo* el modo de vida de un pueblo y/o de un grupo social (**Williams** 1982, 10-1), “un sistema significante a través del cual un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta, se investiga y entra, a partir de ahí y desde ahí, en conflicto”²⁴. Lo que nos lleva a conclusiones que servirán de anclaje metodológico en cada etapa analizable:

- a) Todo ámbito cultural debe ser entendido como una constelación de creencias y valores interrelacionados y parcialmente antitéticos, enfrentados y enfrentables entre sí dentro de la dinámica del área determinada;
- b) Tiende hacia una voluntad de cohesión interna, válida para las *culturas alternativas* como para las *culturas dominantes*: sus operaciones van dirigidas a cohesionarse y distinguirse;
- c) Tiene también voluntad de irradiación e imposición –la cultura dominante tiene que idealizar y hacer efectivos algunos de sus supuestos en relación con las culturas subordinadas a riesgo de perder su capacidad de hegemonía;
- d) La reinterpretación y utilización crítica de los ideales dominantes es la principal arma de ataque a la misma. **Chartier**: la cultura popular tan sólo puede ser entendida en relación con la "cultura de Elite", con el complejo sistema de creencias que se subsumen normalmente bajo esa etiqueta (**Burdiel** 1996, 16).

La oposición *villa de los veraneantes/ciudad de los marplatenses* homologa en nuestro contexto la cultura *oficial* hegemónica en controversia relativa con la cultura *alternativa* del teatro local, si bien tales factores tienen momentos también de aproximación: se trata de una dicotomía que atraviesa la historia institucional y explica las poéticas de los teatristas del circuito. *Historia cultural* quiere decir la exploración de las *superestructuras* de una sociedad, artística en nuestra matriz, y marplatense: la historia de la sensibilidad (*aisthesis*) en el cronotopo atlántico y su relación mutua con la serie social, lo que adiciona este trabajo a la *historia urbana*²⁵.

Hemos hablado del concepto de *mentalidad*, aquello que un individuo tiene en común con los otros, en términos de límites de lo pensable y de instrumentos disponibles para estructurar dicho pensamiento: frente a la *idea*, individual y voluntarista se opone, pues, la *mentalidad*, siempre colectiva y socialmente determinada. Peter **Burke** (1994) lo atribuye primero a **Durkheim** y luego a **Lévy-Bruhl** (*La mentalidad primitiva*, 1922), pero **Marc Bloch** prefirió *representaciones* o *ilusiones colectivas* y **Lucien Febvre** *utillaje mental*; finalmente **George Lefebvre** propuso el concepto de *historia de las mentalidades colectivas*. La generación historiográfica de **J. Le Goff**, **R. Le Roy Ladurie**, **G. Duby** y otros sustituyó *mentalidad* por *imaginario*, “más vinculado a la vida cotidiana y a las representaciones del pasado” (**Girbal-Blacha** 2008, 23), o parafraseando a **Baczko**, “en la actividad imaginante el sujeto organiza un mundo ajustado a sus pulsiones, necesidades y conflictos, y esta actividad individual se inserta en un fenómeno colectivo” (1991: 26-7). *Representaciones* debe entenderse también siguiendo a **Chartier**, por un lado en su acepción como el conjunto de ideas e imágenes —aquí sobre la *ciudad* de Mar del Plata— que demarcan el pensamiento y la práctica de construcción de su historia, y por el otro, extendiendo el concepto para el análisis de todas las acciones humanas, como organizadoras de los esquemas de apreciación y percepción a partir de los cuales los individuos y los grupos sociales piensan, experimentan, clasifican, juzgan y actúan. El abordaje nuclea textos, documentación archivística, acciones humanas, objetos materiales y paisaje urbano²⁶; el recorrido reconoce al menos tres *momentos* marplatenses en un proceso evolutivo “que condensan, quizás mejor que ninguna, la eficacia de una de las principales fuerzas movilizadoras del país en este siglo: la pasión por la igualdad” (**Pastoriza/Torre** 1999, 49). Estos historiadores distinguen tres modelizaciones en sucesión. Primero, la *villa balnearia* del patriciado fundador, la suntuosidad y el pintoresquismo que “realizan las fantasías de elegancia y emulación social de la población veraneante” (*íd.*, 53) que entabla las diferencias y la exclusión de la *otredad* popular en un país atravesado por la inmigración. Segundo, la *ciudad balnearia*, que lentamente atrae a la naciente clase media a integrarse al paraíso minoritario y cuyo símbolo es el enfrentamiento en los años 20 entre la *Comisión Pro-Mar del Plata*, de los apellidos oligárquicos y la *Asociación de Propaganda y Fomento* del municipio ya socialista, a favor de la “democratización del balneario” (*íd.*, 63), y que culmina con la inmiscución del gobierno conservador provincial y el rediseño urbano de grandes obras públicas y la emigración de las *familias* ricas-antiguas al barrio-refugio de Playa Grande y la cesión de la Playa Bristol a los turistas recientes: “canalizar y estructurar las fuerzas que impulsaban la evolución de Mar del Plata a fin de asegurar la cohabitación de las tendencias a la igualdad con las jerarquías de una sociedad de clases” (*íd.*, 67). La tercera etapa, el *balneario de masas*, cuando las políticas del peronismo promueven la recreación de la familia obrera, los

primeros complejos hoteleros sindicales, y un aumento notable de las expectativas de promoción individual alentadas por el distribucionismo del *Welfare* —léase Ley de Propiedad Horizontal, créditos del Banco Hipotecario y la legislación pro-derechos económico-sociales (cf. cap. 1, nota 10, pág. 37) reconvierten a la urbe en la metáfora edilicia “de la convicción de la mayoría de los argentinos de que no hay bien ni posición fuera de su alcance” (*íd.*, 74).

El interrogatorio a quienes participaron del proceso de producción teatral marplatense nos llevará a apelar a las estrategias de la historia oral y las *historias de vida*, es decir, no sólo el anecdotario autobiográfico publicado de los viejos vecinos sino el *relato* de las circunstancias en la retrospectiva de la evocación personal, “tratar al hombre ordinario ya no como un objeto a observar y a medir sino como un *informante*”²⁷. Aquí la elección del *relator* tanto como la lectura de su aporte adoptará las recomendaciones normativas de **Tremblay** respecto del *informante*. Por supuesto, la comparación cruzada de los datos recopilados a través de las entrevistas que abarquen un mismo período o fenómeno verificarán la validez de cada testimonio²⁸. Aclaremos: *validez* no significa veracidad sino *auto-certeza*, la seguridad del hablante desde su memoria sobre la posición que ocupó en el tiempo/espacio reconstruidos, o más bien referidos, a través de su discurso. El relato *a dos voces*, la narración *conversacional* integrada por investigador/informante en sus dos instancias enunciativas, puede deslizarse hacia la ilusión autobiográfica, ficción más o menos inconsciente del lugar del relator en la coyuntura reconstruida²⁹, que los recuerdos de otros convalidarán o rectificarán.

Cuestiones de método, IV: Historia del Teatro y puesta en escena.

En su dinámica interior, el acontecimiento teatral se compone de tres momentos: 1) el acontecimiento convivial —*convivio*: “reunión de dos o más hombres, encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal cotidiana” (**Dubatti** 2007, 43) y “conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediación ni delegaciones” (47); 2) el acontecimiento poético o puesta en escena, aleación de texto dramático, actuación, montaje técnico, “salto ontológico de la realidad cotidiana o desterritorialización” (*íd.*), y 3) el acontecimiento constitutivo del espacio del espectador, a partir de la observación de la *poíesis* desde una distancia ontológica, ejercicio de la percepción con todos los sentidos, “con todo el cuerpo, no sólo la mirada” (*íd.*). En esta tríada se concibe irresistiblemente una reducción nuclear: puede ausentarse el texto literario en su totalidad o parcialidad, y en cambio son imprescindibles actor, espacio y espectador, sin los cuales el *convivio* teatral no se produce.

Pellettieri propone una diacronía para el teatro capitalino en *subsistemas*, que contempla una etapa *constitutiva* (1770-1884), que fuera de la capital cuenta con una rica prosapia de pioneros en prácticamente todos los estados coloniales; el multiforme subsistema de la *emancipación* extensible hasta 1930 (la *gauchesca*, el romanticismo tardío, el sainete y la revista criolla, primero; el microsistema *premoderno* con Florencio Sánchez, el grotesco, la comedia y los precursores de la modernización del 30, en segundo término); una etapa *moderna* signada por el teatro *independiente* (*primera* modernización) que aclimata al país la dramaturgia europea y norteamericana contemporáneas mientras subsiste la rémora del sainete en el teatro comercial —el *Teatro de la Calle Corrientes*--; finalmente, el subsistema *del 60* (*segunda* modernización) y sus marchas rupturistas, nuevos conceptos de puesta en escena, neovanguardia, teatro de la resistencia, *Teatro Abierto* y parodia posmoderna³⁰. La periodización para el caso nuestro merece, como veremos, una relectura en razón de que no puede calcarse *in toto* y, en rigor, aduce *sus* indelegables rasgos, si bien aquél nos sirve de sustento para periodizar las *apropiaciones* que de él efectúan en su área de acción los teatrístas, quienes no operan, claro, en el vacío, sino que interactúan dentro del *campo intelectual* del balneario y, concéntricos, con el del país.

No es ocioso definir *campo intelectual*, el que “a la manera de un campo magnético, un sistema de líneas de fuerza: los agentes o sistemas de agentes (son) como fuerzas que al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo” (**Bourdieu** 1967, 135), un *espacio social autónomo* en el que se dirimen las luchas por la legitimidad cultural, las relaciones de los agentes intelectuales en el interior y con las instituciones mediadoras, y las tensiones del *proyecto creador* de los agentes con la estructura del campo. “Al artista lo hace el campo, el conjunto del juego” (**Bourdieu** 2014, 39) Funcionarios, empresarios, clubes, escuelas, autores, directores, actores, la crítica y los demás artistas integran/desintegran los polos del campo y en su mutualismo y disputa, más las conexiones y duelos entre ellos y el campo intelectual de la metrópoli, constan todos en la delimitación del estudio. Campo que por demás nunca se completa, y cuando lo logra, lo hará de manera momentánea.

Sistema, a su vez, remite a **Tinianov** (1970), que lo define como el texto o conjunto de textos que se convierten en modelo para la producción de nuevos en un determinado período, y cuya nota dominante es su dinamismo, su evolución. **Pellettieri** considera que *subsistemas* son divisiones internas dentro del sistema, cambios en los distintos niveles del texto —acción, procedimientos de la intriga, aspecto verbal/espectacular y aspecto semántico— en su evolución o en su recepción. *Microsistema* significa las manifestaciones peculiares de distintos

tipos de textos dramáticos y espectaculares dentro de los subsistemas (2003: 14). A pesar de la escasa y por momentos nula producción textual local, la adopción de la textualidad porteña y la importación de la internacional permite hablar de una *re-producción* paralela en nuestra ciudad, con algunas asimetrías y desplazamientos temporales que la caracterizan particularmente. La *adecuación* de los modelos del sistema teatral europeo, tanto en Buenos Aires como en Mar del Plata, moderniza la escena nativa, al *resemantizar* tales textualidades al ambiente socio-cultural. En realidad no están claras las fronteras (estilísticas, temáticas, psicosociales) entre las tendencias de la escritura nacional y los intertextos extranjeros. La mediatización del campo intelectual, y el vínculo entre serie teatral y social disuelven el *estímulo externo* integrándolo al propio sistema: “Un único y mismo fenómeno puede, desde el punto de vista genético, remitir a un modelo extranjero y ser al mismo tiempo, el desarrollo de una tradición de la literatura nacional”³¹.

Se encaminan así dos enfoques: una historia *interna*, que explica *cómo* cambia y *qué* constituye un sistema, y una historia *externa*, o *por qué* cambia el sistema en contacto con la serie social, la situación política y cultural —nacional y lugareña— y la apropiación de nuevas formas estéticas procedentes de otra cultura, los cambios en la circulación de la cultura previa y el lugar ocupado por el teatrista en el campo intelectual y en la sociedad y la composición del público.

Denominamos *estructura profunda* al nivel de la acción dentro de la cual se inscriben las *funciones*: un binomio de oposición (*ayudante/oponente*) y dos de inclusión (*sujeto/ objeto* y *destinador/destinatario*). *Destinador*, la causa impulsora del sujeto hacia el objeto, y *destinatario*, el receptor de la acción. El ayudante y el oponente contribuyen u obstaculizan la acción del sujeto. Se llaman *secuencias* a las unidades mínimas de acción:

- a) de *desempeño*, pruebas y altibajos por las que pasa el sujeto;
- b) *contractuales*: pactos y/o sus rupturas;
- c) *disyuntivas*: partidas, alejamientos o retornos
- d) *transicionales*: intermedios o pausas (Pellettieri 2003, 23).

Siguiendo a **Helbo** (2012: 22-3) citemos las disciplinas desde las que se enfoca el teatro en tanto texto espectacular:

- 1) *semiología del espectáculo*, o la producción y recepción del espectáculo como sistemas complejos (de significación, competencias, enunciación, estrategias de colaboración, interpretación): sistemas de signos o acontecimientos con discursos organizados en conjuntos significantes en el interior de una cultura dada;

- 2) *sociología del espectáculo*, que cubre la extracción y relaciones de los actores y las compañías, el análisis de los contenidos dramáticos entendidos como reflejos del contexto socio-institucional, de las formas dramáticas y escénicas, las funciones del teatro en la sociedad (entretenimiento, transgresión), los públicos (condiciones de recepción, estrategias, comunidades organizadas, colectividades, expectativas, los no-públicos) y el vínculo con lo cotidiano;
- 3) *antropología*, que considera al ser humano en situación de representación y la ritualización de este fenómeno en diferentes culturas o épocas, bajo formas particulares generalmente reconocidas. Aquí toman el relevo los estudios culturales (*culturas studies, gender on stage*);
- 4) *historia de los códigos*. Como estructura cultural, el teatro en un sistema de códigos—de espacio, de actuación, de vestuarios en la escena y en la sala—que han evolucionado y conforman los determinantes de la producción escénica y del deseo del espectador.

El *texto espectacular* conlleva su propio modelo de análisis, cuyos tecnicismos adjuntamos. En procura de historizar su relación con el texto dramático, nos encontramos con cuatro subtipos:

- 1) *Puesta tradicional*: el director pone en práctica la virtualidad escénica del texto, actualizando lo que se hallaba implícito en él, es decir, amplifica las didascalias o *acotaciones* del dramaturgo —hablante dramático básico—, los signos contenidos expresamente en la escritura. Ejemplos locales, el sainete barrial (*cap. 1, pág. 46*) y el *primer* Gregorio **Nachman** (3: 203);
- 2) *Puesta tradicional no ortodoxa*: la obra es tomada sólo como guión por el director, que se apropia del texto y en alguna medida sustituye al autor: la revolucionaria versión de *Los prójimos* de Gorostiza, por **Nachman** (1968: 4, 283);
- 3) *Texto previo como referencia*: la puesta reemplaza por medio de un lenguaje extralingüístico el lenguaje lingüístico del dramaturgo, que el director o los actores sustituyen casi completamente: las actualizaciones/intervenciones del libreto de *El avión negro* por **Nachman** (1972);
- 4) *No hay texto previo*. Las creaciones colectivas, los *happenings*, etc., no tienen texto alguno como punto de partida para la puesta, sino que utilizan la palabra como metalinguaje y no como un fin en sí misma. Se inscriben en la variante *De cómo los cielistas fueron arrasados por el aluvión zoológico* (1972) del grupo **La Manija** y demás texto-puestas del mismo, cuyo cañamazo basal está siempre redeterminándose en fun-

ción del contexto político, el escenario eventual o cambios de actores y situación del equipo³².

La *puesta en escena* es para **Pavis** “la puesta en relación, en un espacio y un tiempo dados, de diversos materiales significantes en función de un público”(1994: 13). El espectáculo es siempre visto desde el interior de la acción y del correlato que se produce en la conciencia del receptor. Claro que, al concentrarnos en el teatro del pasado, y por ende en la *reconstrucción histórica* de la puesta, hemos de confiarnos, como dijimos, en los documentos y los soportes testimoniales. Se estudiará según una serie de *funciones* que enseña **Veinstein**, quien define puesta como “la actividad que consiste en la disposición en cierto tiempo y espacio de acción de los diversos elementos de interpretación escénica de una obra dramática” (1962: 10-11):

- a) **Dirección de actores**: comprende los problemas de la palabra, los silencios, la entonación, gesto y movimiento, que técnicamente llamamos, con **Pavis** (1994) *subpartitura o partitura preparatoria* del actor, el “cuerpo invisible de la acción”, que el espectador recibe como partitura final y es el resultado de las indicaciones directrices y el trabajo del actor durante los ensayos en las condiciones situacionales y sus estrategias técnico-artísticas, o sea, la combinatoria del aspecto verbal del texto dramático con los aspectos físico-educativos del intérprete en la elaboración del texto espectacular resultante. La actitud del actor puede ser predominantemente *semántica* (“sentir”) o *deíctica* (“mostrar”)³³.
- b) **Espacialización**: Es la forma en que el teatrista organiza el espacio dramático, la escritura escénica o proyección de los implícitos del texto –guión o creación colectiva—en el escenario, la creación del espacio teatral-lúdico por parte del actor. Implica la orquestación de lo verbal con lo no-verbal, la música, los ruidos, la distancia entre personajes y los ángulos de visión entre intérpretes, las convenciones escenográficas y la indumentaria y el ritmo teatral.
- c) **Armonización**: el ensamble del *todo teatral* que realiza el director, además del espacio. Esto se presenta en dos posibilidades:

c.1) *Como un conjunto integrado*: “Se supone que el inconsciente del texto (el subtexto), acompañe, en un texto paralelo, el desfile continuo del texto realmente pronunciado por los personajes”: se quiere mostrar la verdad profunda del texto a través de la visibilidad de su subtexto (**Pavis** 1994, 82). Ejemplos, la ópera y el teatro stanislavskiano;

c.2) *Como un sistema autónomo*: Es cuestión de demostrar cómo el texto dramático fue la solución imaginaria de contradicciones ideoló-

gicas reales, las de la época en que se estableció la ficción. La puesta entonces hace representable la contradicción textual. Ejemplos, el teatro brechtiano y el absurdo (**Pavis**: idem, 82 y **Pellettieri**: 2003, 31-2).

d) **Evidencia de sentido**: El examen del metatexto, el texto no escrito de la puesta, o la semantización de lo estudiado en las otras funciones, que depende de las siguientes variables:

d.1) El *punto de vista*, el estudio de la focalización de la acción y de la poética codificada;

d.2) Las relaciones *de la puesta y el referente*, que se definen a partir de tres tipos de puesta:

2.1) *Autotextual o textual*: “Se esfuerza por aprehender los mecanismos textuales y la construcción de la fábula en la lógica interna de los mismos, sin hacer referencia a un extratexto que vendría a confirmar o a contradecir el texto” (**Pavis** 1994, 83); puestas herméticamente cerradas sobre una idea o tesis del director de escena, un universo estético coherente y cerrado sobre sí mismo;

2.2) *Ideotextual o referencial*: a la inversa del anterior, “más que el texto, es el subtexto político, social y sobretodo psicológico lo que ella desea poner en escena, como si el metatexto quisiera sustituir al texto propiamente dicho” (**Pavis** íd., 84): modela el objeto textual en conformidad con ese mundo, asegurando la *función de comunicación*³⁴.

2.3) *Intertextual o de mezcla*: “Relativiza cada puesta como una posibilidad entre otras, la sitúa en la serie de interpretaciones, procura distanciarse polémicamente de otras soluciones” (**Pavis** íd., 84).

d.3) Las relaciones de la puesta *con la recepción del campo intelectual*, la evolución del teatro como género literario y espectacular y sus características de filiación con un subsistema previo o la ruptura del mismo. Habría tres subtipos:

3.1) *Remanentes o residuales*. La puesta “realizada en sociedades y épocas anteriores y a menudo diferentes, pero todavía accesible y significativa” (**Williams** 1982, 190) –aunque la creación es actual sus convenciones son resultado de otros momentos históricos;

3.2) *Dominantes*. designa y legitima como literario o teatral determinado tipo de textos, el denominado “teatro de calidad” así caratulado por instituciones mediadoras como los premios, la crítica, etc. Puestas que se encuentran en el centro del campo intelectual y de poder dominantes en una sociedad;

3. 3) *Emergentes*. son las puestas nuevas, que marcan un cambio dentro del sistema teatral “intentan avanzar (y a veces lo logran) más allá de las formas dominantes y de sus relaciones socio-formales” (Williams *íd.*, 190), una manera de hacer teatro distinta a la vigente.

Finalmente, el circuito de comunicación teatral estaría inconcluso sin examinar la *recepción* del texto espectacular, el *horizonte de expectativas*: “el sistema de referencias objetivamente formulable que para cada obra en el momento de la historia en que aparece resulta de tres factores: la experiencia previa del género, la forma y la temática de las obras anteriores de las cuales ella supone el conocimiento, y la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico” (Jauss 1978, 51), el hábito del espectador respecto de los géneros populares o cultos y por lo tanto la modificación o reproducción del horizonte³⁵. El trabajo reconstructivo pondrá de relieve la surgencia de nuevas apuestas ideológicas en el campo teatral, la mutación del imaginario social ciudadano en torno al fenómeno cultural del drama, la *distancia estética*, según el concepto de Jauss —el horizonte de expectativa que rodea la aparición de la obra y la capacidad de cambio de horizonte que adviene de ella—; “con la fusión de horizontes —situar el texto diacrónicamente en la sucesión histórica, unir nuestro horizonte de expectativa con los horizontes anteriores reconstituídos” (Pellettieri 2003, 35)³⁶. Habiendo escasa dramaturgia oriunda, los teatristas marplatenses suelen calcar puestas emergentes de la matriz porteña —en los sesenta, del realismo reflexivo—pero hay cambios de rumbo en las adaptaciones locales.

Pertinente aclarar que parcelamos nuestra historia en décadas comenzando en números *redondos*, arbitrariedad debida a que en cada cambio de dígito se suscitan hechos centrales para el devenir de los próximos años. Lo siguiente pretende elucidar dos identidades culturales, la de los marplatenses junto a la de su teatro como sumatoria de institución, creencias y poéticas, retroalimentadas una sobre la otra. Su imaginario del *Progreso Civilizado*, del que materialmente es su realización, su utopía liberal encarnada en el inmigrante exitoso que no sólo concreta una ciudad a su medida sino que la gobierna, la inédita convivencia entre conservadores y socialistas con sus recelos mutuos, sus dos temporadas a lo largo del año, las consecuencias nacionales de su situación como recreo político además de vacacional, se pueden detectar en su vida teatral. No por lo que se *dice* de ella, generalmente tipeado de relatores no propios, sino por lo que *expresan* actores, puestistas y críticos, alrededor de cada obra representada, la producción de sentido *social* del texto espectacular en cada etapa del desarrollo artístico y urbano a la vez.

Invocamos a José Luis **Romero** en palabras entresacadas del introito a su revista *Imago Mundi*: “la historia política, la historia de las ideas en general y la historia de las diversas

formas de saber y de la creación”³⁷, como estructuración de cada capítulo, que abarca desde lo general a lo particular y del contexto mundial-nacional al regional y del teatro epocal al que absorbe y reprograma la ciudad, unidas en la perspectiva historicista. No seremos tan ambiciosos ni tan originales –profesionales mejor dotados, y datados, ya han escrito la Historia Argentina—pero debemos *situar* adecuadamente nuestro relato. A costa de ser reiterativos también en esto, la aldea pinta el mundo, sigue y copia, pero también establece diferencias que no se entienden sin el *big picture* en derredor. La excepcionalidad marplatense, su aparental islote de felicidad tiene su claroscuro, y algunas veces su devenir vitaminiza, simboliza y adelanta el del país.

Otro punto de partida posible para, citando el título del novelista **Enrique Borthiry**, *la ciudad donde llueven mariposas*.

Arriba el telón.

¹ La Fundación Musicológica *Destellos* es dirigida por la dra. Elsa **Justel**. El Congreso se desarrolló en Mar del Plata, del 22 al 24 de octubre de 2009.

² Tanto Luis **Ordaz** (1957) como Raúl H. **Castagnino** (1950) se concentran en la discusión sobre presente y futuro del teatro *argentino* entendiendo por tal el porteño. Medio siglo después Osvaldo **Pellettieri** titula su libro *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* (2001). Trabajos de última generación empiezan a dar cuenta del fenómeno fuera del perímetro metropolitano, como “Argentina: la puesta en escena en el interior” (Gabriel **Cabrejas**, Nicolás **Fabiani**, Eduardo **Chiaramonte**, Edith Marta **Villarino**, Elsa Graciela **Fiadino**. Coordinación: Liliana **Iriondo**; En Osvaldo **Pellettieri** y Eduardo **Rovner** (editores): *La puesta en escena en Latinoamérica: teoría y práctica teatral*, 1996: 79-95, la antología de Halima **Tahan**, *Teatro argentino: escenas interiores* (2000) y el trabajo compilatorio de **Pellettieri**, que logró reunir la suma de los esfuerzos regionales sobre *Teatro argentino en las provincias*, volumen 1 (2005), volumen 2 (2007, donde el GIE publicó su primer informe sobre teatro marplatense: pp. 75-96).

³ La producción académica sobre teatro provincial conforman el índice de *Historia del Teatro Argentino en las provincias*, tomo I (2006) y tomo II (2007), bajo la coordinación del dr. **Pellettieri**, amén de publicaciones que seleccionan algunas ponencias leídas en los *Congresos Internacionales de Teatro Argentino e Iberoamericano*, que convoca anualmente el GETEA. El proyecto de maestría encuadra, por otra parte, en el aporte del GIE (*Grupo de Investigaciones Estéticas*) que dirige el Ms. Sc. **Nicolás Fabiani**, el cual desde 1994 trabaja la historia del teatro marplatense, con publicaciones en cinco volúmenes (1999, 2000, 2003, 2004 y el tomo integrativo de los cuatro anteriores: 2007), que recogen los resultados parciales de la indagación, la mayoría ponencias presentadas en los Congresos Los volúmenes *Estética e Historia del Teatro Marplatense*. El tomo 5° (2007), edición además corregida y aumentada, cuenta con una *cronología* de estrenos locales desde 1916, fecha en que se registra el primero, al 2000 (301-366).

⁴ Conviene insistir en las definiciones de memoria que proporciona **Josefina Cuesta**, que diferencia entre *memoria social* y *memoria colectiva*, “su diferencia radica en que aquella corresponde a toda la sociedad, y se define por su valor genérico, difuso, casi inaprehensible, mientras que por memoria colectiva se entiende la correspondiente a un grupo determinado”. *Memoria pública* se refiere a una memoria común “como conjunto de recuerdos vividos por los individuos e reinterpretados por el grupo”; el concepto de *memoria popular* mediante la cual “se organizan y transmiten los ritmos de trabajo o de guerra, las costumbres y las tradiciones, ciertos hábitos sociales o las canciones”, se opone a *memoria culta*, la de los historiadores o especializada; por *memoria oficial* se entiende la que intenta la glorificación, la mitificación o, en otros casos, la ocultación para elaborar, propagar y mantener una identidad y una memoria “nacionales”. Recordemos asimismo a **Pierre Nora**, quien considera la *memoria histórica* como el lugar en que la sociedad consigna voluntariamente sus recuerdos (étnicos, familiares, educativos, políticos), que pueden ser *topográficos* (archivos, bibliotecas, museos), *simbólicos* (conmemoraciones, peregrinaciones, aniversarios, emblemas), *monumentales* (edificios, cementerios, monumentos) y *funcionales* (manuales, autobiografías, asociaciones). Cf. Cuesta: 1993, 43-4 y **Nora** en **Pastoriza**: 2009, 10.

⁵ La vasta bibliografía al respecto que manipulamos en los capítulos siguientes, según orden de aparición: José Luis **Romero**: *Latinoamérica, las ciudades y las ideas* (1976); **Romero**, José L. y **Romero**, Luis Alberto: *Buenos Aires, historia de cuatro siglos* (I y II: 1983); Diego **Armus** (comp.): *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social argentina* (1990); **Gutiérrez**, Leandro y **Romero**, Luis Alberto: *Sectores populares. Cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra* (1995); **Adrián Gorelik**: *La grilla y el parque* (1998). Las etapas de la historia sociocultural marplatense las narran **Pastoriza/Torre** (1999): remitimos a ellas en la página 13 de esta introducción.

⁶ **Dubatti** (2012) interpreta la historia teatral porteña según la duración media política y la estratificación endoteatral. **1910-30**, final de la república conservadora y las administraciones radicales, corresponde al auge del sainete; **1930-45**, década infame, ascenso del peronismo, radioteatro (*teatro tecnovivial*, 62), con cuatro subsistemas: a) teatro comercial; b) reacción del “teatro de arte”, c) **Barletta** y el teatro independiente y d) teatro oficial (62); **1946-59**, peronismo y posperonismo, el teatro vocacional y el oficialista, la importación de **Beckett** y el primer **Gorostiza** junto al teatro comercial en su apogeo (118-127); **1960-73**, “uno de los períodos estelares del teatro argentino” (137), apertura del independiente hacia el teatro profesional, oficial y comercial, “intensificación de la búsqueda macropolítica de transformación de la sociedad” —desarrollismo, onganiano y fin de la dictadura—(191), realismo, van-guardia y experimentalismo (151), absurdo, sociodrama y teatro militante (158-163); **1973-83**, regreso y derrumbe del tercer peronismo, el Proceso y la cultura de la *resiliencia* (rehabilitarse desde el dolor), el *insilio* (término de **Kovadloff**: exilio interior), convivio subversivo (172) y la experiencia del *Teatro Abierto* (195). Veremos cómo se adapta la terminología al fenómeno marplatense.

⁷ “Existe un texto semiótico constituido por el conjunto de los signos de la representación, texto total compuesto por los diversos “conjuntos textuales” que se pueden construir alrededor de un actor o de un objeto escénico” (Übersfeld, 2002: 106) De Marinis (1979) es el primero en hablar de la *representación* como *texto*. Así, habría un texto principal (el de los actores) y el texto secundario (o el que contiene las acotaciones, técnicamente llamadas didascalias), que se superponen por la media-ción de *objetos* mostrados en la escena, añadiéndose el texto, “invisible e intangible” de la *puesta en escena*, la descripción del desarrollo del espectáculo (Pavis, 1984: 504).

⁸ Siguiendo la terminología de Dubatti (2009^a) el teatro parte de la empiria cotidiana (la realidad de todos los días) pero se separa de ella para ser, “funda en cada función un régimen de alteridad con otras reglas, diversas del sentido común y de los saberes del régimen de experiencia cotidiana, la deriva *extracotidiana*” (33). La *poiesis* es su medio expresivo, la materialidad de las acciones corporales, físicas y físicoverbales, necesitándose *como mínimo* un individuo territorializado en un espacio *distinto*, “salto ontológico” respecto de la cotidianidad (35), a lo que regularmente se suma una *puesta* multisignica (escenografía, vestuario, iluminación y maquillaje), prescindibles pero (casi) siempre administradas en un *escenario*, y estructura *convivial* o convivio: “reunión de dos o más hombres, vivos, en persona, en un centro territorial, encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada —no extensa— en el tiempo para compartir un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alternan dos roles: el emisor que dice —verbal y no verbalmente— un texto, el receptor que lo escucha con atención” (46-7). “Implica estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tú, de salirse de sí al encuentro con el otro/con uno mismo”. Proximidad, audibilidad, visibilidad, y de carácter “efímero e irrepetible, inserto en el fluir temporal-vital en su doble dimensión bergsoniana: objetiva y subjetiva”. Cf. tb. *Supra*, pág. 14

⁹ Fabiani, 1998: 84-6. Escribe Pavis: “toda interpretación e incluso descripción de un espectáculo se refiere a una teoría poética más o menos asumida” (1984, 370). Pareyson (1988, 311) entiende a la poética como “programmi d’arte” ya que el término poética “hanno un carattere storico e operativo”. El marco teórico nos lo aporta el director del GIE Nicolás Fabiani, en especial sus artículos de la revista teatral *La Escalera* (1994 y 1996), los *Breviarios de Investigación teatral* (1998) y el primer volumen de *Historia y Estética del teatro marplatense* (1999 y reed. 2007: artículo 2007^a: 19-22). Es suya la cita de Rainer Rochlitz: “La historia de la crítica nos enseña que los debates sobre el arte... no tuvieron por fin sino imponer una corriente, una tendencia, un conjunto de valores (o creencias) pero que al menos dejaron apreciaciones más o menos pertinentes” (1996, 85).

¹⁰ Ortega: “En la creencia se está, y la ocurrencia se tiene y se sostiene. Pero la creencia es quien nos tiene y sostiene a nosotros”. Y: Las creencias constituyen la base de nuestra vida, el terreno sobre que acontece. Porque ellas nos ponen delante lo que para nosotros es la realidad misma. Toda nuestra conducta, incluso la intelectual, depende de cuál sea el sistema de nuestras creencias auténticas. En ellas “vivimos, nos movemos y somos”. Por lo mismo, no solemos tener conciencia expresa de ellas, no las pensamos, sino que actúan latentes, como implicaciones de cuanto expresamente hacemos o pensamos. Cuando creemos de verdad en una cosa, no tenemos la “idea” de esa cosa, sino que simplemente “contamos con ella” (1940, cap.I). Elegimos, entre la abrumadora bibliografía sobre el meneado concepto de *mentalidad*, el *decalogo* de Johan Huizinga: el tono del desenvolvimiento vital, la imagen ideal de la vida, la imagen ideal de la muerte, las formas del sentimiento religioso, la sensibilidad estética, la concepción de la *kháritas* o amor al prójimo, la magnitud de la nostalgia por el pasado y de la fe en el porvenir, la concepción del trabajo, la con-sideración jerárquica de la sociedad y la significación política, económica y social de los ideales de la vida” (citado por Pérez Amuchástegui 1961, 8-9) “Una creencia es esencialmente un sentimiento de adhesión a algo o alguien de cuyo sentido es imposible dar razón, entendiendo por racionalidad aquí cualquier tipo de explicación o clarificación en donde el hilo conductor pase por el único sentido o sentido de la conciencia” (Yáñez Cortés 1988, 23). Cf. *infra*, p. 12. No es nuestra intención polemizar sobre un término tan debatido como el de *ideología*, que frecuenta el discurso de los teatristas a partir del 60. Guariglia (1986) aporta alguna semántica: “sistema coherente de creencias o representaciones mentales de la realidad empírica cuya coherencia proviene de la adhesión a una moral rigurosa, basada en principios universalmente válidos”; “conjunto de creencias cualesquiera asumido por una determinada élite revolucionaria, que sirve para cohesionar al grupo y justificar sus actos violentos”; “cristalización de los sentimientos, las normas de acción, las creencias e ideas de las distintas clases sociales, que expresan a través de su aparato psíquico su distinta ubicación en la conformación del conjunto de la sociedad”; “falsa concepción de la realidad que, tras la apariencia de presentar un sistema descriptivo de hechos, expresa una valoración político-moral de la realidad social” y “concepción parcial y defectuosa de la realidad que encubre un interés” (16). Y cita a Habermas: los niveles de integración de los elementos (sistema de la personalidad a nivel sujeto, aprendizaje de los diversos roles sociales y el sistema de acción específicas regladas en una determinada sociedad forman etapas evolutivas, distinguibles por tres criterios: a) estructuras de la acción; b) estructuras de la imagen del mundo, en la que medida que determinantes de la moral y el derecho; c) estructuras del derecho institucionalizado y de las ideas morales vigentes” (280-1). El concepto de *mentalidad colectiva* aparece en Braudel y en la escuela de los *Annales*.

¹¹ Bourdieu, 1989: 19-20, en castellano, 1991: 92. Destilando el concepto, podríamos decir que es “lo social (que) se interioriza en los individuos”: generado por las estructuras objetivas, “genera a su vez las prácticas individuales, da a la conducta esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción” que “programan el consumo de los individuos y las clases, aquellos que van a “sentir” como necesario”, un sistema de elecciones nunca deliberada y consciente de las personas sino “el modo en que la vida de cada uno se adapta a las posibilidades estilísticas ofrecidas por su condición de clase”, considerando lo social en su *doble existencia*: en las cosas como estructuras objetivas exteriores y en los cuerpos, en tanto esas estructuras se *incorporan* (García Canciani 1990: 34-5). Su condición de realización se explicita en *prácticas* (el anecdotario que recogen los testimonios de teatristas) y *representaciones* (dichos, chismes, expectativas, aspiraciones). También, “el arte es una creencia” (Bourdieu 2014, 27).

¹² Pastoriza, 1997:149 y Elías, 1993: 506-20. Para Bourdieu tb. Bocchino, 2000: 1-4.

¹³ “Su misión es la formación artística y ética de actores, que actúen con la íntima convicción de que su profesión es una de las más nobles y útiles a la colectividad, que son oficientes de una religión civil con una evidente influencia sobre la masa humana, y que por ello tienen, frente a sí mismos y a su pueblo, una tremenda responsabilidad” , reza la primera página del *Informe* de ABC publicado en 1954.

¹⁴ “Los ritos clásicos —pasar de la infancia a la edad adulta, ser invitado por primera vez a una ceremonia política, ingresar en un museo o una escuela y entender lo que allí se expone— son, más que ritos de iniciación, “ritos de legitimación” y de “institución”: instituyen una diferencia durable entre quienes participan y quienes quedan afuera.... Los ritos sirven para clasificar lo real, para poner en antes y un después, establecer procedimientos de pasaje de una situación a otra.... Ciertas posiciones filosóficas antiautoritarias tienden a ver los ritos sólo como formas de disciplinamiento y represión, pero la persistencia de rituales en las sociedades contemporáneas puede ser interpretada también como que los hombres no podemos vivir en la indeterminación y en la transgresión permanente. Para percibir la complejidad de lo real y aceptarla como la gente la experimenta, debemos hacernos cargo de que la gente vive mucho tiempo en medio de ritos, necesita formas de clasificación de lo real.... en tanto son ritos ordenadores incluyen también el problema de hacerse cargo de la transgresión social” (García Canciani, 1992: 179-80). Conviene no olvidar el concepto de *carnevalización* ritual de la literatura y el drama medievales, de *subversión simbólica* del orden establecido como lo estudió en su momento Bajtin (1974) y que en teatro se traduce en alta *movilidad del signo*, como se lee en las puestas de *Los Juglares*, la *Comedia Marplatense* de Nachman (1966-75) y *La Leyenda*: parodia, danza, canción y actuación. Vale añadir a Gillo Dorfles: “Por “rito” entiendo el desenvolvimiento de una actividad motriz que se exterioriza a través de recursos particulares

(que pueden hallarse a veces cabalmente institucionalizados), tendentes casi siempre al logro de una determinada función (y de un determinado objetivo, fin, *telos*) que podrá tener carácter sagrado, bélico, político..., pero que podrá ser también alegre, lúdico, artístico, psicopatológico, tecnológico, etc. Nuestra experiencia también está todavía en gran parte entrelazada de elementos rituales, o mejor, que es precisamente a través de una concatenación de elementos, quiérase o no rituales, que el hombre moderno logra vencer la fuerza disgregadora de una existencia carente de toda dimensión auténticamente mítica. Aún en nuestros días, por lo demás, los "espacios rituales" siguen gobernando buena parte de la vida de relación, y se pueden considerar indudablemente como tales a las plazas, las estaciones, los teatros, y en general todos aquellos lugares donde se desarrolla una actividad colectiva, comunitaria, y donde el elemento motor asume una carga peculiar." (1969: 74).

¹⁵ Para **Congar** (1970), "pocas palabras empleadas tan frecuentemente como "institución" tienen un significado tan impreciso", pero afirma una definición: "Una institución es una cierta estructura relativamente permanente, anterior a los individuos que hallan en ella el modelo de su comportamiento y la indicación de su función en el grupo." (195). Mary **Douglas** (1996) acota que en su mínima acepción, una institución es una convención, una regla aceptada de comportamiento o rutina, y en su máxima, producto de un proceso negociador, en el que todas las partes se interesan en dotarse de una regla, y por lo tanto una institución existe en forma de respuestas instauradas en las mentes de los individuos y dirige sus decisiones. El grupo proporciona a sus miembros *heurísticos*, estrategias consensuadas para la simplificación de los procesos de decisión, y de ahí su poder de coacción; estos heurísticos carecen de autor, son resultado histórico del debate reiterado sobre un problema recurrente. Las elites, hábiles para manejarlos, prescriben qué comportamientos o rutinas son útiles y cuáles son desechables. Los heurísticos *institucionalizados* ahorran tiempo y coste emocional para identificar lo correcto y facilitan la creación de identidades. El proceso de creación de una institución se diagrama en cua-tro pasos: 1.- Al llegar a acuerdos sobre categorías básicas, la regla acordada se difunde mediante analogías de semejanza con procesos naturales, la institución es la semejanza; 2.- El logro principal de una institución es conseguir y estabilizar una situación de tablas entre fuerzas enfrentadas y evita la destrucción mutua; 3.- Se consolida porque encauja la energía moral de sus miembros, que depositan su confianza individual en un piloto automático (Douglas lo llama *path-dependence*); 4.- Las instituciones protegen su supervivencia canalizando los procesos de información hacia la tarea de su propia conservación. Y, concluyendo: 1) Son los individuos los que construyen las instituciones para que tomen las decisiones en su nombre; 2) Las instituciones son una memoria pública de almacenamiento del orden social, procedimientos mediante los cuales se aceptan unos acontecimientos y se rechazan otros; 3) una sociedad es más abierta cuando permite modificar sus instituciones y provee de heurísticos para ello; 4) Para bien o para mal, los individuos comparten sus pensamientos, armonizan hasta cierto punto sus preferencias y sólo pueden tomar decisiones dentro del ámbito de las instituciones que construyen. **North** (1991) subraya su carácter *constrictivo*, necesariamente suprapersonal, ya que su finalidad es "create order and reduce uncertainly in exchange" (97) y diferencia las instituciones *informales* (sanciones, tabúes, costumbres, tradiciones y códigos de conducta) y *formales* (constituciones, leyes, derechos de propiedad) (id.). La libertad interior de sus miembros dependerá entonces de la *formalidad* y la *extensión* del ente fundado. Los grupos teatrales conformarían una suerte de renglón *intermedio*, semirregulado y aleatorio.

¹⁶ La cita sobre *sociabilidad ilustrada*: **Álvarez de Miranda** 1992, 352. **Alberdi**, su artículo "Sociabilidad": "La libertad como el despotismo vive en las costumbres.... Es una facultad que se desenvuelve por la educación. Así, el verdadero modo de cambiar la constitución de un pueblo es cambiar sus costumbres: el modo de cambiarlo es darle costumbres" (citado por **Zuppa** 2004, 13). La *educación*, tanto como la *salud* son los temas que preocuparán especialmente a las sociedades de fomento desde 1920 en la ciudad. Otros textos insustituibles: Maurice **Agulhon** (1986), Javier **Escalera Reyes** (1988), Pilar **González Bernaldo de Quirós** (2001), Sandra **Gayol** (2003), Jorge **Myers** (1999), **Di Stéfano, Sábato, L. A. Romero y Moreno** (2002). Define **Bernaldo**: "las formas de sociabilidad contractuales (son) factores de transformación de la sociedad y de las representaciones que ésta se da a sí misma" (2001, 25).

¹⁷ Consultamos a autores heterogéneos, a efectos de extraer clasificaciones que nos son viables, como **Canal i Morell** (1993: 5-25) y **Merton** (1984, 314-316).

¹⁸ Debemos al proyecto de investigación inicial del GIE, redactado por **Fabiani** para la Universidad de Mar del Plata (1994) la tipología que sigue.

¹⁹ Asumimos *cronotopo* como término socioliterario desde el idioma de **Bajtún**, migrando de la literatura a la historia. "El *chronotope* determina la unidad de una obra literaria en sus relaciones con la realidad.... En arte y en literatura todas las *definiciones espaciotemporales* son inseparables unas de otras, y comportan siempre un valor emocional". Hace referencia al *salón* de las novelas de **Stendhal** y **Balzac**, que nosotros hemos aplicado en otro momento a las *tertulias* de la novelística *galdosiana*: "lugar de intersección de las series espaciales y temporales de la novela, en ella se revelan los caracteres, las 'ideas' y las 'pasiones' de los personajes". Y sobre sus características: "la principal es la conjugación de lo que es histórico, social, público, con lo que es privado, y hasta su funcionamiento íntimo.... la fusión de de la serie histórica con la serie de las costumbres y la biografía. Allí, concentrados, condensados, evidentes y visibles, se encuentran las marcas de un tiempo histórico, de un tiempo biográfico y de un tiempo cotidiano, y al mismo tiempo todo esto es confundido" (traducción propia: 1978, 385-8). Conclusiones de Gisele **Freund** para la fotografía como documento social: "Más que cualquier otro medio, posee la aptitud de expresar los deseos y las necesidades de las capas sociales dominantes, y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social....(a)unque estrictamente unida a la naturaleza, sólo tiene una *objetividad ficticia*.... dado que el carácter de la imagen se halla determinado cada vez por la manera de ver del operador y las exigencias de los comanditarios. (Su) importancia no sólo reside en el hecho de que es uno de *los medios más eficaces para moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento*" (subrayados nuestros: 1976, 8).

²⁰ La gacecrítica apenas añade alguna reseña extra, de la propia cosecha del cronista, al mensaje que le remiten puntualmente los elencos. Véanse nuestros artículos "La crítica teatral en Mar del Plata: acercamiento a su historia a través del periódico" (2007: 245-254) y "Mar del Plata 1940. Teatro y periodismo: la apación de la crítica" (2001: 107-126 y 2007: 245-264) y el de Eduardo **Chiaramonte**: "La crítica teatral en Mar del Plata en dos períodos de quiebre: 1976/7 y 1983/4" (2007a: 255-69).

²¹ *El Trabajo* (ET: 19/5/21, 1) saluda el inminente estreno de la obra *Desertor*, de un ignoto **Juan Buenrostro**, por la compañía del Centro Socialista **Juan Conde** (1918-1930), pero no se sabe si realmente llegó a escena el 28 de mayo (Cf. **Cabrejas** 2007, 248). En 1926 la compañía de un tal José **Gómez** pone *¡Pobres almas!*, de la dramaturga local Carolina **Alió**, uno de cuyos cuadros llegó a ser carátula de la revista *La Escena* (1927), pero no se conserva este texto ni ningún otro de carácter teatral. También es excepcional la mención de Alberto **Oteiza Bas**, cuya pieza *Luz en los ojos* representó la Agrupación **Juan Conde** en el Centro Socialista (ET: 27/6/39, 5). Diez años después Luis **Woollands** presenta *Bartolo*, dirigida por Estela **Ivoldi de Eyroa** para el Conjunto Vocacional *Arte y Cultura* (ET: 25/7/49, 5) (Cf. **Cabrejas** 2001, 116). Otro vocacional, el *Angelina Pagano*, muestra dos obras breves de **Llan de Rosos** en 1950: *Un día de clase* y *Este es mi hogar* (*La Capital* (LC): 16/7/50, 8). Hay que esperar a los montajes de Gregorio **Nachman** sobre textos del periodista de LC Enrique David **Borthiry** (años 60).

²² El *vademecum* para tal análisis nos lo ofrece el detallado ensayo de **Élida Lois** (2001), aunque es parcialmente aplicable debido a la casi absoluta falta de textos originales de autor: de hecho, el único rescatado *La casa del mono que ríe* de **Enrique Borthiry** es copia mecanografiada con algunos elementos que admitirían una *suposición* genética.

²³ Jacques **Aumont** apela a David **Bordwell**: *Narration in the Fiction film* (1984). Existe el concepto *restringido* de poética, o sea, el que “no comprende la organización entera de la escritura teatral” sino la *función poética* en sentido jakobsiano, y que incluye amén del sesgo retórico del texto dramático, los elementos *no figurables* que son objeto del trabajo del actor y el “funcionamiento propiamente poético del discurso” y su recepción por el espectador que puede instigar “emoción afectiva y emoción estética” (**Übersfeld** 2002, 91). Definición de **Dubatti**: “conjunto de procedimientos morfotemáticos del texto dramático, espectacular o actoral que genera una disposición convivial diferente a partir del reconocimiento de las convenciones” (2007, 71).

²⁴ Seguimos el análisis de las nociones de cultura entendidas históricamente que realiza la dra. Isabel **Burdiel** en sus lecciones del seminario de maestría en Historia dictado en 1996 en Mar del Plata, pág. 13. La concepción abarcadora, totalizadora de “cultura” que va imponiéndose en el siglo XIX enlaza con la noción de *Volkgeist* (espíritu popular) como sustrato esencialista y conformador de una determinada conciencia nacional (pretendidamente popular) entendida como artefacto político-cultural, como ideología de integración interclasista al servicio de la nueva clase dominante.

²⁵ Cf. *supra*: nota 8, pág. 21.

²⁶ Elementos de análisis según **Cacopardo** 1997, 94. No es infundado citar la clásica argumentación de J. L. **Romero**, que destaca el *plano objetivo* de la vida sociocultural, a través de tres tipos de factores: el *sujeto sociocultural primario*, el individuo capaz de crear cosas, situaciones e ideas; *los actos del sujeto*, en cuanto representan una intención y “la expresan trascendiendo hacia fines que él mismo fija”, y las cosas que constituyen el contorno del sujeto sociocultural (1988, 196). Existe además el *plano subjetivo* y sus tres factores: *los sistemas de relaciones*, tejido reticular de los grupos sociales y sus procesos interrelativos que se fijan creando instituciones; *las interpretaciones* de la vida sociocultural, respuestas mentales a cada situación, imágenes que implican una valoración de los factores de los planos objetivo y subjetivo (197); en tercer lugar, *los fines de la vida sociocultural*: “el sujeto opera sobre su contorno con cierta intencionalidad –consciente e inconsciente—en virtud de la cual su acción adquiere sentido y justificación” (198). En otro lado, dice **Chartier**: “Las representaciones, interiorizadas u objetivadas, no son simples imágenes: poseen una energía propia que convence de que el mundo, o el pasado, es lo que ellas dicen que es. Generadas por las diferencias que fracturan las sociedades, producen o reproducen a su turno dichas diferencias. Empezar la historia de la cultura escrita situando como piedra angular la historia de las representaciones es relacionar la potencia de los escritos que las dan a leer, o a escuchar, con las categorías mentales, socialmente diferenciadas, que imponen y que son las matrices de juicios y clasificaciones” (2012, 47-8).

²⁷ **Daniel Bertaux**: “L’approche biographique. Sa validité méthodologique, ses potentialités” (1980), citado por **Chirico**: 1992, 23. El *informante clave* de la etnografía se define por su rol central en la comunidad; aquí valdría mejor hablar de *informantes*, de distinta importancia según su posición en el campo teatral e intelectual, siendo igualmente válidos para armar el rompecabezas epocal tanto el actor fundamental como el marginal. Los testimonios se pueden avalar o anular mutuamente en el cotejo final.

²⁸ El *informante* deberá tener: 1) *conocimientos*: no sólo acceso a la información requerido sino haberla asimilado en forma significativa; 2) *buena disposición*: o voluntad de prestarle al investigador la máxima colaboración; 3) *comunicabilidad*: ser inteligible en la revelación de sus conocimientos; 4) *imparcialidad*, traducible en la menor cantidad de prejuicios o preferencias posibles, o que de existir, fueran conocidos por el investigador; 5) *consistencia interna*, una explicación convincente en torno a cada conocimiento especializado que los informantes denoten poseer; 6) *productividad*: aptitud para suministrar abundante información sobre cada problema, y 7) *confiabilidad*, la cordura y/o lucidez etaria del informante. M. A. **Tremblay**: *La técnica del informante clave* (1962) Citado por **Magrassi/ Roca** 1980, 17. **Gottschalk** (1945) ya había advertido tempranamente las cinco circunstancias que pueden predisponer al indagador a otorgar crédito a las declaraciones del informante: 1) cuando la verdad de una declaración se vincula con una cuestión *indiferente* para el testigo; 2) cuando una declaración es *perjudicial* para el informante o para sus intereses; 3) cuando los hechos tratados son *cuestiones de conocimiento público*: es improbable que el informante se equivoque o mienta acerca de ellos; 4) cuando la parte de la declaración que más interesa al investigador es a la vez *incidental* o intrínsecamente *probable*; 5) cuando el informante hace declaraciones *contrarias* a sus expectativas y anticipaciones según las estimó el investigador por su conocimiento de las pautas de pensamiento y preconceitos del primero (Louis **Gottschalk**: *The Historian and the Historical Document*. Citado por **Magrassi/ Roca id**, 18).

²⁹ Clifford **Geertz** (1987: 28) asevera que los relatos “son ficciones, en el sentido de que son algo ‘hecho’, algo ‘formado’, ‘com-puesto’ – que es la significación de *fictio*–, no necesariamente falsas o inefectivas o meros experimentos de ‘como sí’.” Paul **Ricoeur** prefiere el término *configuración*, oponiéndola al discurso con pretensión de verdad: “toda configuración (sería) ficticia, es decir, no dada en los materiales puestos en orden por el relato” (citado por **Chirico** 1992, 17). **Benadiba** habla de los límites de la entrevista oral: “los datos registrados no son todos los que el entrevistado posea ni todos los que el entrevistador quería obtener”: trabajo histórico inconcluso, pero complementario (2007, 35). Alessandro **Portelli**: “Las fuentes orales nos dicen no sólo lo que la gente hizo, sino todo lo que deseaba hacer, lo que creía estar haciendo y lo que ahora piensa que hicieron” (2003, 47).

³⁰ **Pellettieri** 1997, 18-20. Cabe aclarar que las provincias de conformación más antigua proporcionan, lógicamente, un pasado colonial en materia de teatro del que carecen las ciudades bonaerenses posteriores a la extensión de la frontera a fines del siglo XIX, y los *territorios nacionales* devenidos luego en estados provinciales. El modelo es ampliamente explicado por **Pellettieri** en 2003: 13-38.

³¹ **Tinianov** 1960, 22, citado por **Pellettieri** 2003, 15. El autor ruso contrapone *sucesión de sistemas* como concepto principal de la evolución literaria a la *tradicción* de la antigua historia de la literatura: no habría, pues, un desarrollo pacífico y gradual donde formas nuevas suplen a las antiguas en una linealidad teleológica sino la convivencia en el mismo corte diacrónico de varias escuelas, la canonización de una forma literaria comporta su automatización y por lo tanto “provoca en la capa inferior la formación de nuevas formas que *conquistán el lugar de la más antigua*, llegan a convertirse en fenómenos de masas y finalmente vuelven a su vez a ser desplazadas hacia la periferia” (**Jauss** 1976, 160).

³² “Cada representación puede cambiar sustancialmente, los actores improvisan, las palabras son inaudibles o inexistentes, y el guión se elabora durante los en-sayos y su lectura “es incapaz de restituir la dimensión plástica del texto y su cualidad de fragmento repetitivo” (**Pellettieri** 2003, 28). Su carácter es provisional y sólo se fija cuando baja de cartel o eventualmente se produce su publicación, completamente divorciada de las sucesivas y diferentes puestas. También el teatro *villero* o de agitación de los 70, que modificaba el texto de acuerdo con el espacio de la representación, resulta un buen ejemplo del subtipo.

³³ En la *actuación semántica*, el actor “representa”, construye y significa un personaje, mimesis: “esconde su relación con el personaje”; los casos del teatro realista y naturalista. En la *actuación deíctica*, el intérprete constantemente *indica* que es un actor, *entrando* y *saliendo* del personaje, “su percepción ligada únicamente a las coordenadas espacio-temporales del momento y del lugar donde se observa”: el teatro brechtiano (**Pavis** 1994, 151-2).

³⁴ La producción de una realidad ficticia a través de un discurso lingüístico significa, para el texto dramático, dos tipos de enunciación (Übersfeld: 1989), la *inmediata*, la del hablante dramático básico o didascalias, o discurso del relator que es informativo o declarativo y básicamente conativo –imperativo—y dirigido a los responsables de la puesta en escena, y la *mediata* (de los personajes) que corresponden al discurso relatado. En este caso se aplican las *funciones* de **Jacobson** (1974: 352-61): 1) *referencial o informativo*: lo que los personajes dicen sobre sí mismos o sobre los restantes, o información de tipo político, religioso, filosófico, “hace que el espectador tenga siempre presente el *contexto* de la comunicación, remite a un *real*” (Übersfeld 1989, 31); 2) *conativa*, la palabra del personaje es acción en tanto conduce a ésta: ordena, persuade, promete, y “obliga al doble destinatario del mensaje teatral –destinatario-actor y destinatario-público—a tomar una decisión” (id); 3) *emotiva o expresiva*, para producir emociones en el lector/espectador; 4) *poética*, la organización interna del discurso de los personajes con intencionalidad estética; 5) *fática*, que “recuerda en todo momento al espectador las condiciones de la comunicación y su presencia como espectador teatral” (id.) y 6) *metalingüística*, el discurso refiere al propio discurso (Tb. **Pellettieri** 2003, 25-6).

³⁵ La cita que acabamos de transcribir es la *segunda* tesis de las siete que enuncia en 1976: 169. Cf. también el *prefacio* de Jean **Starobinski**: “La relación del texto individual con la serie de textos antecedentes que forman el género determinan un proceso continuo de instauración/modificación del horizonte. El nuevo texto evoca para el lector el horizonte y las reglas de juego con que lo han familiarizado textos anteriores. Este horizonte.... a medida que se desarrolla la lectura es rectificado, modificado, simplemente reproducido”(Cf. **Jauss** 1978, 5).

³⁶ Tercera tesis jaussiana, “esta distancia estética puede objetivarse históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o sorpresa; aprobación aislada, comprensión lenta o retardada)” **Jauss** 1976, 174.

³⁷ Citado por **Devoto/Pagano** 2010, 358. Extraigo de estos autores una pauta que aplican a la obra de **Halperín Donghi**, en cuanto al carácter “irónico, asertivo y aún prescriptivo” de la argumentación de Benedetto **Croce** sobre la Historia como un tejido de *relatos-juicios*, y “la construcción del conocimiento histórico organizado en torno a preguntas cuya respuesta se alcanzaban en la convicción del mismo historiador de que ya las ha alcanzado. Es decir, en la confianza en que el proceso puede ser comprensible sin necesidad de ir hasta el extremo de haber consultado todos los documentos” (372). Sin comparaciones innecesarias, toda Historia es un relato no-ficcional comentado, y toda tesis, un pre-juicio a demostrarse, convalidable o sujeto a refutación en cuanto aparezcan nuevos documentos o se reformulen las preguntas. Este tácito relativismo es el que comparece ante los lectores en los siguientes capítulos.

Capítulo 1: El teatro premoderno en el barrio. *Cenit y ocaso de los cuadros filodramáticos. Los años 40.*

La aparición, apogeo y declive de los cuadros filodramáticos, o teatro barrial, que **Pellettieri** denomina adecuadamente *parroquial* o *querencial*¹, se produce entre 1919 y 1950, y el surgimiento del teatro independiente en Mar del Plata inmediatamente después (1950-1979), pero los años cuarenta coinciden con el momento más importante en el proceso de concreción del *club social y deportivo* del incipiente barrio de clase media y su programa consensuado de espectáculos, actos culturales y *teams* deportivos, espacio de sociabilidad y educación popular cuyo certificado de bautismo data de 1920 pero en los próximos veinte años se convierten en un polo de soldadura social de los primeros *nacidos y criados*, hijos de las precedentes generaciones de inmigrantes. Es en este período en que los clubes *River Plate*, *Boca Juniors*, *Kimberley*, *Alvarado*, *San Lorenzo*, conciben su propia compañía teatral de socios-vecinos, que estrenan sus obras en el salón del predio y llegan a veces a las salas céntricas, como vehículo final de su legitimación (teatros *Colón* y *Odeón*).

Contextualizarlo requiere sintetizar la periodización de la ciudad, siguiendo a **Pastoriza-Torre** (1999):

- 1) La *villa balnearia*, desde su primera fundación² el 10 de febrero de 1874, punto culminante de un proceso que empieza con un asentamiento en el desierto verde para actividades agropecuarias —el fallido saladero de Coelho **de Meyrelles** (1857), vendido a **Patricio Peralta Ramos** dos años después—, a la estación de baños, *resort* para las familias del patriciado con sede en Buenos Aires, como la concibió Pedro **Luro** (1877), procedente de la región vasco-francesa, quien piensa en sus costas nativas a la hora de activar Mar del Plata en función balnearia (**Pastoriza** 2011, 23), y cuyos hijos (Pedro Olegario y José) erigen el primer alojamiento para veraneantes (el *Grand Hotel*) y en 1888 el *Bristol Hotel*, luego de la extensión de la vía férrea que uniera origen y destino (1886). Se trata de un *espacio-laboratorio* donde se apuesta a una doble conquista de horizontes: la playa, de reciente incorporación a la cultura occidental, y la Pampa, gracias a las primeras intervenciones públicas (manzanas, quintas y chacras) que se efectivizan sobre tierras privadas, que Peralta Ramos loteara y vendiera al Estado (**Mantobani** 1997, 61). La *invención* de la playa es casi tan novedosa como Mar del Plata, cuando Europa exorciza el mito negativo del mar indómito pero amenazador y su pronóstico de inseguridad y naufragio y se lo domestica en función de usos y prácticas interrelacionadas: “la necesidad de civilizar y

culturalizar las riberas”, “el ocio y la recreación en relación al turismo balneario” y “el higienismo y el reformismo social”³. De la *prehistoria* de la localidad pueden recogerse primeras referencias a la posibilidad de lograr “una comunidad cristiana y *feliz*”, el proyecto evangelizador del padre **Thomas Falkner** desde la efímera reducción jesuita del Pilar, sobre el paraje aledaño Laguna de los Padres (1746)⁴; en su autopromoción regional, **Peralta Ramos**, solicitando permiso al gobernador bonaerense para fundar pueblo, jura que “la población que allí se forma está llamada a ser una de las más *felices* de la provincia, tanto por su clima como por la feracidad de su suelo” (1873). Antecedentes de la *Ciudad Feliz*, según la afamada adjetivación del periodista **Enrique de Thomas (Wing)** en 1966. Amén del apellido de su fundador, Mar del Plata también fue parte *también* del proyecto modernizador del 80

La *ciudad balnearia*, en las dos primeras décadas del siglo XX, cuando la clase hegemónica convierte el jaez de mansiones en una primera urbanización para su exclusivo recreo. Sus intervenciones de gran impacto simbólico son el *Club Mar del Plata* (1907), el *Paseo General Paz* (1908) y las *Rambla Lassalle* (de madera: 1905 una de ellas) y *Bristol* (primera de material: 1913). Así se desalojan las taperas y casillas de los pescadores, y se extiende un parque entre la ciudad y el mar, creando la primera *postal* visual-paisajística del balneario. El nuevo trazado logra un doble fin: articular los chalets de los veraneantes con la playa y ajustar las prácticas de sociabilidad de aquéllos en el espacio exhibicionista de los paseos públicos. Comienzan a diseñarse algunos aspectos constantes del imaginario local: la ciudad como sucursal de la *civilización* entendida como cultura refinada y europeísta, y la distinción entre visitantes portadores de “lo civilizado” y pobladores locales que sólo integrados a su microeconomía de servicios adquieren real existencia. El *Bristol Hotel* funciona en este contexto de virtual concejo deliberante en cuanto a innovación urbana⁵. Aquí se cimenta la imagen de la villa como posta de la *civilización sobre* la barbarie semisalvaje que representa la frontera meridional provinciana –primero—y por ser exclusiva y excluyente filial de la clase alta que coloniza materialmente un estado (única vez en la historia nacional) –después. Las declaraciones mediáticas, como los discursos públicos y las viñetas de los corresponsales periodísticos en la ciudad coinciden en la decantación de esta creencia. Cuando se coloca la piedra fundamental de la Rambla, se instaura, aún en el vacío espacial, la discriminación estentórea entre el *ellos* y *nosotros*: “en vez de esa fila de rudos trabajadores, otra fila de hermosos carruajes y automóviles Eso es lo bello, eso es lo sano, lo verdaderamente “genuino”, como diría un inglés en materia de playas marítimas”; la platónica conjunción de *bello-bueno-verdadero* con los íconos de la alta sociedad es determinante⁶.

2) La *Comisión Pro-Mar del Plata*, núcleo de los *veraneantes ilustres*, dice en su asamblea inicial bordeando el año 1920: “La hermosa playa atlética, cuyo vigoroso desarrollo constituye un exponente de nuestra cultura superior... es ya una necesidad de nuestra civilización y cultura” y “faro de nuestra civilización y progreso, que irradia sus luces por todo el continente americano”⁷. También se afirma un *habitus* invariable que entroniza la rutina, el ocio y el tedio como casi obligatorios⁸. La creación del *Ocean Club* demuestra los movimientos internos de la *high class*; la pintura que de ella hace Elvira **Aldao de Díaz** dirime una sorda pugna entre la crema *batida* y la crema *sin batir*, las *copetonas* y las *sin copete*, que se distribuyen en la escena social del Ocean a la derecha o a la izquierda de un reloj de péndulo, mojón fronterizo socio-simbólico⁹. La “incrustación” (*sic*) del Club *Pueyrredón*, con sus salones diferenciados para baile y juego, “ha revolucionado las costumbres establecidas”, afirma la autora, pero debió ser crucial en el ingreso de una burguesía sin blasones en el hábitat, iniciando una sutil mutación del monopolio hasta entonces inalterado de la clase fundadora, principio del fin de una época. Tal cual se advierte, Mar del Plata ya era una *síntesis* nacional, de las tensiones intraclase entre vétéro-nobles y *parvenus* como del ingreso sin prisa y sin pausa de los inmigrantes, que se enseñorean del balneario, habitantes-ciudadanos por la Ley Sáenz Peña y en condiciones de desplazar a los fundadores que no viven en ella y no votan¹⁰.

La *Comisión Pro-Mar del Plata* (1920-1940), nace, como dijimos (*Intro*, pág. 13) en respuesta al advenimiento del primer municipio socialista en un país ya en manos de la hegemonía radical, un virtual contrapoder que aspira a esmerilar la gestión del hijo del pescador italiano **Teodoro Bronzini**. Amén de los pescadores costeros, ya en el período 1870-1900 se registran cuatro patrones de ocupación afincados: jornaleros, trabajadores, peones y rurales, siendo el ejido “eje aglutinador de las actividades productivas de la campaña, y por ello centro de reunión, entretenimiento y aprovisionamiento de los habitantes dedicados a la producción agropecuaria de la zona” (**Méndez** 2004, 30), a los cuales se suma el sector servicios personales que giran en torno a la hotelería: botones, cocheros, lavanderas, criadas, sirvientas, casineros, mozos, guardavidas, y los obreros de la rama inmobiliaria (desde albañiles a plomeros) en un espacio donde la demanda supera a la oferta y en consecuencia se importan inmigrantes en proporción aritmética. Claramente hay dos *configuraciones* sociales aposentadas, los *pioneers* en lenta retirada y los *marplatenses*, nativos y por opción, sus relaciones (recíprocas e intraclase) y sus sistemas de creencias. Mar del Plata ya es una ciudad incesantemente populosa: de 5.187 habitantes según el recuento censal de 1895, pasa a 25.090 en 1914 y a

37.230 en el *Anuario Estadístico* de 1924; los 25.400 pasajeros contabilizados en la temporada 1910-11 son 41.500 entre 1920-21 y 65.010 ya en 1930-1, duplicándose cada diez años¹¹. El contraste recreo nobiliario-intendencia socialista es sólo aparente: por un lado, el repliegue del primero en virtud de la presencia cada vez más invasiva de otros sectores socioeconómicos en materia de turismo y de habitabilidad; por el otro, la expansión alrededor de la *industria sin chimeneas* genera, precisamente, chimeneas —el factor reproductivo de la construcción y los servicios; un proletariado que acaba de incorporar sus derechos políticos, activista dentro del nuevo sistema partidocrático, y la pequeña burguesía comercial-barrial, empujan a un rediseño civil, al ser por lógica quienes mantienen el balneario durante el invierno, lapso mayor al interregno vacacional cuyos paseantes pasan de propietarios únicos a inquilinos temporarios. De las *Sociedades de Socorros Mutuos* étnicas pasamos a los *centros recreativos* y luego a los *Clubes Socia-les y Deportivos* barriales, hecho central de la historia social local a partir de los años 20, cuando la clase fundadora inicia un *autoexilio* hacia el sur, y se *refugia* en cantones propios, *Playa Grande* y *Playa Chica*, en pos de intensificar nuevas *pautas de distinción* (Bourdieu, 1988; Elías, 1993). El *quantum* de extranjeros en el partido y la ciudad (42% en 1890, 47% en 1914) explica el asociacionismo asistencialista de los diversos clanes raciales desde temprano¹², pero asimismo se evidencia un ímpetu ascensional en los pobladores, que suele evolucionar rápidamente de colonos a dueños dentro de la misma generación, pasando a revistar en la pequeña burguesía embrionaria. El carácter institucional, *sistémico* del socialismo, emblemático en la figura del alcalde **Bronzini**, corrobora el aserto de un balneario *mesocrático*¹³. La creación de la *Asociación de Propaganda y Fomento (ApyF)* por parte de la comuna (1929), clara iniciativa para contrarrestar a la *Pro-Mar del Plata*, se propone desacreditar el “viejo prejuicio según el cual no puede llegar a estas playas sino la parte más rica y afortunada del país”, promueve una campaña a favor de trenes de segunda clase y exhorta a hoteles y pensiones a reducir sus tarifas, a beneficio de “personas de condición modesta y el propio pueblo trabajador”¹⁴.

- 3) El *balneario de masas*. El muy americano concepto de *play recreation* u “ocio-mercancía” imaginado para placer y distracción de las masas (Pastoriza 2011, 25) y decisiones político-sociales a nivel nacional como la sanción de las vacaciones pagas (1936) imitando el modelo fascista-nazi (*Dopolavoro, Kraft durch Fraude*) y el mismo derecho ya extendido entre los empleados de *cuello blanco* de Estados Unidos (íd., 27-8), reproponen el *tourisme* popular en la agenda de los gobiernos derechistas de la Década Infame. A finales del 30, con la demolición de la Rambla Bristol (1939), la inauguración de la remozada Ruta 2 (1938) y el complejo de edificaciones

públicas del arquitecto Alejandro **Bustillo** (desde 1938), los planes de infraestructura, pergeñados por el intendente José **Camusso** y la gobernación conservadora de Manuel **Fresco**, se dibuja el perfil actual de Mar del Plata. Las estadísticas explicitan una genuina eclosión demográfica: de 72.159 habitantes en 1938 se llega a 123.811 en 1945: un 92% (114.729 habitantes) se localizan en la ciudad, contra apenas un 7,33% (9.082) que viven en la zona rural (**Irigoin** 1991, 54). El aumento del turismo ya es geométrico: de 65.000 a 380 mil. Una revista porteña de 1945 (en el Maipo, con **Dringue Farías**) se intitula *Todo bicho que camina va a parar a Mar del Plata* (**Dubatti** 2012, 68). *Popularizar* las playas se vuelve un fin en sí del gobernador bonaerense **Mercante** durante la presidencia de **Perón**, y su slogan *Usted paga el pasaje, la provincia el hospedaje*, que se oficializa con la construcción del complejo *Chapadmalal* para familias obreras (capacidad de 4700 pasajeros), aunque es la clase media, a través del automóvil, la que disfruta de la ciudad en este momento, que comienza a encarnar la realización de aspiraciones colectivas de ascenso, la *foto en la Bristol* autodemostración de una *horizontalidad* consumada, dicho de otro modo, la constitución, pensada como concluyente, de la sociedad posinmigratoria. Así **Perón** redefine a Mar del Plata como “maravillosa síntesis de toda nuestra patria”, mientras “hace diez años era un lugar de privilegio donde los pudientes del país venían a descansar los ocios de toda la vida y de todo el año” (cf. tb, *infra*: cap. 2: nota 26, pág. 145)¹⁵. En corto plazo se derriba el setenta por ciento del casco originario, la gran mayoría de las mansiones de la *belle époque*.

Entramos, pues, en la concretización de una identidad que como tal se habrá de cementar en el tiempo. La industrialización en los grandes centros urbanos imanta la radicación de migrantes internos para trabajar *todo* el año: Mar del Plata irradia la utopía de vivir si no holgadamente, con cierta comodidad todo el año merced a la productividad del turismo *durante* la cuarta parte. Tanto el turismo en verano como el despliegue de la construcción en el receso polarizan la irreductible fluencia de trabajadores hacia el sector terciario de la economía –servicios de hotelería y gastronómicos, y la gama de oficios especializados que se adscriben a las empresas constructoras y completan ingresos personales a través del cuenta-propismo. Las cifras de circulación de pasajeros corren paralelas a las de habitantes: 100.000 en 1938 luego de inaugurarse la ruta 2; 543. 850 en la temporada 1947-8 y 1.403. 748 de promedio en el primer lustro del 60, y en cuanto a población, 62.944 ciudadanos en 1938, 114.719 en 1947 y 213.608 en 1960¹⁶. Una nueva remesa aluvial tardía se trasplanta a la ciudad, a raíz de la situación de la Italia devastada de posguerra –y la no menos afligente de la

España franquista—y por la política inmigratoria intencionadamente selectiva del *II Plan Quinquenal*; su afincamiento en el Puerto dadas las buenas perspectivas de la pesca y la industria conservera, de tradición itálica, atrae en esta oportunidad a familias completas, a diferencia de la primera oleada *gringa* consistente mayoritariamente en varones solos¹⁷. La fortaleza económica de Mar del Plata está firme sobre el final del conservadorismo. El *linaje* socialista explica además los guarismos excepcionales de las elecciones nacionales del 24 de febrero de 1946, siendo el único centro urbano importante donde se impone la *Unión Democrática*¹⁸.

La importancia del verano turístico-vacacional y la subordinación de la vitalidad material de todo balneario a las cifras de visitantes y el implícito nivel de gastos que genera posteriormente en los habitantes, encasilla una *bipolaridad* —estigma definitivo en las relaciones de la ciudad consigo misma. Ya en 1936 el periodista **Fortunato Benhayón** destaca los traumas de la dependencia cultural de Buenos Aires, la rendida complicidad de los marplatenses a las imposiciones del viajante —incluido el corresponsal frívolo de la prensa metropolitana—y la parálisis invernal, producto del autodesprecio y la asumida inferioridad de pueblo colonizado:

“Digámoslo de una vez: aquí en Mar del Plata no se estimula a la prensa. Cuando llega el verano también se olvidan de ella aquéllos que tuvieron (*sic*) que retribuir cuánto hace por la ciudad en todos sus aspectos y en cada una de sus manifestaciones políticas, sociales y comerciales. Pero no puede ser. Vienen cuatro “periodistas” improvisados de hallende (*sic*) las vías del ferrocarril y hay que atenderlos, apoyarlos y cumplimentarlos. ¡Nos honran con su visita!”(1936: 101-2) “Viene cualquier aventurero de afuera con una ignorada publicación y en seguida bate el record publicitario a precios inconcebibles.... Debemos quitarle [a la ciudad] esa fisonomía de gran aldea, donde la sociedad se aburre y de la cual pareciera estar proscrito todo sentimiento localista.... Mar del Plata debe dejar de ser un nido de golondrinas. Su emblema no debe ser una servilleta anudada artísticamente a un plumero” (122-3).

El *aguafuertista* sólo puede publicar sus percepciones en una miscelánea *fuera* de las páginas del diario *La Capital* en el que trabaja, pero su queja transita de la soledad en que inscribe su oficio a una apatía acentuada del conjunto hacia cualquier otra manifestación propia:

“En Mar del Plata, hay una acentuada indiferencia por el teatro, las exposiciones de arte y todo acto cultural. Si durante el verano la ciudad arranca exclamaciones admirativas, el largo invierno asombra por su marasmo. La única sensación de vida la encontraremos en la calle San Martín, en determinados días de la semana y los domingos en la Rambla. Todo se reduce a un ir y venir de acá para allá..., y luego a casa a comentar lo visto y lo oído” (84).

Quedan claros los *ritos* típicos pueblerinos del *topos* turístico y su doble vida —la figuración exterior que parece heredada de los paseos de las familias aristocráticas, el recorte físico de los mismos—y las *creencias*, como la menguada voluntad para construir *actos culturales* que se abandonarán al advenir la estación de hospedaje o no resistirán la comparación¹⁹.

El cine, el hotel, el bar.

Los clubes deportivos en los barrios de la clase media se inician para crear equipos de fútbol, congregando a jugadores vocacionales de cada jurisdicción. No son estrictamente sociedades de *fomento*, las cuales serán reconocidas oficialmente con **Camusso** y crecerán aún a fines de los años 40²⁰; las comisiones directivas de los clubes futbolísticos a veces ni siquiera tienen sede, organizan bailes a beneficio de la agrupación en salones de hoteles o recaudan fondos auspiciando funciones en los cines cuando éstos se alzan en polos centripetos de reunión al aparecer los *talkies* o películas sonoras. Una sucinta red aldeana permite divisar un campo cultural recreativo y de figuración, donde la sociabilidad informal empieza a *formalizarse*. El Club *Mitre* se nuclea en 1921 en el Bar Rivadavia, y su CD la conforman los *mismos* jugadores, que logran una proyección de cine para ellos en el *Regina Palace*²¹; al *dancing* que convoca el Centro Social *La Luz* en el Salón Garibaldi, asiste “la familia Stecca”, una de cuyos miembros femeninos dona una bandera al club *Mitre*²²; la Sociedad Recreativa *Juventud Marplatense* dispone un baile en el Hotel España animada por “la orquesta Carbajo-Blumetti”, siendo *Carbajo* apellido de un futbolista del *Mitre*²³. Dado el carácter amateur del balonpié, no se habla de entrenamientos en ningún caso, y la misma CD designa *linesmen* y referís²⁴. En el directorio del Pueyrredón figuran *Arrué*, *Nogueira*, *Bordenave*, *Arruabarrena*²⁵, y en la presentación de la compañía española de **Chico de la Peña** en el Teatro Colón a favor de la Cruz Roja se nombra a “las familias que retiraron su entrada: *Arruabarrena*, *Arrué*, *Bordenave*²⁶, Tomás *Nogueira* y familia asisten a una fiesta danzante en el *Hotel de Famille*²⁷.

La imperiosa autocondición del estadio, como lo adquirieron en su tiempo los escudos de Buenos Aires, justifica la búsqueda de solvencia financiera a través de distintas tenidas benéficas. A título de ejemplo, el 28 de julio de 1926 ya tenemos la primera noticia pública de la fundación del *Sportivo El Moral*, germen del venidero *River Plate*, “siendo su principal finalidad el cultivo de los deportes en general”²⁸. Según uno de sus antiguos partícipes, en 1930 se inscribe en el *fixture* del fútbol lugareño ya como *River Plate*, a semejanza del porteño y fruto de la fusión del *Moral* con “el grupo de empleados de casa *Muñoz*”, la tienda de indumentaria que tenía una sucursal en Mar del Plata²⁹. Será el pionero en tener su cuadro de actores aficionados, el *Bambalinas*, desde 1935. El Club *Aldosivi* del Puerto se le anticipa unos años: pone *Pompas de jabón* o *El veraneo de Don Ponciano*, de Roberto **Cayol** y *Don Gregorio el capataz* o *Regalo de bodas*, de **Agustín Fontanella** (1929) y *Alma doliente*, de **Berruti** (1931), pero se disgrega. La índole cuasi hogareña que subyace en el entramado de estas formaciones hace comprensible incluso su ausencia en la prensa: no se lee nada sobre el

club *San Lorenzo* en los diarios de 1921, no obstante ser uno de los perdurables y fundarse durante ese año. Sus catecúmenos no debieron tributarle mayor relevancia que la de una *barra de la esquina*. **Borrajo** comenta que las reuniones iniciales del *Moral* se concitaban “en el almacén de Tufí Abraham —tesorero en la CD—en Alberti y Neuquén”, y que al redesignarse como CARP (*Club Atlético River Plate*) se trasladó a un edificio de Colón 4550 “el de Don Capiale” y se subtituló “deportivo, social y cultural”. La obtención de la finca sita en Bolívar 4655 le permitió “organizar bailes sociales muy grandes”, de resultas de lo cual “pusimos una losa y agrandamos el salón”³⁰, pronto usufructuado para las noches musicales y teatrales que habrían de reportar las rentas de manutención del equipo futbolístico. Cabe agregar que el fútbol en los años 20 inspira *teams* sin pretensiones de carrera incluso entre dependientes de firmas comerciales, caso Casa Muñoz, y simples cenáculos de amigos: “Lix-Klett”, “La Aurora”, “Jorge Newbery”, “Relojería *La Perla*”, “Sarmiento”, “Romano”, “Defensores de Salta” y “Once Socialistas” (**Fuselli** 2007, 31).

Los datos políticos de esta primera etapa de la sociabilidad barrial, están signados por el horizonte inestable de la Década Infame. En 1929 es destituido el intendente socialista **Bronzini** y lo suceden *comisionados*, interventores que designa el gobierno provincial, primero radical y luego militar. En 1932-3 el Departamento Ejecutivo cae vía elecciones en manos de Antonio **Vignolo**, para ser removido y asumir José **Camusso**, del variopinto PDN, *Partido Demócrata Nacional*, cuya figura domina hasta los comienzos de 1940, cuando la Nación decide interrumpir la gobernación de Manuel **Fresco** retornando al régimen de comisionados. Entre las dos intervenciones, trascurren los 30. Toda vez que Camusso dispone de un Concejo Deliberante, éste se compone en base al *fraude patriótico*, único instrumento del poder *de facto* para preservarse y a un tiempo manipular un cierto simulacro democrático. **Camusso**, dueño de una constructora (*Camusso-Cremonte*), tiene al asumir un sólido renombre como responsable de edificios pronto vueltos símbolos: el *Asilo Saturnino Unzué*, el *Hotel Regina*, el *Club Pueyrredón*, y la reforma otros como el *Teatro Odeón*, el *Bristol Hotel*, el *Hospital Mar del Plata* y el *Colegio Stella Maris* (**Jofré, Da Orden, Pastoriza** 1990, 149), y en su gestión se emplazan los monumentos-emblema que terminan de encuadrar el contexto atlántico: el *Casino*, los complejos *Bristol* y *Playa Grande*, el *Palacio Municipal*, el *Cementerio de La Loma*, el *Hotel Provincial* y la finalización de la Ruta Nacional n°2. Razones para concluir que “se yuxtaponen dos imágenes aparentemente contrapuestas: el dinamismo y la plasticidad económicas con la restricción y el conservadorismo político” (**Jofré et al** 1990, 148). Período explosivo en cuanto a clubes deportivos: se crea la *Liga de Fútbol de los Barrios*, en el que militan Alvarado, Libertad, Gimnasia y Esgrima, Jujuy, Belgrano, El Norte,

Cadetes de San Martín, Sportivo San Martín y Peralta Ramos (**Fuselli** 2007, 74); se abren Deportivo Norte (37), Cadetes de San Martín, Alvarado y El Cañón (1939), Once Unidos (40), Banfield (41), Camet (42), Florida (43), Al Ver Verás (44), San José (47) y Los Andes (48) y se coloca la primera piedra del Estadio *San Martín* (9/7/49: **Fuselli**, 92) –inaugurado el 4 de mayo del 52. Hechos confirmatorios de que existe a mediados de siglo una fuerte sociedad civil.

En una ciudad donde no abundan las salas teatrales se acude a las sesiones del cinematógrafo para recabar fondos, o a los clubes ajenos que ya obtuvieron su salón institucional. Desde el 30 las orquestas de cámara, *típica* y *jazz*, constituyen toda la animación social; el cobro de la entrada, y una previa conscripción de socios del club que acceden a ella mediante descuentos, facilitan los dividendos que los harán sostenerse y, a la postre, crecer. Momento de tránsito en cuanto al *continuum* de la historia asociativa: dijimos, de los *Socorros Mutuos* étnicos a los *centros sociales* y *clubes* y, conjuntamente, a los entes de fomento³¹. Puede hablarse de un *círculo solidario* entre cines, hoteles, teatros y clubes, que mutuamente se prestan sus salones para apoyarse en distintas colectas, a veces con fines de beneficencia no vinculados al funcionamiento de las instituciones. Fundamentales resultan los cines, cuyas instalaciones acústicas y capacidad espacial facilitan puestas musicales y teatrales públicas de repercusión y asistencia masivas; siendo cine-bares en el último período silente (*Ideal*, 30/1923; *Avenida*, 6/3/26, ambos de la empresa Ortega y Amiama). Se puede pautar el crecimiento de la ciudad a través de la gradual sofisticación de sus cines: si *The jazz singer* (*El cantor de jazz*, 1927), primera película sonora de la Historia se estrena atrasada (10 de enero del 31 en el *Real*, cuya taquilla éste dona a la Sociedad Cosmopolita de Socorros Mutuos) en el 40 llegan a Mar del Plata filmes nacionales *antes* que a Buenos Aires, muchas veces en carácter de *avant-première* y con presencia de sus figuras estelares. *Alvarado* logra una función a beneficio en el *Avenida*³²; el club *Mitre* otra, patrocinada por sus jugadores, *San Lorenzo* otra para su biblioteca social en el *Belgrano*³³, y *River* un encuentro de música, film y teatro local en el *Select*³⁴. De no menor incursión son los comedores de los hoteles, siempre en temporada baja, especialmente acondicionados como pistas de baile (*Huracán*, en el *Amistad*, 23/4/33; *Kimberley* en el Grand Hotel y el *San Isidro* de nuevo en el *Amistad*³⁵, pero no sólo atañe a los escarceos de financiación de los entes deportivos. El *mutualismo* aldeano sustituye el vacío de sedes y escenarios: todos se prestan ayuda. En el *Real Cine* (27/8/1930) se programan dos filmes mudos y la “sección teatral”: *Las andanzas de un ropero* (**Ivo Pelay**), que la *Juan Conde* le aporta a *River* –la función la prologa (“ouverture”) una ejecución de la marcha del club y el director de *JC*, un tal **Guillermo Moreno**, se atreve a proponer una “continua-

ción” de *Andanzas, Con gallegos... ¡¡Nunca!!* (sic), “sainete en un acto” que se atribuye. Moreno no vuelve a figurar en lo sucesivo³⁶.

Las redes de lo que etiquetamos *animación social* (hoteles, bares-confiterías, cines y teatros) transitan intercambios copiosos sobretodo en verano. Se proyectan cortos en los primeros: en el *Colón* (25 de mayo esquina 11 de setiembre) se pasan en el marco de un parque de diversiones interior adaptado³⁷; la empresa *Franalf*, “inauguró sus proyecciones en el salón de fiestas del Hotel *Edén* de esta localidad” acota en su página de *Sociales LC*³⁸; *ET* menciona que luego de “las diabluras del famoso *Ratón Bickey* (sic) y de Carlitos Chaplín” se realiza un reparto de golosinas entre los chicos y la rifa de dos tapices de Esmirna, siendo el dueño del hotel, “hombre del espectáculo, conocido animador de las fiestas del Club Teutonia, de la localidad”³⁹; El *Nogaró* (1937) anuncia la matinée infantil como parte permanente de sus servicios, y una cancionista que hace imitaciones⁴⁰. El hotel faculta todo tipo de eventos de cámara, entre ellos el teatro, siempre y cuando se trate de minicompañías (dúos, tríos) y de repertorio breve que sirvan de antesala al *baile de fantasía* nocturno y horneen el clima para la fiesta. “*Los entrerianitos*, (sic) troupe de variedades” —troupe, no elenco—debuta en el Hotel *Rivadavia*, “dirigido por el actor cómico G. Lamas (sic), procedente de los teatros Comedia, Mayo y Avenida de la Capital Federal”, y aquí escenifica “la chistosa comedia ‘*La francesita*’ y el chistoso juguete cómico de gran hilaridad ‘*Libertad*’⁴¹. En 1936 el *Hotel de Famille* privilegia la música, “el pianista A.Miquel” junto al “concertista de violín Lorenzo Olivari⁴². Otros sitios de recreación son los bares:el *Tokio* de **Eiki Higa** (San Martín 2460), el *Munich*, también de la calle San Martín, el ya nombrado *Teutonia* con su glorieta (Belgrano y España), *La Cueva* en el subsuelo de la *Confitería Mar del Plata* (Rivadavia 2644), el *Ambos Mundos* y la *Confitería Porta* en el Muelle de Pesca, a los que se adiciona la *Copacabana* desde 1940.

Además de competir por la clientela turística, la aldea extiende las tenidas filantrópicas sin importar, todavía, si es temporada alta o baja. Para el Club Atlético *Quilmes* en el *Social Ferroviario*; para el Asilo de Desamparados y Ancianos en el *Océano Bar* de la Rambla La Perla, “el bar que don Felipe Marino ha hecho construir para constituirlo en un centro de diversiones de ambiente distinguido”; en pro del Hospital Mar del Plata y el Centro de Higiene Maternal e Infantil desde la Unión de *Chauffeurs* o la matinée del *Salón Hispano Argentino* destinada a la Escuela Primaria n°12⁴³. Música a beneficio: para y en la Escuela *Stella Maris* un concierto de laudes —organiza la Comisión de Damas que preside Teresa **Ortiz Basualdo de Olazábal** o simples kermesses en *Nuestra Señora de Lourdes*, destinadas a la Escuela Profesional de Niñas del Puerto⁴⁴. Algunos ágapes de exhibicionismo-samaritanismo no acu-

den a reductos sospechables como hoteles o bares cuando los convocantes proceden de la aristocracia, y sí a parroquias o el salón de actos de los liceos femeninos.

El cine sonoro criollo, en otro orden de cosas, *descubre* al balneario como argumento social: al menos una docena de largometrajes se filman en Mar del Plata y aposentan su trama en ella. Y con fines promocionales llegan a estrenarse aquí, como dijimos, *antes* que en la capital⁴⁵.

Primer paso: *el salón propio*

El crecimiento poblacional a la luz del desarrollo económico, la sostenida evolución del éxito de las temporadas vacacionales y la consecuente fortaleza adquisitiva de la clase media marplatense explica la abundancia de entes educativos privados a partir del 40: damos algunos ejemplos. El *Instituto de Cultura Popular* creado por el *Ateneo de Mar del Plata*, funciona dentro de la Escuela Primaria nº 1, y conmemora un aniversario de la Independencia patria apelando a los alumnos. Existe una propuesta para erigir una *Escuela de Visitadoras Sociales*, emanada del ayuntamiento, con asignaturas jurídicas, laborales, criminología, ciencias médicas, sociología y estadística⁴⁶. Distinguidos vecinos inician las sesiones del *Ars Club* en el *Café Tiberius House*; militan entre los abanderados **Julio César Gascón**, el director de la banda municipal **Serapio Urquía**, y los decanos colonos **Alfredo Simonazzi** y **Arturo Rodríguez Bustamante**⁴⁷. En 1941 se crea la *Agrupación Juvenil 25 de Mayo*, que al festejar su primer aniversario enuncia una declaración de principios programáticos: “propender al desarrollo de los jóvenes por medio de cursos gratuitos de capacitación técnica para jóvenes obreros, cursos comerciales (y) elementales para jóvenes analfabetos, de enseñanza musical, recitales y conciertos a cargo de aficionados y profesionales; puericultura, higiene y eugenesia para las jóvenes; una Biblioteca Popular Juvenil”, un polígono de tiro para bregar “por la preparación pre-militar de la juventud” y organizar “festivales, cuadros filodramáticos, bailes, picnics, excursiones, gimnasia decorativa (sic) en las playas” y el apoyo “fraternal y solidario” a los países aliados envueltos en la Segunda Guerra Mundial⁴⁸. También aparece en varias ocasiones el *Círculo Estudiantil Marplatense*, coordinando un certamen literario o un festival cinematográfico en el Hotel Bristol. Otros: el *Centro Cultural Heller*; el *Conservatorio Pollán*, a cargo del tenor **Patricio Pollán**, que imparte lecciones de piano, canto, violín, pintura, guitarra, danza española, castañuelas, arte escénico y gimnasia rítmica, y proporciona en 1945 cinco becas a sus aspirantes; el *Conservatorio Romano*, dirigido por el titular de la

Sinfónica, **Néstor Romano** (piano, teoría, solfeo y armonía), y los ateneos como el *Mitre*, de la Masonería: dactilografía, inglés, música, contabilidad y dibujo lineal⁴⁹.

Allí es cuando en esta dinámica del campo cultural oriundo, los clubes inauguran sus propias ubicaciones para eventos y caben en ellos las *soirées* danzantes, cuya colecta se reinvierte en las mismas entidades, y se produce incluso el fenómeno inverso: sirven a fines de provecho público. **Leopoldo Federico**, bandoneón y testigo privilegiado de esta época proverbial en Buenos Aires, formula una valoración calcable al balneario: “iba más gente a los bailes que al fútbol, tanto que los clubes se levantaron con las recaudaciones de carnaval”. La carrera de los músicos tiene, pues, su origen en estos eventos: “A los músicos no se los inventaba en un mes, se hacían de abajo. Arrancaban en el barrio, seguían en el Centro, pasaban por la radio y, después, llegaban al disco”, agrega el trompetista **Rubén Barbieri**⁵⁰. Por supuesto, cada club cuenta formas propias de recabar dinero según su fecha de nacimiento—el *Mar del Plata*, botado en 1906, no podía imaginar noches bailables en un ejido de 22.000 habitantes dispersos y pide prestado como *field* la Plaza España a la municipalidad, reúne una *Comisión Pro-Tribunas* con apellidos fundacionales, alquila el *Salón Garibaldi* a la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos y celebra banquetes en los aniversarios y recién el 28 de agosto del 26 organiza el primer “gran baile fantasía en el salón social” prestado (**Sirochinsky** 2006, 13-4). Aún así, son los sábados de orquesta en vivo y teatro aficionado, y las fiestas de disfraz en los carnavales, la chance de acrecer ingresos y servicios deportivos más allá del fútbol inicial⁵¹.

Los músicos de cámara advierten un circuito prefijado una vez que los clubes abren sede. **Luis Savastano**⁵² —socio del *Mar del Plata* y sus *crooners* **Valdemar**, **Luna** y **Rosales**, habitué de la emisora LU6 y del carnaval del *Nación*; **Alberto Webb** en una *matinée* del Día de Reyes del *Nación*, y los carnavales del *Quilmes* y del *Urquiza*; **Tito Fagnani** —además pariente del periodista y director teatral del cuadro filodramático del *Kimberley* **Victorio Fagnani**—sobre todo en el *Unión*, que inaugura su sede social el 7 de agosto del 42, **Pedro Arseni** y el muy ubícuo y requerido **Miguel Sebastiani** y su *jazz ensemble*⁵³. Trashumantes en la noche ciudadana, trabajando con cachet o porcentaje, los músicos marplatenses obtienen tempranamente una autarquía profesional que no lograrán hasta muy tarde los teatristas.

Desde 1940, palmario el reconocimiento del público a los *talkies* nacionales, se produce una notable proliferación del número de salas de cine, y más amplias en butacas. En agosto del 39, durante la primera y la cuarta semanas, la cartelera ofrece *solamente* películas nacionales⁵⁴, y entre 1940 y 49 se abren 17 cines contra 2 de los diez años precedentes —algunos “emplazados en el corazón de un populoso barrio marplatense”, como saluda *El Trabajo* al flamante *Luro*, frente a la estación del tren⁵⁵. El *Ocean Rex* nace en enero del 40 (propietario Romeo

Borgnini); del 42, el “monumental” *Lido*, que promete 1800 plateas; el *Regina Palace* se inaugura el 23/10/43; el *Ambassador* empieza a construirse en setiembre del 44 y recibe fe de bautismo el 26/1/45, con 1500 localidades en manos de la Sociedad Exhibidora Financiera —ya dueña también de los *Regina*, *Ocean Rex* y *Belgrano*⁵⁶—; el ejemplo de “armonía, buen gusto, confort y estilo clásico” inspirado en “los viejos castillos ingleses del siglo XVI”, *Ópera* de Clemente Lococo, y sus 2000 butacas, se abre el 5/1/ 45; el *Ideal* del Puerto el 6/1/45 y el *San Martín* —ambos barriales—, el 5/4/47. La *Sociedad Exhibidora* informa que el *Colón* será “moderno cine” en verano y “hermoso teatro” sólo en invierno, y así “Mar del Plata tendrá el teatro que esperaba”⁵⁷. No se ha definido claramente, todavía, el concepto de *temporada teatral* y el cine se ha vuelto redituable en verano para atender a la colonia turística. El incremento de salas no implica el de *escenarios* y en forma paralela los clubes deberán utilizar sus salones, lo que proporciona varias ventajas: gratuidad de la prestación sin reserva previa o pago del espacio ajeno, conservación del público propio y vida autogestionaria lejos del *centro*.

Juan **Partell** (hijo del director homónimo, del cuadro *Auriazul* boquense) recuerda que “la diversión era ir al Club, porque no había otras cosas”; asiduo espectador de cine, iba al *Atlantic*, el *Ópera*, hasta el *Ambassador* como muy céntrico, “uno más en el Puerto y otro en Alvarado y Corrientes”, pero no al *Regina*, que estaba sobre San Martín y Santa Fe, para él bastante más lejos pese a las pocas cuadras. “Los varones íbamos al salón a jugar a las cartas, y el fin de semana, siempre baile y teatro. Y no cualquiera iba al centro: nunca fui a una confitería bailable, todo sucedía en el Club” y añade una anécdota significativa: “Mi tío Luis (Partell), cantor en una orquesta de tango, tenía un traje blanco de hilo, te imaginás en un barrio tener algo así. Así vestido se iba a la *Royalty* en San Martín entre Santiago y Santa Fe, y a la confitería *Ambos Mundos*, de San Martín entre Córdoba y San Luis: se ponía los zapatos viejos al salir a la calle y se los cambiaba al llegar al centro”⁵⁸. De este modo empiezan a hacerse más especializadas las instituciones turístico-culturales de la ciudad. Los hoteles dejan de ocupar, al menos sistemáticamente, los comedores con espectáculos—que incluían proyecciones—; los cines dedican sus pantallas a largometrajes comerciales; los teatros, apenas dos, se concentran en su función propia. Ahora el club puede destinarse a *todo* lo que antes se repartía y mezclaba.

Los programas patentizan la importancia de las representaciones en el horario central de las tertulias sabatinas, coronación de la noche luego de distintas muestras artísticas de socios y colaboradores, siempre que suceda en el salón; si no hay teatro y las expresiones colaterales que lo anticipan, el espacio congrega a la orquesta, muchas veces también conformada por

socios músicos. Tomamos como ejemplo el anuncio de *River* para el 17/8/35: diez números vivos antes de *Compadrón y guitarrero*, entre los que se alternan cancionistas individuales de tango y folclore, todos de la zona (“el cantor del Barrio River Plate, Vicente Sisti”), un *stand up* con personaje propio (“el viejo *Agapito*, dicharachero y “cuentero”, por Román Castagnoli”, vecino que amén del monólogo hace antes un recitado), un trío típico y una orquesta de cámara. La noche comienza con la *marcha de la institución*, que los socios pronuncian a coro, y termina con la pieza, participación colectiva orgánica. Otra *multifunción*, excepcional por el horario (la matinée), reúne a los clubes *Arco Iris* y *Colegiales*, presentando al Cuadro Filodramático del último con dos obras que dirige Francisco **Cárpena**, *El Guacho* y *Colón era gallego*, una comedia y un sainete; en el intervalo, “Recitado gauchesco: monólogo cómico a cargo del sr. Carlos Castelucci”, culminando a las 17 horas “con baile a toda orquesta” y “gran partido de foot-ball” entre los combinados de ambos clubes (diciembre 1934). Un volante del *River* (jueves 4 de octubre de 1945) convoca desde las 20.30 a una “Gran Velada Teatral” subdividida en dos partes: la orquesta de Telo F. Ramos, un *skech* (sic) por dos actores, canciones “a cargo del cantor Nacional Marcos Arriola de Radio Fénix Bs. As.”; recitado; otro “Cantor Nacional” y un recital de guitarra; en la segunda parte la representación del cuadro *Amigos del Arte* (otro nombre institucional, integrado por los mismos nombres del *Bambalinas*), que dirige Patricio **Abella**: *La Sagrada Familia*. El jueves 10 de junio del 48, según reza otra publicidad callejera, se reprisa la misma pieza, luego de una primera parte que anuncia al ubícuo “cantor del barrio Vicente Sisti y sus dos guitarristas”, otro cantor nacional, una típica, “el recitador de motivos populares H. Costa” y un dúo de armónica y castañuelas. El *Centro Vasco* conmemora a su patrono, San Miguel de Aralar, el 4 de octubre de 1950, pero en el teatro Colón, a través del coro étnico *Denak-Bat*, bailes *txikis* (*fandango, sagardantza, arcu-dantza, ingurutxo, ariñ-ariñ*) y la obra *Te juro que Dios es vasco*, que conduce la responsable del cuadro propio, Pepita **Bó Bosc**. La tónica del espectáculo múltiple se asemeja al varieté y a la revista, si bien estas categorías no culminan en la obra independiente de acto único. La *compañía* en este caso sería el *barrio* de los *amateurs* virtuosos, que disfrutan su noche de gloria y demostración de habilidades-inquietudes al público de familia y amigos. Es todo un símbolo de la microsociedad que la noche promedie con la puesta y el baile, opciones sucesivas de la fraternidad comunitaria en la esfera del rito. La entonación coral de la *marcha* opera entonces como *himno* identitario de una nación semiinsular. Antes del 40 se canta cuando la *summa* de espectáculos se dedica a un club atlético, como indica un programa a favor de la biblioteca del *Independiente* (14/12/32), a su vez ganador del campeonato de primera división: la *Juan Conde* ofrece *La justicia de un criollo* y *La otra noche en los corrales* —sin

mención de autores—, números de guitarra en el intervalo y la rifa de “un artístico velador”, “una caja de bombones” y un “tercer premio sorpresa”.

No siempre, sin embargo, la representación se amarra dentro de una agenda general. El conjunto filodramático logra a través del tiempo suficiente autonomía para tornarse cita exclusiva, según aparece en otras publicidades. El *Atlético Mar del Plata* individualiza a su *Ateneo Artístico* toda vez que se presenta en su sede, como se lee en los programas de *No salgas esta noche* (24/11/45) y *Yo soy la más fuerte* (17/7/47), pero en el Colón diserta el titular del club, Victorio González Barroso antes de *Rigoberto* (29/8/ 46) pues la velada es “pro-edificio” definitivo de la entidad; el *Albiverde* del *Kimberley* promueve la escenificación sin aditamentos para el *Colón*, *El rosal de la ruinas* (25/10/ 46) y en su salón meses después *Los Colombini* (9/8/47); el *Auriazul* invierte el orden, de mayor a menor: *El rancho del hermano*, con elenco completo, “como fin de fiesta”, bailes “a cargo de la niñita Mabel Arriela” y recitados “a cargo de Jorge Pereyra” y el “*stechs* cómico” (sic) *Las andanzas de un ropero*, pieza de cámara por cuatro de los actores (28/ 3/46). En algún caso, el puestista del cuadro dirige *todos* los números de la noche, como **Juan Partell** *La fiesta del tango*, que “consta de recitado, baile, teatralización del tango, sketches y *El conventillo de la paloma*, de **Vacarezza**, en tres cuadros”⁵⁹. Una suerte de *estudiantina* fuera de las aulas de un colegio, a juzgar por la idiosincrasia juvenil de los clanes y las expresiones de los distintos alumnados en sus protocolos de graduación o efemérides patrióticas⁶⁰.

El desinterés crematístico, más allá del precio de la entrada con fines internos del club, lanza la función benéfica de puertas afuera, mutuo provecho entre el club patrocinante y el ente o causa beneficiada: uno entrena a sus miembros frente a un público potencialmente más amplio y los otros usufructúan la adhesión de los vecinos del barrio. La agrupación *Juan Conde* del Centro Socialista, llamada así en honor a un afiliado, interviene en un homenaje al cincuentenario de la muerte de Sarmiento, a su vez organizado por la Unión Ferroviaria, durante el cual monta *El hábito no hace al monje* (de Juan Comorera) y un *Ateneo Juvenil Marplatense* improvisa “diálogos y sketches” a fin de adquirir la ambulancia del gremio⁶¹. El *Conjunto Artístico del Sindicato de Mosaístas y Colocadores* pone *La estancia nueva* (de **Martínez Paiva**) a favor de un afiliado a la Unión Gastronómica “enfermo en la capital federal”⁶². *Amigos del Arte*, nombre muy socorrido, aquí de un cuadro vinculado al anarquismo, estrena *Sangre gorda* (de los hermanos **Álvarez Quintero**) y *Bendita seas* (**Novión**) sumándose primero a los festejos del Día de la Raza, y luego en respaldo de los refugiados españoles en Francia (*Mañanita de sol*, de los **Quintero**), de la Biblioteca *Juventud Moderna* (*Los mirasoles*, de **Sánchez Gardel**), o del Centro de Higiene Maternal e Infantil (*La agonía de*

Salomón, de Insausti) o recuerda el 1° de Mayo con *Ropa nueva, ropa vieja*, de **Ivo Pelay**⁶³. La *Juan Conde* anima el 25° aniversario del diario *El Trabajo* con la obra *Monte con puerta* (de Goicoechea/Cardone). Un corrillo de actores del *Club Mar del Plata*, antes de constituir el Ateneo, plantea *Ollantay*, de **Ricardo Rojas**, para apoyar el Hogar Municipal de Ancianos. El cuadro de Alvarado brinda *Mentiras criollas* (**Julio Escobar**) y *El buey corneta* (Vacarezza) a favor de la Casa Infantil “Catalina Plaul de Farrell”; *Arte y Cultura* (San Lorenzo), *Las campanas* (**Sánchez Gardel**) para la Biblioteca Juventud Moderna; el *Albiverde* (Kimberley), *Los cardales* (**Vacarezza**) hacia la Cooperadora de la Escuela n° 31; el Vocacional *Juan D. Perón* debuta el 10 de setiembre del 49 mediante una puesta por el terremoto en Ecuador y la Fundación de Ayuda Eva Duarte⁶⁴.

Segundo paso: la formación del elenco

Una temprana viñeta del dibujante **Rojas**, en *Caras & Caretas* (1919) pone en caricatura la naturaleza del cuadro filodramático, barrial o no. Transcribimos sus epígrafes:

“1) Primero se forma el cuadro, compuesto por un primer actor que ha sido comparsa o miembro de la claqué de cualquier teatro, una dama y varios socios; 2) La actriz de carácter es por lo general una profesional que vive en estas sociedades y la que, por un precio módico, hace el ‘bolo’ el día que la llaman; 3) Una vez que se escoge una obra, casi siempre un clásico del teatro romántico español, se reparten los papeles, escritos con letra redondilla por el secretario del cuadro, y que además trabaja en un almacén al por menor; 4) Se ensaya la obra durante varios días y a veces durante años, donde el director y el primer actor, escrupulosos de su deber, no dejan pasar un solo detalle; 5) El día de la función, una comisión de fiestas compuesta por caballeros con lacitos en el ojal, espera a la entrada del salón la llegada de los invitados, observándose un riguroso control a la entrega de las invitaciones; 6) Los actores, que desde un día antes están ya vestidos para la obra, se preparan para rivalizar en sus difíciles roles, adoptando cada uno de ellos las aptitudes que su papel le indica; 7) Llegado el momento de la prueba, se verifica la función, donde el primer actor realiza una labor brillante y concienzuda, así como todo el cuadro, que el distinguido público premia con sus aplausos; 8) Obligado a hablar, todo emocionado, dice (el actor) que “ni son todos los que están ni están todos los que son”; 9) Estas amables veladas son, durante algunos días, la comidilla de sobremesa en los hogares cuyas familias tuvieron la dicha de pescar una invitación”⁶⁵.

El dibujo final es el actor declamando poseído del papel ante su familia, que se ríe de él, en torno a la cena. Lógicamente, en los cuadros locales falta la *primera dama* profesional, no habiendo casi *tradición previa*; en cambio, se reconoce el *trabajo doble* del aficionado, la exagerada *responsabilidad* de los actores, la crítica indulgente y ocasional con sus lugares comunes enunciativos, y la recepción *familiar-societal*, burlona, que explica en parte la meneguada supervivencia de la plantilla. Sólo hay que cambiar *teatro romántico español* por sainete, hecha la salvedad del tiempo, y el mural del ilustrador cómico gana absoluta vigencia.

Sin perder de vista el aura pueblerina de Mar del Plata, resulta fácil restaurar la composición de estas *formaciones*. Los jóvenes no tienen educación terciaria —la mayoría no accede a la secundaria, tratándose de familias numerosas y no existe universidad local hasta 1961—pero ya se han granjeado un empleo fijo en el comercio, los servicios o el Estado, y cuentan *tiempo libre*, factor de su localización en las capas medias, para destinarlo al ensayo. El elenco del *Bambalinas* lo vertebran el director Patricio Abella, de ocupación bancario;

Ángel Benito es peluquero; Juan Carlos Rodríguez y Tito Rodríguez, primos, son casineros, igual que Luis Costas y Osvaldo Posadas; Héctor Silva y Jorge Teves, futbolistas de River; los encargados del traspunte, Fermín García y Julio Kovacs, transportistas; Pablo Aurieri, carnicero. Un panorama similar presenta el *Ángel Rondinara*, de Alvarado. Cuando no dirige Eufemio Aguirre (desconocemos su oficio), lo hace Estanislao Kroplis, dibujante, escenógrafo del grupo y arquero del equipo de fútbol, o Silvestre *Cachulo* Rondinara, de oficio albañil; el reparto de *El mucamo de la niña* (estrenada el 16/7/47) menciona como co-director a Víctor Marchesani (*carpintero*) y los roles, a cargo de Ismael Abius (*mozo* del Hotel Provincial), Otto Selaya, (también *gastronómico*), Santiago Cecheto (*casinero*) y Luis Cecheto (*municipal*), más los papeles femeninos (Raquelina y Ana Abius, *amas de casa*). Asimismo se cumplen intercambios: **Abius** (2008) comenta una puesta junto al *Auriazul* de Boca Juniors en el teatro Colón (14/10/44): “Ellos *La plata del gringo* y nosotros *La vuelta al pago*”⁶⁶; la doble representación de *Viene mi mujer* (de José Cánepa) y *La virgencita de madera* (Ricardo Hicken), el 9/7/44 recluta en el elenco a Domiciano Tévez, casinero y jugador de fútbol y basquet en River⁶⁷. En el *Auriazul* aparecen José Llamazares (futbolista del CABJ y del *Mar del Plata* y casinero), Raúl Mignini (boxeador y futbolista) y Luis Partell (cantante de tango)⁶⁸. El *Atlético Mar del Plata* diverge de sus análogos por la clase media profesional de sus miembros —lo que se traduce además en un repertorio de *comedias blancas*. Eduardo **Peralta Ramos**, hijo del fundador de la ciudad, fue uno de sus directivos. “Ernesto Diogra **Siris**, el director, fue uno de los fundadores del Centro de Martilleros de Mar del Plata, vivía en 20 de Septiembre y la costa, donde hoy funciona el restorán *Storni*: ahí muchas veces se ensayaba; Lucy Bernardón fue una de las primeras psicólogas de la ciudad, y llegó a docente en la universidad; también Celestino Sopelana era martillero; Amelia Parodi de Veramendi era la esposa del presidente del Club, el constructor que con (Nicolás) Dazeo prácticamente se repartieron la edificación de la avenida Colón —cuando se asoció con Dazeo hicieron el hotel *Dos Reyes*... como autohomenaje. Julio Bosata se dedicó al folclore, un estudioso, buscaba letras e investigaba orígenes de las canciones y las danzas”, aclara **Sirochinsky**⁶⁹.

Una observación sobre los programas de mano, siempre sostenidos por auspiciantes, propicia otro alegato a favor de la *autarquía barrial*, si los cotejamos a los que imprimirán los elencos independientes futuros: se puede repasar el *perímetro* de la zona de influencia de cada club en base a las publicidades. Así, para *Compadrón y guitarrero* (River, 1935) colaboran el despacho de cereales, carbón y leña de Celso Borrajo e Hijos; la sastrería de Enrique Borrajo; el *mercadito* “River Plate”; un consignatario de frutas (“San Miguel”); una bicicletería; la tienda “La Sultana”; un bar con billares (“Carlitos”); una mueblería; un negocio de “ferretería,

carpintería y mecánica” (“A.Fabrizio”); la tintorería “El Alba” (“taller de lavado y planchado”); una casa de electricidad, la fábrica de ladrillos huecos (“Carnevali y Dominicó”); una imprenta; la mueblería “Gema”. Como un mapa-territorio, el rectángulo de promociones de los microemprendimientos que circundan al reparto en las carillas centrales del programa es a escala el atlas limítrofe del barrio: la avenida Colón del 4000 en ascenso- Bolívar/ San Juan- Funes/ Neuquén/ Italia. Lo mismo puede afirmarse del Club *Mar del Plata* (programas 1949-53), quizás de nivel un poco más elevado: la imprenta “Minerva” (Olazábal 1800), un corralón de materiales en Luro 3800, una sociedad comercial sita en San Martín 3500 y la tienda *Los Gallegos* de San Juan y Luro. Alvarado, cuando exhibe *La sagrada familia* y *Dos reve-rendos caraduras* (22/8/42), también consigue auspicios fuera del radio junto a los vecinales: *Los Gallegos* (página 1); “*Pablo Pigliacampo. Contratista de obras. Jujuy 3922. La Euskalduna, de Ignacio Apecechea. Reparto de leche mañana y tarde. San Juan 3043. Fábrica de embutidos Santa Teresita. 25 de mayo 3401. El Faro, imprenta y papelería, Dorrego y 9 de julio*” (página 2).

No se explica el origen de los filodramáticos más allá de una instantánea voluntad de contribución al esfuerzo comunitario. Igual que los *cuadros* de fútbol, los *cuadros* amateurs nacieron en la *barra de la esquina*: “Cosas de muchachos de barrio, una conversación en la ochava”, responde **Abiús**⁷⁰. **Borrajo** aproxima una finalidad social-pedagógica informal, dada la falta de escuelas para adultos en aquel tiempo: “Siempre nos interesó completar la educación de la gente del barrio, que muchas veces no llegaba al secundario”⁷¹, pero subraya la biblioteca de River como un aporte en ese sentido mejor que el teatro. Algún prejuicio respecto de las propias competencias asoma antes de decidir su creación: “la proposición fue recibida con grandes muestras de hilaridad por parte de algunos, mientras que otros guardaban natural reserva absteniéndose de dar su opinión” y entonces “tal iniciativa fue rechazada, pero no en forma definitiva”, reseña el club Boca sobre los inicios del *Auriazul* en 1939 –un año después la *Sub-Comisión* de Teatro (sic) ya está operando⁷². Tampoco se explaya en razones la *Memoria y Balance* del ejercicio 43-44 del *Mar del Plata*: “(La CD) auspicia la organización de un cuadro filodramático, entre asociados del Club”, enumera, repasando hechos y proyectos (**Sirochinsky** 2006, 50-1) aunque es más explícito este autor cuando se refiere a la historia: “después de muchos años un grupo de jóvenes que se habían iniciado en el Círculo Italiano en 1926, entre ellos **Homero Cárpena** y Raúl Sirochinsky (padre) y que en 1932 pasaron al Club Español con su Teatro Colón, en la década del cuarenta, conjuntamente con un grupo de también socios del CAMdP y bajo la dirección del sr. Ernesto Siris conforman EL ATENEIO ARTÍSTICO TEATRAL DEL CLUB ATLÉTICO MAR DEL

PLATA, que se mantendrían activos durante casi 20 años” (*sic* grafía, íd, 55). No obstante su longevidad no se registran noticias de puestas luego del 53. El propio **Cárpena**, hijo del teatrino **Francisco**, tiene 16 años en el 32 y no es sino un aprendiz antes de emigrar a Buenos Aires⁷³. El cuadro socialista *Juan Conde* publica en *ET* una solicitada de vocacionales “para el conjunto infantil”, siendo el convocante un partido y no un ente barrial, pero en 1937 sus participantes son “jóvenes obreros todos”⁷⁴ y en el 39 su puesto lo absorbe *Amigos del Arte*, anarquista y vinculado a la Biblioteca Juventud Moderna (**Chiquilito** 2007, 65). *Amigos del Arte* es además el nombre de los aficionados del *San Lorenzo*, toda una declaración de —modestos—propósitos. “Hacíamos teatro por gusto no más, y así le gustaba a la gente”, se sincera **Abiús**, desde *Alvarado*⁷⁵. El suceso de público azuza las reposiciones y nuevos estrenos, y, tratándose del vecindario que “no va al centro”, impide, paradójicamente, intentos fuera del salón, como será concluyente para la evolución del vocacionalismo a la vida profesional. Tal cual surgieron, abruptamente y sin causas definidas, se esfuman al terminar estos años. **Abiús** de nuevo, con su estilo campechano: “Nos hicimos adultos, uno se fue del elenco, cada uno estaba en lo suyo y se fue. Y ahí se levantó, también al casarnos. Era siempre el mismo grupo de jóvenes y cuando empezaron a crecer, basta. Te ponés de novio, te casás, y sonaste”⁷⁶. El Libro-Aniversario 75° del *Kimberley* cierra deshojando una nota nostálgica: “Lamentablemente, por propia evolución, fueron desapareciendo en el arte estos soñadores de antaño. Quedó únicamente el recuerdo, este puñado de fotografías, donde encontramos programas y el cuadro en ocasiones previas a sus actuaciones. Una noche cualquiera bajaron para siempre el telón.... recibiendo el aplauso fervoroso de un público agradecido” (1996, 25).

Las diferencias *intraclase* pueden suponerse en relación a la localización del barrio. Juan B. Justo/*CABJ* es una avenida direccionada a las empresas de construcción y carpinterías; en el *subcentro* o primer anillo contiguo al centro cívico —el *CAMdP*—es lógico que se instalen los profesionales de título terciario junto al pequeño comercio. La *distinción* personal de **Partell** como propietario y empleador próspero equivaldría a la de **Siris** como martillero *céntrico*. Los clubes *Alvarado* y *River*, en un principio lejos de unos y otros hasta el logro de sus establecimientos definitivos, galvanizan a los *trabajadores* del comercio al menudeo, a lo sumo con un oficio, y los empleados públicos asalariados.

Tercer paso: la formación del actor y las puestas

La educación de los directores se percibe asimétrica. Si encontramos a un *conaisseur* lector y crítico teatral en el periodista del diario *La Capital* **Victorio Fagnani** (*Kimberley*), a un

entusiasta disciplinado (**Juan Partel**, *Boca*), a un aficionado con experiencia previa que colecciona libretos (**Eufemio Aguirre**, *Alvarado*), y un actor de radioteatro (**Ernesto Siris** *Atlético Mar del Plata*). De éste, cree **Sirochinsky**: “Quizás se lo eligió director porque era el que tenía más cercanía con los medios, y se movía mucho entre ellos para pedir difusión, además de ser actor radial. Petizo, pero de una tremenda presencia en cuanto entraba en el escenario”⁷⁷. Poco o nada se sabe de simples vocales de la Comisión que se propusieron sin más antecedentes que su compromiso personal con el club (en *River* **Patricio Abella**, en *San Lorenzo* **Alberto Krupatini**). El trabajo de este piloto de pruebas no difiere, en general, de sus émulos del sainete: meros guías de entradas y salidas, que concretizan una amplificación de las didascalias, la puesta *ideotextual* o *referencial* que “modela el objeto textual con referencia al mundo” asegurando la “función de comunicación” (**Pavis** 1994, 74). Una *mise* tradicional u ortodoxa, de claro ilusionismo mimético y escenografía realista. Un universo cerrado, el *texto bibelot* (id., 82)⁷⁸.

Federico **Mertens** hace notar que el sainete no resiste la reposición, en la escena comienza y en la escena termina. Juan Pablo **Echagüe**, a su vez, indica que, dada la extracción *plebeya* de estos primitivos actores, “su falta de instrucción y modales, no les permitían ir muy lejos en el refinamiento de sus medios interpretativos”, por lo que el *tipismo* hijo de la pura observación, encauza con mínimos medios las vocaciones⁷⁹. Esto explica la predilección de los cuadros hacia el *género chico* en un acto, en sus variantes de intertexto porteño y de ambiente campero, de inmediato efecto cómico-sentimental y sin exigencias para la partitura preparatoria del vecino devenido actor. Estamos en el *subsistema teatral moderno* (1930-1985), y en su interior, el *microsistema del sainete*, que perdura en Buenos Aires como *remanente* del 30 al 60 en los auditorios de la calle Corrientes (**Pellettieri** 1997, 19-20) o “fenómeno marginal desplazado” (idem: 2008, 73) y fuera de la metrópoli, en nuestro caso particular, es *dominante*, considerando que las poéticas independientes se retrasan dos décadas y en este período no hay formas emergentes.

Dubatti (2012) define el *sainete* como

“una pieza breve (generalmente acto único, dividido en dos o tres cuadros), de carácter popular, eminentemente cómico pero que también incluye componentes melodramáticos, dramáticos o trágicos según diferentes combinaciones, ya presentes en las prácticas españolas del género. Uno de sus artificios fundantes son los *tipos*, personajes hipercodificados en su caracterización y desempeño de acuerdo con una práctica regularizada, en los que se reelaboran figuras de la realidad inmediata, entre el costumbrismo y la caricatura cómica” (47)

Y propone una clasificación interna:

- a) *sainete cómico*: una situación puramente reidera y un conflicto melodramático más leve, ligado a lo amoroso y de resolución feliz. Ejemplos: *El debut de la piba* (Roberto

- Cayol, 1916), *Tu cuna fue un conventillo* y *El conventillo de la paloma* (Vacarezza, 1920 y 29)
- b) *sainete cómico-melodramático* o *cómico-dramático*: alterna situaciones cómicas y melodramáticas o dramáticas acentuando la problemática seria o grave y no reidera, que incluye la representación del dolor y la muerte pero sin dimensión trágica, y busca así la respuesta emocional/sentimental del receptor, su identificación compasiva, en una temática amplia donde se registra el orden social, las privaciones de la vida cotidiana, y la reflexión sobre el destino. Es el sainete “para reír y llorar”. Cartografía de valores en la oposición maniquea del *personaje positivo/personaje negativo* en la cual el Bueno y el Villano son hipóstasis absolutas del Bien y del Mal (modelo *cómico-melodramático*) o actitudes móviles de los personajes asunción del Bien/Mal que se alternan y complejizan trama y psicología (modelo *cómico-dramático*: *Justicia criolla* (Ezequiel Soria, 1897), *Los primeros fríos* (Novión, 1910), *El movimiento continuo* (Armando Discépolo et al), *El diablo en el conventillo* (Carlos M. Pacheco, 1916), *Juancito de la Rivera* y *La comparsa se despide* (Vacarezza, 1927 y 32);
- c) *sainete tragicómico*: alterna situaciones cómicas y trágicas —no dramáticas o melodramáticas—entendiendo lo trágico como experiencia de lo irreparable, “pérdida sin compensaciones ni reparación”, que no puede mitigarse por ninguna justificación material o trascendente: *Los políticos* (Nemesio Trejo, 1897), *El desalojo* (Florencio Sánchez, 1906), *Los disfrazados* (Carlos M. Pacheco, 1906), *Cuando un pobre se divierte* (Vacarezza, 1921);
- d) *sainete “agrotescado”*: responde al sainete cómico dramático o tragicómico pero tiene del *grotesco* la fusión de lo cómico y lo trágico, que no se alternan. “Reír y llorar”, entonces, suceden simultáneamente. El esquema *b* considera que la vida consiste en la alternancia de lo gracioso y lo trágico, mientras este modelo presenta “una dimensión absurda y desgarradora inédita, con visos de nihilismo”, o lo trágico que produce risa y ésta alimenta la percepción trágica. *Mustafá* (Discépolo y De Rosa, 1921), *He visto a Dios* (Defilippis Novoa, 1930);
- e) *sainete grotesco* o *grotesco criollo*: aquí la fusión de lo cómico y lo trágico predomina, en las principales situaciones y en la composición del personaje central. Ejemplos de Armando Discépolo: *Mateo* (1923), *Stéfano* (1928) y *Cremona* (1932); de Armando y Enrique S. Discépolo: *El organito* (1925); de Novión: *Don Chicho* (1933) (Dubatti, 47-9).

Varias compañías de *actor nacional* y su repertorio de sainetes vienen desde tiempo ha. Entre enero y abril del 31 Oscar **Valicelli** estrena una docena de piezas en un acto; en julio desembarcan Esther **Da Silva** y Javier **Rico** amalgamando dramas, comedias extranjeras y algún sainete; en el 33 llega José **Paonesa**, con un reparto dentro del cual milita “el joven marplatense **Homero Cárpena**, que constituye ya una apreciable figura del teatro nacional”⁸⁰. y también reprisa el género. No coincidirán, salvo excepción, las obras puestas por los porteños y las de los filodramáticos del balneario, y aun así, se presume el estímulo externo que unas ejercen sobre otras, al menos en los parámetros de actuación y las escenografías. Durante el 40 Mar del Plata es puerto de los planteles foráneos en mayor número y frecuencia, a tono con la centralidad que va adquiriendo como destino vacacional. En el 45 vienen **Pierina Dealessi/ Pedro Tocci** (mayo) y **Gregorio Cicarelli** (junio); del 46 son Raimundo **Pastore** (octubre), **Paquito Busto** dirigido por Roberto **Tálice** (setiembre) y **Pepe Ratti** (noviembre); en el 47, Orestes **Soriani** (mayo), **Gerardo Chiarella** y **Jesús Gómez** (ambos en junio) y los españoles **Joaquín García León** y **Marcelino Ornat**, que estrenan comedias oriundas (setiembre) para cerrar **José Franco** (octubre), **Homero Cárpena** director de compañía propia (noviembre) y **Busto/Tálice** (abril y octubre); la temporada del 48 tiene a **María Esther Podestá/ Jesús Gómez, Félix Mutarelli/ Antonia Volpe** (mayo) y; a **Juan Bono** y **Totón Podestá** (todos en mayo) y otra vez **Tálice/Busto** (octubre). Amén de comedias, *todos* incursionan en el sainete. Naturalmente siguen llegando elencos de folclore ibérico⁸¹; actrices caras a las colectividades de nuestras dársenas como **Lola Membrives** (en dos oportunidades, 1948 y 49) y **Emma Grammatica**, que oficia en italiano y abarcando un espectro autoral de notables (julio 1947); **Pedro López Lagar** por primera vez (1940); espectáculos de revista: **Héctor Bonatti** y **Víctor Martucci** (en el estadio *Bristol*, julio de 1945), **Juan José Castro** (10/7/45), de **Adolfo Stray** (el 20/7), **Lalo Maura** (18/9/ 47) y **Domingo Froio** (19/5/48); el radioteatro escenificado a través de los melodramas gauchescos de Atiliano **Ortega Sanz** (1940, 45, 48 y 49); los muñecos *piccoli* de Vittorio **Podrecca** (3/1/42, 17/6/48); los títeres de **Javier Villafañe** (19/4/ 41); el menú cosmopolita de Maruja **Gil Quesada** (abril del 49); la dramaturgia norteamericana en la voz de **Esteban Serrador** (setiembre 48) y los dramas y comedias españolas de la pareja **Joaquín García León** y **Marcelino Ornat** (setiembre del 46) y de **Nieves López Marín** y **Juan Leal** (5/6/46)⁸².

El amateur barrial se contacta con los *capocómicos* sólo como espectador, y en algunos casos adopta el *morcilleo*, guiño de transgresión de la cuarta pared, probablemente el *aparte* que insertaba un parlamento breve desviado del texto, y la *mueca*, “contorsión seria pero payasesca del rostro”, aunque no llegara a producirse el grado de improvisación y control

alrededor de su excluyente protagonismo (Pellettieri 2001, 13-4) y la *maquieta*, “procedimiento dominante de la interpretación caricaturesca, teatralista y artificial” (id 13), que exageraba lo costumbrista sobre todo cuando el personaje *característico* era el inmigrante. **Abiús** cita las rupturas textuales de **Silvestre Rondinara**, “Se solía nombrar a algún amigo en la obra, como morcilla. *Lo fui a ver a Luisito*, que estaba en la platea. *Cachulo* buscaba siempre cargar a alguno e imitarlo en el escenario, o imitar al gallego de la platea. Se salía de libreto y decía cada cosa... Cuando hicimos *La virgencita de madera* nos repartíamos entre los dos los papeles de los hermanos **Ratti**. Yo era el pintor fino de la iglesia y él miraba el fresco y decía “*Acá hay una cagadita de mosca*”, lo que era una zafada en aquel tiempo”⁸³. **Partel** (h) relata las libertades histriónicas de **Roberto Laffranconi** en el *Auriazul*: “el que hacía de chichipío y de gringo era él, y en los entreactos o en las noches del club que terminaban en obra de teatro se ponía a contar chistes, hacía unipersonales y nos matábamos de risa”⁸⁴. Las fotos de las puestas lo sorprenden siempre en plena práctica de la *mueca*: la concurrencia se prepara en la espera de sus licencias.

Eventualmente los actores profesionales asisten a alguna *mise* de los cuadros que los consideran modelos, en los tiempos muertos de sus giras. El director **Juan Partel** se retrata junto a **Pedro Tocci** disfrazado de gaucho en 1946. El *Mar del Plata* narra que **Enrique Serrano** contempla la representación de *Rigoberto*, que él mismo mostraba en Buenos Aires y “al subir al escenario y decir unas palabras.... comentó que estaban tan bien logrados los personajes, tan ajustados en sus roles que había decidido no traerla y, de venir, lo haría con otra pieza teatral” (Sirochinsky 2006, 56). No sabemos cuánta sinceridad o mero cumplimiento de circunstancia trasuntan los dichos de Serrano; seguramente no sentía la sombra de una rivalidad o una comparación desventajosa, de cualquier modo fugaz. Sí empieza a suscitarse un *simultaneísmo* de estrenos entre capital y ciudad turística a principios del 50 —que habrá de profundizarse—, mientras la rémora del sainete sólo revela cercanías de género y autores un tiempo antes.

El álbum fotográfico es el único testigo de las *puestas*, además de declaraciones y anécdotas impresas y recuerdos de los sobrevivientes. Obedecen al esquema tradicional seminaturalista: un mobiliario cotidiano pero sintetizado a lo más representativo según la escena —un teléfono, dos sillones, una mesa ratona con mantel y un cuadro sobre la pared del fondo para satisfacer un interior en *Ilusiones*; en *Compadrón y guitarrero* y *Los cardales* (River), que emula un patio de conventillo o la calle, en cambio, no se usa más que sillas y el texto se ambientaliza en el vestuario de los actores y sus rasgos indumentarios o de maquillaje estereotípicos: *lengue* blanco y sombrero viste el malevo, trenzas la *china*, un mostacho de

utilería el *tano*. “Los roles principales usaban mucho maquillaje, a veces payasesco; los actores secundarios llevaban un fondo blanco, un colorete suave, bigotes amplios y ojos resaltados en negro” (Rodríguez 1999: 204). Una guitarra adorna el argumento de *Compadrón*. El sainete, cabe señalar, es una categoría de fácil absorción no solamente por sus textos sin tragicidad ni exigencia para las posibilidades de elencos de desigual preparación y aptitudes, sino por la automática identificación con los clichés característicos de parte del receptor cautivo del Club y su horizonte de expectativas, como descendiente de trasplantados o inmigrante él mismo, y próximo a los modelos aldeanos —el gaucho, la china, el *polecía*—o en menor grado los personajes del *yotivenco* —el malevo, la *paica*, el gallego y el *cocoliche*, que en nuestra área no son todos tan asimilables, sólo el español y el *tano*, con más pintoresquismo que crítica y un tono suavemente burlón de hijos (nativos) a padres (gringos). “El espectador integraba simbólicamente a los actores a su núcleo familiar y establecía con ellos una corriente afectiva que excedía ampliamente los límites de la valoración que hacía de sus cualidades actorales propiamente dichas” (Rodríguez, *id*: 206). La retrospectiva del *Auriazul* (1945) pinta el empeño del club con colores orgullosos y a la vez humildes: “El salón presentaba un aspecto inusitado; bajo el palco de la orquesta se había improvisado un pequeño escenario.... construido con tablonces de yesería; en el centro del mismo una decoración que dejaba entrever demasiados remiendos, y a los costados dos enormes cortinas, componían la por demás modesta presentación inicial”, dice la *Revista del CABJ* (1945) Las fotos recogen un bastidor de liencillo, puerta pintada simulando un marco y una perspectiva en profundidad y un arbolito también garabateado, expresionismo involuntario, determinado por la cortedad de recursos y conocimientos o especialistas. Para *Que pena me da el finao* hay dos paredes laterales en 45°, ventanas y puertas trazadas sobre el empapelado y casi ningún trasto escénico, pero ocupa excesivo espacio, en el centro, el cubículo del apuntador. La *Revista* adula el montaje del “inmortal poema de **Belisario Roldán** *El puñal de los troveros*” (circa 1945): “Por la justeza de su interpretación, por la suntuosidad de sus decorados y por su extraordinaria presentación, fue un índice elocuente del progreso logrado”. No puede dudarse de su veracidad: se cuentan centenares de personas en cada función, según las reproducciones fotográficas, y el cobro de la entrada debió de redundar en mejoras en la estética visual, y una paulatina superación actoral gracias a la praxis escénica intensa.

La solidaridad vecinal se pone en marcha ante la inminencia del estreno. El *Ateneo* del Mar del Plata cuenta “muebles y elementos que facilitaban los socios a través de sus comercios o de viviendas particulares, siendo armados por Jaime Knop” y la convergencia de “otras obras” en el Teatro *Colón* “para terminar el escenario (telón, camarines, baños)” en el salón del club

(2006, 55). **Abiús** peticona a sus amistades rumbo a la vestimenta adecuada del *Ángel Rondinara*: “Pedíamos una ropa a uno, a otro. Rastra, botas, cuchillo, a quien los tuviera, que decía *traémelos mañana*, después de la función”⁸⁵.

Los directores, igual que los aficionados, no continúan sus días como tales. **Partell hijo** menciona una mudanza: “Nos fuimos en el 50. Papá era constructor y perdió la empresa, con cien obreros, y hasta la casa, porque no le dejaban elegir los obreros que él quería. Iba a la bolsa del sindicato, trabajaban dos días y se hacían echar para cobrar la indemnización”⁸⁶. La fecha concuerda con el desmantelamiento del cuadro, del cual no se vuelve a tener informes; otras urgencias, claramente, afectan a su familia. El relato autobiográfico recombina la relación controversial de la pequeña burguesía ascendente y el peronismo, dependiendo del enclave y la filiación social de los partícipes. **Abiús** abriga mejores remembranzas como mozo del Hotel *Provincial*: “Épocas bárbaras, se cobraba laudo, grandes propinas, y desde noviembre hasta abril, lo que duraba entonces la temporada. En el 50 yo tenía una coupé modelo 46—y hoy ni tengo bicicleta”⁸⁷. Que capitaneara el *Teatro Vocacional Juan Domingo Perón*, sobre la misma base del *Rondinara*, y su carrera luego se consolide en el radioteatro cimienta su fe oficialista. Diferente pasado enmarca a uno y otro⁸⁸.

En resumidas cuentas, la construcción escénica del mundo responde a las formas del microsistema premoderno, creando un espacio informativo por medio de una iconocidad diagramática, el signo representa la configuración referencial del objeto y lo representa. En ocasiones adopta contornos teatralistas, cuando instala elementos corpóreos y pictóricos —un frondoso árbol plano ilustra una escena del *Bambalinas*, el frente del rancho en el *Auriazul*. Complementariamente cumple igual función icónica e indicial vestuario, maquillaje y peinado (**Cazap** 2003, 215).

Cuarto paso: la formación del repertorio

El director selecciona los textos: cualquiera fuese su *background* en la materia, *sabe* más que sus discípulos y éstos acatan, con reducida movilidad respecto del rol. “Éramos doce o quince y prácticamente hacíamos siempre el mismo papel. Yo hacía el galancito, *Cachulo Rondinara* el característico —el turco, el italiano”⁸⁹. Esporádicamente, pueden no ajustarse al tipo, habiendo cambio de género. A eso hace referencia un comentario de la revista *El Club* de Alvarado cuando exalta a **Ana Abiús**: “Muchos decían, ¿y esa va a trabajar en el teatro?, pero hoy no lo dicen, modesta, sin mucha figura, pero constante por el teatro, es por ahora lo mejorcito que tiene el Club, puntual en cada o cuanta función haiga a Ana Abiús, con esa

modestia tan suya una *exelentísima* actriz (*sic* bast. y ortografía) de cualquier genero así sea dama joven o característica”⁹⁰. De nuevo, el *metteur* aficionado se limitaba a coordinador de entradas y salidas. **Eufemio Aguirre**, “según el libreto decía *ahora entra él, o corréte, pasá al centro, ahora viene éste*, mientras tomaba caña y fumaba”⁹¹. El *Auriazul* llega a contar un asistente y un apuntador: “No sé cómo mi viejo tenía la condición para que todos se adaptaran a los papeles que les daba, porque el que los repartía era él, y en las funciones, un apuntador ayudaba, y Tomás Méndez, que estaba entre bambalinas con el libreto, hacía entrar a cada cual”⁹². La lectura de mesa, previa al ensayo físico, concentra todo el trabajo. “Leíamos entre todos, sin más preparación que las ganas de hacer teatro. Ensayábamos en el baño de las mujeres”⁹³. Cada institución tendrá un progreso distintivo, o al menos un proyecto, de acuerdo con su propia traslación social. El *Mar del Plata* continúa estrenando durante el 50 e incurre en peñas folclóricas (*El Mangrullo*, *La Posta*, finalmente la Agrupación Tradicionalista *INTI*) y otros talleres artísticos; *Alvarado* planta una *pista* de concreto en su contrafrente: “no es mala idea de que en el verano se proyectase al aire libre (la función de teatro)” opina la magazine *El Club* (pág. 6) y pide formar un grupo que baile el pericón para inaugurarla. “Un teatro de títeres para los niños no sería mala idea, ¿he? Con 50\$ o quizás menos de construye un teatro de títeres”, propone. Las iniciativas no tienen consenso.

En el corpus general de las rudimentarias compañías el *sainete* prevalece, pero nunca se representan los fundacionales de principios de centuria. Hay que certificar, mejor, lo que *no* se reestrena en Mar del Plata para entender su *readaptación* localista, y las variantes de producción en virtud del *lugar* social de práctica escénica, por el origen de sus socios-actores y el barrio correspondiente en la geografía sociourbana. La *Juan Conde* y su grupo de “jóvenes obreros” no filiales a un barrio sino en torno a un partido político, y que vienen actuando desde hace veinte años, apelan a piezas donde se plantea la lucha de clases: *Bendita Seas* (**Novión**: 12/10/40)⁹⁴ y *Monte con puerta*, de **Goicoechea/ Cardone**, aquí una comedia corta (14/12/40). Sus remplazantes—y rivales—, los anarquistas de *Amigos del Arte* prolongan el mismo cariz: *Tierra arada*, de Ernesto L. **Castro** (14/11/42), *Los mirasoles*, de **J. Sánchez Gardel** (22/7/44), *Hijos del pueblo* (1/5/ 45) y *Hermano lobo* (2/5/45) ambas de Rodolfo **González Pacheco**, y, quizás como sarcasmo hacia sus *primos* de ideas, versionan a su turno *Bendita Seas* (23/7/ 44)⁹⁵. El *Ángel Rondinara* busca las tramas de contexto agrario y de ambiente porteño por igual, como el *Auriazul*: operan en suburbios de *barro y pampa*, entre la ciudad a medias asfaltada y el arrabal campestre⁹⁶. *Leña verde*, de **Vázquez y Riese** (18/7/42); *Lo que le pasó a Reynoso*, de **Vaccarezza** (29/7/44); *La vuelta al pago*; *La daga maldita*, de Juan Martín **Cella** (16/7/47), *Mentiras criollas*, de Julio E. **Escobar** y *El buey corneta*, de Al-

berto **Vacarezza** (14/10/48) —**Gallo** (1958: 202) llama al último *drama rural*— se incluyen en el subgénero nativista, mientras *Dos reverendos caraduras*, de Mario **Flores** (22/8/42), *Contreras y Barraganes*, de **Vaccarezza** “sainete de la politiquería donde el amor triunfa sobre todas las políticas” y *Guapos de la guardia vieja*, de **Villalba/ Braga**, “guapo de ayer en su lucha contra el de hoy, mezclado con situaciones cómicas, nos pinta este sainete del arrabal porteño”⁹⁷; *Expreso Chacarita* (César **Bourel**: 11/10/ 45); *El tano de la gran cuestión*, de Francisco **Collazo** (15/11/47); *El secreto de Vicente López*, de Eliseo **Gutiérrez** y *El conventillo del gavilán*, de **Vacarezza** (6/12/47), se afilian al intertexto porteño. No faltan las comedias de interiores, favoritas de los sectores medios: *La sagrada familia*, de Carlos P. **Cabral** (22/8/42) *El rey del aire*, de **Goicochea** y **Cardone** 15/6/44 y 29/7/44, *De mal en peor*, de O. R. **Beltrán** (15/6/44), *Viene mi mujer*, de José **Cánepa** y *La virgencita de madera*, de Ricardo **Hicken** (9/7/44)—que su autor llama sainete aunque merece alistarse en la comedia—y *El mucamo de la niña*, de **Medero/Lamarque** (16/7/47). Ejemplos del *Auriazul*: *Un pucho en el pajonal*, de Pablo **Suero** (28/11/42), *La plata del gringo* (J. **Villalba** & H. **Braga**: 14/10/44 y 21/7/ 45); *El rancho del hermano*, de **Martínez Paiva** (28/3/46); *La fiesta del tango* y *El conventillo del gavilán* (**Vaccarezza**:19/7/47), *Los linyeras*, de Juan Martín **Cella** (13/11/ 48) y *La canción de Betinoti* (Guillermo **Casali**: 6/8/49 y 22/9/49). Y entre otras, el “inmortal poema” *El puñal de los troveros*, de **Belisario Roldán**, el 6/10/ 45¹¹⁰. El eclecticismo, útil para exhibir la versatilidad del grupo, hace que convivan en un mismo programa-noche dos subespecies dramáticas. *Andanzas de un ropero* (Antonio **Botta**), *Ilusiones del viejo y de la vieja* y *La sagrada familia* se cruzan de una institución a otra: obras de *living room*, revelan el *adn* social de los clubes aún siendo diferentes especímenes —un entremés cómico, un sainete y un drama. *San Lorenzo* (*Rueda de amigos*) y *Kimberley* (*Verdiblanco* o *Albiverde*, indistintamente) también incurren en mezcla. El primero, un tanto tardío, muestra *Andanzas...y Mentiras criollas*, de Julio Escobar (1947/ 8); las comedia *Como Carlota no hay otra*, de E. P. **Maroni** & Vicente **de la Vega** (1947), *La millona* de Enrique **Suárez de Deza** (20/11/48), *Hay que casar a Ernesto*, de Eduardo **Pappo** (4/6/49) y *Bartolo* (Luis **Woollands**: el cuadro alternativo *Arte y cultura*: 1949); los dramas rurales *Las campanas*, de Julio **Sánchez Gardel** (*Arte y cultura*: 28/5/49) y *La oculta verdad* (**Martínez Paiva** y **De la Rosa**: *Rueda*, 19/7/49) y el sainete *Delirio de grandezas* (Juan A. **Saldías** (julio/ agosto 49), la pieza criollista *La estancia nueva* (**Paiva**: 4/8/49, en el teatro *Astral* de Miramar) y, finalmente, el drama socio-rural *Bendita seas* (15/10/49). *Arte y...*, tal cual ya observamos, es un intento de plantel independiente, pero híbrido en su origen, ya que *sustituye* a *Rueda* en CASLA —el cual no reincide—, su formación no deriva de los anteriores actores del club y estrena *solamente*,

empero, en los salones de las sedes sociales: a fin del 40, en Talleres, *Por un capricho*, de Eduardo R. **Beccar** y *El alcalde Rojas*, de Eugenio Gerardo **López** (29/10/ 49). El segundo club, comienza con una comedia, *Los Colombini*, de V. **Martínez Cuitiño** (1947); sigue el poema dramático *El rosal de las ruinas*, de Belisario **Roldán** (25/ 10/47); tres dramas inclasificables: *Un hombre*, de Francisco **Collazo** (3/7/48), *A la salud del viajero* (Arturo **Cerretani**, 3/9/49) y *La propia obra*, de César **Iglesias Paz** (22/ 10/49), el drama rural *La casa de los Batallán* (16/9/48) y la fábula nativista *Los cardales*, de **Vaccarezza** (16/7/49), *Luz Mala* (Pedro **Aquino**: 3/9/49), y el sainete *Maridos caseros*, de **Hicken** (13/8/49).

El *Ateneo* del Mar del Plata, debido a su extracción de clase media alta, dispone comedias blancas, de equívocos matrimoniales y enredos, que desembocan en la reconciliación y la triunfante robustez de los valores familiares. Recordémoslos: *No salgas esta noche* (24/11/45), de *Rigoberto* (29/8/46 y 1951), *Yo soy la más fuerte* (17/7/47), *La mal pagada* (3/9/49 hasta marzo 1950), *Los ojos llenos de amor* (25/7/53), *Papá es un gran muchacho* (1953), *Fuego sin llama* (1954), *La tía de Carlos* (1955) y *Las andanzas de un ropero* (1956). El cine, durante la etapa peronista, cimienta particularmente la moral burguesa, con sus desenlaces aleccionadores o el concilio final de la pareja, y los filmes rodados y presentes en la ciudad por estos años es otra clave imitativa que las agrupaciones teatrales ponen de manifiesto⁹⁸. El destinatador, pues, es el sentimiento amoroso o el de familia que no soporta la destrucción de la misma; el malentendido “deja de ser la mostración caricaturesca de los excesos a los que puede llevar un proceder inconveniente y pasa a ser un medio para restituir el orden que se logra mediante una absoluta justicia poética mediante la cual quienes son portadores de la verdad se ven recompensados, (Sikora 2003, 206), la causalidad explícita (“causalidad de la vida”, que tiene un antecedente necesario dentro de la trama) y la implícita, implicada en las leyes del texto y no en las leyes de la realidad (Pellettieri 2008, 109). A nivel verbal, la función referencial desdibuja toda alusión al contexto, puesta autotextual de un mundo doméstico y encerrado en sí mismo. “El punto de vista de estos textos desapueba superficialmente la realidad, en tanto ésta se muestre opuesta a los valores de la clase media”(Sikora 2003, 207). Del sainete a la comedia asainetada, y de allí a la comedia blanca, en estos pocos filodramáticos hallamos cifrada la evolución social del balneario⁹⁹.

En las antípodas del *Ateneo*, el *Rondinara* se aproxima al nativismo. *Lo que le pasó a Reynoso* —que **Abiús** llega a reponer hasta en 1968— y las obras que estrena Alvarado en los años siguientes —*El sargento Maidana* (José **Cánepa**), *Ya se acabaron los criollos* (**Vaccarezza**) en 1952— y la redesignación *Vocacional Juan Domingo Perón* a fines del 40, distinguen a un subgénero de módica duración que adscribe a postulados estéticos gubernamentales: la recu-

peración de la vida y costumbres del pueblo rural, intriga sentimental, comicidad a nivel verbal, idealización del gaucho y una tesis social “sobre las conductas que debían modificarse, en especial centradas en las relaciones familiares, el trabajo, la libertad y el rol de la mujer” (Mogliani 1999, 259-60).

Último paso: recepción del texto espectacular

La crítica de este tiempo es tan ingenua como las representaciones. De la lectura de la producción periodística (*La Capital*, conservador históricamente pero ahora volcado al peronismo; *El Trabajo*, socialista y opositor) se desprende un denominador común: la falta de un *lugar propio* y distintivo, en el diseño de página, para el entretenimiento artístico, que suele colarse en la página de *Sociales* o es la *prolongación comentada* de los avisos —se reitera con mayor adjetivación lo sucinto de la cartelera. Tiene asignada siempre varias columnas, no necesariamente las mismas, como que puede obrar de *relleno* cuando no se consigue completar un sector de informaciones u opinión en tiempo y forma.

Como es previsible, *ET* secunda las apariciones del cuadro *Juan Conde*, con automatismos discursivos y omisiones sorprendentes, sobre todo a fines del 30, cuando el elenco era muy activo:

“Sus integrantes se superaron en el propósito de dar naturalidad a los personajes que encarnaban. María Esther Elié, que tuvo a su cargo el papel emotivo de la obra, reeditó sus mejores éxitos. Hilario y Andrés de la Torre encarnaron con mucha propiedad los papeles a su cargo, lo mismo que Liberio Golfredi y Obdulio Ruiz.... El público, que siguió con interés el desarrollo de la obra a través de sus tres actos, premió con entusiastas aplausos la labor de los artistas. En un intervalo recitó varias composiciones camperas que merecieron la aprobación general, el diminuto recitador Aitor Ayesa, que evidenció ayer notables progresos, tanto en la mímica como en la dicción”¹⁰⁰.

Nada implica que el cronista *realmente* haya asistido a la pieza; tampoco se dice —hiato garrafal—*qué* obra se presenta. La simulación de una experiencia de espectador no asienta antecedentes; la *JC* nace en el 20 pero nunca el periódico publica una crítica hasta este momento¹⁰¹.

A pesar de la abundancia de cuadros y sus estrenos, sólo encontramos *dos* críticas: la del anónimo articulista de *ET* ante el inminente estreno de *Papá es un gran muchacho* (Club Mar del Plata):

“Hemos asistido a los ensayos y podido comprobar la justeza obtenida por los intérpretes en sus respectivos roles, lo que augura todo un éxito. La sra. Costa, en su rol de madre, debe abocarse a la labor más difícil que haya realizado hasta la fecha, pero su aplomo, cultura e inteligencia le hacen salir airoso de su cometido. La srta. Bernardón [juega] una situación de trabajo ímprobo que libra con facilidad. El padre, el sr. Siris, tiene momentos exigidos a todo un temperamento artístico que interpreta con acertada justeza”. Y “la sra. Veramendi se desempeña con mayor soltura que en otras oportunidades” mientras “los sres. Sopolana y Sirochinsky merecerán seguramente el abierto aplauso del público”¹⁰².

Caso excepcional, suscribe una crítica *del ensayo*, nunca acompañada en el futuro por una efectiva constatación del estreno. Sabemos que Ernesto **Siris** formó parte de la *JC* en varias

piezas no comentadas: *Las trifulcas del tercer piso*, de Octavio Sargenti y *Pompas de jabón o El veraneo de Don Ponciano*, de Roberto Cayol (1929); *En familia* de Sánchez, *Hijos de pueblo* (G. Pacheco), *El fuego del Vesuvio* (Cosutto/Lenzi) y *Yo nunca voy muerto* (Ossorio/Botta) (1930). Tal pasaje de uno a otro conjunto explica la elección para enderezarle unos párrafos, como la supresión de críticas a *Amigos del Arte*, de cuna anarquista.

La segunda crítica se publica ya en 1949 y parece la de un profesional, que aún así no se atreve a estampar firma. Lo transcribimos totalmente porque *Tu vida y la mía*, de Malena Sandor, a cargo de la *Compañía Teatral Marplatense* y su directora Cora de Albamar, se destaca en el cuerpo del periódico como nunca antes:

“Había suscitado el consiguiente interés dentro de nuestro incipiente mundillo teatral el hecho de que alguna de las más conocidas aficionadas iban a acometer la difícil empresa de interpretar esta obra que, al igual que otras de (Sandor) tiene el peligro de su exuberante literatura, más propia del radioteatro que del tablado escénico, pues en muchas oportunidades conspira en su exceso verbal. Contra la agilidad de las situaciones, M. Sandor conoce a sus hermanas de sexo y es precisamente para ellas que expone su sentir como un llamado de atención hacia los excesos, superficiales excesos en que incurrían muchas muchachitas de hoy adoptando poses y fingiendo una personalidad de la que carecen. La perversidad de Marina, que en el umbral de su matrimonio lo considera irrealizable por la atracción que sobre ella ha ejercido sin proponérselo Guillermo, un hombre casado...*(continúa el argumento)* Norma de Barbieri, juvenil damita de nuestro ambiente artístico, encaró este difícil papel con una autoridad no común en una debutante llenando su cometido en tal forma que es posible creer en su futuro teatral. Cora de Albamar, si bien demostró experiencia y aplomo sobre el escenario, no alcanzó, dentro de nuestro criterio, a justificar el cartel de primera actriz de que venía precedida, ya que dentro de una nerviosidad impropia en tal categoría tuvo muchos y grandes altibajos en su labor: baja en el tono cayendo a veces en furcios comunes de una novata. Esperamos verla en otras representaciones, a fin de poder rectificar nuestro juicio. Alfredo Cruz superó en su decir a todos los demás personajes masculinos diciendo con esta naturalidad que le conocemos a través del micrófono; a René Tesoriero no le vemos en ese papel que creemos no encaja dentro de su cuerda, que debe ser buscada en personajes de corte cínico: Alfredo Dalmaso bastante correcto y muy fuera de papel Omar Viggiano ya que su condición de adolescente imberbe está muy alejada del tipo que le encomendó la dirección; lo mismo la joven Margarita Dávila en un ingrato personaje en completo desacuerdo con su edad, aunque se desempeñó con corrección. La dirección en general buena aunque algo lenta en mucho.... Con todo, y dentro de las salvedades apuntadas es lástima que este espectáculo no se repita, pues es después de varias representaciones cuando éste hubiera alcanzado un ajuste capaz de mantenerse en cartel algunas semanas, aún dentro de nuestro ambiente”¹⁰³.

Dato no menor es el cruce de *subsistemas* de comunicación, el pasaje del radioteatro a la escena en vivo: probablemente el cronista conociera a los actores del medio radial y desde allí funda su juicio, menos piadoso y matizado ahora. La lamentación por la puesta *única* de un grupo no identificado con los cuadros, que retrasa el proceso de fijación del *incipiente mundillo teatral*, comporta un avance en la percepción de lo que debiera ser un arte profesionalizado.

A lo largo del 40 es posible reconocer otras recepciones. El teatro *Odeón* ofrece una “obra de carácter sacro”, *Jederman* (*Cada cual*, de Von Hoffmansthal), dirigida por Francisco P. Donadío y en manos del primer actor Raúl Lange. Tratándose de una compañía foránea, el texto de *LC* no ahorra adulaciones junto a la información, difusa, del evento:

“Artistas de categoría contribuyen a dar relieve singular a una obra de alto mérito argumental y de bella concepción literaria, en la que constituye un factor de éxito la regia presentación escénica y el vestuario de los actores. La obra, de un misticismo puro y situaciones conducidas con mano maestra, provoca honda emotividad, aún a los espectadores predisuestos, y es por ello que puede considerarse natural la aprobación conferida a la misma por las altas autoridades eclesiásticas. Raúl Lange.... logra en su lengua natal el mismo suceso que motivó sus mil representaciones consecutivas en la secular Salzburgo, a la que aflúan gentes de todos los países europeos para ver el espectáculo”¹⁰⁴.

No se arriesga la presencia factual del cronista *in situ*, de nuevo. También se imprimen críticas de cine, igual de apócrifas, pero aquí más ácidas—no hay personal afectado en vivo que pueda responder al cronista. Un tal *Mauricio* se permite discrepar con **Mario Soffici** y su película *Despertar a la vida*:

“(T)rae un tema de escasa fuerza y llevado al lienzo (*sic*) sin deseos de complicación ni de superación. Puede verse sin esfuerzo ya que su trama, develada desde el principio, está trabajada en forma sencilla y clara. Pero no es esto lo que esperábamos de la nueva película de Mario Soffici, al que le reconocemos aptitudes de cinematografista, sentido artístico e inquietudes, cualidades destacables que precisamente no revela en “Despertar a la vida”¹⁰⁵.

Los forasteros obtienen su reseña casi inmediatamente, como suele acusar una posta turística, y regularmente apologética, mientras casi no detectamos la misma premura hacia los elencos locales, que si bien son aficionados, son los únicos oriundos. La primera crónica de un sainete la merece *El conventillo de la paloma* y *La vida es un sainete*, estrenadas el 4/5/46 por la compañía **Soriani/Llambí**:

“La compañía de sainetes que se presentó anoche en el Colón justificó la expectativa. (La actriz) Carmen Llambí, segura y sobria en su papel; es la primera vez que nos visita y ha justificado en esta ocasión sus grandes condiciones: Sofía Merli, expresiva e interesante, muy bien. Serafín Paoli hizo reír con su reconocida gracia y sin necesidad de recursos chabacanos. Orestes Soriani (actor y director) merece destacarse por su seguridad y aplomo (igual que) Tito Climent, conocido y eficaz galán cómico. La empresa del teatro Colón merece un elogio por la selección y variación de los espectáculos que nos viene ofreciendo”¹⁰⁶.

Algún conocimiento tiene el periodista acerca del estilo actoral desmesurado y personalista del capocomiquismo, al destacar la *sobriedad* y el *aplomo* contra los *recursos chabacanos*; el desborde publicitario —o *chivo*, en terminología actual—que acentúa la probidad de los empresarios teatrales, aminora la imparcialidad del comentario. Aunque el *Auriazul* dará su versión de *El conventillo* un año después no tendrá la misma suerte.

La selectividad de la cobertura denuncia el carácter germinativo tanto como las fricciones internas del campo intelectual. *La Capital* se detiene en las producciones huéspedes, y *El Trabajo* resalta a las locales solamente cuando convienen a su ideología partidaria o por afinidades subjetivas hacia los nombres de la tribu actoral.

Memoria y balance: *los pasos perdidos*

Cuatro amateurs se convertirían en profesionales luego de culminado el ciclo de la filodramaturgia —**Abiús**, Elsa **Alegre**, Ester **Borda** y Oscar **Fabiani**— y tendrán continuidad en el radioteatro asalariado de Mar del Plata, mientras decenas de *actores nacionales* en Buenos Aires surgieron de los cuadros (y del circo), paso formativo previo de sus carreras¹⁰⁵. **Borda** y **Alegre**, del *San José* actúan en dos obras, alternarán la radio con estudios superiores y serán fundadoras del drama independiente. Las conclusiones que se imponen son propias de los cuadros históricos en todo el país, más otras que dictamina la singularidad marplatense.

- 1) Desde principios de siglo a entrada la década del 40 menudean en todo el territorio, para desleírse con el proceso de especialización del campo teatral. **Ordaz** (2005: 1, 11) informa que existía en 1938 una *Federación de Teatro Popular* que agrupaba a 20 “conjuntos de teatro popular que actuaban en clubes de barrio y bibliotecas suburbanas”, y cita a *Nuevos Horizontes* de Barracas, *José Enrique Rodó*, de Mataderos y *Ariel* de Lomas de Zamora, “aunque éstos no alcanzasen a merecer del todo la exigente calificación de independientes”, en una época donde está en boga la poética del *Teatro del Pueblo* de **Leónidas Barletta**, pero sí “colaboraban en la creación del clima cultural que era imprescindible”. Hasta se constituye un *gremio*, la Federación de Aficionados al Arte Teatral, con 50 cuadros en 1921 (**Seibel** 2006, 602). Las *societades recreativas* de fines del XIX, o sea, socorros mutuos de inmigrantes, asociaciones por oficios y clubes barriales, tienen orquestas, coros como los *orfeones* y tríos de cuerdas o *rondallas* (**Novati-Cuello** 1980, 29; **Seibel** 2006, 240) y sus *veladas* siempre finalizan en “baile familiar”, una *revista* espontánea de socios e iguales. Mar del Plata evidencia en este panorama una excepcionalidad: es *casi* el único lugar del país en el cual los cuadros nacen enlazados a la actividad de los clubes deportivos, causa explicativa de su duración mientras interese mantenerlos en la agenda de las comisiones directivas. Las responsabilidades laborales o familiares del grupo de jóvenes, la emigración o deserción de directores sin proyecto personal más allá de su rol asignado en la entidad, la mayor preponderancia atribuida a otros renglones de inversión para el funcionamiento del club, y la indisponibilidad de dramaturgos, determina su diáspora, y a pesar de todo ninguna institución del interior tiene *tantas* obras en circulación durante la etapa estudiada¹⁰⁶. Otro pormenor único es particular de una ciudad turística: los estrenos suceden *siempre* en temporada baja.
- 2) Los actores vocacionales no se perfilan según el paradigma del *capocómico* en torno a cuya preponderancia gira el texto espectacular, pero permean parcialmente su instrumental técnico, la *mueca* y la *maquieta* con efectos cómicos, y la inherente complicidad y *feed-back* personaje-público, que asiste para festejar la capacidad del amigo-socio convertido súbitamente en figura cómica. Algunos guiños dedicados al vecino caracterizado de la platea, probablemente el *gringo*-padre o familiar —certifican el ida y vuelta propio del sainete y sus arquetipos inmigracionales, de convivencia cotidiana en el espacio barrial. Abolida la *dictadura del intérprete* (**Gallo**, 144), sin el repentismo y las audacias sicalípticas de **Parravicini**, los hiperbólicos cocoliches de **Casaux** o el *macchietismo* sistemático de **Cicarelli**, el aspirante a actor local,

espectador previo del teatro y el cine nacionales, logra una síntesis modesta con algunas libertades bajo la mirada del director, atento frente a los desbordes. El texto dramático fijado posteriormente a su interpretación, que llega ya publicado a manos del intérprete, apenas un *canevas* sobre el que el actor perpetra elementos extratextuales: *camelo* (hablar ininteligible cometiendo errores de pronunciación), *latiguillo* (reiteración de un chiste o frase), *apartes* y *semblanteo* (añadidos fuera de libreto, rastreo visual del oyente adecuado para “tomarlo de punto”). *morcilla*, *retruécano* (respuesta rápida e ingeniosa ante una pregunta inesperada) y *silencio chismoso* (cesación de la oralidad a favor de la mímica con efecto gracioso) (Pellettieri 2008, 224-6) se dosifican evitando desparpajos personales en nuestro caso, como que un elenco de *iguales* implica el pacto implícito de atenuar el lucimiento de unos sobre otros. Las didascalias y su enunciación inmediata apelativa-conativa, señalan qué debe ocurrir en escena (*idem*, 19), y aportan una hoja de ruta indispensable para el control de aficionados.

- 3) *Coordinadores* mejor que *directores*, llaman **Arpes/Atienza** (2005, 426) a los *orientadores* de los amateurs en Santa Cruz; figura *evanescente* lo adjetivan **Balestrino/Sosa** para el caso salteño, y corroboran que muchas veces omiten su nombre las crónicas periodísticas cuando cubren un estreno (*id*, 319). Como todos los integrantes, el director filodramático desaparece y no regresa a un escenario ni siquiera en papel de actor, pese a la experiencia adquirida en el período. Cuadros filodramáticos, aunque sin esta designación, continúan coexistiendo con otras modulaciones del hecho teatral y sin depender, claro está, de los clubes, lo que prescribe una persistencia todavía más precaria. “La televisión, el tablado al aire libre y el teatro empezaron a recoger este repertorio”, afirma **Carella** (1967, 49), pero será primero el *radioteatro* quien rebobine el sainete, el drama rural y el nativismo, en el formato de la oralidad, y sus arquetipos adocenados cada vez más *teatralistas*: su cariz inicial realista-costumbrista se *desrealiza* en la caricatura y la carnavalización, su tesis social deriva en la intriga sentimental y me-lodramática y su verosímil en la coincidencia abusiva, el maniqueísmo moral de los personajes y el desenlace armonizador¹⁰⁷. Siguiendo el catálogo de **Dubatti**, sólo operaría aquí el *sainete cómico* (*supra*, pág. 22), la primera etapa, lejos de la complejización y la conflictividad individual-social del género a medida que cambian el público y los tiempos.
- 4) *Conventillo, rancho, living*. Mar del Plata guarda pocos contactos con esa Buenos Aires “cabeza de palacio, cuerpo de conventillo”—al decir del aguafuertista Gustavo **Riccio**—generatriz del sainete, pero en estos años el inquilinato porteño, tan denos-

tado por los higienistas como “gusanera”, “desolada mansión de fétidas pocilgas”, “taller de epidemias” y “olla podrida de las nacionalidades”¹⁰⁸, no se parece al *melting pot* idealizado que llega en su traducción, o, mejor, versión libre, literario-dramática. Que el patetismo del grotesco discepoliano se demore aquí no menos de tres décadas (mediados del 60) equivale a decir que la imagen del *gringo* miserable y resentido padre de una familia que se descompone estaba lejos de materializarse en un balneario edificado por inmigrantes (en su *segunda* fundación), y pudo representarse recién en refracción de otro contexto. Se adapta el subtipo del sainete *pura fiesta*, la etapa intuitiva o ingenua, según **Tinianov** (1970, 89-101), constitutiva, de mezcla de formas nuevas con tradicionales, pero cuando, en su lugar de nacimiento, el sistema ya es marginal y desplazado; se concreta el *ideologema*—**Voloshinov** (1995: 197-227 y 249-255): las formas de manifestarse de las valoraciones ideológicas del mundo, partiendo del supuesto ontológico de que no existe la realidad concreta sino sus formas de ser valorada o representada— del conventillo “abuenado”, que pasa de ser alegoría del país de los perdedores y del infortunio público a la sedimentación de lo nuevo y lo viejo, al infortunio privado que se resuelve amigablemente en una concordia que bien emblematisa a la nueva sociedad de clase media (barrial), y, de paso, al club mismo, otra “maravillosa síntesis”. Sobre todo, el *patio*, un ágora al aire libre donde se ponen en juego las prácticas de la solidaridad, la protección y el liderazgo, como en el corazón del club mismo¹⁰⁹. Prácticamente *nunca* se enfrenta en escena al *criollo*—gauchesco o argentino de primera generación—con el *gringo*, que dista de ser el *invasor* que pintó con malos trazos el criollismo. No extraña que *también* se acuda al drama socio-rural y su dialéctica gaucho rebelde-latifundista cruel, como un relente del campo cercano en el espacio pero superado en el tiempo y en la nueva convivencia de la ciudad con su dinámica ascensional. Y que finalice en el *living* y la comedia blanca, sus caballeros trajeados de calle y sus damas de pollera, los conflictos sentimentales y la trama lúdica de pequeñas mentiras intrascendentes que confluyen en la axiología que le es propicia: la preservación de la familia y la victoria del amor¹¹⁰.

- 5) *Fragmentos de un campo intelectual*. La naturaleza culturalmente pueblerina del recreo atlántico se divisa en la parvedad de *dramaturgos*, que no podían arraigar en el barrio por tres causas: a) la índole deletérea de los cuadros, a los cuales se les concede una importancia *relativa* frente a otras actividades de igual o mayor peso; b) la rusticidad en la educación general de los vecinos, capaces de leer y memorizar pero difícilmente de escribir un texto dramático, y c) la sociedad marplatense en sus aristas

culturales, su comparación tácita con la metrópolis que la sitúa en inferioridad de condiciones: incompleto el campo intelectual se dificulta su contraparte, el *proyecto creador* individual. Sólo dos obras son de pluma vernácula: *Luz en tus ojos*, de **Alberto Oteiza Bes** para la *Juan Conde* (1939) y *Bartolo* (1949) de **Luis Woollands**, para *Arte y Cultura*, que responden —en presunción de la agrupación o el apellido— al progresismo de la ciudad, pero ambos dramaturgos no vuelven a estrenar, y, posiblemente, a escribir¹¹. No estamos, pues, en la virtualidad de un *campo intelectual* (**Bourdieu** 1967, 135-82): no especialización de roles, flaqueza de autores, mercado de bienes culturales e instituciones legitimantes —la crítica— en estado primario. Podemos hablar de un *campo teatral* con dos circuitos concéntricos: las salas comerciales (*Colón* y *Odeón*, privados; el *Auditorium*, primer estatal, a fin del 40, algunos cines) y la escena barrial, aunque no se excluyen mutuamente y suelen suceder puestas aficionadas en los teatros “del centro”¹².

Teatro parroquial, en fin, forjado para refuerzo identitario de un pago chico arrinconado por el futuro, a la vuelta de una esquina que hasta ayer fue baldío.

¹ “La fórmula se traza desde lo emocional, el circuito del teatro se completa dentro de la comunidad en que la mayoría cree hondamente en lo establecido. Sigue habiendo una barrera muy clara entre lo “serio” y lo “cómico”. Los géneros son “respetados” tanto por los visitantes en gira como por los teatristas de cada lugar, y el valor a defender cuando se trata de lo popular es el entretenimiento”; es el teatro parroquial o querencial “en el que se público se conoce y socializa, comparte una ideología social e individual” y “esta premisa se cumple ya se trata de un melodrama, un sainete o una comedia, pero sin ser dogmáticamente realista” (**Pellettieri** 2007, 15).

² **Cacopardo** habla de “cuatro fundaciones sucesivas en menos de cien años” (1997, 25), al proponer sucesivas reconfiguraciones urbanas, que para él son: 1) la fundación propiamente dicha el 10 de febrero de 1874, momento de diseño de la cuadrícula e instalación de las mansiones de la aristocracia porteña; 2) la *ciudad gran club*, o las primeras dos décadas del siglo XX, en que se rubrica el damero de hoteles, palacios y servicios dependientes de la clase colonizadora; 3) la *ciudad balneario*, con sus confrontaciones entre marplatenses y visitantes, o locales y *founders*, hasta los grandes complejos edilicios estatales del conservadorismo (Casino, Municipalidad, escuelas públicas) y 4) El *balneario de masas*, resultado de las políticas del 40 y la popularización propulsada por el primer peronismo.

³ Proceso de balnearización de las playas. Ver apéndice, pág. 1.

⁴ Cita de **Cacopardo**: 1997, 96.

⁵ El *Bristol*. Ver apéndice, pág. 1.

⁶ Palabras de inauguración de las obras de remodelación (citado por **López Merino, Cova, Fernández** 1990, 15). Una fotografía en este volumen (38) muestra a nada menos que “1200 operarios trabajando en la Nueva Rambla de Mar del Plata”, reveladora a su vez de la *otra* Mar del Plata, la obrera y autóctona. Recordemos el *dictum* del presidente **Pellegrini**, por otra parte “factotum de todo el movimiento mundano de la temporada veraniega”, según **Aldao de Díaz** (1923, 31): “Mar del Plata es sin duda, lo más civilizado que tenemos” (Cf. **Zuppa** 2004, 64).

⁷ Citado por **Cacopardo**: 1997, 109 y 110 respectivamente.

⁸ Mar del Plata: vida social aristocrática según *Caras & Caretas*. Ver apéndice, pág. 1.

⁹ *Veraneos marplatenses*: 1923: 84-7.

¹⁰ “Al principio el *copetaje* se resistía a mezclarse en la comunidad democrática que bailaba entusiastamente en el salón del Pueyrredón, y pretendió mantenerse como simple espectador. Probablemente los más intransigentes olvidaban que en los casinos europeos habían bailado confundidos entre todas las clases sociales —y con los que están fuera de toda clasificación, o mejor dicho, que están marcados con una que los desliga de la sociedad” (**Aldao de Díaz** 1923, 71-2). La creencia en lo evolucionado de su grupo social se reconoce en su comentario sobre el *tiro a la paloma*: “Era una nota de “Civilización y Barbarie”. Y ese grupo refinado, en su vestir y su andar, y en su charla espiritual, que parecía lanzarse en misión civilizadora al (*sic*) través de la soledad pampeana, iba en cambio en misión destructora de aves indefensas: son las concesiones de la civilización a la ingénita barbarie” (36). “Comenzó a insinuarse una tendencia social que instalaba el juego entre la igualdad y la distinción, en el que los recién llegados portaban una tendencia igualitaria mientras los que ya estaban trazaban nuevas barreras” (**Pastoriza/Piglia** 2012, 397).

¹¹ *Configuración social* se entiende como una redefinición de *clase* en la teoría de **Elías** (1992), como ámbito donde los individuos están relacionados con otros por un modo específico de dependencias recíprocas, cuya reproducción supone un equilibrio móvil de tensiones y modifica a su vez la figura misma del juego social —como un juego de ajedrez en el cual las piezas son los individuos y las reglas su ideología compartida. Cf., también **Pastoriza** 1997, 148. Los datos demográficos de Mar del Plata (no del partido), en *Censo Poblacional de 1895*

(tomo II, pág. 53); *Censo Poblacional de 1914* (tomo II, pág. 26) y *Anuario Estadístico* de la provincia de Buenos Aires para el año 1924, parte 1ª. Ingreso de veraneantes: Boletín Municipal, Año XII: n° 78, 1935, pág. 265. Cf. **Pastoriza**, *id.*, 143.

¹² Las *Sociedades de Socorros Mutuos*. Ver apéndice, pág.1.

¹³ Progreso individual en Mar del Plata. Ver apéndice, pág.1-2.

¹⁴ Los *centros sociales*. Ver apéndice, pág. 2.

¹⁵ **Bronzini, Camusso** y la promoción del turismo. Ver apéndice, pág. 2.

¹⁶ *Censo Nacional de Población y Vivienda 1980*. Citado por **Cicalese** 2002, 113-115. Marplatenses nativos recuerdan la suficiencia del pasar veraniego en los años 40. "Con lo que mi papá ganaba de bañero en la temporada casi pasábamos todo el invierno. La pesca era casi un extra porque mi papá tenía trabajo de peón de albañil", comenta Nicolás **Fabiani** (reportaje de **Cacopardo** 1997, 119). El Censo Industrial de 1935 recolecta 377 establecimientos industriales con 162 empleados administrativos y 2519 obreros; doce años después las factorías suman 779, 674 administrativos y 5878 operarios (IV Censo Nacional). Citado por **Irigoin** 1990, 63). **Suárez Menéndez** (1945) nombra una fábrica de aceites vegetales, seis de acumuladores, siete de alpargatas y zapatillas, veintiuna de bolsas de papel, tres de bulones, cuatro de calzado, cuatro de camas, una de cepillos, una de cocinas económicas y otra de impermeables. A su vez, el trazado de la ruta 2 y los grandes emprendimientos públicos de infraestructura y el *boom* edilicio privado generan a principio de la década 10 aserraderos, 7 canteras, 15 carpinterías mecánicas, 40 empresas constructoras, 120 constructores, 6 ebanisterías, 26 ferreterías, 18 fábricas de mosaicos, 30 herrerías, 3 fábricas de cortinas de madera y 10 empresas de yeseros.

¹⁷ El tema lo aboca el trabajo de **Favero** 2002, 167-184. Esta autora demuestra que las familias llegadas ejercen la pesca, la albañilería y las labores agrarias, y no los renglones de ocupación obrera –que parecen integradas por los migrantes de provincia, en una época de pleno empleo donde cada trabajador se ubicó en su lugar con posibilidades ciertas de ascenso social y consumo popular generalizado. En cuanto al saldo migratorio interno "que hasta 1936 se mantenía en 8000 (personas) anuales, salta bruscamente a 72000 por año entre 1936 y 1943, para llegar a las 117.000 anuales entre 1943 y 1947" (**Di Tella** 1983, 12).

¹⁸ Los trabajadores marplatenses y el peronismo. Ver apéndice, pág. 2.

¹⁹ Más impresiones de **Benhayón**: "La temporada vuela, y hay que aprovecharla porque el invierno es largo, monótono y frío. La ciudad, como un rumiante, debe abastecerse pronto y bien, como el que se prepara a atravesar el desierto inquietante y desolado. Esto dejará de ser cuando el turismo no sea lo esencial, sino lo complementario. Cuando en Mar del Plata quede todo lo que Mar del Plata produce y cuando se piense en sus destinos durante el invierno para el año entero y no solamente en el Mar del Plata temporal".

²⁰ Sociedades de fomento. Ver apéndice, pág. 2-3.

²¹ *La Capital (LC)*: 2/7/ 21, 6.

²² *LC*: 8/7/21, 3.

²³ *LC*: 24/7/26, 4.

²⁴ El *Club Mar del Plata*, en *LC*: 23/7/21, 4. El apellido **Blumetti** está vinculado al grupo fundador del *Centro de Constructores y Anexos*, cuya reunión inaugural se realiza el 17 de julio de 1935. Los hermanos Atanasio y Domingo **Blumetti** son originarios de Cosenza, Italia; el último llegó a la ciudad en 1888 y como la mayoría de los socios, comienza de albañil (**Pegoraro** 2013, 28-9).

²⁵ *LC*: 4-5/7/21, 3.

²⁶ *LC*: 4-5/7/21, 7.

²⁷ *LC*: 11/7/21, 5.

²⁸ *LC*: 28/7/26, 5.

²⁹ Palabras de **Héctor Borrajo**, presidente honorario de CARP y testigo de su fundación. Entrevista del 25 de mayo de 2005.

³⁰ **Borrajo**, *id.* 2005.

³¹ Socorros Mutuos. Ver apéndice, pág. 3.

³² *ET*: 8/1/31, 5.

³³ Mitre: *ET*: 25/5/31, 5; San Lorenzo: *ET*: 4/7/31, 5.

³⁴ *ET*: 7/8/40, 4.

³⁵ Huracán: *ET*:3/4/33, 4. Kimberley y San Isidro: *ET*: 1/9/37, 4.

³⁶ Volante del 27 de agosto de 1930. Álbum de Ilda Pueblas de Benito.

³⁷ *ET*: 14/2/36, 4.

³⁸ *LC*: 13/2/36, 5.

³⁹ *ET*: 12/2/36,4.

⁴⁰ Matinée infantil del *Nogaró*:*LC*:15/1, 5. Cancionista: *ET*: 15/1, 7.

⁴¹ *ET*: 8/1/32, 5.

⁴² *LC*: 16/2/36, 5.

⁴³ *Social Ferroviario*: *ET*:12/3/32, 3; *Océano Bar*: *LC*: 6/1/37, 5; *Chauffeurs*: *ET*: 2/9/37, 4; *Salón Hispano-Argentino*: *ET*: 15/1/32, 4.

⁴⁴ Comisión de Damas: *LC*: 9/2/36, 5; kermesses en Lourdes: *LC*: 6/1/37, 5.

⁴⁵ Films realizados en la ciudad durante los 40. Ver apéndice, pág. 3.

⁴⁶ *Instituto de Cultura Popular* en la Primaria 1: *LC*, 1/4/41, 4. Aniversario de la Independencia: *ET*, 4/7/47, 4. Escuela de Visitadoras: *LC*, 25/4/41, 3.

⁴⁷ *LC*, 4/9/42, 3.

⁴⁸ *LC*, 5/9/42, 4.

⁴⁹ Certamen del *Círculo Estudiantil Marplatense*: ET, 25/6/45, 5. Festival en el *Bristol*: ET, 25/7/45, 5. Cultural *Heller*: ET, 11/7/47, 3. Conservatorio *Pollán*: ET, 28/4/45, 1. Conservatorio *Romano*: ET, 3/2/46, 3. Ateneo *Mitre*: ET, 5/4/48, 5.

⁵⁰ *Soirées* danzantes en los clubes. Ver apéndice, pág. 3.

⁵¹ Adquisición de inmuebles. Ver apéndice, pág. 3.

⁵² Sobre **Savastano**. Ver apéndice, pág. 3-4.

⁵³ **Savastano** en el Club Mar del Plata: ET, 6/3/43, 5. En el *Nación*: LC: 4/1/42, 5; *Quilmes*: LC: 7/3/43, 5; *Urquiza*: LC: 3/2/44, 7. **Fagnani**: LC:19/9/42, 5; dirigiendo dos orquestas el 1/1/43: LC, 7; LC: 27/3/43, 5; LC: 3/2/44, 7; LC: 29/7/45, 5, ET:5/5/45,4; con el cantor **Luna**: LC:3/1/46, 5). Giras internas de **Arseni**: *Carnaval del Español*: LC, 24/ 1/40, 5; *Automóvil Club Argentino*: LC, 3/8/41, 5; *CASLA*: LC, 28/8/42,5; *Quilmes*: LC: 30/8/42, 5; amenizando baile de máscaras en el *Urquiza*: LC, 7/3/43, 5. Lo propio de **Sebastiani**: cocktail en el *Bristol Hotel*, noche en el *Club Pueyrredón*: LC, 9/7/40, 4; *Bancario*: LC: 11/9/42, 5; para *Kimberley* en la confitería *Copacabana*: LC, 24/9/42,5; *Urquiza*: LC, 3/2/ 44, 5 y 3/1/46, 3; *Nación*: ET, 5/5/45, 4; *Español*: ET, 4/7/47, 4; *Huracán*: ET, 2/7/49, 5.

⁵⁴ Consúltense la cartelera de ET en las semanas indicadas.

⁵⁵ ET: 12/8/49, 5.

⁵⁶ *Ocean Rex*: ET, 17/1, 7; *Lido*: LC: 11/7, 3; *Ambassador*: LC: 2/9/44, 4-5.

⁵⁷ *Ópera*: ET: 22/12/44, 4-5; *Ideal*:*Diario El Puerto de Mar del Plata*: 6/1, 2 ; *Colón*: ET: 29/12/46, 5.

⁵⁸ Entrevista del 29 de agosto de 2009. Finalizar la velada teatral con un baile es una costumbre que llega hasta a los cuadros anarquistas “espacio de esparcimiento y militancia del militante y su familia, reunida los domingos (el único franco semanal del obrero), para asistir a una jornada de contracultura con lectura de poesías, conferencias didácticas, canto coral, música y teatro. Los encuentros culminaban con un baile, recurso que si bien no convencía a todos, parecía el mejor atractivo para convocar a la mujer del obrero, mucho más reacia a abandonar los hábitos burgueses que sus maridos ya habían rechazado” (**Perinelli** 2013, 1)

⁵⁹ ET, 19/7/47, 5.

⁶⁰ En esta época nacen en efecto las representaciones de *estudiantinas* propiamente dichas. Así, los conjuntos del Instituto *San Vicente de Paul*, con “el drama de la época romana *Justa y Rufina*”, bajo la dirección de Francisco Donadío (LC: 16/7/1940, 5) o los graduados y estudiantes del Colegio *José Manuel de Estrada*, más las Damas de la Divina Providencia, cuando anuncian un tríptico anónimo: *San Tarciso, La cámara encantada y Unos buñuelos sabrosos* (sic: 1947) y los participantes de un festival artístico-literario a beneficio de la Cooperadora del Colegio Gratuito de Niñas *Stella Maris*, que consta de recital de piano y “la comedia jocosa *La tía Lechuza*” (LC: 3/7/1948, 5). La autoría de las piezas debe de adjudicarse a los profesores; aunque no se conservan los textos, se supone que fueron indicaciones elementales destinadas a alumnos recién adiestrados en lecto-escritura y para difundir las competencias docentes ante un auditorio de padres, como se sigue haciendo. La escuela es otro lugar donde puede iniciarse el circuito virtuoso de la vocación teatral.

⁶¹ ET: 13/9/38, 7.

⁶² ET: 10/8/39, 7.

⁶³ **Álvarez Quintero/ Novión**: ET: 9/10/40, 4; *Mañanita de sol*: ET, 1/11/40, 4; *Los mirasoles*: ET, 22/7/44, 7; *La agonía de Salomón*: ET: 14/7/45, 4; *Ropa nueva...*: ET: 30/4/45, 7.

⁶⁴ *Monte con puerta*: ET, 14/12, 40, 7; *Ollantay*: LC: 23/6/45, 5; *Mentiras criollas/ El buey corneta*: LC: 12/10/48, 8; *Las campanas*: ET: 28/5/49, 5; *Los cardales*: LC: 16/7/49, 8; **Vocacional JDP**: LC: 25/8, 8.

⁶⁵ *Caras & Caretas*: n° 1087, 2/8/1919. S/p.

⁶⁶ **Abiús**. Entrevista del 20 de julio de 2009.

⁶⁷ **River y Alvarado**: puestas. Ver apéndice, pág. 3-4.

⁶⁸ Entrevista a **Juan Partell (h)**: 25 de agosto de 2009.

⁶⁹ **Sirochinsky**. Entrevista del 30 de octubre de 2009.

⁷⁰ **Abiús**. Entrevista del 20 de julio de 2009.

⁷¹ **Borrajó**. Entrevista del 25 de mayo de 2005.

⁷² *Revista del CABJ*: 1945. Archivo de **Juan Partell (h)**.

⁷³ *El Atlético Mar del Plata*. **Homero Cárpena**. Ver apéndice, pág. 4.

⁷⁴ Primera convocatoria en ET: 15/4/33, 3. Elenco obrero: ET: 4/10/37, 7.

⁷⁵ **Abiús**. Entrevista del 4 de febrero de 2008.

⁷⁶ **Abiús**. Entrevista del 20 de julio de 2009.

⁷⁷ **Sirochinsky**. Entrevista del 30 de octubre de 2009.

⁷⁸ **Abiús**: “La comisión directiva se reunía y uno de los socios se proponía como director del conjunto. Era el que elegía la obra, mayormente, aunque leíamos entre todos, y repartía los papeles, sin más preparación que las ganas de hacer teatro” (2008). El acceso a los textos no era difícil, ya que se conseguían en las librerías las revistas *La Escena* y *Bambalinas*, que en los años 40 ya no circulaban en los kioscos --la primera se publicó entre 1918 y 1933 y alcanzó los 797 números --cada uno editaba una obra completa-- y la segunda (1918-1934) 762 (**Mazziotti** 1990, 80). Otras: *El teatro nacional* (170) y *Teatro popular* (133) (id. 81). Su tirada era semanal; *Bambalinas*, incluso, enviaba 50 ejemplares de cada edición a “bibliotecas de habla hispana” (85), con lo que, suponemos, algunas obras podían hallarse en las bibliotecas de los clubes. **Raúl Sirochinsky** tenía toda la colección de *Argentores*, *Bambalinas* y *La Escena*, asiduamente solicitada incluso por actores porteños en gira toda vez que necesitaban copias de los libretos (entrevista a **Pablo Sirochinsky**, 30 de octubre de 2009).

⁷⁹ El concepto de Mertens: citado por **Gallo** 1958, 13. La opinión de **Juan Pablo Echagüe** la transmite **Suárez Danero** 1970, 24.

⁸⁰ ET:11/4/33, 5.

⁸¹ Andaluces: **Mario Sevilla** (9/5/45), **Andrés Barreta** (12/4/46); flamenco: **Juan José Padilla** (11/4/47) y del acervo español en general (**Niño de Utrera**: 3/2/43, **Niña Marchena**: 1/4/47; **Angelillo**: 23/5/46; 2/4/47).

⁸² **Vallicelli**. Ver apéndice, pág. 4.

⁸³ **Abiús**. Entrevista del 20 de julio de 2009.

⁸⁴ **Partel** (h). Entrevista del 25 de agosto de 2009. **Laffranconi** es un apellido egregio dentro de la inmigración italiana en Mar del Plata. Carlos **Laffranconi** fue el primer presidente de la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos Giuseppe Garibaldi (fundada el 20 de setiembre de 1884) Cf. **Pegoraro** 2013, 10.

⁸⁵ **Abiús**. Entrevista del 20 de julio de 2009.

⁸⁶ **Partel** (h). Entrevista del 25 de agosto de 2009.

⁸⁷ **Abiús**. Entrevista del 4 de febrero de 2008.

⁸⁸ “Soy nacido y criado en el barrio del Club Alvarado: nací en Funes 2755, van a ser 81 años. Éramos diez hermanos, ocho mujeres y dos varones”, dice **Abiús** (4/2/08). “Mi viejo nació el 5 de febrero de 1902 en Mar del Plata, con otros diez hermanos, en Santiago del Estero y San Lorenzo. Fue uno de los fundadores de *Peñarol*, y futbolista: jugaba en la tercera del Club Nacional, luego Urquiza. Boca se llamaba *Internacional* pero un año el gobierno prohibió que los equipos se llamaran *Nacional* e *Inter-nacional* y de uno salió Urquiza y del otro Boca Juniors. En el 36 o 37 nos mudamos al barrio. Yo nací en el 33 en Salta y Alma-fuerte”, narra **Juan Partell Jr.**, hijo único (25/8/09) “Mi viejo fue uno de los primeros constructores de Mar del Plata. Mi abuelo Bautista llegó a la ciudad en 1898 y tiene una placa en el Colegio Peralta Ramos. Buena parte de la calle Rivadavia la hizo mi abuelo, la sacristía de la Catedral y la iglesia de Peralta Ramos también. Era socio de Sages, uno de los primeros arquitectos de la ciudad. La prima de mi viejo era Catalina Yrigoyen, una de las primeras maestras, en la Escuela n° 1. La madre de ella y mi abuela, de apellidos Caldichury y Larramendy: con este último nombre hay un pueblo cerca de Junín, por los parientes de mi bisabuela. En Buenos Aires mi papá trabajó con (Alejandro) Bustillo; se fue a jugar al fútbol en *Argentinos* de Quilmes junto a los hermanos Tazza –Ángel, Alberto y Eduardo”. Partell (h) fue dueño, a su vez, de su propia constructora; Abiús tuvo un comercio de alfombras.

⁸⁹ **Abiús**, 20 de julio de 2009.

⁹⁰ *Sic* ortografía y subrayado: pág. 6.

⁹¹ **Abius**: 4 de febrero de 2008.

⁹² **Juan Partell**, h.: 25 de agosto de 2009.

⁹³ **Abius**: 4 de febrero de 2008.

⁹⁴ Un clásico del drama rural que figura en la cronología de *todas* las provincias en los primeros cuarenta años del siglo, igual que *El rosal de las ruinas* (**Roldán**), *Con las alas rotas* (**Emilio Berisso**) y *El conventillo de la paloma* de **Vaccarezza**. *Bendita seas*: “ambiciosa comedia en tres actos, no pasa de ser un melodrama epidémico, sin reales vivencias psicológicas ni siquiera en la protagonista, María, madre atormentada por un pasado que incide sobre su vida. El conflicto, real (el dueño de estancia que desparrama hijos entre la complaciente entrega de las puesteras indefensas) toma, lamentablemente, visos retóricos, el ambiente desvirtuado mistifica la identidad de los personajes.... La tesis surge entonces falsa, vacilante, sin dejar de ser verosímil la solidaridad de los hijos con la conducta de la madre. La acumulación folletinesca de circunstancias adversas suple la presencia de un auténtico antagonismo dramático” (**Gallo** 1959, 109). *El rosal* y *El puñal* contienen también personajes inmigrantes: dramas rimados para la memoria, y caracteres que posibilitan el lucimiento del amateur y del profesional en una etapa de la actuación entendida como declamación.

⁹⁵ El grupo *Arte y Cultura*, que dirige a fin del 40 **Estela Ivaldi de Eyroa** la repone el 15/10/49; estrena en clubes de barrio (San Lorenzo y Talleres) pero no se trata ya de un cuadro filodramático de barrio ni en rigor un independiente, ya que no posee lugar propio y al revés, pide sala a las sedes sociales ante la exigüidad de los escenarios privados y públicos. Héctor **Woollands** (1989) inventaría rápidamente las obras que en los tempranos 10 estrena el primer cuadro de la *Biblioteca Juventud Moderna*, que siguen la matriz libertaria: *Juan José*, de Dicenta; *Tierra baja*, de Guimerá; *La fragua*, de Discépolo; *La montaña de las brujas*, de Sánchez Gardel; *La huelga*, de Foppa; *Alma gaucha*, de Ghirardo; *El sargento Palma*, de Coronado; *Los muertos*, de Florencio Sánchez y *Silvio Torcelli*, de Mertens, bajo la dirección de Francisco **Cárpena** (pág. 19). Pero no menciona a *Amigos*, del cual sin embargo formó parte.

⁹⁶ **Partell** hijo: “Córdoba y Paso era un bosque, donde hoy está el Hospital de la Comunidad. Vivíamos en la continuación de Catamarca y Magallanes, a una cuadra de Independencia. La diagonal que hoy es la entrada del Mundialista se llamaba *Avenida Stud*, era un barrio de caballos (para el hipódromo). Se empieza a agrandar el barrio cuando se decide instalar ahí el Campo de Deportes. El Parque Chauvin, hasta Paso, Independencia, Catamarca y Córdoba, se empezó a lotear entonces: desde Boca a Talleres había solamente picapedreros, y nada más; desde Independencia hasta Dorrego o Jara era todo tierra. Yo empecé a patinar a los 16 y teníamos media calzada de asfalto, y ahí nos entrenábamos, lo demás era campo. En Dorrego y Juan B. Justo había durante la época del loteo la antena de radio de LU6”. Dato central, en una ciudad diseñada urbanísticamente por la iniciativa privada en los años de nuestra *belle époque*, la intervención estatal se comprueba decisiva para la ampliación y ordenamiento de la grilla de *clase media*.

⁹⁷ Dice el volante del estreno, fechado el 26 de julio de 1943.

⁹⁸ *No salgas esta noche*, dirigida y protagonizada por Arturo **García Buhr** (1945); *Rigoberto*, del mismo año, de Luis **Mottura**; *La tía de Carlos* (1946), de Leopoldo **Torres Ríos**; *Los ojos llenos de amor*, del conspicuo director de comedias **Carlos Schlieper** (1953). El elenco de todas ellas lo constituyen actores identificables para el público con el marido pequeño burgués o donjuanesco maduro (**Enrique Serrano**), el ejemplar padre de familia (**Francisco Álvarez**), o el *galancito* confundido en intrigas domésticas que “sienta cabeza” (**Ángel Magaña**). Otros largometrajes entre 1935-55 reproducen en parte el corpus dramático de nuestros cuadros: *La virgencita de madera* (**Sebastián Naón**: 1937) con **César** y **Pepe Ratti**; *Lo que le pasó a Reynoso* (primera versión, 1936; segunda, 1954, ambas de Torres Ríos), con **Luis Arata**, **Floren Delbene** y **Francisco Álvarez** la primera, y **Enrique Muñio**, **Delbene** y **Álvarez** la segunda; *Hay que casar a Ernesto* (1941: Orestes **Caviglia** director), con **Tito Lusiardo** y **Mario Fortuna**; *El mucamo de la niña* (**Enrique Carreras**/ **Juan Sires**: 1951), con **Lolita Torres** y **Alfredo Barbieri**; *Bendita seas* (1955: **Mottura**), con **Mecha Ortiz** y **Serrano**. La remanencia del sainete, su fuente social *superada* por la promoción del justicialismo –pobres y marginales convertidos en obreros— y el desdén de la crítica parecen haber contribuido a que escasamente se filtrara a las adaptaciones cinematográficas: aunque existen conventillos en más de un filme (*Dock Sud*, de **Mario Demichelli**, 1953 tiene por guionistas a dos dramaturgos y guionistas de comedia blanca, **Pondal Ríos** y **Olivari**), hay uno solo que usa el término en su título, *El conventillo de la paloma* (1936), primer sonoro de **Torres Ríos** –está en el diccionario de **Manrupe/Portela** 1995, 131-2 pero no en el cd *Cine argentino* de **Fernández Jurado** et al, 1997). Nada mejor que una frase de un film de 1943 para reconocer la nueva ética: “La felicidad es una buena casa, una cama blanda y una mesa bien servida” (*Una vez en la vida*, de Carlos **Borcosome**, citado por **Marco** et al 1974, 444).

⁹⁹ Marina **Sikora** (1999) coloca a *Rigoberto* entre la tradición y la renovación del teatro argentino. Estrenada el 10 de mayo de 1935 por la compañía Muñio/Alippi, **Moock** se apropia de ingredientes de la dramaturgia de **Pirandello**: “el sujeto tiene como objeto no ya el amor ni la honra social para su familia como era característico de la comedia en este período sino el pasaje de una vida oscura a una vida valorada, como propone el modelo pirandelliano” (266), además de introducir el texto al “personaje razonador” propia del autor italiano en la figura de la esposa, que oficia de atancía ayudante al incentivarlo a la rebelión. Claro, el aspecto con-servador está dado por el desenlace, que, aún

cuestionando la familia, la amistad y las relaciones sociales, “restituye (la armonía)” y confirma la solidez de la institución familiar (270). Por la fecha de su llegada a Mar del Plata es un buen ejemplo de *transición* a la estética del teatro independiente, que *sí* no será concesivo con los finales confortantes.

¹⁰⁰ *ET*: 22/9/37, 7.

¹⁰¹ Entendemos que la *JC* participa de un *festival homenaje* a **Belisario Roldán** el 22 de septiembre y que sus obras son *El rosal de las ruinas*, *El burlador de mujeres*, *El puñal de los troveros* y *La niña a la moda*, pero la gacetilla de ese día de *ET* (pág. 7) también nombra a la compañía visitante de **Fanny Brenna**, quien pondría *La melodía del jazz*, de **Benavente**. La forma negligente de elogiar a los intérpretes redundante en oscuridad informativa. Una semana posterior, *ET* insiste con una nueva crítica empalagosa e imprecisa: “Los aficionados del elenco se superan en el afán de proporcionar a grandes y chicos gratos momentos de solaz. (Ofreció) una obra de gran efecto cómico sobretodo en su escena final, que mantuvo a la concurrencia en continua hilaridad. Obdulio Ruiz (*con foto*) reeditó ayer sus mejores actuaciones.... Con acierto poco común. Olga Alija actuó con la naturalidad que es en ella característica, mereciendo igualmente ser señalada la labor de Luisito Fabrizio, de Carmen Finamore, A. de la Torre y Liberio Golfredi. El público aplaudió entusiastamente la labor de los artistas” (4/10/37, 7).

¹⁰² *ET*: 19/7/47, 4.

¹⁰³ Subrayado nuestro: *ET*, 8/7/49, 2. *Tu vida y la mía* es de 1945; *Papá es un gran muchacho*, de **Regás**, de 1943 (**Dubatti** 2012: 95). En pleno auge peronista, se representa una obra de **Sandor**, exiliada desde 1948 a 1956 y que no estrena desde la primera fecha.

¹⁰⁴ *LC*, 25/1/40, 7.

¹⁰⁵ *ET*, 14/4/45, 7). *Despertar a la vida*, de **Soffici**, estrenada el 11/4/45, con Elisa Galvé, Roberto Airaldi, Francisco de Paula, Thilda Thamar. Críticas de su tiempo: “Asoma a la pantalla como drama, sigue con tono farsesco, tiene coincidencia con el juguete cómico y acaba en sainete de estofa antigua y manida, sin pasos cómicos o dramáticos” (*La Razón*); “Debió ser una farsa y no lo ha sido” (*Roland*); “Intento de apertura temática por parte de Soffici, de desapareja realización y, en general, poco vista” (**Manrupe/Portela** 1995, 170). El propio director, haciendo su propia retrospectiva, la consideró “una de las peores” de su producción (**Grinberg** 1993, 17).

¹⁰⁶ *LC*, 4/5/46, 4.

¹⁰⁵ Los actores argentinos del siglo XX nacieron de tres fuentes: 1) los **filodramáticos**: Leopoldo y Tomás Simari, Cicarelli, Marcelo Ruggero, José Olarra, Domingo Sapelli, Pascual Pellicciota, Leonor Rinaldi, Lalo Hartich, Libertad Lamarque, Santiago Gómez Cou, Cayetano Biondo, Francisco Petrone, Ernesto Raquin y cineastas como Soffici y autores como Vacarezza; 2) el **circo**: Los Podestá, Pedro Quartucci, Pierina Dealessi, Eva Franco, Santiago Arrieta, Alberto Anchart, Luis Sandrini, Pepita Muñoz y el empresario Pascual Carcavallo; 3) las **compañías**, primero como comparsa: Muñío, Alippi, Berta Singerman, Fanny Brenna, Carlos Perelli, Miguel Gómez Bao, Nicolás Fregues, Elsa O'Connor, Pepe Arias, José Gola, Marcos Kaplán, Arturo García Buhr, Sofía Bozán, Miguel Ligerio, Luisa Vehil, Alicia Vignoli; 4) el **Conservatorio Nacional**, a partir de su fundación en 1924. En una ciudad de reciente cuño y ninguna tradición teatral autónoma serán las **compañías** independientes —y sus escuelas de arte escénico— las que generen actores. **Edmundo Guibourg**, en un artículo de *Crítica* sentencia que “hay dos maneras de formar a los actores, el Conservatorio y el aprendizaje práctico en compañías normales. En rigor, este aprendizaje debía ser complementario de la enseñanza más vale teórica del Conservatorio” (1978, 89) y “El circo conservaba la tradición del drama gauchesco y de las pantomimas de pica-dero... y el cuadro filodramático reclutaba en cada barrio la afición de la muchachada por el teatro, en el remedo de las figuras conocidas, nacionales y extranjeras. Esos dos toscos viveros ya no aportan nada —escribe a fines del 40 en Buenos Aires— a no ser para eternizar la rémora de una profesión inferiorizada al extremo” (90)

¹⁰⁶ El historial del interior en materia de *filodramáticos*: ver apéndice, pág. 4-5.

¹⁰⁷ “Los personajes populares del sainete no se parecían al público sino al imaginario del público” (**Pellettieri** 2008, 83). Son infinitas las pruebas de los propios autores en el discurso de los sainetes mismos que reconocen ser un *metateatro*. Ejemplos muy citados el de Alejandro **Berruti** (*Tres personajes a la pesca de un autor*, 1927): “(L’ autore) copia a un sastre italiano como yo; copia al tendero de enfrente que es gallego; al vigilante de l’esquina que es cordobeso; a un chofero de tachímetro que es catalán; juntamos a todo esto tipo en un cafetín para que discutan entre ellos, y te hacen un sainete.... El público se ríe del modo como hablamos nosotros e de nuestra caricatura. Cuando el autore tiene talento no prechisa copia la vida ni los defectos del prójimo; inventa con su cabeza, trabaja con su imaginación, e le presenta al público una vida más interesante que la nuestra” (1976: 211). Y **Vaca-rezza**: “Un patio de conventillo, un italiano encargao, una percanta, un villano, un yoyega retobao, dos malevos de cuchillo, un chamuyo, una pasión, choque, celos, discusión, desafío, puñalada, aspamento, disparada, auxilio, cana... telón” (*La comparsa se despide*, 1932). La realidad estilizada y mediatizada este último sainete la lleva a su extrema expresión: “No hay clases sociales, no hay hambre, la prostitución está disimulada, aparecen personajes fuertemente convencionalizados con más recurrencia que en otros sainetes: el guapo, el extranjero, la mujer decente, la mala mujer, la criolla, etc.” (**Pellettieri** íd., 129). No es de extrañar que sea el dramaturgo más visitado por nuestras compañías: “la máscara suplanta a la persona” (**Marco** et al 1974, 405). **De Paoli** y una *poética* rimada: “Me procuro primero un compadrito/ un ruso, un francés, un cocoliche, una vieja chismosa, un garabito, un con-ventillo, una calle y un boliche. /Con estos elementos y una mina,..../que se cree gran señora y es una rea, un taita que afila y un obrero,....y se chala con la paica y es cabrero/ ya con esto tiene basta el sainete” (cit por **Carella** 1967, 20).

¹⁰⁸ **Riccio**, citado por **Ordaz** 2005, I, 31. “Gusanera”, lo descalifica el novelista **Silverio Domínguez** (*Palomas y gavilanes*, 1886); “desolada mansión de fétidas pocilgas”: Guillermo Rawson, *Estudio sobre las casas de inquilinato en Buenos Aires*, 1885; “taller de epidemias” y “olla podrida de las nacionalidades”: Santiago Estrada: *Viajes y otras páginas literarias*, 1889. Cf. **Páez** 1970, 13-26. El conventillo *fictivo* de **Vaccarezza** es teatralista, y su “suerte de mundo sentimental-cómico, basado en la semántica paternalista, que premia a los buenos y castiga a los malos en un intenso fin de fiesta en el que se recupera la armonía”, y su estética conformista, que “exalta lo pequeño, el barrio, las costumbres de los pobres, su ‘sentimiento’, el ‘corazón’ como base de las relaciones humanas” (**Pellettieri** 2002b, 208-9).

¹⁰⁹ Miguel Alberto **Guerin** (2003) estudia la construcción de arquetipos urbanos en el sainete e inscribe en su observación del *patio* tres caracteres: 1) la *solidaridad*, que vincula a las piezas entre sí, y “los conflictos de sus habitantes son resueltos con la participación y asistencia de las otras” (279); 2) la *protección*: el patio “articulador selectivo”, “acepta a quienes acuerdan con la ética y expulsa o niega la entrada a quienes la vulneran”, y 3) la lucha por el *liderazgo*, el administrador que resguarda su ética y lucha por imponerla” (279-80). El patio también *sacraliza* esa ética que adquiere dos formas básicas: la *celebración*, o concurrencia en el patio, en el cual se efectivizan las secuencias de acuerdo que refuerzan los lazos solidarios, y el *pasaje*, cuando el sainete empieza con una fiesta que “inesperadamente hace que uno o varios personajes se apartan de una situación inicial” (280). Podríamos añadir que puede *terminar* en esa fiesta restauradora de la situación inicial.

¹¹⁰ La mayoría de los críticos coinciden en definir al sainete como modélico de la clase media, incluso en sus contradicciones internas y su doble moral. “En algunas de las obras aparece una crítica explícita a las prácticas políticas de la época; en otras se hace hincapié en las virtudes de determinados personajes políticos. En algunas, el rol esperado para la mujer es aquel de madre y esposa hacendosa; pero en otras, sobresalen aquellas mujeres independientes que tomaron sus decisiones más allá de los mandatos sociales. En algunas, la moral burguesa es presentada como hipócrita; en otras, es defendida como necesaria para conservar el orden de la sociedad. Incluso dentro de una misma obra es

posible reconocer varias voces, a veces con posiciones encontradas y problematizadoras; a veces contrarias pero sin necesidad de explicar sus contradicciones, a veces coincidentes y armoniosas”, lo cual convierte al microsistema, por su carácter *polifónico*, no sólo en el sentido bajtiniano de combinar ideolectos sino perspectivas, en “fuente privilegiada para la comprensión de algunos aspectos sociales y culturales de la época” (**González Velasco** 2008, 517). Para **Pellettieri** nada mejor responde a “la aparición de nuevos públicos, el reclamo ideológico de la nueva burguesía argentina que deseaba indagar acerca de su origen y también sobre los problemas que aquejaban a la sociedad opulenta según la visión de la clase media de la década del 20” (2008, 39), y, citando a **Gramsci**, “no sólo expresa la concepción del mundo de una clase o grupo social específico sino que reproduce una estructura existente de la conciencia colectiva; es el grado de conciencia de sí que tiene un pueblo (incluyendo a la clase media y la media baja)” (94). Finalmente **Marco** (et al): “La clase media producirá las obras del género chico de acuerdo con sus necesidades: de ahí que confluyan la diversión, el didactismo, la búsqueda, la angustia, la afirmación y el auto-aniquilamiento durante cuarenta años: fue un intento de transformarlo en instrumento de indagación y conocimiento” (1974, 260), y “el grupo necesitaba una recepción colectiva de los valores y normas recubiertos de entretenimiento que les hiciera sentir integrante de un movimiento trascendental y compacto, sentirse miembros de un mismo grupo sin perder la individualidad, y el circo, demasiado heterogéneo, carecía de valores y de normas (que satisficieran) al grupo en ascenso” (254).

¹¹¹ El diario *El Trabajo* nombra a un tal **Juan Buenrostro** y su improbable obra *El desertor* (1921), pero como tantas veces sucede en la prensa marplatense, no se acomete un seguimiento de obra y dramaturgo, de modo tal que no hay críticas y ni siquiera se informa sobre su efectivo estreno. Entre 1924 y 28 escribe y logra poner en escena sus obras **Carolina Alió** (1888-1954), nacida en Buenos Aires y residente aquí (**Sosa de Newton**: 1986, 22), pero es significativo que las haga representar por compañías porteñas que se presentan en el verano y que primero las estrenan en Mar del Plata: *¡Pobres almas!*, por ejemplo, debuta en el Odeón de nuestra ciudad el 18/12/26 y **José Gómez** la lleva a la capital en marzo del 27, igual que *En la paz del campo* la exhiben **Rivera-De Rosas-Danesi** en el 28 y **Angelina Pagano** –luego afinada en Mar del Plata– pone una “fantasía infantil” de su autoría (**Seibel**: 2006, 680). La distancia con Buenos Aires se abisma con solamente numerar el *corpus* de los saineteros y afines: **Vacarezza**: 108; **C. M. Pacheco**: 70; **Novión**: 90; **Saldías**: 60; **Aquino**: 50; **Hicken**: 44; **González Pacheco**: 20; **Martínez Payva**: 50; **Bourel**: 100; **Mooch**: 60. Y las representaciones: *Tu cuna fue un conventillo*: 350 en 1920; *El conventillo de la paloma*: 1000 entre 1929 y 30. Basta leer el balance que registra **José Podestá** en su revisión de medio siglo de farándula, y apenas se refiere a 1901-3 Cf. 1930: 135-43.

¹¹² No se pueden plantear analogías en Mar del Plata entre el *suburbio*, “criollo, telúrico, pasional, estoico, antieuropeo, conservador “ frente al carácter del porteño del *centro* “babélico, desarraigado, especulador, imitativo, modernista y despersonalizado”, al decir de **Casadevall** (1968: 11) para la Buenos Aires finisecular. Sí en cambio al correr del siglo XX. **Sarlo** (1994) relata que la distancia entre barrio y centro era cualitativa además de espacial a mediados de siglo. El barrio era un microcosmos autosuficiente con su propia cultura, mientras el centro era el lugar cosmopolita e indiferenciado: viajar a él era emigrar, simbólicamente, a un género de civilización universal que Buenos Aires podía compartir con las urbes desarrolladas de Occidente. En los años veinte, la salida al “centro” prometía un horizonte de deseos y peligros, una exploración de un territorio siempre distinto” (14). **L. A. Romero** y **L. Gutiérrez** (1995) escrutan el gravitante rol de mediadores culturales de las bibliotecas populares y las sociedades de fomento en Buenos Aires durante 1930, y su rol como aglutinantes de una identidad y una autonomía barriales (69-105), contexto que bien puede resituarse en la sociedad marplatense y su *middle class* barrial en formación. **Gorelik** destaca la homogeneidad social del *barrio en formación/clase en formación* de los “sectores medio-bajos, inmigrantes, artesanos, pequeños comerciantes y empleados estatales” aplicado a Buenos Aires (1998, 289), “proyecto de patria chica: integración, ascenso, mejoras, triunfos” (301). Pero ya en los 30 existe un espacio de mezcla, la *calle Corrientes*, precisamente la *via regia* del género chico, “terreno neutral de las dos culturas (la del centro y las marginales) donde una y otra se encontraban a gusto”, dice José Luis **Romero** (1983: 16); añade **Gorelik**, “corazón desplazado de la nueva ciudad marginal” (369). Y **González Velasco**: “Para 1930 la cultura de las clases tradicionales y las de nuevas formaciones sociales se habían entretreído a través de personajes, espacios, prácticas y valores que circulaban de un lugar a otro, se convertían en patrimonio compartido y sintetizaban en ese sentido la integración: la *Milonguita* que abandona el suburbio para intentar triunfar en los cabarets, el político que recorría los barrios sub-urbanos para asegurarse los votos, el niño de elite que frecuentaba los prostíbulos de las orillas, el diario *Crítica* que se vendía tanto en los barrios como en el centro, los tangos, las obras de García Velloso y Vacarezza, la literatura de Arlt y Olivari (2008: 525). **Casadevall** aporta un dato que tampoco sucede en nuestro lugar: “En general, el anzuelo de la tránsfuga del arrabal fue el baile. La joven obrera... encontraba una deleitosa compensación en las “veladas con espectáculo teatral, música y baile” de los “centros recreativos” o “sociedades filodramáticas” del barrio y en las “matinées danzantes” organizadas por grupos de compadritos con lenones y *canfinfleros*”. Lejos de ser estas “reuniones sociales”, “verdaderas antesalas del vicio, vestíbulos de cabaret”, añade, citando a **Celedonio Flores** (1957: 132-3).

Capítulo 2: El teatro en el centro: años 50. *La transición a la escena independiente. El radioteatro.*

La historia política divide a la década del 50 drásticamente en dos partes simétricas, partidas por la autodesignada Revolución Libertadora (16 de septiembre, 1955), con ciertos hechos ineludibles: dos elecciones presidenciales (1946, 1952), la muerte de **Evita** (25 de julio: 1952), las embestidas entre Iglesia y oficialismo que recalienta el clima pre-golpe (abril '55) y el bombardeo a la Plaza de Mayo (16 de junio: 1955) en el primer lustro; el fusilamiento de **Juan José Valle** y otros militares insurrectos al régimen golpista y los asesinatos de José León Suárez (9-12 de junio: 1956), y las elecciones para Presidente con la explícita proscripción del peronismo que conduce al acceso de **Fronzizi** (1958). Épocas autoritarias, a la persecución de opositores o *terror administrativo*¹ y la inquisición llevada a cabo por la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia bajo Raúl **Apold**, le sigue, con el golpe cívicomilitar, la misma contumacia oscurantista, sólo que pasan a padecerla los nuevos monopolistas del poder en la refracción de la revancha.

El modelo peronista se caracteriza por tres rasgos mayores. En el plano económico, presenta una concepción del desarrollo por sustitución de importaciones y la estrategia mercado-internista; reconoce el rol del Estado agente y productor de la cohesión social, principalmente por medio del gasto público en tal función, política que amplía la esfera de la ciudadanía a través de la impetración de los derechos sociales y, finalmente, una tendencia a la homogeneidad social, visible en la incorporación de una gran parte de la clase trabajadora como en la expansión de las clases medias asalariadas².

La bonanza se fisura en 1949, retoma signos vitales en el 54 y vuelve a la pendiente al promulgarse el Plan *Prebisch* del 56. Una sequía devastadora reduce el excedente primario exportable y la recuperación de los precios agrícolas que la sucede vuelve a desinflarse al terminar la Guerra de Corea, junto al *pack* alimentario del Plan Marshall, que aprovisiona a Europa en forma casi gratuita, castigando a la Argentina en represalia por su obstinada neutralidad durante la Segunda Guerra. La producción agraria repunta en 1953 pero no sobrepasa su techo en el bienio siguiente. Las reservas internacionales, de 1100 millones de dólares en 1946 bajan a 258 dos años después, fruto de la política de nacionalizaciones (983 millones), y también derrapa el *Plan Quinquenal* cuando la balanza comercial deficitaria impide rededinar fondos hacia el IAPI (*Instituto Argentino de Producción Industrial*), como sí pudo hacerlo en el primer gobierno³. Con todo, son los mejores años del siglo para el poder adquisitivo obrero, que participa en un 53% del producto bruto nacional en 1949 y mantiene su capacidad de compra hasta 1955, y no volverá a coeficientes similares, descendiendo al 40%

durante la *estrategia desarrollista* (1958-72) y al 28% en apenas un año, 1976 (**Torrado** 1992, 267-8). Mientras dura la etapa peronista, prácticamente no se conoce el desempleo urbano abierto (**Llach** 1978, 24-37), el porcentaje social en salud, educación y vivienda abarca el 14,8 del presupuesto nacional, se completa la incorporación al nivel primario de toda la población en edad escolar, se crea el sistema previsional, se legislan las asignaciones familiares a través de la negociación colectiva y empiezan los gastos populares hacia los consumos recreativos y servicios no básicos, como el turismo (**Cicalese** 2002, 114). La bulimia de bienes atestigua la dinámica social ascendente, la *democratización del bienestar* —expresión de **Torre/Pastoriza**, 2002—, y el acceso a lugares, inclusive culturales, vedados históricamente a las clases trabajadoras. Un ejemplo especialmente válido para este capítulo: la compra de *radios*, “el medio de comunicación de última generación” alcanza un 600% en los primeros tres años peronistas⁴.

Mar del Plata tiene un comportamiento singular respecto de otros centros urbanos, más aún si lo cotejamos al extrarradio porteño, escenario de sólida impregnación peronista en función de su demografía industrial. Si la *Unión Democrática* se había impuesto por 900 sufragios de diferencia sobre unos 19.200 emitidos, en cuanto a sus postulantes al ejecutivo, y lo festeja la alianza del radicalismo con socialistas y comunistas, el partido del gobierno se impone en diputados y senadores. El sindicalismo autonomista moviliza entonces sus influencias de la izquierda tradicional, los trabajadores de la pesca y la construcción, los sectores más dinámicos de la economía local, pero las conquistas sociales promovidas desde la Casa Rosada y el sesgo inclusivo del *Welfare State* no tarda en bascular el fiel del voto secreto a favor del esquema oficialista, dando lugar en 1948 a las primeras intendencias justicialistas de General Pueyrredón⁵. La *Ley de Propiedad Horizontal* (30 de septiembre: 1948), impulsa el negocio inmobiliario, favorece la radicación de migrantes internos para la fiebre de edificaciones y rediseña el perfil de avenidas como Colón, en pocos años almenada de monoblocks, “el verticalismo americano ha vencido al horizontalismo europeo” (**Barili** 1964, 373). Al *boom* lo coadyuvan el congelamiento y la rebaja de alquileres, traumático para propietarios de varios inmuebles y alentador para locatarios de bajos ingresos; la prórroga de contratos y la paralización de los juicios por desalojo, y el crédito bancario que, según las disposiciones del *II Plan Quinquenal* (1952-57) otorga prioridad a la vivienda, con cláusulas de inembargabilidad y plazos especiales, tanto a individuos como a industrias y asociaciones profesionales⁶. También se registra una nueva oleada inmigratoria, que diverge del trasplante de preguerra: en vez de hombres solos y padres que dejan a sus vástagos en el lugar de partida, básicamente Italia, ahora vienen menores de 50 años en grupos familiares sin sus progenitores y mediante previa

carta de invitación. Llegan pescadores, albañiles y campesinos, que se convertirán en obreros especializados (13,6%), artesanos y comerciantes (20,1%), prueba de la diversificación de las actividades económicas en el balneario, y el despegue de las industrias conservera y textil⁷.

El Censo Nacional del 47 contabiliza 123 mil habitantes. La progresión de pasajeros sigue ascendente: de 504.517 (1945-6) a 990.542 (1950-1) y 1.303.052 (1959/60. Cf. **Pastoriza** 2002, 108). A la nacionalización de los ferrocarriles le sucede una intensificación de servicios y un abaratamiento de tarifas con el lógico aumento de la demanda, que el gobierno foguea a través del *Plan Mercante* de turismo social, los envíos de contingentes infantiles y colonias de vacaciones de la *Fundación Eva Perón* (que finaliza *Chapadmalal*, iniciado por el Ministerio de Obras Públicas) y las primicias de la hotelería sindical (Empleados de Comercio adquieren los tradicionales *Hurlingham* y *Riviera*: 1948), e institucional (Marina). Cf. **Pastoriza** 2011, 225 .

Teatro peronista y nativista.

El peronismo invade capilarmente el ex bastión conservador primero y socialista después a través de todos los flancos de la vida pública, si bien el uso de los *nombres* del primer mandatario y la primera dama pudieron deberse, etiquetando la realidad, a quienes sobreactuaban oficialismo. Se organiza un campeonato de fútbol infantil titulado *Evita*, una *Escuela de Capacitación Profesional* se bautiza como el presidente; un policlínico llevará la designación *17 de Octubre*; el arco de acceso al balneario se llama *Eva Perón* y también una de sus avenidas principales —luego Independencia; la Subsecretaría de Cultura piensa el *Teatro Municipal Juan Perón*, nunca concretado; ya vimos a los filodramáticos de Alvarado integrar un *Teatro Vocacional Juan Domingo Perón*, y entre 1953 y 55 crepita el *Teatro Experimental JDP*; seis meses luego del fallecimiento de Eva el Hotel Hurlingham pasa a denominarse *Eva Perón*, igual que la *Universidad Popular*, con una filial en la ciudad; nos visita un coro universitario que lleva el nombre de la extinta; se anoticia que los alumnos de la Escuela Provincial n° 31, *Eva Perón*, llevan su banda rítmica al Hogar Municipal de Ancianos... *Eva Perón*⁸.

Estos intentos de construcción de un mito infiltran intervenciones de muy ancho espectro social. El matutino *La Capital* se escandaliza, junto al gobernador Carlos **Aloé**, de las “anormalidades” detectadas en los libros escolares, que “no responden a las necesidades y al sentimiento argentino”. El funcionario impugna el poema de **Rubén Darío** *Nueva York*, a pesar de ser el poeta nicaragüense un consecuente denunciante del imperialismo, y el de **Rómulo Naón**

Motivos americanos, cuyo texto “canta una loa a la bandera de las cuarenta y ocho estrellas”; prohíbe la circulación del manual para la enseñanza primaria *Nuestra América*, debido al anacronismo de invocar el preámbulo constitucional de 1853 “con el mezquino egoísmo de desconocer que desde 1949 la República Argentina tiene una Constitución justicialista”, la cual “obedece a los propósitos irrevocables del pueblo”, y prefiere como enmienda incorporar la lectura obligatoria de *La razón de mi vida*, de Evita, “la mejor intérprete de los sentimientos y del alma del pueblo argentino”⁹. La genuflexión de algunos *yes-men* oportunistas, más que la incontestabilidad del verticalismo, empieza a descarriarse en medidas censoras, sobre todo al finalizar el duelo por Eva, cuando el *régimen* tiende a opacarse en el asedio de la crisis. El periódico difunde el enojoso desdén del teatrista español Pedro **López Lagar**, quien contrata a actores sin sindicalizar, según él “para no tener absurdas obligaciones” y la CGT local da a conocer su enérgico repudio ante la actitud que “viola las leyes imperantes en la Argentina gracias a la acción del líder de los trabajadores y de su dignísima esposa”. Ese mismo año la comuna amenaza expropiar el *Club Pueyrredón*, símbolo de la alta burguesía y sede de conciertos clásicos, a fin de mudar las oficinas municipales, a la sazón situadas enfrente, y “actualmente sin capacidad para (su) normal desenvolvimiento”¹⁰, orden aparentemente imparcial e inevitable “pues contempla una necesidad del bien colectivo anteponiéndola a un interés de solaz y diversión”¹¹.

Entretanto, y aún a fines del 40, comienzan a surgir voces en Mar del Plata que propulsan un anclaje distinto para una cultura que está abandonando aceleradamente la matriz pueblerina. Un texto de *LC* del 9/5/1947 pulsa el diapason de una crítica muchas veces reiterada: el “acrecentamiento cuantitativo de la materia”, o sea, el persistente *boom* inmobiliario expansivo, el “complejo veraniego” que “la inhibe de emprender la conquista de valores espirituales”, imprescindibles para cimentar la vida de una “ciudad novísima” que sin ellos la convertiría en una comunidad de “zombies” sólo interesados en el ritmo febril de la temporada turística: “a los valores del espíritu se les (debe) prestar el mismo apoyo que a cualquier sociedad de propaganda y fomento”. La autora, María F. De **Rachoppe**, objeta que haya una entidad civil dedicada a publicitar la ciudad con fines de recreo —la *Asociación de Propaganda y Fomento*— y en cambio no se coordine ninguna resuelta a promover una cultura autogestada y sobre todo, de perduración invernal. En la misma dirección, poco después, se alaba el reacondicionamiento del teatro *Colón*, sede de visitas internacionales, y la fluencia record de público a sus representaciones, lo que habla a las claras de un deseo extendido de consumir espec-

táculos de jerarquía, pero se subraya al mismo tiempo una inconsecuente labor política que lo estimule¹².

Este imaginario aún impreciso se concreta apenas iniciados los 50. Un editorial sin firmante, de la columna *El cocktail del día*, llega a la prensa cuando acaba de pasar el verano.

Subtitula *El teatro vocacional*:

“Nosotros recordamos, así como en visión lejana, noches del viejo teatro Colón, de techo a dos aguas... o del teatro Odeón, en los inviernos nuestros sin turistas, cuando íbamos a aplaudir a los ‘locales’. Tal vez fue en “Silvano Abrojo”, o “La ciudad de los locos”, o en “Mateo”, o en alguna obra de Sánchez o Laferrer (*sic*), o en “Los mirasoles”, que nos reíamos, nos angustiábamos y aplaudimos a aquellos convecinos jóvenes que nos parecían “actorazos”. ¿Quiénes eran ellos? Podríamos decir que fueron en el tiempo un regimiento. Fueron don Francisco Cárpena, Cavallotti, las señoritas de Guffanti, Bonecco, Paoletti, Galacho, Suárez, Sepúlveda. Aquellos hombres de treinta años y juventud de ayer de aquel Mar del Plata con color de pueblo”¹³.

El repaso del memorioso espectador testimonia el impacto de la filodramaturgia en una sociedad aldeana cuando no había mucho que presenciar, y verifica su carácter transitorio, acorde a su tiempo. Repasa que el “apogeo de los ‘conjuntos’” se advierte en el primer cuarto de siglo, que los “‘cuadros filodramáticos’ en algún momento superabundaron” pero “sobre este punto no se ha hecho nunca crónica. Ese simpático y noble esfuerzo de los de antes ha quedado en el olvido”, por “la falta de escuela, la escasa disciplina y el relativo estudio al que posiblemente no le entregaban importancia”. Recuperaremos el largo editorial más adelante. *Vocacional*, aplicado al teatro, tiene un segundo sentido, el *histórico*, y singular de este momento, el modelo alentado desde el peronismo, que etiqueta así a compañías mediante las cuales se intenta enfrentar a *los independientes*, opositores profesos del gobierno. **Ordaz** (1957) alega que, como los grupos autónomos “crecieron en forma alarmante” el régimen decide “ampararlos” organizando concursos oficiales y llamándolos *vocacionales* —que en rigor sólo significaría no rentados—contrastándolos así con los independientes, de clara filiación ideológica contraria, pero su programa fracasa, habida cuenta del sinnúmero de conjuntos que, fuera de la órbita “de protección” empiezan a fundarse durante su dominio¹⁴. El articulista del *cocktail* se refiere al *Teatro Vocacional Angelina Pagano*, que tripula **Héctor Llan de Rosos** y cuya botadura sabe inminente: en efecto, un texto apenas posterior saluda su aparición:

“Una idea feliz han tenido los organizadores del “Teatro Vocacional” de Mar del Plata al designar la mismo con el nombre de la brillante e inolvidable actriz que es Angelina Pagano. Ella, que es una entusiasta del balneario, en el que trascurre, en un silencioso descanso de sueños, muchos días, no solamente del estío sino también de este otoño nuestro, más gris de Londres que dorado, recibió complacida y cariñosa este gesto local a su prestigio, justiciera y decididamente nacional desde hace tantos años”¹⁵.

La **Pagano** está retirada de los escenarios y tiene fluídas relaciones con el oficialismo. Fue en 1928 promotora del *TEA (Teatro Experimental de Arte)*, en la que estrenaron, antes de consumarse el *Teatro del Pueblo*, Leónidas **Barletta**, Elías **Castelnuovo** y Guillermo **Facio Habequer**, aunque con magra repercusión (**Seibel** 2006, 698). En el artículo confiesa sentirse

extrañada de que los equipos marplatenses no hubiesen participado “en la competencia de teatro vocacional realizada últimamente” (1949); en realidad los pocos existentes se hallan dispersos. El *Vocacional Juan Domingo Perón* monta *Lo que le pasó a Reynoso* (**Vacarezza**) en 1949 y no vuelve a saberse de él. Sólo un trienio, trunco al tomar el poder la Libertadora, sucede el *Teatro Experimental Juan Domingo Perón*, de Julio César **Arditti Rocha**, entre la franca propaganda y el nativismo.

El primero recibe calurosa recepción al ser presentado públicamente el 11/6/49 y tiene un plan de difusión cívica fuera del circuito barrial y comercial:

“Nacido bajo los auspicios del Movimiento Juvenil Revolucionario, de reciente creación en nuestra ciudad... (Los jóvenes) están animados de un acendrado amor al teatro, cuyo acervo folclórico piensan difundir en todos los centros obreros, hospitales, colonias de vacaciones, escuelas y demás establecimientos en forma gratuita con el único afán de llevar al pueblo la cultura teatral de nuestro paísano mismo”¹⁶.

El *Vocacional JDP* lo constituyen –véase capítulo 1, pág. 16 y 25—los mismos actores del *Ángel Rondinara* (Club Alvarado), hasta a su director, **Silvestre Rondinara**, y al escenógrafo **Estanislao Kroplis**. Su debut se demora hasta el 25 de agosto, en que dona lo recaudado a la *Fundación de Ayuda Eva Duarte*, en campaña por las víctimas del sismo de Ecuador, y no se produce en las locaciones alternativas pensadas sino, dada la importancia del destino y su padrinazgo, en el teatro *Colón*. Volverá a mostrarse con *El mucamo de la niña* (**Lamarque Medero**) en 1950, pero a su vez, usando el viejo nombre del filodramático, la repondrá en la sede de Alvarado el 11 de julio. No todo el club es peronista, y debe reciclar su designación según el espacio donde se concrete.

En cuanto al *Experimental*, las únicas noticias que conservamos de su funcionamiento provienen del periódico y pese a su color político puede considerarse marginal o desplazado dentro del campo, tanto que estrena en salas de la zona portuaria, enclave tradicional del partido gobernante. Hace su entrada tardía en 1953 (21 y 22 de noviembre) con *Nuestro hombre*, en tres actos, diez cuadros y un epílogo: “muestra elocuentemente la lucha ciclópea del Líder de la nacionalidad y de su inmortal esposa, la señora Eva Perón”, en “una síntesis ferviente y un apretado análisis de alta literatura popular”¹⁵. Las escenas encarnan episodios de la épica justicialista, suerte de comentarios representados de actualidad o *docudrama*: “Masacres y huelgas anteriores”, “Traición”, “17 de Octubre”, “Trabajo y Previsión”, “Comedor infantil”, “Derechos de la ancianidad”, “Reunión de Ministros”, etc.. No hay manera de saber si tal compartimentación en cuadros libres, cosidos por su sola sucesividad cronológica, reconocen una lejana inspiración brechtiana. Es aventurado suponerlo, si bien el Teatro **Fray Mocho** había traducido a **Bertold Brecht** recientemente, en 1952 (**Pellettieri** 2003, 98). La

puesta de **Arditti** gana a poco de estrenar una reseña de *LM*, muy poco objetiva y pobre para adivinar sus componentes:

“(La obra) no hace más que ratificar los prestigios que goza en nuestra ciudad el referido escritor y periodista marplatense. Una obra netamente peronista donde el autor hace ver las magníficas realizaciones llevadas a cabo por el Conductor de la Nueva Argentina. Es la muestra de la lucha ciclópea del hombre que llegó al gobierno para hacer realidad la necesidad del pueblo argentino y de su imperecedera esposa, la Mártir del Trabajo, quien dio su vida velando por la felicidad de los humildes”¹⁶.

Durante el año y medio siguiente el *TEJDP* regresará tres veces y su peculiaridad se-rán melodramas campesinos de sesgo social: *Allá en los viejos obrajes* en el Club *Boca Juniors* (8/7/1954 y repuesta en *Talleres* el 9/7), *Un campo virgen* en el *Talleres* (8/9 y 11/10/54) y *Quién es gaucho* en el *Aldosivi* (3/9/55). No obstante el sostén oficial, el grupo de **Arditti** nunca llega a aposentarse en el *centro*, sino más bien apela al círculo radial de los clubes deportivos, todos ellos en la periferia portuaria, donde tendría sus mayores acólitos. Desde el título, la estructura de superficie de *Allá...* imita a *Las aguas bajan turbias*, que **Hugo del Carril** había filmado un par de años antes, es decir, la explotación y maltrato de los *mensúes* y su actual status mediante los reconocidos derechos del peón. Puede reponerse sin error el sistema de personajes dicotómicos —que a escala redundan la dialéctica *pueblo/antipueblo*—, el Capataz Malo y el Hachero Bueno, los cuales a su vez representan el pasado y el futuro y, como regla obligatoria, el idiolecto gauchesco o, cuanto menos, popular¹⁷. Tampoco leemos críticas a sus tres puestas, excepto el apuro encomiástico del cronista de *LM* antes de *Allá...*:

“Dada la elevada jerarquía artística de los espectáculos que ofrece habitualmente este homogéneo conjunto se descuenta que las presentaciones correspondientes al mes próximo habrán de reeditar los éxitos ya obtenidos que los han colocado en un lugar de privilegio entre los de su género”.

sin puntuación y exagerando el halago¹⁸. Tampoco *LC*, como vimos obsecuente hasta el 19 de septiembre del 55, deja constancia de su fugaz tránsito por las tablas locales, pero una semana antes anuncia el regreso del *TEJDP*, “que termina de realizar una exitosa gira por la capital federal”¹⁹. El arraigo de la agrupación en los clubes explica que, tal cual antes los cuadros barriales, se celebre fatalmente la “gran reunión danzante” y antes de ella le toque coronar la noche, luego de “conjuntos de niños ejecutando danzas nativas, españolas, glosas y recitados” (*Un campo...* en *Talleres*), o “varios conjuntos folclóricos, el infantil y el superior” de *Aldosivi*²⁰. De *Quién es gaucho* el último diario se anima a sintetizar que “es un canto a los hombres que laboran en la campaña la grandeza de la patria”, y que al finalizar la representación **Arditti** y los suyos reemprenderán “la gira por distintos puntos del país”. La Revolución la abortará, junto al *TEJDP* y a la memoria de su director.

Hay en el período otras manifestaciones en Mar del Plata del nativismo, vía compañías propias y foráneas desde 1953—cuando ya están definidas las orientaciones del *II Plan*

Quinquenal para el teatro. Los alumnos del Anexo Comercial del Colegio Nacional Mariano Moreno, todavía el único secundario estatal de la ciudad, ensayan *El trigo es de Dios*, de Juan Oscar **Ponferrada**, uno de los dramaturgos del peronismo, “bajo la experta dirección de **Miguel Bebán**”, que viaja desde Buenos Aires especialmente, y en efecto, en diciembre se produce el estreno²¹. El grupo *Enrique Santos Discépolo*, de la Secretaría de Información de la Presidencia, llega con *El carnaval del diablo*, obra escrita y dirigida por el mismo **Ponferrada**, debutando en el *Auditorium*. También del 54 es la visita del Conjunto Teatral *Boedo* en el club Talleres, “dirigido por el actor de la ciudad Eva Perón (La Plata) Pedro **Zanetta (h)**, que trae la “comedia dramática de ambiente campero *Leyenda gaucha*, con pasajes de profundo humanismo y matizado con la sana picardía criolla”, y promete además “números de canto, recitados, zapateados y los guitarristas Reyna y Miranda”²². De nuevo, el contexto participativo y multigenérico de la escena barrial.

El gobierno no pierde oportunidad de hacerse presente en los acaeceres culturales y al menos dos de ellos justifican el arribo de funcionarios nacionales. La inauguración de la sala *Ruperto Godoy*, dentro del complejo *Auditorium* —en el Piso de Deportes— consiste en alocuciones del ministro de gobierno provincial, **Héctor Mercante**, en representación del gobernador (su hermano **Domingo**), y la viuda del gobernador sanjuanino cuyo nombre ostenta la flamante sala, en principio sólo cinematográfica y, según *LM*, dotada de 500 plateas²³. La segunda ocasión es el lanzamiento del *Festival Internacional de Cine* (8 de marzo 1954), que la prensa saluda calurosamente porque amén del balcón promocional para la ciudad será la *única* vez que **Perón** la visite en su carácter de presidente, siendo Mar del Plata una de las pocas aglomeraciones urbanas que le es refractaria. **Perón** capitaliza este megaevento tachonado de estrellas de Hollywood y de la pantalla europea y cuatro días más tarde, acompañado por el nuevo gobernador provincial **Aloé**, lanza la espectacular campaña del justicialismo (**Leiva** 2002, 142). La renovación de las cámaras legislativas le depositan al primer mandatario 14.600 votos de ventaja en Mar del Plata y 2. 399. 692 más que sus competidores a nivel país²⁴.

Cultura y peronismo. Tribunales de doctrina

Del accionar del peronismo en el aspecto cultural deriva la hibridez del *teatro de arte* en Mar del Plata. Durante el primer sexenio, el gobierno separa, en febrero de 1948, el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública y crea la Secretaría de Educación nacional y la cartera de Educación, y dentro de ésta, la Subsecretaría de Cultura, que en sus objetivos se dispone a

corregir asimetrías regionales entre el interior y Buenos Aires, tanto en relación a la creación como al consumo cultural, o sea, un proceso de *democratización y federalización* que neutralice la *tradicción centralista* arraigada en el campo intelectual (**Giunta** 1999, 171). Acto seguido instaura (mayo 1948) la Junta Nacional de Intelectuales, que en principio no intenta cooptar a los literatos convocados, muchos remisos a integrarse a una propuesta encauzada a institucionalizarlos dentro de la burocracia estatal. La primera congregación sesiona en el Teatro Cervantes y los agentes de la Junta elegidos por el gobierno alternan a acólitos y detractores, pero el criterio de los antiperonistas se impone y rehúsan conformar el ente, suponiendo un ardid de manipulación, y exigen la reposición de académicos separados de sus cargos, que se restablezca la libertad de prensa y el levantamiento de la censura radiofónica, cinematográfica y teatral. La negativa revela la autonomía del *campo*, que afina ya espacios de sociabilidad y sus propios mecanismos de distribución de prestigio internos; la Junta es cerrada definitivamente en 1953 (**Fiorucci** 2008, 3). Medidas restrictivas junto a medidas de fomento: la industria cultural entre 1946 y 48 no tiene par en la historia, ni aún en comparación con los años 60 (**Varela** 2013, 2)

Así como en la economía, la política cultural del peronismo tuvo dos *fases* (ver nota 1), sin ser la segunda contraria a la primera sino complementaria, con sus datos a favor y en contra. Las partidas presupuestarias para el área de Cultura se triplican —decreto del 24/ 1/49— de 1.355.000\$ a 3.817.000; se aumentan los departamentos dentro de la Subsecretaría; se inventa el *Tren Cultural*, suerte de centro cultural itinerante que recorrería el país llevando “la cultura” a poblaciones alejadas; se organizan ciclos de conferencias y audiciones radiales y un programa de teatro infantil de los hogares obreros; se funda una Orquesta de Música Popular y el Instituto del Folclore; se acrecienta el presupuesto de las Bibliotecas Populares —de 1. 309. 935 pesos (1946) a 3. 578. 865 (1949), aunque merman su número: en 1949 2406 y en 1954, 1623 (Cf. **Ríos** 1995, 20-23)—, se instituye el Gran Certamen Nacional de Teatro Vocacional; se conciben las *Misiones Monotécnicas* (1947) cuya misión “educar al campesinado rural” se plasma en enseñar técnicas agrícolas, artesanía, nociones contables y organizar una biblioteca y una discoteca; finalmente, en julio de 1950, se transforma a la Subsecretaría en *Dirección Nacional de Cultura* (**Fiorucci**, 4).

La convivencia entre intelectuales y oficialismo alcanza cotas de crispación y ensañamiento. Al fracasar una política que aspira a engendrar sus propios cuadros como lo había logrado con el sindicalismo obrero, su *segunda fase* evidencia los primeros recortes del erario como vindicta sobre los díscolos y, al revés, una repartición discrecional y clientelar de los subsidios a la producción y fomento de las artes. En septiembre de 1950 se sanciona una ley

que estipula reglamentaciones al funcionamiento de las Academias estatales y privadas, reforzada en 1952 por un nuevo estatuto que autoriza al gobierno a aprobar designaciones en las primeras y la potestad de aprobar o negar personería jurídica a las segundas. Pese a los ajustes en marcha —**Gómez Morales** en Economía es menos industrialista y más liberal que su antecesor **Miranda**—, continúan sin embargo los *Certámenes del Teatro Vocacional*, se instituyen 12 nuevos premios nacionales en 1951 y sube el monto del premio de la Comisión Nacional de Cultura, pero su legitimidad para generar prestigio en el campo intelectual se halla desgastada frente a la reiteración de la censura y las listas negras²⁵. Como en todas las áreas, el peronismo cultural es una contradicción andante: se exonera a los profesores universitarios no prosélitos y se impone por ley que sus remplazantes tengan la ficha partidaria, única legitimidad factual; el tradicional laicismo recula ante el tomismo en las cátedras; se llega a intervenir la Academia de Letras porque ésta se niega a postular a Eva para el Premio Nobel de Literatura... y a la vez se crean la Universidad Tecnológica y la Universidad Obrera, se decreta la dedicación exclusiva en los cargos docentes, proliferan nuevos institutos, se extiende la gratuidad en la enseñanza, y no cesa la investigación ni el dictado cada vez mayor de seminarios. “El régimen peronista no buscaba la sujeción ideológica de la cultura letrada, no se proponía tanto acallar las voces opositoras como mantenerlas al margen de manera tal que la palabra adversa era admitida, mejor dicho, ignorada, mientras fuera públicamente inaudible” (**Sigal** 2002, 516).

En el último lustro de gobierno suceden algunos cambios de orientación en el programa cultural, que carece de coherencia pero no de finalidades (**Svampa** 1994, 259 y cf. nota 17). Si a mediados del 40 configura una *tradición selectiva* en términos de **Williams** (1980, 137-9), que identifica con significados y prácticas del pasado que le permiten robustecer su dialéctica política —pueblo/oligarquía, nacional/extranjero—, en el 50 esta postura se flexibiliza. El *Primer Plan Quinquenal* sólo propugna el acogimiento de la cultura en general, mientras el *Segundo* detalla cómo cada expresión se divulgará a la clase obrera, “cambiar la concepción materialista de la vida en una exaltación de los valores espirituales” y así “lograr la elevación cultural del pueblo”. En su quinto capítulo, establece las normas para el teatro privilegiando al autor argentino, pero se además se elegirán “obras del acervo artístico nacional y universal”, (**Ronzitti** 1953: 29). En mayo del 46 se anuncia que el *Teatro Nacional de Comedia* no representará más obras foráneas y en el 47 se decreta que *todos* los teatros deben iniciar sus temporadas con obras nacionales no estrenadas, pero en 1950 no se trata solamente de acercar al pueblo sus propios personajes e idelecto mediante el nativismo y el sainete, sino de *elevarlo*, haciendo que la cultura *alta* le llegue directamente, donde el trabajador/ espectador

se encuentre. A esa tentativa responde la puesta de *Electra* de **Sófocles** en las escalinatas de la Facultad de Derecho de Buenos Aires, y la de *La fierecilla domada* (**Shakespeare**), ambas en el marco del *Primer Festival del 17 de octubre*, de 1950 (**Mogliani** 2008, 2-3). En resumen, cobra cuerpo la idea de difundir *toda* categoría de cultura por sobre sus contenidos, y el color local coexiste ahora con lo universal, el nacionalismo junto al universalismo. Si se dictamina la obligatoriedad de pasar el 50% de música nativa en las salas de espectáculos, será para proteger a la corporación de músicos e intérpretes, y “sólo secundariamente apela a motivos nacionalistas” (**Fiorucci**, ob cit., 4). Vulgarizar la cultura no es sinónimo entonces de *desjerarquizarla*, sino diseminarla hasta la gente, incluso, transportar la cultura *urbana*, en tanto universal y como implícitamente superior a la rural y hasta el momento exclusiva de la gran capital, a *los pueblos*. El viejo propósito de “educar al soberano” alberdiano que no desafía a las jerarquías culturales, sino las *refuerza*, democratizando su acceso (ídem, pág. 4).

En más de un sentido el peronismo es un movimiento conservador: la tradición selectiva no excluye, sino integra la mística nacional de los fundadores del 80 a la relectura histórica de quienes quedaron al margen, simbolizado en una nueva versión, especialmente teatral, de la literatura gauchesca, que tampoco es original²⁶. Pueden confraternizar, al menos al principio, escritores nacionalistas católicos de rancia estirpe como **Manuel Gálvez** junto a neorrevisionistas como **Jauretche** y **Hernández Arregui**, y hombres de izquierda revolucionaria como **John William Cooke**. La diferencia, de nuevo, consiste en la *difusión popular*, que a un tiempo forja una aleación entre mitos telúricos y mitos occidentales, lo provinciano y lo extranjero, una *modernización*, en suma, equivalente a su dinámica política, la cual no pretende convertir a la clase obrera en dominante sino, más bien, introducirla en la ciudadela burguesa, no como derechohabientes del poder sino como, esencialmente, consumidores.

Un ejemplo de este dualismo de preceptos estético-ideológicos en comunión se exhiba en el índice y las ilustraciones de la *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, intento de legitimación del capital cultural por el Estado. En colores desde 1948, la portada está dedicada a personajes históricos de variada extracción ideológica: **Miguel Cané** (n° 29, octubre 1948, I), **Vicente Quesada** (n° 30, octubre 48, II), **Carlos Pellegrini** (n° 45, julio 1949), **Pedro Goyena** (n° 47, julio 1949), **Estanislao del Campo** (n° 55, noviembre 49), o **Ernesto Quesada** (n° 63, abril 1950), pero se reproducen pinturas de premios nacionales cuya temática, invariablemente, alude al hombre popular y su contexto paisajístico metonímico: *Hombre del río* (del marplatense **Juan Carlos Castagnino**, n° 29, p. 17), *Gaucha abanderado* (busto del escultor Ernesto Soto Avendaño, *id*, p. 18), *Campeones* (un grupo de niños futbolistas con fondo de fábricas: aguafuerte de Miguel Elgarte, *id*, 53), *Flor de cardo*

(una mujer de pueblo: óleo de Enrique Estrada Bello, *íd*, 54), *Paisaje de Barracas* (óleo de Onofrio Pacenza, n° 45, 68), *El púgil caído* (escena en un ring de boxeo, por Gastón Jarroy, n° 47, 68), *El Chan-go Guanuco el asustao* (rostro puneño, de José Casto, n° 55, 17), *Paisaje del sud* (óleo: Nidya di Pasquo, *íd*, 68), *Esquina marplatense* (pero no la *postal* turística sino un hu-milde caserío: Juan Sol, n° 63, 17). El álbum informativo brinda una sinopsis de los ciclos de conferencias de la Subsecretaría de Cultura, desde homenajes al Deán **Funes** y la “música popular, canciones y danzas nativas” o “la dimensión histórica del gaucho” a “el sentimiento de la Argentina en Lugones” y “Cualidades esenciales del Cristianismo”, y de la capital federal al interior (n° 45, junio 49: 4-16); el programa de conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional y la temporada lírica del Colón (*íd*, 24); la cartelera comentada de estrenos teatrales y la actividad de los teatros vocacionales (*íd*, 31-7); “museos, estudios y galerías” (44-8), coreografía (50); reseñas bibliográficas (52-8); cine nacional e internacional (59-61); las giras de los elencos de la Comisión ilustradas con fotografías (63-5); el “plan de divulgación teatral en el interior del país (66 y 69); los “becarios americanos” que solventa la entidad (70-1); el repertorio en vigencia del *Cervantes* (73-4); recitales poéticos (76) y las jornadas del *Tren Cultural* (80-1), siempre alternando Buenos Aires y las provincias en cada rubro. La estructura se repite en cada nueva edición.

Mar del Plata, I: Coetáneos del *Teatro de Arte*. Instituciones y recepción.

Ya vimos cómo 1950 surge auspicioso en materia teatral, según la mirada del cronista de *El cocktail del día*. También lo es para el peronismo local, que en los años 48, 51 y 55 consigue colocar en la comuna a intendentes propios por voto directo luego de la imposición de comisionados de la gobernación —hasta catorce consecutivos entre 1943 y 45. El *Partido Laborista* marplatense, germen del futuro Justicialismo, se constituye sobre la base de los militantes de FORJA (*Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina*), fracción del radicalismo disidente y escindido del personalismo alvearista, cuyos principales líderes —Jauretche, **Scalabrini Ortiz**, Homero **Manzi**—pasan a nutrir en Buenos Aires las filas de **Perón**. Francisco **Capelli**, Juan **Garivoto** y José **Aronna** abren el primer comité laborista en Guido entre San Martín y Rivadavia en el temprano 1943. La apertura recaba a una asamblea a fin de elegir autoridades, y se calcula la presencia de unos 150 simpatizantes, principalmente trabajadores, pero una multitud de más de 1000 los desborda: ya se crearon centros en gremios, barrios y asociaciones profesionales afines a Perón y la habilitación de una sede los reclama con espontaneidad. Ya presidente, Perón disuelve la inarticulada red de basamentos

cívicos y los unifica bajo el rótulo de *Partido Único de la Revolución*. La filial marplatense decide llamarse, simplemente, *Partido Peronista*, y usando esa denominación llama a comicios internos (noviembre 1947), en los que el doctor **Juan José Pereda** sale tercero, dentro de una lista integrada por gente de la ex Junta Renovadora del Radicalismo. La interna no es reconocida desde la cabecera provincial de La Plata y Pereda pasa a ser declarado ganador y candidato a intendente. Así se corona primer alcalde peronista de Mar del Plata, en estrecha diferencia ante los socialistas (9162 votos contra 7350), y asume en 1948. Su gestión no resulta particularmente feliz. A poco de andar el bloque oficialista se fractura en el Concejo Deliberante y la oposición socialista-radical acusa al alcalde de dilapidar el dinero público en contratación de personal y no en obras; en marzo del 50 el ejecutivo de la provincia interviene el ayuntamiento alegando “falta de cooperación y desintelencias” ante sus lineamientos y **Mercante** nombra como comisionado al dr. Federico **Callejas**²⁷.

Pereda, marido de Agustina **Fonrouge Miranda**, directora del *Teatro de Arte*, ya no gobierna la comuna cuando ella estrena sus obras, pero sí el Partido. En simultáneo al desplome político del dr. **Pereda**, se atisban en el horizonte otras formaciones. Antes incluso que el texto evocativo del *Cocktail*, se da la bienvenida a una escuela:

“Todas las iniciativas que hasta el presente tuvieron origen en Mar del Plata, tendientes a formar conjuntos de arte, a crear un teatro vernáculo que contara con todos los elementos indispensables para tan plausible finalidad, no pasaron de buenos propósitos. Por otra parte, lo que se hizo también se ha circunscripto a una reducida esfera.. Por lo tanto, siempre se ha esperado una realización completa y vasta al respecto y a llenar esa finalidad parece estar llamado el teatro vocacional que bajo la dirección de los señores Alfredo Viggiano y Héctor Llan de Rosos ha quedado instalado en nuestra ciudad para constituir el ‘Conjunto Artístico Marplatense’ y a la vez promover la actuación de los futuros artistas en radioemisoras y en teatros. Con tal motivo se impartirá la enseñanza de arte escénico y se dará preferencia propendiendo a su desarrollo a las obras de autores noveles que podrán ver de esta manera representados sus trabajos”²⁸.

El texto parece un preámbulo a la revisión histórica que el autor del *Cocktail* referirá pronto (cf. *supra*, pág. 5). Del extracto se desprende la ponderación del radioteatro, fuente ocupacional y de entrenamiento; la educación escénica como imperativo por primera vez, y la existencia, o la sospecha, de una literatura dramática que el balneario presumiblemente tendría pero no encontraría cauces de mostración. A la voluntad artística se le adjunta la creencia en el desinterés de todo arte cuando lo antecede la honrada designación de ser pre-profesional: “Debe destacarse preferentemente que la formación del Teatro Vocacional no busca intereses de lucro de ninguna clase y que los beneficios que pudieran obtenerse mediante sus representaciones serán ellos destinados a fines benéficos”. Al día siguiente se publica el *pedido de aficionados* y un plan de trabajo:

“a) condiciones: 1) Tener 15 años cumplidos (en breve se llamará para el Teatro Infantil; 2) Nombre, domicilio, profesión y consentimiento de los padres, en caso de ser menor; 3) Manifestar su vocación eligiendo el género en que desee actuar, e indicando horas libres para los ensayos; b) formación de conjunto para audiciones de radio; c) formación de compañías para actuar con selección de los mejores aficionados que deseen actuar en el teatro profesional; d) interpretación de obras radiales y de teatro de autores nacionales y de noveles de toda la provincia; e) Todas las funciones que se realicen serán a total beneficio de Instituciones de Caridad de Mar del Plata y de las ciudades donde actúa el “conjunto”. La inscripción y la enseñanza serán gratuitas”²⁹.

Suscriben la solicitada el director, Alfredo Luis **Viggiano**, y el asesor literario, Héctor **Llan de Rosos**, el primer *dramaturgo* local que escribirá con cierta continuidad, aunque no estrenará en la ciudad, salvo un par de pequeñas comedias en lo inmediato³⁰. El texto da cuenta de los postulados típicos del *vocacionalismo* como propedéutica, pasaje intermedio hacia la matriz del actor *independiente*: el reclutamiento de aficionados que serán profesionales en una etapa ulterior; gratuidad de lecciones y fines, lo que justifica la edad mínima de los aspirantes, y la impetración como actividad para momentos de ocio sin invadir horarios de trabajo. Las aptitudes individuales de cada *performer* serán decisivas a futuro, más que la disponibilidad de una carrera formal, matrícula o título incluidos. Se prioriza, según el orden formativo, el radioteatro. *Teatro vocacional* ya tiene los *dos* sentidos, como los clanes que incentiva el gobierno nacional en su cruzada político-cultural contra los autonombrados independientes, y como una institución educativa sin objeto de lucro que propende a formar un *campo autónomo* (escénico, literario y mediático, o dicho de otro modo actoral, autoral y de recepción) por encima de la superada tosquedad de los clubes barriales pero encaminada a sentar las bases del profesionalismo y la permanencia. Volvamos al enunciado de *El cocktail del día* y allí encontraremos esta segunda significación:

“(U)na “escuela de teatro” que en resumen es lo que quiere ser, y lo que debe ser, ese movimiento hacia un “teatro vocacional”, que acaba de iniciarse entre nosotros. Escuela de teatro para formar conjuntos, para orientar a los actores vocacionales y permitirles el modo y forma de madurar en sus aspiraciones, “escuela de teatro” con amplitud de miras, no sólo para perfilar actores y constituir elencos sino para formar directores y alentar la vocación de escribir para la escena buscando obras en autores noveles marplatenses. ¿Acaso no es posible esto? ¡Claro que es posible! El movimiento merece todos los estímulos y en especial apoyo de la prensa, que necesita sin duda para que todos sepan cómo se desenvuelve y adónde va”³¹.

Se desprende de la cita que la diferencia entre *independiente* y *vocacional* no es conceptual —mbos buscan lo mismo y se hornean de idéntica manera— sino meramente *terminológica*, para no confundir al bisoño “movimiento vocacional”, tan esperado, con el teatro al que el peronismo acosa y defenestra como *contrera*. Ironías de época, la anhelada escuela florece y se deshoja raudamente, durando menos todavía que los cuadros filodramáticos, entretanto el primer esbozo de conservatorio independiente, *ABC*, logra formar a los intérpretes de más larga trayectoria en la diacronía local.

Amén de los preparativos de la compañía *Angelina Pagano*, otros planteles comprueban una diversificación. En junio del 50 se promete la “Agrupación del Teatro Experimental”, y un texto espectacular, *Ha entrado una mujer*, de Enrique **Suárez de Deza**. Su borderó se donará al “capital social del Mar del Plata Moto Club”. Se dice que desea complacer “a los aficionados al teatro vocacional” pero se elide, o se ignoran, datos sobre organizadores y elenco³². En julio, se produce el debut y se conoce al puestista, Miguel **Paladino**, aunque nada se sabe de los actores.

“Elegir una obra (como la de Deza) de por sí prueba algo difícil para figuras que en su casi totalidad es la primera vez que afrontan la responsabilidad de la crítica de una ciudad con gran cantidad de cultores del arte escénico. Es de esperarse que (el director) dé una interpretación exacta a la obra que pone en escena. Es indudable entonces que reine gran expectativa en el ambiente.... y que este bautismo de fuego sirva para acicatear a estos cultores del teatro vocacional”³³.

Esa tan temida y ansiada *crítica* no se demora y un día después del estreno se publica:

“El director evidenció gran aplomo en sus intérpretes, poseedores de cualidades dignas de mención. La obra montada dejó entrever la posibilidad de llegar más alto en la vocación de elementos que anoche interpretaron “Ha llegado...” con soltura y dicción solamente vistos en intérpretes más veteranos. Es pues, bajo todo punto de vista encomiable la labor conjunta del Teatro Experimental, que bajo los auspicios del Mar del Plata Moto Club nos ofreció anoche la difícil obra de Sánchez de Deza, que contó con el franco apoyo del público asistente”³⁴.

La reseña, expeditiva y somera, despachada por condescendencia o compromiso, delata a un periodista poco informado pese a la importancia que él mismo adjudica a la crítica y su influjo letal. ¿O se refiere sólo al *público crítico*? ¿Tiene la ciudad tantos cultores o son tan *aficionados* como el elenco? No obstante tanta estimulación, no se cita al elenco y no se tienen nuevas noticias tuyas ni de su director. *Experimental* y *vocacional* son sinónimos, pero no sabemos en este caso si existe otra vez la doble semántica —oficialista y semiprofesional-preparatorio, dados los mínimos datos.

Al fin toca escenario el *Vocacional Angelina Pagano*, presentando dos obras de su director, **Llan de Rosos**. Ya está en plena interacción el campo intelectual en sus instancias de producción (dramaturgo) y legitimación (la crítica); desde el estreno formal se adelanta una primera aproximación:

“(Ambas piezas) merecieron el unánime asentimiento del auditorio por (su) carácter instructivo”, y el elenco “cumplió una meritoria labor en el tablado, dejando entrever que entre los elementos jóvenes de nuestra ciudad hay pasta para emprender la realización de obras de mayor envergadura, lo que es de por sí un aliciente para quienes dirigen este teatro vocacional, que puede dar magníficos frutos a la escena local”³⁵.

Durante su desarrollo, actúa incluso la Orquesta Sinfónica Municipal, “cuyo concurso ha prometido el comisionado municipal, dr. Federico Callejas”³⁶. Lo siguiente, la crítica más amplia que haya merecido compañía alguna, que en *LC* ocupa carilla entera, sobre dos obras: *Un día de clase* y *Éste es mi hogar*:

“La primera obra es un cuadro fresco y animado de la vida estudiantil, que el autor ha teatralizado con habilidad. No faltan notas emotivas y jocosas, con el apéndice de un conflicto sentimental. Hay simpatía juvenil en todas las escenas, que se ensamblan con fluidez, no sin locuacidad en los diálogos. (Los actores) se desempeñaron con entusiasmo y corrección, aunque es justo reconocer que las mujeres actuaron con más acierto que los varones. Ello nos induce a consagrar nombres: Olga Gamallo, Norma de Barberis, Carmen Garrido, Alicia Cáceres, Elisa Spezza, Rosa E. Calzio, Norma Eusebio, Dolores Martín, Margarita Bertín, Antonio Garrido, Héctor García, Leónidas Rivero, Néstor J. Barrios, Carlos A. Oliver, Miguel A. Salomón, Jorge Lamarque, M. Luisa Linares, Isabel Hidalgo, Walter Aguirre Silvetti, Juan Blom y José M. Porta. La segunda obra (*cuenta el argumento*), la hermana mayor que cría a sus dos hermanas menores, encarna el tipo de la mujer fuerte de las comedias del dr. César Iglesias Paz.... El convencional epílogo de las comedias cinematográficas cierra la comedia del sr. Llan de Rosos, que pudo conferirle fuerte realismo si hubiera renunciado a satisfacer elementales inclinaciones del público. La extensión de algunas escenas puede reducirse sin desmedro de la arquitectura teatral. El diálogo es pulcro y directo, sin rebuscamientos, siendo éste uno de los valores reales de *Éste es mi hogar*. El reparto tuvo animosos y aplomados actores, algunos de los cuales revelaron singulares dotes escénicas. Rodolfo Machado imprimió naturalidad y comicidad al marido ocioso y jugador; Carlos de Rosas tuvo naturalidad y sinuosidad en el villano; Alfredo Luis Viggiano, aunque algo apagado, demostró experiencia y discreción en el solterón Alfredo (etc). El espectador tuvo exteriorizaciones de simpatía y estímulo para cada uno y todos los actores, que rivalizaron para dar impresión exacta de disciplina y homogeneidad. La iniciación de la labor escénica del TVAP ha tenido ponderables características como lo reconoció el público que asistió a las tres representaciones, en las que el aplauso subrayó la labor de los noveles aficionados y veteranos animadores”³⁷.

Tenemos, al fin, una crítica teatral pormenorizada después de cabildeos de circunstancia que llamamos *gacetillas comentadas* (Cabrejas 2007, 262), aleatorios sueltos informativos, siempre halagüeños, *gacecríticas* corteses y perlocutivas para no despertar animosidades ni rispidez frente a vecinos —mejor que *ciudadanos*— en un pueblo donde todos se conocen, inclusive el cronista. La institución legitimante tiende a especializarse *junto* al teatro intencionalmente profesional, reconoce los componentes que *debe* constatar e insinúa una estructura en proceso de fijación³⁸. El redactor ya adhiere, de modo implícito, a una *poética* hasta por la expresión de ciertos prejuicios remanentes, como el reproche a esquivar el *realismo* y patinan en la demagogia del melodrama filmado, y la afirmación de juicios modernizadores como el diálogo no-declamatorio y la necesidad de la condensación en el texto dramático contra la “extensión de algunas escenas”. Un dramaturgo, actores en franco desarrollo, recepción clamorosa de público y una crítica menos concesiva, invitan a pensar en una verdadera floración del campo teatral marplatense, aunque no fructifica, porque el *Angelina Pagano* se desvanece apenas visto y ni siquiera los actores *promisorios* pasan a nuevas agrupaciones, imágenes de un proyecto socio-cultural todavía inmaduro.

Mar del Plata, II: El Teatro de Arte. La primera dirección profesional.

Agustina **Fonrouge** es el primer caso registrado de una docente teatral educada en conservatorio dentro del balneario. Su curriculum nos llega a través de una apologista tardía, según la cual inicia sus estudios con Ramón **Sanromá** en La Plata y luego en Buenos Aires; a los quince años se recibe de profesora de declamación en el Conservatorio Williams y recibe “valiosas lecciones de los célebres actores **Cunill Cabanellas** y **Mercedes Quintana** en el Instituto de Estudios del Teatro (en el Nacional *Cervantes*)”. Luego, en la Facultad de Humanidades de La Plata es alumna del helenista Leopoldo Longhi de Braccaglia en Exégesis del Teatro Griego y Declamación. Sus primeras experiencias en teatro, los títeres, con obras de **Collodi**, **Ariel Bufano**, **Cervantes** y **Capdevila**, que presenta en Buenos Aires en la *Casa del Teatro*, con colaboración de **Germán Verdiales**. Como declamadora labora en el Teatro *Colón* y el *Cervantes* y debuta en Mar del Plata en el teatro *Auditorium* con “Judith”, poema inédito de **Alfonsina Storni**, y como *puetista*, asumiendo *Interior* de **Maeterlinck** (1944)³⁹.

Los testigos de su paso tipifican a **Fonrouge** formada en el paradigma de la dicción interpretativa. La actriz **Victoria Ruiz** menciona su praxis disciplinaria: “Nos propuso aprender

danzas clásicas para dominar el cuerpo, expresión corporal para moverse en el escenario, impostación de la voz y leer obras de teatro para tener conocimientos y no representar sin saber los autores.” Fonrouge “debía escuchar nuestra voz hasta el último lugar y sin micrófono: se leía en voz alta la obra hasta encontrar la inflexión de la voz, y si se dañaba, nos imponía hacer ejercicios treinta o cuarenta veces en casa, nos enseñaba a respirar. Lo espontáneo estaba en el arte de aprender. Hacíamos miles de ensayos, y los pasos en escena también los dirigía ella. El artista debe tener, —decía.—una *espontaneidad estudiada*”. Beba **Basso**, de veinte años entonces y dramaturga en ciernes, confía otras peculiaridades:

“Nos *explicaba* más que otra cosa, los juegos del teatro, a veces pequeñas escenas para ver dónde podíamos llegar. Una vez se mandó con *Un niño juega con la muerte*, en el Club Pueyrredón. Trajo para maquillador a Miguel Ángel Casal, de Bs. As., que era un caracterizador, te hacía desde King Kong a Chaplin, conocidísimo en el cine y el teatro de la capital. Yo tenía 20 o 21 años y fue asistente en la obra. Con ella empecé a trabajar porque nos pedía que escribiéramos, y un día ve mi texto y pregunta, de quién es. Me lo descubrió ella. Agustina tenía un criadero de pollos en Luro al 10.000. En 25 de mayo y Rioja, donde hoy está la farmacia López tenía una casa grande, con un balcón en el entrepiso desde donde vía el hall y de ahí nos miraba y corregía.”

En una entrevista publicada, la directora desbroza el *training* del actor-orador: “Primero hacemos ‘ensayo de mesa’, como yo le llamo, leemos y leemos, hasta compenetrarnos bien del sentido de cada frase, luego realizamos las escenas sueltas, armando un pequeño escenario”; “deseo ensayar diez días y subir a un escenario. Esa es la lucha más seria de todo teatro experimental: convencer a los que no saben nada, que tenemos que estudiar, dejar la vanidad en casa y obedecer ciegamente a quien se sacrifica para desarrollar con eficiencia una vocación” (1953). El *Teatro de Arte* se aprestaba a presentar la que sería su última obra, *Prohibido suicidarse en primavera*, de Casona. **Fonrouge** atiende una educación en trance de obsolescencia: la que homologa actuación a declamación, según la preceptiva dominante de **García Velloso** (1926), que depara una gestualidad fija para cada “expresión de las pasiones” y un acompañamiento en la impostación de la voz⁴⁰. Tributa por primera vez una *ética actoral*; experimental y profesional son sinónimos en su lenguaje, y la preferencia hacia la dominación de la voz sobre la accesis escénica una revelación de sus propias limitaciones. El corpus también circunscribe el ariete transicional entre remanencia y emergencia en estos años. Convengamos que *diez días de ensayo* no parecen idóneos para endurecer la musculatura dramática de los neófitos, y contradice los *miles de ensayos* que recuerda Ruiz.

Luego de una única función de *Julieta y Romeo*, del español José María **Pemán** en 1950, Fonrouge estrena obra de autor nacional, *Un niño juega con la muerte*, de Roberto **Mariani** (25 al 27 de setiembre) en el Colón. En ambos casos delega la puesta en escena (**Pepita Bó Bosc**, y **Julio Nogueira**, para el primer texto; **Mario Mario** para el segundo), reservándose la preparación actoral. La Comisión Directiva del *TDA* indica una estratagema política: convocar apellidos de las fuerzas vivas (**Juan Fava**, **Julio César Gascón**, celebridades fundadoras aportantes de legitimación social) y las máximas autoridades de las Fuerzas Armadas (el

coronel Ginés Padín, el capitán Agustín Diehl), y surtirle un carácter *para-oficial* como teatro *culto* de la elite comercial-ilustrada, la cual no se abstiene de posar entre los representantes del *nuevo* poder. La foto en cepia no puede saltar a la corporación militar, cuya inclusión no suena extraña siquiera a un emprendimiento teatral. Otro factor propio de una *transición*, llama a la intervención del Estado en la vida cultural como se suscitara en las tres décadas derivadas. Asimismo refuerza la autonomía del campo: la pieza de **Mariani** la estrenó en Buenos Aires el *Teatro del Pueblo* (1938 y 1940), sindicado como opositor; el programa de *Un niño*, en página 3, arrima una breve nota biográfica: “poeta bonaerense desaparecido en 1947, autor de finísimo espíritu que perteneció a la generación de **Leónidas Barletta, Luis Cané** y otros”, y un fragmento del prólogo del autor a la versión publicada⁴¹. ¿Ecléctico ex profeso, casualidad, ignorancia? El *TDA* abraza un multiforme arco ideológico, desde el falangista **Pemán** al espírita **Casona** pasando por el liberal **Mariani** y el progresista yanqui **Williams**. Casi una transposición artística del proteico peronismo, que no vigila de cerca a su propia corte, en un balneario de provincia donde puede pasar perfectamente por burgués.

No puede hablarse de una *poética* teatral ni de una estética, sino de un *proyecto* que se hace cargo de una *utopía* del imaginario social, como parecen serlo, a raíz de los ya mencionados artículos periodísticos, las del centro cultural y el teatro lugareños⁴². El programa de mano de *Un niño* retiene una prospectiva: por un lado “contribuir a la cultura integral del vecindario, promover su acervo intelectual y favorecer la vocación de los diletantes”; por el otro, “aumentar el interés del público hacia las más elevadas y variadas manifestaciones de este arte”, desde clásicos a “comedias, dramas y teatro para niños, zarzuelas y operetas”. Puente entre el pasado inmigratorio-barrial y el nuevo estímulo externo del drama de posguerra, promete continuidad a la tradición de las compañías, locales y visitantes, que montaban espectáculos lírico-folclóricos para las colectividades, y a la vez exhibe pulsaciones de importación absolutamente originales, más tratándose de un *team* de aficionados: el horizonte de expectativas dominante de *Julieta y Romeo* ya desde el título parodia la tragedia shakespeareana, y, enseguida, Fonrouge traerá a **Tennessee Williams**. En otra dirección, *anticipa* las ambiciones pluriculturales de las inminentes *organizaciones* teatrales, al planificar “conciertos, conferencias, recitales poéticos, ballets”. Aún falta la deliberada intención autogestionaria, propia del independentismo; también en ese aspecto entraña una institución de dos mundos, entre el organismo semioficial o paraestatal y la empresa privada o cooperativa que procura sostenerse a sí misma, con actores profesionales o que anhelan serlo.

El paratexto que acompaña el reparto de roles en las páginas centrales, “*Hogar de gente adinerada, que tiene el culto de la honradez, el amor, la bondad, los libros y el progreso. La*

acción en Buenos Aires. Época actual”, sin duda conservador, transparenta los ideales de la próspera clase media, lo mismo que la elección de la pieza. Amén del contenido popular del corpus vocacional propulsado por el peronismo, habría pues en el TDA una incentivación hacia un *nuevo tipo* de público, no el mismo al que apuntará el *Experimental Juan D. Perón*. Hablamos de la *distribución* del trabajo escénico. Fonrouge, experta en guiar actores, o al menos confiada, en virtud de la educación incompleta que recibiera no precisamente como directora sino como maestra de retórica aplicada al teatro, prefiere en un primer tiempo compartir la función de puestista, que resuelve encarar en soledad recién para *Verano y humo* y *Prohibido suicidarse en primavera*. El elenco cambia de una obra a otra, lo que supone deserciones o descartes, otro rasgo privativo del diletantismo en tráfico hacia la estabilización de las escuelas y sus ciclos lectivos anuales, que estarán muy lejos de la mera gimnasia vocal-memorística. Sólo **Carlos Fanck**, estudiante además del *Teatro ABC*, **Helena Canossa** y **Vilma Sagrario** continuarán actuando, mientras el resto de las tres formaciones distintas no vuel-ve a hacerlo. **Ruiz**, la única en común a todos, muy joven cuando está a las órdenes de la Fonrouge, abandona, por presiones familiares, tras un corto pasaje radioteatral⁴³.

Concepción del texto espectacular. La recepción.

Las tres obras que **Agustina** y sus grupos pueden llevar a cabo carecen de seme-janzas; el mayor riesgo asumido parece ser *Verano*, pieza estrenada en Estados Unidos en 1948 y apenas cuatro años después en Mar del Plata. Concebida en tres planos que la dirección sintetizó en un escenario—la rectoría, la fuente y el consultorio médico—difiere de las otras dos, reducidas al living de clase media tal como piden las acotaciones de **Mariani** y **Casona**. Las puestas, de cualquier modo, son tradicionales u ortodoxas, de claro ilusionismo y escenografía realista, siguiendo, previsiblemente, el molde aristotélico en cuanto a concepción mimética pero sin contracción temporo-espacial, un universo cerrado y autotextual donde el director concretiza una amplificación de las didascalias. Con respecto a la actuación, es predominantemente semántica, y responde a la identificación actor-caracter según un criterio de adecuación—la directora conoce cada ductilidad y sabe cuál es compatible. La subpartitura sitúa la praxis escénica en el ensayo-error: “(**Fonrouge**) nos hacía meternos en el personaje. Nos preguntaba si era inteligente o no, si se expresaba bien o mal, si era apresurado, si cometía errores. También qué pensábamos de él y cómo lo sentíamos. Después nos llevaba al Colón, nos decía *hablen* y se sentaba en la última fila”, relata **Ruiz**⁴⁴. Su armonización daba la evidencia de

sentido, ritmo bajo y poca movilidad del signo teatral. Un conjunto integrado, indicial, donde el ilusionismo quiere demostrar una tesis realista.

La *crítica*, tan incipiente en los 50 como la renovación de repertorio y metodología de trabajo pese a publicitar siempre los inminentes estrenos, no los evalúa al producirse, pero no tuvo tampoco oportunidades. Desdichadamente la *première* de *Verano*, agendada para el sábado 26 de julio de 1952, coincide con *el día* de la muerte de Evita, y sus prolongados funerales ocupan a la prensa escrita en forma casi excluyente. Su presentación se posterga un mes y en vez de concitar comentarios sólo da pie a una airada queja de un colega de **Fonrouge** —el propio director **Llan de Rosos**— ante el vacío de público en la función del Club Pueyrredón. La obra de **Williams** llega a Mar del Plata medio año antes que **Mecha Ortiz** traiga *Un tranvía llamado Deseo* (2/1/1953) y es un desconocido aún sin espectadores latentes, aunque eventualmente la película de **Elia Kazan** sobre esta última (1951) arribase a las pantallas. Un anónimo redactor de *LC* suena ingenuo, si no ignorante, al advertir sobre la pieza:

“una comedia que es experiencia genuina del teatro moderno, lleno de acontecimientos a veces inusitados, imprevistos, que provocan desenlaces inesperados, exactamente como pasa en la vida. El teatro de renovación no quiere más obras que terminen en rosa, sino las que por el enlace natural y trágico de la vida tengan que terminar en una forma dolorosa para algunos; tal vez para los que más merecen y para los que aparentemente menos merecen les sonría feliz, exactamente como en la realidad”.

y la consabida indulgencia hacia “un grupo de actores vocacionales pertenecientes al teatro independiente, los que pondrán con todo cariño una obra de riguroso corte moderno”⁴⁵. Un texto del 22/7 testimonia un interés —inédito en nuestra escena— por atribuir los roles técnicos a especialistas: al pintor **Igor** “nuevamente se ha confiado la labor escenográfica”, lo que indica un puesto fijo, o al menos anterior, dentro de la compañía; hay un maquillador “del teatro y del cine” **Miguel Ángel** y el “acompañamiento musical” está a cargo del “fantasista y concertista de jazz **José Andrade**” (pág. 4). También en la asignación de *específicos* estéticos el *Teatro de Arte* ha sido un pionero en parangón al filodramatismo.

La prensa, dijimos, tiene otras prioridades durante estas jornadas de luto nacional. *La Mañana*, matutino acendradamente peronista, informa el estreno prorrogado para el 14 de agosto “en breve temporada”, y no vuelve a nombrar a la compañía ni publica crónica alguna⁴⁶. **Llan de Rosos** utiliza la columna de *LC* para denunciar la apatía cívica. El texto traspasa además los complicados entretelones en el armado de un grupo aficionado en circunstancias desfavorables:

“El público no concurre, no sabe o no quiere reconocer los sacrificios que cuesta poner una obra en escena. Primero, la elección de la obra; luego, buscar los intérpretes. Todos quieren ser protagonistas, los hombres desean salir muchas veces y hablar largos parlamentos; no importa lo digan mal, el asunto es hablar; las mujeres quieren ser jóvenes, lo más bonitas posibles, de una pureza inmaculada, no sea que luego, fuera del escenario, las confundan, y así mil inconvenientes. El o la directora, como en este caso, de un conjunto vocacional, debe armarse de paciencia, estudiar el problema personal de cada uno y resolverlo; buscar el horario de ensayo, que le venga bien a todos; luchar contra la comisión directiva de los clubes que tengan escenarios para ensayar; con decoradores, utileros, escenógrafos, maquilladores; a todos les tiene que pedir algo y quedar obligado con ellos, y así llegar al día de la función con cientos de problemas resueltos”⁴⁷

El director como orquestador de voluntades de infraestructura o, directamente, la infraestructura misma; el papel todavía central de los *clubes* como únicos recipientes de espacios libres para ensayar; el divismo esquemático de los actores noveles; la negociación con los colaboradores en un ámbito donde nadie percibe retribuciones o cachets. El discurso comprueba que la recepción se resume al propio campo teatral: “en la sala sólo hay cincuenta personas, siempre las mismas, las mismas caras, nos saludamos todos”. **De Rosos** se considera autoridad, puesto que ha estrenado sus propias piezas con el elenco *Angelina Pagano* dos años antes, pero la solidaridad en el interior del campo no tiene eco fuera de él⁴⁸. El escritor informa que “la señora de Pereda” se halla ensayando *Su marido me gusta, señora*, de la dramaturga marplatense **Gladys Smith**, y “vamos a anunciarlo con tiempo para que el público cancele sus compromisos y concurra a aplaudir o a silbar, si quieren, pero que vayan”, pues la ocasión amerita “dos atractivos, la presentación de su disciplina de conjunto y el estreno de una obra de una autora local”. Sin embargo, **Fonrouge** no llega a debutar otra vez. **Llan de Rosos** apenas tiene términos elusivos para la actuación de *Verano*: “¿Su interpretación? Buena—no hay nada sobrenatural—ya la dirección lo dijo antes de la función: son alumnos, no artistas. No me animo a hacerles una crítica a cada uno.... y prefiero reservarme para cuando sean artistas”.

El golpe de estado pudo incidir en la carrera de **Fonrouge** y en la vida política de su marido, que seguirá desempeñándose como urólogo, director del Hospital Mar del Plata y médico en la Clínica Central⁴⁹. La articulista **Labal de Marchese** sugiere otros motivos, las interferencias de un campo teatral todavía prematuro: “Preparaba obras de Priestley, Marquina y Benavente, pero **Agustina** abandona su trabajo por la dificultad tremenda que nunca pudo solucionarse, y fue la falta de una sala adecuada para los ensayos. Esa falta material de un elemento tan indispensable cortó en pleno florecimiento esta simpatiquísima y civilizadora labor, de ese grupo de artistas entusiastas, todos hijos de Mar del Plata, que dirigía Agustina, y la llamó a silencio. ¿Por qué, digo yo, hubo tanta indiferencia de ciertos sectores, y pudiendo, no prestaron su apoyo a esta obra?”⁵⁰. Asoma, pues, el principal inconveniente: no existe la casa propia, no sólo *para los ensayos* sino para los estrenos, ya que el *Colón* y el *Odeón* son privados, el complejo *Auditorium* lo monopoliza el gobierno de turno y los clubes empiezan a destinarlos a otros usos. *ABC* propondrá *ir hacia* la sede.

Mar del Plata III: el apogeo del radioteatro

La primera transmisión televisiva se produce el 17 de octubre de 1951 a través del anuncio del canal estatal 7, pero su popularidad será restringida hasta el abaratamiento de los aparatos receptores, primero importados y pronto de ensamblaje nacional, lo cual sucede en el transcurso de los próximos años: al promediar los 50 se contarán 823.000 *pantallas chicas* vendidas en su corto diámetro de alcance –la capital federal. Entretanto es el radioteatro, en su forma serial, el remanente vía auditiva de los arquetipos del sainete y el nativismo, que en el balneario repercuten masivamente igual que en el resto del país. Su encuadre radica en una *bifurcación escénica*: de la audición radial durante el desarrollo de los episodios sucesivos o teatro *tecnovivial* (Dubatti 2012, 62), hasta el *desenlace* en vivo representado por la compañía en un teatro con la puesta concreta, instante en el que las voces encuentran rostro y corporeidad y los oyentes se convierten en *espectadores*. He aquí los primeros elencos asalariados y un director-primer actor que no trascenderá del medio radiofónico pero sabrá instrumentar de manera sólida los dos factores indisolubles de la partitura preparatoria: el manejo de la voz y del cuerpo.

Mar del Plata en el año 1950 puede considerarse una plaza teatral *anualizada*: entre junio y octubre se estrenan en los teatros *Odeón-Colón* 41 obras sumando locales y visitantes, y 39 en 1951. Solamente en octubre se recoleccionan 27 noches de actuación⁵¹. El radioteatro *continúa* el espíritu comunitario barrial en cuanto a opción temático-genérica y acontecimiento público, y *anticipa* las rutinas ritualísticas de la telenovela y su riguroso horario cotidiano. Su comentario compartido y el coronamiento de la intriga sobre el tablado reproducen el salón del club pero en la escala urbana, ahora reunión de desconocidos bajo una nueva advocación ceremonial que los identifica. También se trata de un escalón encima de los cónclaves saba-tinos de la barriada: aunque eventualmente las compañías puedan presentarse en los clubes, la *última función* se cumple en el circuito céntrico, los teatros *Colón* y *Odeón*. La crisis económica y política a partir de 1953 va rebajando el empleo de tales espacios, que se reacomodan y vuelven a tomar impulso desde 1959 y ya no cobijarán a los que eran “éxito asegurado”⁵².

Erminia Velich, Nelly Rizzo-Raúl Chanel, Nino Persello, Marita de la Cruz son migrantes internos que escogen la ciudad y no solamente actúan en ella sino salen de gira comarcal. Todos cuantifican una experiencia vasta mejor que educación académica –la mayoría de los directores de radioteatro carecen de ella. En la magazine local *La Semana*, **Chanel** repasa su trayectoria ante un periodista que firma *Esquilo*:

⁵¹(Comencé) en el 42 en Bahía Blanca, en LU2, LU3 y LU7 hasta el 44, allí en capital federal, donde trabajé durante toda la temporada en el entonces Municipal de la ciudad de Buenos Aires, hoy General San Martín, con Santiago Gómez Cou, en *Silverio Leguizamón*, de Bernardo Canal Feijóo, y esa misma con Guillermo Battaglia en *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. Tuve el honor de integrar el equipo técnico de *Pampa bárbara*, cuyo equipo creo fue, el mejor que se logró formar en el país para realizar una película”. Y: “Volví a Bahía Blanca en 1946; allí con mi buen amigo Javier Rizzo, actor de viejo cuño y uno de los

puntales de la pasada mejor época de oro del teatro nacional, estuve hasta el año 1949, que vine a Mar del Plata” para interrumpir su trabajo en 1951 “por compromisos en LT1 y LT3 de Rosario”⁵³

No se priva de exhibir sus credenciales ideológicas: “Quiero hacer teatro en Mar del Plata, pero teatro a la altura de las grandes capitales del mundo. En el Segundo Plan Quinquenal, que el país se apresta a realizar, los artistas tenemos mucho que hacer, así lo indican los objetivos del mismo. Y los artistas habremos de poner nuestro grano de arena para el acrecentamiento de la cultura de nuestro pueblo”. La misma revista —un mes antes, lo que señala la gravitación del género—interroga a **Velich** y ésta hace su propio balance biográfico:

“(Hago teatro) desde la cuna, ya que ésta lo fueron los camarines de los teatros en que actuaron mis padres, actores que integraron, entre otros, compañías como la de José Gómez, Carlos Morgenti, Sassone-Puérsoles, junto a figuras como José Olarra, Pablo Acchiardi, Miguel Faust Rocha, Nicolás Fregues, en la que intervine en un papelito de niña. Con la última compañía se inicia como profesional actuando en papeles de damita” (*sic* cambio de persona). Actué junto a Dardés, María Luisa Notar, Cicarelli, Segundo Pomar, Ana Lasalle y otros. En 1935 inauguré el Parque España de Mar del Plata integrando el elenco de Ivo Pelay. En 1937 fui atracción de varieté en Montevideo, en la sección revistas que incluía al famoso circo Hagenbeck. Fui cantante en el Odeón, junto a mi padre, también músico. En cine hice *La mujer del zapatero*, junto a Tino Tori”⁵⁴.

Su comentario pone de relieve un campo mediático popular que cruza radiofonía y gráfica: “He visto que por fin el periodismo comienza a ocuparse un poco de nosotros”. **Velich** nunca brilló en el cine, donde fue actriz de reparto: en dos largometrajes de **Julio Irigoyen** que no se estrenaron: *El tango argentino* (1942) y antes *Canto de amor* (1940), “incógnita, sin previo anuncio y como complemento”, recién vista en 1948 (**Manrupe/Portela** 1995, 89); del 41 es la citada *La mujer del zapatero* (otra vez **Irigoyen** guionista y director), “rudimentaria comedia de apuro” (id, 393), y del 42 otro producto de Irigoyen, *Gran pensión La Alegría* “película de aspecto teatral: un solo escenario y pocas tomas” (id, 255). En las dos últimas comparte cartel con su padre **Juan Velich**. La editorialista de arte *Salehr* (**Sara Lehrmann**) le dedica una despedida en 1953⁵⁵ y no vuelve a saberse de ella hasta 1956 en que *La Mañana* le dispensa un obituario, habiendo fallecido en la capital: “figura de vastas proyecciones que llenara un extenso capítulo en el radioteatro marplatense”⁵⁶. Su desaparición equivale a un adiós simbólico para el subsistema en la ciudad.

Menos noticias pueden rastrearse sobre los otros. **Nino Persello**, actor italiano, ha tenido algunas participaciones en el cine sonoro argentino antes de afincarse en el balneario, pero al revés de Velich, su carrera se prolonga luego de retornar a Buenos Aires. Entrevistado por *LC*, se lo presenta como “quien tan brillante papel realizó al lado de Francisco de Paula en el film *El Diablo de las Vidalas* y con **Amedeo Nazzari** en *Calle arriba*, de Carlos **Borcosque**”⁵⁷. El reportero está mal informado: la primera nunca llegó a pantalla, censurada por **Apold** (febrero 1950) debido a no reunir “las condiciones de veracidad histórica”, que habrían “dado una impresión equivocada de nuestra guerra de independencia” —revisa la biografía del general Aráoz de Lamadrid (**Manrupe/ Portela**, 175), y la segunda es *Volver a la vida* (1949, estrena-

da en 1951), las vicisitudes de un inmigrante itálico de posguerra con “claras intenciones de presentar a la Argentina como tierra de paz y sobreabundancia de propaganda pro-peronista” (id, 624). El artículo de la prensa no nombra a *Los hampones* (de Alberto **D’Aversa**, 1951), cuyos exteriores se ruedan en Mar del Plata, porque tardará diez años (1961) en proyectarse. Persello, abocado “a la tarea de buscar elementos para la formación de una compañía de radio-teatro integrada en su totalidad por gente de Mar del Plata”, sólo insume un mes en la “selección de valores”⁵⁸ y el 15 de abril debuta en LU6, Emisora *Atlántica*⁵⁹. De menor incidencia y antecedentes, la actriz **Yaya Suárez Corvo** posa en la nómina de *Corazón*, sensiblera versión del clásico de Edmondo **de Amicis** (**Borcosque**, 1947) y en el 50 ya se ha radicado entre nosotros. Osvaldo **Carmona** es el único nativo. De apellido Vázquez, dice **Abiús**, “usó como nombre artístico el de su madre, era hijo de un hotelero, fue municipal y se dedicó a los negocios inmobiliarios cuando el radioteatro dejó de escucharse”⁶⁰. El matrimonio **Rizzo-Chanel** y Carmona se repartirán los mayores sucesos de auditorio en apenas un bienio de fama, 1951 al 53, siendo 1952 el año áureo.

Marita de la Cruz, nativa de General Madariaga, accede a un lugar destacable a fines de los 50 en LU9, cuando acapara la atención del radioescucha junto a **Jiménez**. Con ella trabaja su novio **Juan Carlos Mariani**, en el horario semanal de las 2 de la tarde, y los fines de semana envía la *Pandilla de Marita*, “grupo grande de pequeños talentos”, según los dichos de un integrante, **Mario Altamirano**: actuaciones individuales, en música y canción, de jóvenes ejecutantes en el marco de una revista de audiciones. El elenco, además de Altamirano—entonces un adolescente—, **Mariani**, **Aurora del Solar**, **Carlos Veltri**, **Renán Scarano**, **Raúl Solari**. Los títulos de sus radionovelas: *La maestrita del chañar* y *Cinco números tiene el destino*. Llega a estrenar los primeros libretos de **Alberto Migré** y hace alguna incursión en Buenos Aires como actriz de teatro, por **Fernando Siro**, que suele convocar a figuras del interior en esta época. “Sus condiciones no las tenía nadie, había mucha distancia entre ella y los otros. Marita y Jiménez penetraban más en la gente en los primeros sesenta, pero la primera era muy superior en calidad artística, mientras el segundo buscaba más que nada el efecto y no tanto la actuación.”, dice **Altamirano**. Su ocaso se debe a razones tan románticas como el repertorio y el medio. Mariani se habría enamorado de otra mujer y “no lo pudo superar. Abandonó todo, volvió a Madariaga y se quedó a vivir allá”⁶¹.

La primera emisión radiofónica argentina la logró el 27 de agosto de 1920 quien sería un pionero de los *talkies* criollos, Enrique Telémaco **Susini**, junto a sus amigos Luis **Romero Carranza** y César **Guerrico**, a su turno fundadores en 1933 de la empresa cinematográfica

Lumiton. No es “verdad irrefutable” que allí se consuma la primera transmisión *mundial* (Horvath 1988, 8), aunque algunos lo aseguran (Acosta 1988, 61 y 77). Curiosamente también involucra al teatro, pues se transmite en directo la ejecución de la ópera *Parsifal*, desde los techos del *Odeón* porteño. Apenas dos años más tarde se lanza en Mar del Plata, desde la casa de un vecino, Carlos Mauro, que confecciona él mismo un equipo rudimentario; el 1 de setiembre de 1926 José **Zaccagnini** da nacimiento a *LU6 Atlántica*, la primera radio del interior del país, en un inmueble de Luro 3460, lindero al cine *Atlantic*. En 1929 ingresa el teatro al medio, con *Una limosna, por Dios*, obra del cuadro filodramático dirigido por **Francisco Cárpena**. A fines del 30 empieza el afianzamiento del radioteatro y la historia cita a un tal **Bernardo Blanc** como estrella masculina en ascenso, pero hasta mitad del decenio la radio llega al aire entre las 10 y las 14 horas. El periodista **Enrique Borthiry**, el bandoneonista **Astor Piazzolla**, el director de orquesta **Armando Blumetti** y el pianista **Manuel Rego** tocaron en vivo, y **Fortunato Benhayón** condujo el primer programa de noticias hacia 1934. En los 50 pertenece finalmente a la editorial Haynes, dueña de radio *El Mundo*, la cual pasa al dominio estatal cuando quiebra y constituye entonces parte de la red mediática oficialista. *LU9 Emisora Mar del Plata* es bautizada una fecha veinte años posterior a Atlántica, el 27 de diciembre de 1947, como filial del *trust* de LR3 Radio Belgrano, que pertenece al iniciador de la televisión **Jaime Yankelevich**: él y su hijo Samuel presiden el acto inaugural. En 1948 genera sus propios radioteatros y en el 49 debutan **Rizzo-Chanel** con *Cruz Montiel*, y al año siguiente *Furia*; **Chanel** se radica en Rosario a continuación y lo sustituye Carmona, que compete con **Persello**, de LU6. Así llega al *éter* el gran record de audiencia de 1952, *El León de Francia*. Desde octubre de 1960 LU9 se irradia las 24 horas⁶².

La radio origina importantes mutaciones de los hábitos sociales. Es el nuevo *totem* de la clase media al reinar en el living y *privatizar* el teatro al microcosmos familiar como punto de convergencia de su audición, viabiliza formas de publicidad no visual gracias al patrocinio empresario —el *Teatro Palmolive del Aire*—, provee el culto a las personalidades famosas o la mística del estrellato actoral actualizando procesos de empatía psicológica y moral, y siembra el debate sobre marcos regulatorios y legales asimilables a otros medios de comunicación (Lorenzo/Zángaro 2005,104-5). Se sabe que las puestas teatrales de Broadway se transmiten por radio en los años 20; ahora, este último cociente de la cultura oral avanzará en sentido contrario, del estudio acústico a la representación viva⁶³. **Bosetti** (1994) alega cuatro parámetros programáticos en la radio hasta fines del 50, y tipifican a la radio marplatense también: los espacios humorísticos, las audiciones musicales, las transmisiones deportivas y los servicios informativos. Los ciclos de humor, conocidos por las cadenas nacionales, y sus estilos,

se albergan en la ciudad durante las temporadas ocupando diversas salas y a su vez están los shows radiales basados en *sketchs*, como *La craneoteca de los genios*, que llega al club *Racing*⁶⁴; los de *personajes*: Fernando **Ochoa** (“Don *Biligerno*”) hace sus unipersonales como parte de la “embajada artística” de *El Mundo* en los cines Ocean Rex y Belgrano⁶⁵ y en la *Fiesta de la Argentinidad del Nación* (LC lo llama “recitador y charlista”⁶⁶); los *personales*, basados en el diálogo con un animador que le da “pies” al humorista, o los diálogos de cómicos como **Bono/Striano** (al menos dos ocasiones en el Cine *Belgrano*⁶⁷) y Juan **Bono** en teatro junto a compañía propia, *Colón*: 9/5/48), y los *situacionales*, cuando los caracteres circulan dentro de un espacio definido: *Gran Pensión El Campeonato*, agosto de 1945, cine *Ideal del Puerto*⁶⁸.

Un panel que convoca el *Grupo de Investigaciones Estéticas* (7 de octubre 2006) nos ayuda a reconstruir este fenómeno social mediante el anecdotario de algunos de sus memoriosos actores. **Elisa Marval**, actriz de *El León de Francia* (autor Santiago **Benvenuto** –seudónimo de *Adalberto Campos*, director **Carmona**) sintetiza su calendario regularizado y sus tópicos argumentales: “Hacíamos la novela por radio y a mitad de mes íbamos al teatro y la gente iba a ver cómo terminaba: aventura, drama o romance, iba a ver con quién se quedaba la heroína y quién moría”. Y los medios, y efectos, de la recepción multitudinaria: “Acá el comercio abría a las 15, el *León* se hacía a las 14:05, las empleadas de las tiendas llegaban tarde, porque no tomaban el tranvía sino que iban escuchando las novelas que salían de las casas; era tanto lío que las cámaras de comercio pidieron que cambiáramos el horario”. Las horas de emisión, correspondientes a la *matinée* de los cines, anticipan la rutina de la telenovela, aunque las había matutinas. **Velich** suele oírse los días hábiles desde las 10:30, con *La sombra vengadora* (de **Arse-nio Mármol**, LU6). En general, las dos emisoras locales compiten durante toda la tarde. **Persello** y **Velich** pertenecen a Atlántica, y **Carmona** y **Chanel** a Mar del Plata, si nombramos a los más activos. **Suárez Corvo** actúa en la última, pero ya no figura en 1951 – *La extraña hija de Scarlet Brooks*, de Josephine Bernard, desde el 3/4/50; *La virgen de piedra*, propia, el 25/7; *El chaleco encantado*, de Luisa Benedetti, que culmina en el *Odeón* en el vermut de las 16:30, el 21/1/51. También en LU9 trabaja **Cosme Amenta**, mínimamente: pone dos textos de **Héctor Bates**: “...*Y era un vagabundo*” (28/1/54) y *María de los Dolores* en el cine San Martín (25/4/55). **Carmona** concluye su viaje por las fábulas exóticas pasando a LU6 en 1955: *Abdel Kebir, la pantera de Ar-gel* (2/7), a las 14 de lunes a viernes. **Jiménez** presenta *Honrarás a tu madre* (Nicolás **Olivari** y Roberto **Valenti**) en el San Martín el 23/10/55 y retorna en 1956: *Guarumba el indio*, de Mario Romano (14.05 hs.) hasta exponer el desenlace en el *Colón* (4/8/57).

Los radiodramaturgos son apenas conocidos hasta el apogeo del microsistema. **Chiappe**, nacido en Floresta y autor de 700 títulos, renombrado por la audición de *Por las calles de Pompeya llora el tango y la Mireya*, gozará una vindicación póstuma al adaptar **Leonardo Favio** un libreto suyo para *Nazareno Cruz y el Lobo* (1975)—murió ocho meses antes del estreno; sobre una serie radial de **Roberto Valenti**, Julio Rossi filma en 1950 *El morocho del Abasto*, *biopic* en torno a los años juveniles de Gardel con un poco ajustado Rolando Cháves, y sobre otra, *El galleguito de la cara sucia*. **Enrique Cahen Salaverry** producirá el film homónimo en 1965, alargando la publicidad del cantante Juan Ramón; **Héctor Bates**, historiador del tango —*La historia del tango* (1936), coescrita con su hermano Luis, que recopila reportajes publicados en *Antena* y otros realizados en radioemisoras—, pinta de cuerpo entero al género en los títulos de sus radiotextos: *La mazorquera de San Telmo*, *La vendetta*, *Virgen y madre*, *¿Dónde está mi hijo?*, *La vida de la sangre*, *Genoveva de Brabante*, *María de los Dolores*, *La pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, *Montescos y Capuletos*, *El casamiento del diablo*, *La loca del conventillo*, *Arreando amores y penas ahí va el Tape Lucena*, *Mate cocido el bandolero romántico*; **Arsenio Mármol** escribe especialmente diálogos para **Leonor Rinaldi**. Uno de los radioteatros trasladados al cine será *Los Pérez García*, de Luis M. **Grau** (directores Fernando Bolín/ Don Napy: 1949), comedia blanca pequeñoburguesa y genuino antecedente de *La Familia Falcón* (1962: Hugo **Moser** y David **Stivel**), a su vez hija de *Telefamilia* (1953) y *¡Qué familia!* (1954), paralelas al suceso del formato radiofónico (**Hermida/Satas** 1999, 46).

En cuanto a los actores, la formación desigual entre ellos pavimenta el camino al profesionalismo, y por demás la etapa de *oralidad* catapultó la carrera de todos. **Marval** confiesa: “Yo nací con el arte en la sangre, no fui a la escuela, todo lo aprendí allí porque lo llevo en los genes: mi padre era anarquista y hacía propaganda en las esquinas y debía decir que hacía teatro porque si no la policía se lo llevaba preso, y mi abuelo era poeta y carpintero”. **Inés Mariscal**, porteña, que vivía “frente al teatro Casino, el Maipú Pigalle, en la esquina el Marabú, y a dos cuadras de *El Mundo*, excepcional catedral del arte con sus escuelas de tango y sus grandes maestros de la palabra”, se inicia en esa emisora junto a **Juan Carlos Thorry**, pero estudia con **Heddy Crilla**, e integra *Las dos carátulas*, “un elenco maravilloso al que se entraba por concurso para egresados del Conservatorio Nacional de Música y arte Escénico y en mi caso del ISER, (*Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica*) donde existía la currícula de Interpretación en Radio y Televisión, de la cual egresé en 1961”. A **Abiús**, ya veterano del cuadro del club Alvarado, lo invita **Carmona** luego de visitar la sede —estaba transmitiendo *Fachenzo el Maldito*—y debuta en *El forastero que llegó una tarde*. **Domingo Agüero**, mar-

platense oriundo, estudia teatro en la Universidad de La Plata y allí lo adiestra **Pedro Aleandro**, que “tenía locura por hacer *El rosal de la ruinas* en radioteatro, pero ya estaba en vigencia *Las dos carátulas*, de alto nivel, así que tratamos de hacer un nivel más bajo en la radio de la universidad y pusimos *Nuestra Natacha*, de **Casona**—no tan cerca de los grandes dramas de Radio Nacional”. **Horacio Montanelli** actúa en *Radio Nacional* y recuerda que “La escuela actoral empezó en *Nacional* en 1951, y tenía tres elencos, *La Ranchería*, *El Corral* y *La Sirena*, con más de 180 actores, entre ellos **Alfredo Alcón** y **María Rosa Gallo**”, aunque se disuelven “porque los actores somos muy desunidos, mientras los locutores no, son más vivos que nosotros, siempre se organizaron y mantuvieron sus fuentes de trabajo”⁶⁹. *La Ranchería* hace autores nacionales; *El Corral* teatro español y *La Sirena* el universal (**Gotlip** 2001, 10).

Esteban **Oller** informa que las representaciones en vivo se realizan preferentemente los viernes en dos funciones, vermouth y noche, siendo frecuente una tercera cuando la fluencia de asistentes lo demanda; “durante la temporada invernal el mayor número de puestas tiene por epicentro los meses de julio y noviembre respectivamente: el receso escolar y el fin de los ciclos radiales en un caso y el fin de la temporada invernal de las compañías”(2009, 393).

Concepción del texto espectacular. *La recepción.*

Las cifras de Montanelli pautan la progresión y relevancia del arte radioteatral como educador de intérpretes, y la certidumbre de su consumo cultural, que fácilmente se transfería del atril del locutor a la sala de espectáculos. **Juan Carlos Stebelski**, actor de Gregorio **Nachman**, le debe la elección de su vida:

“La experiencia que me marcó fue la llegada de los actores de radioteatro. Era la época a la que no iban las grandes compañías a los pueblos. Entre ellos se llamaban *la gran rascada*. Cuando hicimos el homenaje a *El León de Francia* recordamos la aventura de ir a los pueblos, cagarse de hambre, el tipo que se agarra los testículos o le palpa el culo a las actrices mientras representa con su voz engolada. Trataban de desalentarme cuando les decía que quería ser actor. En Buenos Aires fui tramoyista de la compañía de folklore de Ariel Ramírez, y en el escenario ensayaban los actores de capa y espada de la radionovela: tenían esos largos cortinados pintados, enormes, que se colgaban y doblaban, con el dibujo de la escenografía de fondo, y uno de los actores me decía con la voz del héroe: *prepará los sándwiches, flaco, que ahí se va el León de Francia*, y yo le decía, *esto es una vergüenza, no es teatro para nada*. Y el tipo, *¿vos estudiás teatro, flaco?*, y le respondía: *sí, y esto no es*. La respuesta era clara: *Claro que no es teatro, nosotros salimos de gira por la guita y darle de comer a los chicos. Teatro es lo que hacen ustedes*. Y así todo, fue a gente que llevó el teatro a la verdadera gente del pueblo, los peones, las criadas. A Olavarría, que era ciudad importante, iban Mecha Ortiz, Roberto Escalada, Carlos Cores, pero los tipos del radioteatro me dieron una lección, la primera importante: porque a Mechongué, una aldea, iban los de la *rascada*⁷⁰.

Stebelski, natural de Olavarría, se muda a la capital a los 17 años y cursa talleres conernientes a puesta en escena, interviene en elencos surtidos, oficia de *regisseur* e iluminador de los ciclos folclóricos de Ariel Ramírez y vuelve a su ciudad natal para fundar una Escuela de Arte Escénico y el primer *Elenco Radioteatral Olavarriense*. La obra *Bienvenido León de Francia* (de Carlos Zapata, dirección **Jorge Laureti**, 1989-90) plasmará una parodia de

aquellas viejas veladas. Las anécdotas contienen datos interesantes, como la apelación a bastidores pintados que suplen la arquitectura corpórea, la independencia entre elocución verbal y actitud del cuerpo —exagerada hacia el lado burlesco en el texto espectacular de Zapata/Laureti—la impronta itinerante de un teatro *cercano* físicamente al pueblo remoto y la discutible calidad de las performances, que los propios equipos desmerecen no sin cinismo. “En mi empresa —dice **Héctor Miranda**, libretista histórico de la radio—son veinte las familias que viven de esta actividad: las giras al interior son las que nos dejan la plata fuerte, ya que la radio abona cachets muy bajos”⁷¹. No sabemos quiénes se apean en el interior bonaerense, pero en la evocación de **Stebelski** contradicen la experta afinación descrita por los panelistas. **Elsa Alegre** hila un dato que suma a la precariedad ya vista en los viejos cuadros: “No existía propiamente una dirección de actores. A lo sumo *te movés hasta acá, entrás por ahí, salís por allá*. Con un palito se marcaba la puerta. Después era la lectura: algunos párrafos más lentos y otros más rápido. Esa era toda mi experiencia al abrirse ABC”⁷². Jorge **Edelman**, fundador del radioteatro en Neuquén que trabajó en las giras de Carmona y Elisa Marval, dice del director: “Tenía que marcar si estábamos en el aire, generalmente por señas. O se hacercaba y remarcaba al oído en voz baja. También mientras se ensayaba decía si se leía muy lento o muy rápido, o con más énfasis. (Cuando fui director) leía como creía que debía hacerlo y los actores debían imitarme. El tiempo lo controlaba con las páginas escritas; si sobraba se repetía un aviso o se pasaba más música. Siete u ocho hojas equivalían a 23 minutos”⁷³. Junto a **Chiappe**, que “repetía tres veces *te quiero* porque las amas de casa se distraían cocinando y así se concentraban de nuevo”, los actores grababan ocho o diez capítulos por noche: “a las 2 de la madrugada terminaba la transmisión y comenzábamos a grabar el capítulo del día y si podíamos, algo más”.

El diámetro de difusión por aire y en cadena —*Belgrano* de Yankelevich enfrenta el desafío de *El Mundo*, cuyo potente equipamiento conmociona al mercado, a través de contratos con emisoras del interior (**Torre/Pastoriza** 2002, 269) y brinda así a los radioteatristas la posibilidad de nombradía y reclamo de público que definirá a la televisión. “En cualquier lado se hacía teatro. Una vez improvisamos el tablado en una cancha de bochas. Otra, en el andén de la estación Chapadmalal, con **Jiménez**: poníamos dos soles de noche a kerosén porque no había luz eléctrica. Después la gente nos agasajaba, nos esperaba con lechón, nos regalaba un jamón entero, chorizos, torta. Así fue en Los Pinos, cerca de Balcarce, por ejemplo. Y siempre a sala llena”, dice **Abiús**⁷⁴. La rivalidad entre novelas y radios se resolvía sin traumas al haber profusos oyentes: “Chanel en el *Odeón* hacía *El capitán Furia* y nosotros (Carmona) en el *Colón* poníamos *El León de Francia* y los dos llenábamos la sala”. Más aún, los elencos porteños no

obtenían tanto éxito en comparación: “En Necochea, en el *París*, llenamos. Dos o tres días después, cerca del 60, debutaban Cibrián-Campoy y tuvieron media sala, pero íbamos nosotros y con la obrita explotó el cine. Lógico, la gente escuchaba Radio Necochea”. A la *tele* le faltaba para eclipsar a los medios reinantes. La pareja José **Cibrián**-Ana María **Campoy** realiza telecomedias desde 1953 en Canal 7 —la trilogía *¡Cómo te quiero, Ana!, Ana y Pepe, ¡Cómo te odio, Pepe!*—auspiciada por televisores *Admiral* y todo un calco de la americana *Yo quiero a Lucy* (**Lucille Ball** y **Desi Arnaz**), pero no se conocía en el sudeste bonaerense. La primera revista sobre televisión, *Teleastros*, duró apenas dos números (**Hermida/Satas** 1999, 12). **Altamirano** recuerda las salidas de estos *bululúes* modernos, al acompañar a **Marita de la Cruz**:

“**Mariani**, la pareja masculina, tenía un *Packard* 36 negro, le adosaba un carrito y allí iban los telones y el vestuario. Me acuerdo que al entrar a un pueblo creímos que nos reconocían y saludaban y en realidad se estaba *quemando* y nos avisaban... No había escenografía simbólica sino realista, pero sintética. El telón atrás, que bajábamos y volvíamos a enrollar todavía maquillados mientras se hacía el baile del pueblo con que terminaba la representación, ya cansadísimos. Cada cual se vestía de característico: el galleguito, el paisanito, la china, etc., y conforme a la época. La agenda era nutridísima, en una semana varios pueblos: llegábamos a media mañana, hotel, y salíamos a la noche o al otro día temprano. Hicimos, no sé, Ostende, Cristiano Muerto, Eulogia, Necochea, La Brava, Batán, y acá en el San Martín y el Ópera. Donde llegaba la radio, incluso en pleno campo —era lo único que les llegaba de las grandes ciudades—la novela era popular y los teatros se llenaban”⁷⁵.

La identificación simpatética provocada por los caracteres lleva a sintertizar carácter-actor hasta el punto de agredir físicamente al *Malo* cuando termina la representación en vivo, y premiar o agasajar al *Bueno*, porque la trama los pintaba sin variantes en pares morales dicotómicos. Mario **Amaya**, *Churrinche* en *Chispazos de tradición* (1931-6), relata que “en una de las escenas del melodrama tenía que asestarle un talerazo a quien se investía de traidor alevoso. Se lo pegué no más con un caño hueco de goma y el traidor se desmoronó estrepitosamente para dar más verismo al suceso. Dos o tres días después, una señora le envió a **González Pulido** (el autor) un reloj de oro y a mí un alfiler de corbata, obsequios que venían acompañados de unas pocas líneas que decían ‘este es mi regalo por haber terminado con ese maldito canalla’⁷⁶. *Chispazos* se enviaba diariamente a las 18:30 y terminado el capítulo, de unos 50 minutos, “el conjunto que lo animaba corría presuroso hacia el cine para representarlo teatralmente, y concluida la función en esa sala, se trasladaba a otra. ¡Si hasta llegó a trabajar en las mañanas de los domingos!” (**Del Monte** 1980,42). Veinte años adelante, los episodios se graban, a fin de poder emprender la gira zonal. “En total la obra radioteatral tendría unos treinta o treinta y cinco capítulos, dependiendo del éxito; a veces se prolongaba, caso *El case-rón de los Barrientos*, de Juan Carlos **Chiappe**, o *Juan Barrientos*. El mismo autor de la obra de radio te mandaba el libreto, que también se compraba a 30 centavos en las librerías, y nos llegaban a su vez los libretos diarios, o sea que escribía dos obras distintas. A veces el capítulo final se transmitía en simultáneo desde el teatro, como *Hormiga Negra*”⁷⁷. Este actor, siempre oponente en la estructura profunda, padecía las consecuencias de la identificación ingenua:

“En *El forastero que llegó una tarde* le pegaba a mi madre —la actriz Carmen Delgado—y justo sucedió que se murió la mía. Me gritaban *hijo de puta* y yo sufría... Tenía que hacerlo, reírme como el *malo* que me tocaba hacer y soportar las puteadas”. Otra: “En el circo Real, de Colón y San Juan, hacía *Juan Barrientos, carrero del 900*, donde hacía de Galíndez, “al que nadie mojó la oreja”. Y resulta que estaba entre el público Andrés Selva y su mujer. Aplauden y lo hacen subir al reconocerlo. *A ver, mojále la oreja, Selva*. El boxeador lo hace, claro, y yo saco el cuchillo. *Vos serás Selva pero yo soy Galíndez*, etcétera. Me silbaron y por poco me matan...”⁷⁸.

El subsistema, pues, se apropia de dos enunciaciones históricas. A la remanencia del criollismo que delata *Chispazos*, y la herencia del folletín del gaucho *outlaw*, o sea el bandolerismo social, se yuxtapone el coetáneo abordaje del nativismo que hemos analizado como particular del teatro vocacional; su misma dialéctica de personajes y situaciones se aplican a la rémora del sainete en su fase intuitiva, otra de las intrigas favoritas. Un pasaje por los *programas* de las puestas escénicas verifica la tendencia. Una de Necochea (*Juan Barrientos*), ilustrada con las fotos de los actores vistiendo la indumentaria de sendas criaturas, adiciona unas rimas autodescriptivas:

Página 1: *La simpática dama joven Ruth Miralva en el personaje de Marta:* “Marta es mi nombre/ Nací con el alma de serenata/ fui amor y drama/ novia según la suerte/ y llevo en el pecho una espina clavada/ con el dolor de una puñalada/ que corta y corta al dar la muerte.

Página 2: *Carlos Galván,* “Juan Barrientos, carrero del 900/ que nunca agachó la frente/ que aunque de pena muero,/ seguiré al cadenero/ rienda en mano hasta la muerte”.

Página 3: *Raúl Subilet,* el sargento *Garabito.* “Soy sargento de facción de 1910/ a nadie preso llevo/ y nunca metí la pata/ porque tengo el corazón/ más grande que una alpargata”.

Página 4: *El recio primer actor en el traidor más traidor del Radio Argentino (sic): Galíndez, Ismael Abiús:* “Yo soy Galíndez, al que nadie mojó la oreja/pa los mansos soy oveja/ y pa los bravos soy león/ pal amor soy bandoneón/ que conquista con sus quejas/ yo soy el guapo Galíndez/ y ninguno todavía me mojó la oreja”.

Amén de la familiaridad implícita, suerte de *anagnórisis* previa, establecida entre oyente y fisonomía de ficción, se observa el sistema de personajes fijo: la Heroína-dama joven, el Héroe-galán, el Característico-cómico y el Traidor-antagonista. Presumiblemente, el tercero, un policía que “a nadie preso lleva”, es desde el enfoque actancial oponente y ayudante del sujeto-Héroe, según la secuencia. La actuación, semántica: el actor representa, construye y significa al personaje en una relación mimética, se identifica aquél con éste y ambos forman una *unidad* casi indiscernible para el espectador. También la dicción se lee *verosimilizada*, imitativa del contexto (Pavis 1994,149 y 151-2), que recrea un Buenos Aires aún aldeano y por extensión los pueblos del interior en trance a la urbanización; ideolecto que dada su historicidad tiene mucho de *cronolecto*, pero dependiendo del *status* del personaje: castellano neutro en la dama y el héroe con verbalizaciones gauchescas si el *plot* es nativista, popular en modismos en el comparsa y declaradamente *reo* en el Traidor. Referente al modo de esta expresión, vivimos el contraluz del habla costumbrista en la artificialidad de la dicción

interpretativa, los parlamentos que ponen “el acento en los tonos, ritmos y pausas, en la “musicalidad” de las frases más que en una aproximación mimética al habla cotidiana” (López 2003, 176). Se automatizan los procedimientos del sainete, pero con modificaciones procedentes de otras fuentes. Hincapié en el desarrollo sentimental —el destinador vuelve a ser el sentimiento amoroso—; los arquetipos paródicos del inmigrante se suavizan y tienden a ser abolidos, aumentan los obstáculos que debe sortear el héroe y lo alejan o acercan de la heroína como afluyente de la novela folletinesca, y se subordina la concepción dramática a las generales de la ley del melodrama: “teatro no del pueblo sino para el pueblo, medio de instrucción” y triunfo “de la sensibilidad, la justa recompensa a la virtud y el castigo del crimen” en palabras de Charles **Nadier**⁷⁹. Desde lo discursivo, el radioteatro “(procreaba) nuevas relaciones entre géneros altos y bajos; se interpenetraban procedimientos propios de un soporte a otro, se traspusieron matrices populares de un medio o lengua a otro como el melodrama, el folletín, la oralidad, el criollismo, la comicidad; fórmulas rítmicas mnemotécnicas, títulos rimados, nombres llamativos, aliteraciones, repeticiones, juegos de palabras y redundancias temáticas, proverbios y refranes. El oficio se basaba en la buena dicción, en la capacidad de gritar, la improvisación y la función fálica” (Gotlip 2001, 17). “Pariente de la novela folletinesca y el circo criollo —dicen, exultantes, **Vega/ Chiappe**— las historias movilizaban las expectativas de la pequeña burguesía, describiendo lugares urbanos y rurales; impulsando la justicia y las reivindicaciones populares, restaurando valores, evitando que se perdieran las tradiciones y se olvidaran los lugares queridos, estableciendo una pertenencia negada por la clase dominante pero vivida por el pueblo” (2011, 19). Uno de los libretos restaurados íntegro, *El Chacho Varela, gaucho desde la vincha a la espuela* (**J. C. Chiappe**) es ejemplar. Cuarenta y siete largos episodios; infinitas *anagnórisis* parentales —padres muertos y sustitutos, hijos raptados de bebés, un presunto incesto no querido entre los enamorados debido a paternidades confusas—; un *malvado* extremadamente perverso, poderoso omnímodo de la comarca y usurpador; nuevos *tour de force* del argumento que estiran el encuentro final de la pareja y parecen distanciarlos cada vez más y hasta el uso del disfraz, la reaparición de la madre asesinada y el suspenso que demora la resolución de una intriga a la emisión del día siguiente. Nombre parlante en el protagonista, mixtura de *Chacho* Peñaloza y Felipe *Varela*, el cual unifica revisionismo *gauchista* y *federalista* a un tiempo.

Otro programa combina publicidad del conjunto (Juan C. **Jiménez**) incluyendo al músico invitado, una letra de canción transcrita y de nuevo las autopresentaciones:

Página 2. Su artista preferido JCJ llega a su público amigo con otro sensacional suceso. *El rubio Millán*, radionovela de **Santiago Benvenuto**.

Página 3: (foto de **JCJ**) “Si con nuestras humildes obras llegamos un poquito al corazón de ustedes, ése será el mayor premio a nuestra modesta labor”: Mar del Plata, firma **JCJ**, 3 de julio de 1959. Letra de *La güeya*, en verso: “Pulpero, eche caña”, etc..

Páginas 4-5: en la 4, *JCJ* vestido de gaucho sonriente. *Mónica Landó* en pág. 4. En el medio, *Juan Cambareri*, *el mago del bandoneón*. Abajo, letrero: *Una historia del 900 que se irradia de lunes a viernes por LU9 Radio Mar del Plata a las 14 hs.*

Página 6: Foto *Hilda Marcó (Doña Luisa)* “Yo soy Luisa, mi único afán y tesoro/ es mi nieto y mi hijo/ Yo sé que mi hijo Cacho no fue malo/ El destino lo hizo así y lo bautizaron *El Rubio Millán*”.

Página 7: Foto *Ismael Abiús*, *El Chino Racedo*: “Yo soy el Chino Racedo de Rosario vine y por éste orgullo de Chino que el que a mí se me enfrente le hago astillas la frente” Abajo, *Rolando Acosta (Firulete)*: “Yo soy el peluquero Firulete, guapo y guardaespaldas del el rubio Millango (sic) y también soy un tipo camavalesco”.

El sistema de personajes convalida una regla obligatoria: la madre sufriente y sacrificada. Y las preesas de su populismo: *llegar al corazón*, el Malo altanero y violento, el ayudante que oscila entre la complicitad y la hilaridad. Se entrevé la *hibridación* de los géneros chicos, lo gauchesco junto a los tópicos del tango, malevaje y pulpería, un “guapo-peluquero” que bien podría ser recluta del sainete.

No obstante el costumbrismo residual, la radionovela se encarrila en una gran dosis de *teatralismo*. Su voluntaria enajenación del presente para crear una *metarrealidad* que sólo tiene de histórica un relente del pasado ya exótico —el *feuilleton* romántico y de cordel, la mitología de arrabal y el *gauchismo*—y el escamoteo de cualquier intertexto político y su vínculo con la serie social a favor de la elemental polarización Bien-Mal que se hipostasía en personajes inconfundibles, restringe el acto comunicativo a la formalidad de la acción pura: fines de entretenimiento, acento sobre el suspenso mediante la interrupción de cada capítulo en pleno climax, enunciación mediata de los personajes enfatizada en la función expresiva, “emocionar hasta las lágrimas”. Dan cumplido servicio al menú que analiza **Bentley** como privativo del melodrama: el “llorar a gusto”, la piedad hacia el héroe y el temor ante el villano, la coincidencia abusiva, la exageración, el sentimiento de fatalidad. “Pertenece al estadio mágico del niño, a la etapa en que los pensamientos se consideran omnipotentes, en que no se distingue el *yo quiero* del *yo puedo*, cuando aún no se le concedió reconocimiento diplomático a la realidad exterior”(1982, 189-198). El último grado infantil del teatro local a un paso de la vida adulta.

A semejanza del sainete *pura fiesta* y la comedia blanca predilectas de los filodramáticos, trasunta los valores de la mesocracia, sus creencias en un universo conflictivo que termina armonizando en el desenlace donde las erosiones de clase son atemperadas y se producen el justo castigo del mal distorsionante, la premiación de la virtud y el augurio de la felicidad colectiva. “El suspenso, la incógnita, la solidaridad local, el morir de amor, la amistad sin traiciones” (**Vega/Chiappe** 2011, 19) Una nueva alternativa social a estas constantes se vislumbra: luego de asimilar al *gringo*, ahora se produce la absorción del *migrante*, en el empaque del gaucho —antes *alzado*, fugitivo de la ley y al fin modelo del rebelde romántico-folclórico—y el indio, el *cabecita* o, en el calificativo epocal, el *descamisado*. En síntesis, el sueño político del peronismo.

Las escenografías también reflejan la prosapia del teatro remanente. Las fotos de *Guarumba el indio* disciernen la vacilación entre el naturalismo espontáneo y la abstracción preartística, el garabato que permite sólo borrar un *clima*, que habrán de ilustrar mejor los actores. Ropa de un soldado, un gaucho, maderas y troncos al fondo delineando una portón de estancia o bien un rancho. En otra escena, una cómoda y un bastidor sobre el foro en el cual se ha pintado una ventana con cortinas. Otra reproducción (probablemente *Honrarás a tu madre*; posan **Jiménez** e **Hilda Marcó**) luce un living y muebles reales: jarrones, mesa redonda, silla con posaderas de mimbre, flores, y un teléfono encima de una mesa ratona. Se nota esfuerzo de ambientación para *El León de Francia*. Sillones Luis XV, balcones de balaustradas clásicas, largo vestido de encaje en la mujer; **Abiús** —el pérfido capitán *Felipe de Borgoña*—pechera militar, sable estilizado, botas de caña entera de cuero y bordes almenados, bigote, barbas de pera postizas, peluca dieciochesca blanca en el cortesano viejo (el actor **Carlos Moreno**). Cuando *El Rubio Millán* se aborda en la arena circular de un circo (el *Real*, de Colón y Castelli), y se enhebra al eslabonamiento de sus variedades, solamente se cuelga el bastidor, al que se adosan puertas dibujadas por medio del trazo grueso de un pincel.

Todos estos decorados crean un espacio informativo gracias a una iconocidad diagramática, por la cual el signo representa la configuración referencial del objeto y lo representa, o se practica la táctica teatralista, mezclando elementos corpóreos y pictóricos. Funciona complementariamente a la misma función icónica el vestuario, el maquillaje y el peinado, a los que se le suma su función indicial. Lo propio del microsistema premoderno (**Cazap** 2003, 215). A la concepción *teatralista*, pues, contribuyen los remedos de *sonido ambiente* que operadores y sonidistas manipulan en estudio, una batería de trastos audibles con los que logran el verosímil —una caja de cartón conteniendo garbanzos finge la lluvia, soplar una cartulina junto al micrófono aparenta el viento, los disparos del revólver se deben a dejar caer la tapa de un piano (**Del Monte**, 47), “si una alucinada caminaba delirante por el caserío, los truenos se lograban con un serrucho frente al micrófono; el galope de un caballo (eran) piedras sobre una mesa; cuando la damita joven estaba en peligro e intentaba librarse de las llamas que la perseguían, el operador estrujaba papel celofán para imitar el chisporroteo del fuego” (**Vega/Chiappe** 2011, 19)⁸⁰.

El periodismo no presta demasiada atención a la radio mudada al teatro, más amistoso de las compañías visitantes o locales específicamente obrantes en sala. Del período se rescata una crítica que suscriben las iniciales A. C., **Armando Chulak**, pero se trata de la puesta *radiofónica*, ya que *Cumbres de pasión* (del recién radicado **Persello**) no se transcribió a escenario.

Como tal, se instituye en la actuación *vocal* y no es sino un encomio superfluo munido de la retahíla de lugares comunes:

“Ester Borda cumplió una labor muy acorde a sus méritos, ya que esta figura de gran porvenir en el radioteatro supo desenvolverse con la precisión que dicho papel requería. No menos sucedió con Mary Cristy, toda una veterana de las tablas, que volvió a deleitarnos con su trabajo, ajustado y brillante. Rudy Cisneros, como en cada presentación pone de manifiesto su extraordinaria gama de recursos. Alberto Solari, firma y ascendente valor de nuestro medio; Carlos del Valle, de voz recia y varonil, que estuvo acertadísimo en el papel que le tocó en suerte. Ernesto Stábile, Nené Andreu, Nora Norton y José M. Celaya cumplieron una labor que les vale un ascenso en su carrera artística”⁸¹.

En muchos casos se ven dos directores, uno *general* u orquestador de la puesta en sí, y un *coach* actoral, aquí, respectivamente, **Agustín Ceccardi** y Persello. La ferviente reseña, claro, no podría nunca ser más detallista: el actor del género siempre es sólo una *voz sin cuerpo*, salvo que trascienda al teatro en vivo, sin nada *visible* capaz de resaltar la exactitud de una puesta. No se lee ninguna crítica a ésta cuando llega a *verse* en su episodio culminante toda una serie de gran contundencia popular, pero el comentarista *Esquilo* nos certifica cómo va cobrando importancia, aún con sus fisuras de crecimiento:

Damitas y actrices. “Mar del Plata debido a la evolución que ha experimentado en los últimos años en lo que se refiere al panorama radioteatral, ha dado lugar a la creación de un pequeño mundillo artístico, con todos sus defectos y con todas sus virtudes. De tres años a hoy es extraordinaria la cantidad de aspirantes a actores que han aparecido. Ya es algo más que un intento esporádico –válvula de escape de algunas inquietudes. Se ha convertido en una actividad perfectamente orgánica. Ante esa garantía, muchos son los que se han decidido a encaminar su vocación ingresando en distintos planteles que continuamente se forman. El sexo masculino ha demostrado en este proceso un grado de mayor sensatez y vocación que el femenino (lo cual) es doloroso”⁸².

El radioteatro desaparecerá pero, como instancia profesional, dejará una huella indeleble: camadas de actores que seguirán su carrera. Curiosamente, la diacronía desoye la denuncia del articulista, porque habrá *más actrices* que actores sobrevivientes a la defunción del microsistema.

El traslado del radiodrama a sala casi no se efectúa desde 1960, o ha dejado de revestir importancia y los diarios lo ignoran. Sencillamente al discurso remanente lo metaboliza la televisión pero despojado de climatología campera o de arrabal, para reconvertir los valores *clases medieras* a la ciudad, es decir, barrio, periferia y centro. El Rico y la Pobre, o viceversa, pareja imposible, se casan en la iglesia de la cuadra quebrando la alambrada clasista y resignificando la promoción social.

Notoria la restricción de espacios luego de incendiarse el *Odeón*: se recicla el cine *San Martín*, la carpa del circo *Shangai* presta su pista como una reverberación de la Historia a los orígenes *moreiristas* del teatro criollo, y el *Colón* sigue dando abrigo. A medida que se ensancha el mercado los actores se independizan y forman nuevas compañías (**Jiménez**, del grupo Chanel; **Jorge Pirovano**, **Marita de la Cruz**) y a la vez pocos cierran la serie en las tablas. La crisis ya amaga en 1955, aunque el candado antiperonista no se ve decisivo en la materia: **Chanel**, prosélito declarado del *Tirano Prófugo*, no tiene trabas en sus presentaciones. **Altamirano** atribuye el comienzo del fin a un giro de *marketing* en LU9, a través de la asunción

como director del uruguayo **Evaristo Marín**, que “impulsó una radio con aspectos de mercado, que chocó con la vieja noción de la radio comunitaria”, un símbolo del cambio de época y la despedida más clara a la aldea de vecinos⁸³. El brusco deceso de **Jiménez**, en 1965, que relata **Abiús**, “Viajaba con **Mónica Landó** (esposa y primera actriz) cuando se accidentó. Iba en su *Rambler Cross Country* a Lobería, donde lo esperaba la compañía, y a la altura de Necochea chocó contra un camión”⁸⁴, emblematiza la lápida de un final anunciado.

La producción de las compañías visitantes

Nicolás **Fabiani** (2007c: 107-111) no se equivoca al admitir el primer lustro del 50 como *turning point* en la Mar del Plata teatral, una visagra temporal que marcará una tendencia. Al aterrizaje de grandes elencos porteños en vacaciones estivales, cuando hasta entonces solían viajar a la ciudad en tiempos indistintos, incluso después de terminado el verano de alta competencia en Buenos Aires, se suma el parto local del teatro independiente, y su primera tentativa ponderable, que se llama *ABC Cooperativa de Trabajo Limitada*, en el primer trimestre de 1954. Lo mismo afirma **Chiamonte** (2007b: 140), pero debe hacerse la salvedad de que la “presencia continuada” de los planteles visitantes describe una evolución propia discernible en tres etapas. Si **Valicelli** viene en el otoño del 31 y representa una docena de sainetes con no más de dos reposiciones cada uno, y durante los 50 los grupos nunca superan el mes de actuación, y menos aún, poniendo una sola obra, hay que esperar al 60 para que Darío **Víttori** y sus émulos llenen los tres meses del receso mediante una única comedia —generalmente—de ejecución diaria. Varía también la hegemonía genérica, desde el sainete remanente del 30 al 40, a una intercalación de los subsistemas culto y popular en el 50 y la comedia blanca y el vodevil a partir de 1960. La cronología nacional llama al período micro-sistema del *teatro culto comercial* (1930 al 60: **Pellettieri** 1997, 20).

Es aquí cuando, al calor de la confirmación del concepto de *temporada* se dividen aguas entre lo *comercial* y lo *no comercial* mejor que entre local y visita: “principio generador de la mayor parte de los juicios que en materia de teatro, cine, pintura o literatura, pretenden establecer la frontera entre lo que es arte y lo que no lo es, es decir, entre el arte “burgués” y el arte “intelectual”, entre el “tradicionalismo” y la “vanguardia”. Los sectores medios ahora poseedores del balneario (otra vez, indistintamente los pobladores junto a los turistas) nutrirán el binarismo, “entre la ortodoxia y las prácticas heréticas” (**Bourdieu** 2014, 164). Nunca habrá una protesta de los teatristas marplatense porque *vengan* sino por *lo que traen*.

Las marquesinas de la Calle Corrientes tienen lugar aquí sin otra propuesta que la evasión, como aquilatado espacio de esparcimiento, las revistas y su cruce con la obra ligera de enredos. Ya no se registran plantillas de danza para la colectividad italiana, lo que carece de explicación, y sí rebosan las de folclore español⁸⁵. Se subraya *otra transición*: del localismo a la modernidad universalista: a la rémora del sainete, se agrega la comedia nacional-internacional⁸⁶. La platea en busca de situaciones reideras —grandes ficciones para engañar (un poco) a los padres, travestismo cómico, vértigo de entradas y salidas, confusión de roles y *quid-pro-quo*—, el *happy ending* reconstituyente y su axiología pro-familia, cubre los hospedajes del balneario.

Pero el estímulo externo proviene del teatro culto, trátase del dominante como del emergente, las puestas de clásicos del teatro rioplatense junto a las primicias de la escena de posguerra, y elencos comerciales, estatales e independientes que exponen productos desconocidos para el receptor local, dentro del cual estimamos a los futuros directores y actores de una renovación. Cuando adviene ABC el oficial *Enrique Santos Discépolo* acaba de representar *Las de Barranco* de **Laferrère** (1953), encuadrado en el microsistema de la comedia (**Pellettieri** 1997, 19), y el 50 amanece con *Los árboles mueren de pie* (**Vehil/Serrador**) de **Casona**, drama y autor de moda como Roberto **Tálice** (*Sábado del pecado*, 1952: Airaldi, y *Mi amor y mi culpa*, 53: **Nélida Franco**); **Fanny Navarro** encabezó al *Cervantes* de gira y *La fierecilla domada* (51), Lola **Membrives** *Bodas de sangre* (Lorca: 53) y **López Lagar** dirigió y actuó *Lucha hasta el alba*, de **Ugo Betti** y *Cervantes en el Neuquén*, de **María Luz Regás** y **Juan Reforzo Membrives** en el 51; se afianza el nativismo: *El trigo es de Dios* (**Del Prado/ Alvarado**: 51), que como vimos reprisó aquí un grupo de estudiantes secundarios (cf. pág. 8) y *El carnaval del diablo*, de **Juan Oscar Ponferrada** (el *Teatro Enrique S. Discépolo*, 54, cf. *ídem*) y la primera pieza de dramaturgo norteamericano después de *Verano y humo: Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee **Williams** (por **Mecha Ortiz**, 1953) Llegan elencos de muy diferente cuna geográfica y del repertorio independiente: **Boyce Díaz Ulloque** conduce un compendio de obras breves: *Pantomima*, de **Marceau** y **J. L. Barrault**; *La cadena de oro*, de Silvio **Zambaldi**; *Amigos*, de Pierre Alain **Dorly** (1952); **Hedy Crilla** la infantil *La princesa y el pastor*, de Hans C. **Andersen** (1953) y el Teatro de la Universidad de Cuyo dos textos de **Chejov**: *El camino real* y *El aniversario*, el entremés *La cueva de la salamanca* de **Cervantes** y *El médico a palos* de **Molière**. Su directora, la rusa **Galina Tolmacheva**, maestra del creador de ABC, José María Orensanz, que se quedará en la ciudad⁸⁷.

Diversos hitos se destacan en la integración de un capital cultural ecuménico y agiornado. LC anuncia el 11 de enero de 1952 una conferencia del agregado de la embajada de Francia,

Paul Verdevoye (Hotel Provincial), “Teatro francés contemporáneo”, que versa sobre Claudel, Anouilh, Montherlant, Sartre y Camus (**Fabiani** 2007c, 109). En febrero del 54 la *Alianza Francesa* filial Mar del Plata publicita una disertación de la profesora María Belin Rosic: “*Jean Anouilh à la recherche de l’authenticité*”, en francés, y el 23 del mes **Ana Lasalle** estrena *Jezebel*, del dramaturgo galo. Unos días antes llega la compañía **Fray Mocho**, de **Oscar Ferrigno**, cuyas representaciones en el Club Pueyrredón alcanzan tal “éxito extraordinario”⁸⁸ que se decide trasladarlas a la Rambla del Casino, convirtiéndose en la *primera* puesta al aire libre que se recuerde, y con público masivo: *El halcón*, coro dramático de **Jacques Roux**, *Los habladores*, entremés de **Cervantes**; *La gota de miel*, de **Leon Chancerel** y *Casamiento a la fuerza*, de **Molière**. El propio Ferrigno dicta una alocución: “El teatro y la juventud”, donde repasa algunos principios⁸⁹. Conviene citarlos, ya que son inspiradores de la doctrina de los independientes marplatenses:

- a) Define el teatro como arte popular;
- b) Recalca la importancia de la formación actoral y afirma que debe cumplirse esa instancia para posteriormente realzar la labor teatral;
- c) Sostiene la responsabilidad social del teatro “ligado a la vida y a la salud del país”;
- d) Expresa soslayar al público de elite y no constreñir sus funciones a la capital sino realizar constantes giras al interior (**Pellettieri** 2003, 138).

De esta *ideología estética* se imbuje el programa del movimiento: concretar un teatro nacional y popular desde la universalidad pero atendiendo a las peculiaridades regionales; comprometerlo en el progreso humano; incluir en un corpus textual que apunta por igual a lo contemporáneo, clásico y nacional, formas como el sainete, que los conjuntos independientes habían desestimado; priorizar la investigación y la enseñanza. La *mise* de **Fray Mocho** alborota la calma provinciana, acostumbrada al naturalismo. Los actores visten malla enteriza negra, tricota los varones y falda las mujeres, evolucionan en una escena desnuda —al estilo de **Coupeau**—, en un decorado dinámico que permite, dada la movilidad del signo, convertir unas sillas, simbólicamente, en otro objeto. También se *minimaliza* el vestuario, a veces reducido a un sombrero o un par de guantes. La actuación en la Rambla, de asistencia gratuita, demostró a los teatristas en ciernes que *cualquier* espacio sería apto para el dispositivo lúdico.

Fray Mocho vuelve en 1957. Antes, el 2 de noviembre del 56 estrena aquí *Historias para ser contadas* de **Oswaldo Dragún** con el *Teatro Popular Independiente* (**Pellettieri** id., 134), primera vez que una compañía porteña presenta una obra del melodrama social en la ciudad balnearia fuera de temporada.

Quizás las mejores definiciones de *teatro independiente* deban rastrearse unos años después: en 1963, la *Institución Teatral El Galpón*, del uruguayo **Atahualpa del Cioppo** establece unos “principios generales” en los que bien podrán reconocerse todos, al menos en el Río de la Plata:

1. **Independencia:** de toda sujeción comercial, de toda ingerencia estatal limitativa, de toda explotación publicitaria, de todo interés particular de grupos o personas, de toda presión que obstaculice la difusión de la cultura, entendida ésta como ingrediente de la liberación individual y colectiva.
2. **Teatro de arte:** buscar por medio de la continua experimentación la elevación cultural, técnica e institucional, manteniendo una estricta categoría de buen teatro y una línea elevada de arte.
3. **Teatro nacional:** actuar a modo de fermento sobre la colectividad, promoviendo los valores humanos, atendiendo a la necesidad de la acción pública, mediante una temática y un lenguaje de raíz y destino nacional con proyección americana, propiciando un teatro que se apoye en esas bases y, en especial, el de autores nacionales que las cumplan.
4. **Teatro popular:** obtener la popularización del Teatro, en el sentido de que un instrumento de cultura es la expresión de un país en tanto sea patrimonio de su pueblo.
5. **Organización democrática:** debe manifestarse por el sistema de institución, entendiendo por tal la agrupación voluntaria de personas organizadas democráticamente, trabajando con afán colectivo, sin preeminencias personales.
6. **Intercambio cultural:** el teatro independiente debe ser un elemento activo en el intercambio espiritual entre los pueblos, propendiendo a la difusión en el exterior de los auténticos valores de nuestra cultura.
7. **Militancia:** los teatros independientes son organismos dinámicos que atienden y militan en el proceso de la situación del hombre en la comunidad misma, en tal sentido tratarán de crear en sus integrantes la conciencia de hombres de su país y de su tiempo y el movimiento, como organismo, luchará por la libertad, la justicia y la cultura” (Dubatti 2013, 15).

Mar del Plata, IV. *Oficantes de una religión civil: los años de ABC*

“Su misión es la formación artística y ética de actores, que actúen con la íntima convicción de que su profesión es una de las más nobles y útiles a la colectividad, que son oficantes de una religión civil con una evidente influencia sobre la masa humana, y que por ello tienen, frente a sí mismos y a su pueblo, una tremenda responsabilidad”
ABC. Informe 1954.

En este mundillo ve la luz *ABC*, cuya gacetilla fundacional se publica el 9 de febrero. Ya el título conforma la idea de *empezar de cero*. alfabetizar a público y creadores. Su comisión directiva reúne cinco miembros: Roberto **López Garnier**, José María **Orensanz**, Helena **Canosa**, Mario **Valentini** y Jorge Julio **Greco**, y enarbola varios propósitos: a) realizar “espectáculos de arte teatral, radiofónico, coreográfico, musical o de cualquier otro género artístico o cultural”; b) producciones cinematográficas; c) dictar cursos de arte escénico “o de cualquier otro ramo técnico artístico que le sea afín o auxiliar”; d) editar y distribuir obras literarias “adaptadas o traducidas de cualquier idioma nacionales o extranjeras y publicaciones de información artística y general”, y, al final, e) “encarar la posibilidad de compra de un solar céntrico para construir una sala teatral”⁹⁰. Unos meses antes, **Jorge Greco** había dictado el *primer curso de arte teatral* con criterio psicológico: su programa quiere profesionalizar:

“Hábito y memoria, psicología de los sentimientos. Sentimientos primitivos: la cólera, el amor, los derivados del miedo. Sentimientos religiosos, estética y justicia. La expresión de los sentimientos: gestos, grito, lenguaje, risa y llanto, variabilidad”⁹¹

El *alma mater* de *ABC* es **José María Orensanz**. Su hijo *Juancho* cuenta quién era:

“Mi abuelo era carpintero y mi viejo techista. Mi viejo y su hermano vendieron el aserradero, que se hizo en los 40, y con eso hicieron el loteo de Santa Clara, Santa Elena, Atlántica, Barranca de los Lobos, que debieron comprar barato. Ellos, que estaban en la construcción, en la época en que Mar del Plata se empieza a transformar de aristocrática a clase media, pensaron que iba a crecer hacia el Norte y hacia el Sur y se equivocaron porque creció para el Oeste; mi tío decía *miren a Fiorentino, a Tiribelli*, pero en el 50 nadie compraba nada en Santa Clara. Mi viejo tenía sólo formación primaria pero se fue a Mendoza a vender terrenos –que

terminaba canjeando por vino y tacitas--y se enganchó como estudiante, tres años, de Galina Tolmacheva, y con ella, con el mundo del teatro. Así conoció a Juan Carlos Úbeda y el movimiento del teatro independiente, Gené, Inda Ledesma. Entonces vuelve y crea ABC⁹².

No vuelve a haber noticias hasta agosto, pero entonces la gestión de ABC comienza donde no lo hacían las agrupaciones teatrales anteriores: reuniendo una comisión de *recursos*, que se ocuparía específicamente de recabar el dinero impostergable. Lanza una conscripción de adherentes, suerte de *accionistas* de una empresa simbólica, que obtendrían previo pago de la cuota societaria “descuentos en la compra de libros y en las encuadernaciones, y la facilidad de leer y retirar libros de la biblioteca de ABC, acceso gratuito a los actos y toda ventaja que emane de los derechos” propios de la calidad de socio colaborador. La *comisión* suscribe una declaración de principios y fines de un teatro popular, regional y universal, su “función social de vastas proyecciones”, resalta cómo las “exigencias de orden utilitario” desvirtuaron siempre la creatividad y sustenta una utopía: el público existe potencialmente y sólo se efectiviza si tiene un teatro que lo busque, y aún más, lo *produzca*. “Señalóse que los dramaturgos son más fecundos cuando escriben para grandes actores y que éstos a su vez llenan su alto cometido cuando el público de una ciudad está habituado a ‘consumir teatro’”, el cual debe cumplir no sólo “su afán estético” sino “una función educativa”. Los firmantes agregan una crítica hacia Mar del Plata, “la cultura no ha crecido en ella en proporción a su progreso material”, lo que comporta un peligro “porque la solidez de una sociedad se asienta sobre el desarrollo integral de sus aptitudes tanto materiales como morales”, e “incipiente en estas manifestaciones” la exhorta a “comprender y hacer suyo este movimiento”⁹³.

ABC, *ad ovo*, lanza una plataforma programática que se pretende catalizador social, a sabiendas de que su única chance de supervivencia es vertirla en pública y compartida, un teatro de los ciudadanos del balneario, que lo apoyen financieramente como entidad de todos. Ninguna formación dependiente del club sociodeportivo emprendió este carácter *suprabarrial* y comunitario, convocante, y de allí que se plantee exactamente *al revés* en relación a la dramaturgia institucional previa: primero planifica su sustentabilidad y recién *después* constituye los órganos internos que la articulen, su biblioteca, el taller de encuadernación y el espacio físico que aúne los esfuerzos y sea su sede definitiva. Recordemos que los cuadros tenían resuelto esto último y hasta el aplauso cautivo de los convecinos, y no pensaban en el futuro profesional de sus intérpretes.

En agosto dicta una conferencia Enrique Gené —dramaturgo y crítico teatral porteño invitado—; comienza una campaña publicitaria basada en oradores prestigiosos, que vienen a insistir sobre la *necesidad social* del proyecto y ofrecen paradigmas extranjeros que gozan de

buena salud, para persuadir a los espectadores locales y sobre todo, a los financistas vía suscripción. “ABC será cuna de actores y creará el ambiente necesario para que surjan buenos autores dramáticos”. Mar del Plata, a mediados de los 50, no sólo no ha tenido un teatro estable sino *tampoco* escritores: la creencia es que el campo teatral se retroalimenta existiendo la totalidad de los engranajes del circuito, y que su perduración e independencia artística requiere *también* de autores que confeccionen obras y no emigren. “Una casa de estudios teatrales con su correspondiente escénico es lo que necesita Mar del Plata”, arenga el disertante, “continuidad de trabajo asegurada” para actores, escenógrafos, directores, que se formarían allí. Y compara ABC con el *Piccolo Teatro* de Milán, fundado en 1947 “cuando Italia salía, sufrida pero sonriente, del desastre colectivo más tremendo que ha vivido la humanidad”, situación negativa ajena a la memoria de nuestra urbe, “que no es tan rica, pero de diciembre a marzo es la ciudad argentina por excelencia” y tiene derecho a “una vida cultural todo el año”. Por eso, se hace “deseable que esté orgullosa de su ABC, porque el teatro es el prototipo del trabajo corporativo, y no puede realizarlo un hombre solo sino debe ser labor de muchos reunidos con ese fin”⁹⁴.

En setiembre ABC celebra la masiva concurrencia de adherentes solidarios, lo que apura “la responsabilidad de cristalizar el proyecto”⁹⁵. Mientras tanto, en el departamento del fundador **Orensanz** promedia el primer ciclo lectivo de la *Escuela de Arte Escénico*, principal objetivo, que sobresale especialmente en el *Informe* publicado en febrero del 55, balance extenso y a la vez proselitista que apunta nuevas mociones. Su prólogo examina que hizo “mucho menos de lo que ambicionaba pero más de lo que contenía el plan trazado”, pues “han surgido incomprendiones y resistencias tenaces”, aún cuando en compensación ya gana “una masa de amigos y adherentes densa y cordial”; el mecanismo “ya está montado” para proporcionarle “garantía de continuidad, apelando sin tregua a la colaboración del pueblo marplatense”, quien “ya no regatea su aliento y su apoyo”. Y lo concluye casi una plegaria: “Tenemos fe” (p. 1).

“¿*Qué es ABC?*” pregunta retóricamente la página 2 del *Informe*. La Cooperativa empieza a transitar un camino bifurcado, entre el idealismo —y la *idealización*— propia de la vocación artística y la ardua metodología de atraer voluntades de ahorro pecuniario. Si por un lado dice que ABC “es sobre todo un ideal, una noble pasión, una fe”, dedicado “al buen teatro exclusivamente, sin tolerancias, sin concesiones”, concibe “un mecanismo con sentido realista, montado jurídica y financieramente para garantizar la continuidad de la obra y su estabilidad económica”. Enseguida arguye una “estimulante coincidencia”, los teatros internacionales que “siguieron la misma ruta”: el *Teatro Nacional Popular* de Francia de Jean **Vilar**, “teatro para las masas, instrumento de difusión popular de los eternos valores de la cultura” subvencionado

por el estado galo; el *Teatro Escuela Nacional* de Sudáfrica, que alterna cinco elencos; el *Piccolo Teatro* milanés que “ha llevado el buen teatro a las masas, a la fábrica, a la escuela, al suburbio, a la provincia y la campaña” y *L'Esser* de Túnez, que “empezó por los cimientos: su Escuela Dramática” (2-3). En los cuatro casos, el autor del texto —no sabemos si el propio Orensanz— subraya dos *constant*es: la sala para instalar escuela y auditorio, y la *estabilidad* gracias a los socios munificentes. Cinco mil el teatro sudafricano “entre protectores, adherentes y contribuyentes”; 9.000 el de Milán, aunque con la gratuidad ventajosa de un espacio cedido y sufragado por el ayuntamiento; 3.000 “abonos fijos de todas las clases sociales” en el ejemplo tunecino (7). El balance es una rendición de cuentas ante la erogación de la cuota societaria ya en vigencia, una expresión de gratitud a empresas e individuos partícipes, la correspondiente autoapología de lo hecho y una campaña casi abrumadora, exhortativa de más compromiso. Y así combina logros y proyectos, como la *biblioteca* de 300 volúmenes que sueña 2000 al terminar el año (8), una revista y cuadernos monográficos sobre “temas generales del teatro, tales como escenografía, vestuario, maquillaje, arquitectura teatral” (9) y el mantenimiento de su Escuela, uniendo “nuestra capacidad económica, muy limitada por ahora” y “la generosidad de los simpatizantes” (8). Lo que llama *espectáculos permanentes* son tres conferencias —la de Gené, del dramaturgo español Jacinto **Grau** (Club Español, 27/11/ 54), que repite en la sede provisional de ABC: “El teatro actual europeo y el hispanoamericano, decadencia de éste último”⁹⁶) y del filósofo argentino Vicente **Fatone** (Club Pueyrredón, 18/12) más ocho puestas del *teatro de bolsillo*, novedad para la ciudad: un dúo de cámara que viste ropa de calle sin decorados (octubre y diciembre en siete clubes sociales y “un teatro de Miramar”, 10). La presencia de dos actores visitantes de fuste (Inda **Ledesma** y Mario **Giusti**) configura la máxima realización de ABC en el ejercicio, “con cautela, prudencia y dignidad”, procurando “tantear la disposición de su público y pulsar la propia capacidad de organización”. La respuesta a las piezas breves —“que conforta y estimula”—sumó otro elemento a la creencia de que podía transferirse el suceso a la compañía propia en la propia ciudad. **Ledesma-Giusti** responden luego a “todas las preguntas que sean formuladas” por los flamantes egresados del primer año y espectadores: “Con su política de Puertas Abiertas (*sic*), ABC pretende que todos los interesados lleguen a él”⁹⁷.

Se evidencian cuatro factores que el *Informe* recolecta de sus prototipos de centros teatrales extra-argentinos: 1) un teatro culto de repercusión masiva; 2) autofinanciado y/o subvencionado; 3) en gira permanente fuera de su propia sala; 4) con educación formal de los pupilos. Cuatro objetivos que seguirán *todos* los planteles independientes en lo sucesivo. En su bús-

queda mediática, **Orensanz** invitará a disertantes prestigiosos del campo intelectual argentino, los cuales divulgarán estas ideas en la ciudad a fin de seducir a *sponsors* y asociados.

Nótese la *variedad multinacional* de sus teatros dechados, dos europeos y dos africanos, lo que percibe un posibilismo no necesariamente ligado a países ricos y de tradición secular. Enumerar “el esfuerzo ajeno” de aquéllos con el sueño de ABC en las primeras cuartillas del *Informe* traza el sentido *proselitista* amén del informativo, de allí la interrogación de su corolario: “¿Y Mar del Plata?”. Naturalmente, todos consiguen hemiciclo propio, quinto elemento fundamental –en orden de prioridades el más importante—sin el cual se desbarataría cualquier programa. Las carillas 12 a 15 se explayan en esta meta, la *sala*, porque “los fundadores de ABC saben que la aventura y la inestabilidad pueden malograr la obra planeada” y por eso “se esfuerzan en dotar a este organismo de defensas económicas”(12). La autarquía estaría cubierta gracias a dependencias del mismo edificio, “un conjunto de oficinas y departamentos para alquilar, con cuya renta (se atiendan) los servicios del préstamo hipotecario”. ABC, entonces, erige su propia *inmobiliaria*, también llamada ABC pero *Sociedad Anónima*, que obtendría un usufructo discriminado de los eventuales ingresos de taquilla. En abril del 54 el solar céntrico –sito en Avenida Eva Perón, hoy *irónicamente* Independencia, entre Moreno y Bolívar—había sido escriturado, sin pasar nunca, claro, de la elaboración de los planos, que el *Informe* reproduce al detalle incluyendo el *anteproyecto* de sus diferentes locaciones internas. Otro contraste, se llega al máximo de *ilusión* junto al máximo de elucubración objetiva: perimetra y dirime cada pulgada de los pisos destinados a su utopía teatral, que nunca ameritará una botadura concreta, y conjuntamente los pasos de recaudación lucrativa presentes y futuras, a simple vista asequibles⁹⁸. *Imaginando* un capital social de 3 millones m/n en tres mil acciones de 1.000, dedica su compra a “los amantes de Mar del Plata, todos los que simpatizan con la obra de ABC” a la espera de levantar paredes “en el primer semestre de 1956” (15).

Las páginas dedicadas a la Escuela de Arte Escénico transparentan una cierta debilidad constitutiva, seguramente inadvertida por sus coordinadores: *más* docentes (12) que alumnos (8, “los que han cursado disciplinadamente los estudios del primer curso” y aprobaron todas las asignaturas), sobre una matrícula de solicitantes inicial de 60, de los cuales se aceptó sólo a 16 tras examen de ingreso. Lo más valioso de ABC, la conformación del elenco, al parecer impone requisitos demasiado férreos o un cuerpo de profesores excesivamente exigente, que mengua el plantel a su mínima expresión considerando un único año de cursada y otros tres en trámite, y no obstante implicar “su razón de ser” y “la actividad fundamental” (19). Los 8 de ABC, como los llama el *Informe*, “son la más clara y satisfactoria respuesta a la intuición de que nuestra ciudad tiene apetencia de buen teatro y una juventud con vocación” (id.). Atento a

los valores concretos que busca, el plan de estudios pretende la organización de un teatro (*sic*) y la legislación laboral del actor como materias. El plan de estudios, según el *Informe: Primer año y 2º*: Dicción, Impostación de la voz, Historia del teatro, Gimnasia rítmica, Cultura nacional, Literatura dramática, Arte escénico, Filosofía del arte y folclore; 3º: Declamación, Caracterización, y los mismos (menos folclore); 4º: Actuación profesional, Canto (*optativo*), Organización y explotación teatral y Legislación oficial sobre la profesión (p. 5). No debió de ser muy accesible a los candidatos: examen eliminatorio de ingreso, 70 pesos mensuales “en materia de honorarios” y 50 “por derechos de ingreso”, del que quedan eximidos sólo los adherentes, que pagan 10 mensuales voluntariamente (6). De *Los 8 de ABC* la mitad —**Elsa Alegre, Noemí Manzano, Carlos Fanck y César Gaspani**—continuarán la carrera actoral, algo que no sucedía con los amateurs barriales. **Alegre** remarca el *nivel de calidad* al que ABC sometía a sus estudiantes, aunque también había estrategias de ayuda a quienes demostraran condiciones: “Me becaron luego de rendir el examen de admisión, porque yo no podía costearlo, era carísima la cuota mensual, a mí y a César Gaspani. Era tan completa que el doctor **Azcárate** nos revisaba garganta, nariz y boca: me operaron de un pólipo y de un cornete desviado, porque no respiraba bien. Miguel Ángel **Chaives** se operó de las cuerdas vocales, todo mandado por la Escuela”. **Alegre** empezó en los cuadros filodramáticos y ya era actriz de radioteatro al postularse a ABC⁹⁹.

ABC, dice empezando 1955, ya está instalado en Mar del Plata y zona gracias a “contactos” con los clubes sociobarriales, que seguirán siendo albergue de las compañías independientes, y al programa de estrenos posibles fuera de la ciudad, a la espera de que “Miramar, Necochea, Balcarce, Coronel Vidal y General Madariaga” juzguen a la Cooperativa “como obra propia, comarcal” (21). El texto culmina con una selección de extractos de los medios gráficos sobre ABC, y una guía alfabética de los socios —que suma 388, figurantes familias enteras y apellidos ilustres. Las opiniones de los *media*, que cita el *Informe*, facultan los dos sentimientos del campo sobre el teatro: el afán de convocatoria pública como invitación a una supuesto vacío cultural autoasumido y a su vez un conglomerado refractario a estos espiritualismos:

La Capital: “Quienes se agrupan en ABC creen que toda grandeza de los pueblos debe fundamentarse en el cultivo de la inteligencia y en el estímulo emocional del arte. Nosotros también”. *El Atlántico*: “Nuestro medio ha respondido afirmativamente al interrogante que plantea ABC en su primer momento: ¿Es posible o no hacer teatro en Mar del Plata?” *Casinos Marítimos*: “ABC ha encarado la aventura del teatro noble, sano, eficiente y orgánico. Esperemos que ABC, tras el lógico proceso contra el medio, si no reacio, indiferente, triunfe”. *El Trabajo*: “ABC... viene a establecer el equilibrio entre nuestros tan cometidos afanes utilitarios y las otras exigencias, de las cuales el hombre no puede desprenderse”. *Ariel*: “ABC ha comprendido que el teatro es un arte de conjunto.... Su espíritu de sacrificio le será recompensado cuando Mar del Plata comprenda la alegría espiritual que reporta apoyar una obra de tal magnitud”.

El 7 de marzo del 55 dicta un cursillo para actores Julio **Vier**, director del Departamento de Teatro de la Universidad Eva Perón¹⁰⁰ y en abril ABC contrata a una fonoaudióloga egresada

de Medicina de Buenos Aires, “importante paso en su moderno concepto de la enseñanza teatral”, y asegura que a su caudal bibliográfico anexó la revista oficial de teatro de la UNESCO, *Le théâtre dans le monde*. Tres meses antes de la Libertadora, el profesor de Literatura Dramática de la Escuela, Roberto **Propato**, da una charla abierta sobre *El problema del tiempo en la literatura contemporánea (Introducción al teatro de John B. Priestley)*, con la lectura de *El tiempo y los Conway*, y, en Mar del Plata y Miramar el teatrista **Roberto Aulés** ofrecerá obras breves de **García Lorca**¹⁰¹.

El Golpe no altera los planes, pero ahora ABC da cabida a un claro opositor del peronismo, el historiador de teatro José **Marial**, quien en noviembre brinda dos conferencias con títulos convincentes: *El por qué de un teatro para Mar del Plata* y *Experiencia del teatro independiente*, donde acentúa el tema del *espacio*, según la preocupación ahora acuciante de los convocantes: “Los teatros de Buenos Aires que cumplieron obra meritoria son aquellos que precisamente han contado con un escenario para crear el clima indispensable al quehacer artístico”. Nuevamente se utiliza a un portavoz jerarquizado en su táctica de preparar a “accionistas, adherentes, profesores, alumnos y amigos” para la inversión fundamental. El propio **Marial** en *Mundo Argentino* publica un suelto acerca del “Teatro Independiente”, el cual denuncia a las “actuales autoridades que siguen contemplando estáticas a un movimiento teatral que con tanta responsabilidad y ninguna clase de estridencias viene luchando de manera ininterrumpida” sin lograr cumplir el sueño de la sala, e ilustra el texto con una foto de *El tacheró*, que ABC monta en esos momentos¹⁰².

Una solicitada de enero 1956 le informa a sus seguidores que se aproxima el “pago inminente” de las cuotas. El llamado a asamblea presume la perspectiva del incumplimiento:

“De la resolución favorable o negativa (a hacer frente a los pagos del predio) depende la conservación del terreno donde se proyecta erigir el teatro de Mar del Plata o la venta o permuta del mismo. Marplatense, amigo de Mar del Plata, concurra a esta reunión. Colabore en la solución de un problema de interés público como el que nos ocupa”¹⁰³.

La tentativa fracasa tres meses después al no poder afrontar la mora de los pagarés impagos. ABC yerra al suponer que su causa se la había apropiado la comunidad, pero debió de confundirse fácilmente, cuando la nómina de socios abarca las fuerzas vivas en su globalidad y éstas parecían, podría decirse, militar en la idea. **Orensanz** confía demasiado en la pertinencia del esnobismo de ocasión, que ahora retacea los donativos pasada la efervescencia del comienzo. En *Un teatro para Mar del Plata* (editorial del 24 de marzo), se obliga a ser comprensivo:

“Se ha retirado el cartel que en la calle Independencia entre Moreno y Bolívar anunciara durante más de dos años un programa e invitara a los marplatenses y amigos de Mar del Plata a colaborar en la realización del mismo. Pese a todo, no considero que hemos fracasado. La experiencia adquirida vale mucho. Además, muchos hombres de la ciudad saben de la urgencia, de la impostergable

necesidad de realizar en nuestro medio obra como la planeada por ABC. Pero nuestra ciudad, —con su fuerte comercio, industria, turismo y su rica zona agrario-ganadera—tiene a sus hombres muy ocupados, agobia-dos muchas veces, por sus labores específicas. En consecuencia, es necesario dedicarle más tiempo y atención que la que le dedicáramos... para que estas personas viesen claro y justificable el apoyo económico que pidiéramos con el propósito de levantar el teatro planteado. En este sentido —explicar bien las cosas y con tiempo, para ser comprendido, reconocemos que hemos fracasado”.

Se entrevé una reconvención tenue a la ciudad que creció más *hacia arriba* que *en profundidad*, tan mezquina no obstante su opulencia o por culpa de ella, pero prefiere una autocrítica, la premura errónea en tiempo y comunicación, lo que no es ecuánime, si tasamos cuántas llaves de convencimiento manipuló, y por todos los medios.

Sin embargo, la despedida de un sueño imposible parece reencauzar las energías del grupo, que no cesa de formalizar nuevas exteriorizaciones artístico-técnicas a partir de la fecha. Sin arredrarse, en febrero difunde una “Exposición de Teatro de Posguerra”, para lo cual cursa invitaciones a embajadas (Rumania, Brasil, Chile, Uruguay, Grecia, Alemania, Dinamarca, Islandia, Inglaterra, Venezuela, Holanda, Yugoslavia, enumera desordenadamente la reseña)¹⁰⁴. Llega “material de 26 países” y el 11 inaugura la muestra el rumano **Romulus Tigu**, aunque no vuelve a haber novedades al respecto. El 7 del mismo mes la “Asociación Cultural Luis Van Beethoven” dona a la entidad 300 volúmenes de su biblioteca “y un mueble de hierro”¹⁰⁵. “Después de un breve paréntesis impuesto por circunstancias especiales”, confiesa una gaceta de mayo, vuelve a habilitarse el taller de encuadernación, servicio que, como la mayoría de todos a partir de entonces, funciona en el Pasaje Sacoa, Rivadavia 2333, 6º piso, donde tiene lugar un concierto de piano del maestro Konstantin **Gaymar** —seudónimo del segundo marido de la **Tolmacheva**, Von Shultz—ejecutando sonatas de Beethoven, y una evocación por el centenario de Robert Schumann mediante un festival de “conciertos-conferencias” integrados al “plan cultural” de la organización¹⁰⁶. En diciembre ABC hace su debut teatral y elige a **Jean Cocteau** y su pieza *Los padres terribles* en el “escenario social” y “teatrillo” de su sede¹⁰⁷, pero no consta ninguna alabanza del periodismo.

Enero de 1957 es otra ocasión excepcional. Un festival de teatro independiente engalana el Auditorium del complejo Casino y el Salón Dorado del Hotel Provincial, la postergada revancha contra las purgas del peronismo¹⁰⁸. ABC estrena espectáculo propio dentro y fuera de estas salas, —*El pescador de sombras* de Jean **Sarment**¹⁰⁹— injertándose en el esquema gubernamental y a un tiempo acercándolo a su propio eje. Se resitúa como referente de la escena local e intenta usufructuar el público de vacaciones, la vidriera nacional fincada en estas playas y, quizás, el examen de sus colegas foráneos. Paralelamente, la *Escuela de Canto Coral* de la Cooperativa pergeña un recital en el Club Pueyrredón (dirige Aníbal **Paganotto** y acompaña al piano Julio **Gorini Lima**, que merece una brevísima reseña en *LC*, sin signatura ni juicio valorativo¹¹⁰. En febrero se repone a **Cocteau**¹¹¹, y en los meses venideros se produce

un vacío; el fundador empieza a espaciar su trabajo al agudizarse sus problemas de salud. En agosto, siempre congruente con su política de captación mediática, Orensanz da una función “para el periodismo local” de *Les justes*, de **Camus**: “se ruega reservar los asientos con anticipación”, advierte el mensaje de prensa, pues el salón propio tiene tan sólo noventa localidades¹¹².

Orensanz cambia de libreto en 1958, o mejor, lo amplifica. Sus conexiones con la escena cuyana le facilitan traer al “conjunto independiente de artistas sanjuaninos” *Los Huarpes*, ganadores de “un certamen de teatro independiente” en su provincia. Éstos, en el estío presentan la pieza de Roberto **Tálice** y Alejandro **Di Stefani** *Perversidad*. ABC redobla la apuesta y exhibe *Magia roja* (Michel **de Ghelderode**); pese al esfuerzo comunicacional, ningún crítico todavía ensaya sino una crónica de gentileza puntualizando elenco, domicilio y horario de inicio. Otro invierno se pierde sin preparar nuevos textos, dedicado a la enseñanza. En febrero del 59 importa a un “conjunto vocacional” de Diamante (Entre Ríos), que inaugura en Mar del Plata *El abismo*, de Silvio **Giovaninetti**, autor, periodista y crítico teatral de “Il popolo” de Milán. Es el primer trabajo propiciado por ABC que obtiene un comentario destacado, aún sin firmar. Inducimos que el modelo *Piccolo Teatro*, en el cual tanto ABC como el *team* litoraleño coinciden, pudo decidir la elección de una obra milanesa. Un cronista recrimina “la falta de espacio, vestuario, iluminación, sonido, decorados, que conspiran contra la obra”¹¹³. La angustia del escenario justiprecia la obsesión de **Orensanz** y su compañía tras el tesoro del recinto propio, que habría sobrepujado las insuficiencias endémicas de un *teatro sin teatro*, irremisiblemente dependiente del mercado teatral o las gracias de los cronogramas estatales. El grupo reduce ya sus ambiciones —de 643 asientos en el plano a apenas 90— y el reacomodamiento al departamento y casa del director, reciclado *ad usum*.

ABC aprovecha la temporada e invita a un grupo de Avellaneda, **Sur**, y la pieza de **García Lorca** *Así que pasen cinco años*, y vuelven *Les justes*, “que fuera representada 30 veces en el teatrillo propio y en salones de distintas instituciones marplatenses”¹¹⁴. También reestrena *Magia roja*, y esta vez se publica una crítica positiva, como es habitual sin firmante (ver *infra*). Como se lee, no fue la carencia de espectadores lo que debilitó el proyecto, sino la dolencia cardíaca del director, que lo obligaba a mudarse los meses fríos a zonas más secas y cálidas, y el ausentismo de los socios suscriptores, que ralean después de paralizada la empresa del edificio propio o, simplemente, tal cual había sucedido con el *support* nominal al *Teatro de Arte*, invierten su frenesí en otra moda¹¹⁵.

Un año después, ABC hace mutis en el veraneo. Se recupera recién en junio con una obra de Bernard Shaw, *Cándida*, que ahora desplaza al Club *Boca Juniors*¹¹⁶. Su último estreno es *El manantial de los santos* (de John Synge: *Auditorium*, intermitente entre 1961 y 63). La década final de Orensanz transcurre en Santa Clara, veinte kilómetros al norte de Mar del Plata, cuyo loteo realiza, igual que en Santa Elena, Atlántica, Barranca de los Lobos, como parte de sus negocios inmobiliarios. En Santa Clara, perteneciente a la jurisdicción del Partido de Mar Chiquita, erige *La Posta del Ángel*, suerte de café cultural con un Museo de Artesanías Latinoamericanas, cervecería artesanal y reducto de afición teatral —“cuando (Jorge) Laureti hizo *El relojero* de Discépolo, se ensayó allá”¹¹⁷. El texto postrero publicado por Orensanz en vida (1960) se detiene en los inconvenientes de la historia abortada de ABC:

Hoy, bajo la denominación de “ABC Teatro-Escuela de Mar del Plata”, Teatro-Escuela porque seguimos convencidos de la importancia del centro de estudios teatrales y de Mar del Plata porque queremos localizar geográficamente bien claro nuestro lugar de trabajo. Quiero decir: Teatro para la Mar del Plata de todo el año y también teatro profesional. Esto es lo que dijimos desde nuestra aparición a fines de 1953 y lo que produjo nuestro silencio de un año y medio. Seguimos creyendo ahora: Ejercer la profesión, como profesional independiente es asumir la responsabilidad total de lo que se hace.

Las dificultades que conocimos en 1953 hasta 1960 no han variado nada. Hoy existen los mismos problemas: falta de sala; dificultad para los actores y actrices que hacen teatro y no pueden vivir de él; costos enormes para las puestas en escena; falta de autentico apoyo oficial. (En especial para financiar el centro de estudios dramáticos)... ¿Como enumerar nombres de todas las personas que hicieron ABC? Es imposible. Sí, queremos dejar una expresión testimonial, para todos los que fueron “de ABC”, de nuestro recuerdo a los que pasaron nuestras escuelas de teatro, canto coral, folklore y títeres, como directores, profesores y miembros de Comisiones Directivas, alumnos y artistas después, adherentes, autoridades, comerciantes, público y amigos y artistas del país. Seguimos siendo ABC en todo lo que hicimos concentrando -ahora- todas nuestras fuerzas y capacidad en el teatro-escuela que fuera lo específico de ABC¹¹⁸.

Desamparo oficial, conciencia de su legado *testimonial*, adelgazamiento de las quimeras al cumplimiento de una sola, la *Escuela*, en fin, todo lo que cercena no sólo la continuidad sino la integración. Orensanz muere el 5 de mayo de 1970 a los 48 años: había nacido en 1921.

El método. *Concepción del texto espectacular. La recepción.*

En general, desde su fragua porteña, la dotación de los teatros independientes se consideraba una suerte de catecúmenos —*oficiantes de una religión civil*, ABC— sometidos a una disciplina casi monacal, cultores de un arte que execraba de la mercantilización y construían una idea de sí mismos como actores-trabajadores-artesanos, “a la imagen del sacrificio, la pobreza, la humildad, el trabajo honesto y desinteresado se oponía la imagen del derroche de champán en las fiestas de radio, el lujo y lo desmedido” (Fischer/Ogas Puga 2006, 193). Enrique Agilda, del grupo *Siembra* (1945), dice haber actuado para tres o cuatro personas, “era un acto de fe más que una representación teatral” (1960, 35), y lo caracteriza así:

“Ese diario quehacer: levantar un tablado en una casa semiderruida y confeccionar los trajes, decorados y utilería mediante el trabajo de los propios actores, el recitado de los textos de memoria y la severidad casi mística que precedió a cada una de las representaciones; el poder reconocer a un intérprete en quien realizaba la limpieza del hall de entrada en plena calle Corrientes; los voceros a la puerta del teatro invitando al posible espectador a entrar a un recinto del que no tenía ninguna referencia previa; el diálogo que se entablaba con un desconocido hasta identificarlo con la empresa y los folletos que se repartían enjuiciando actitudes

ajenas y pregonando propósitos reivindicatorios del arte bastardeado por los comerciantes del teatro... Los actores en la doble acepción de intérpretes dramáticos y realizadores de una acción colectiva, un ambiente esotérico no obstante la enunciación clara y pública de sus inquietudes” (p. 34).

La ética cenacular llega a arbitrios maniáticos, como exonerar de la compañía a una actriz “de excelentes condiciones y evidente buena disposición para la empresa común” por negarse a limpiar los camarines y los baños (pág. 46/7), o la costumbre de *no* salir a saludar una vez bajado el telón porque el receptor debe “identificarse con la obra y las incidencias de los personajes en plenitud y sin interferencias, viendo a las figuras escénicas en función de personas reales”, lo que validaría una poética bastante anacrónica (p. 43). También la impugnación del peronismo, su sueño de tumbar todo teatro demagógico que solivianta al “monstruo de mil cabezas, (rindiéndole) pleitesía por haber logrado esa adhesión cercana a la sumisión incondicional” (p. 125). Tres enemigos tiene el independentismo *histórico*: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado, o, en otras palabras, el divismo, la tiranía del dinero y las políticas oficiales (**Dubatti** 2012, 82) y su forma de producir teatro se basa en hacer de necesidad virtud, potenciando la “riqueza de la pobreza”, la optimización de los menudados recursos al extremo, la *resiliencia* “o la capacidad de construir en la adversidad, de hacer todo con nada” (id). **Barletta** acentúa el sentido misional del artista como educador, guía y ejemplo, el teatro “la más alta escuela de la humanidad” (**Larra** 1978, 106). Claro, han pasado veinticinco años desde entonces y **Orensanz** empieza *desde* esa experiencia. No quiere sólo casa propia sino *edificio*, y busca ser *él* el empresario comercial y artístico a un tiempo siendo hijo de un dueño de aserradero; que *toda* la comunidad lo financie para devolverle en arte su cuota y, finalmente, solicitar al *Estado* su contribución sin importar la inserción ideológica de sus administradores. Un independentismo radicalmente *marplatense*, en suma.

Según **Elsa Alegre**, la *autogestión* era un requisito propiciado desde la Escuela hacia todas las latitudes del oficio. “Una de las cosas que nos inculcaba **JMO** era tener el propio maquillaje, llevarlo con uno. A mí me habían hecho una caja de madera que llevaba en la tapa, adentro, el espejo y las bombitas, y un cable con toma para enchufar en cualquier camarín. La ropa era variada: algunas cosas las buscábamos y otras las hacíamos. En *ABC* **María Luisa Orensanz**, esposa del director, bocetaba los trajes y la madre de **Noemí Manzano**, hermana de **JMO**, los cosía y armaba”¹¹⁹. La preparación integral, el *actor multifunción* que si no pisa escena se ocupa de la técnica, o del aseo de la Escuela misma, forma parte de la convivencia y de la conducta colectivista. **Laureti**, el más joven de los aspirantes, empieza “barriendo el escenario: el que no tenía recursos pero sí entusiasmo daba trabajo por estudio”, y —relata **Alegre**— “le robaba el camión al padre mientras dormía para llevarnos a las *boites* de Consti-

tución, y alguna vez para la mudanza de los decorados”. La actriz es la maquilladora de *Magia roja* y **Raúl Solá** su escenógrafo e iluminador, y ambos, intérpretes en *Los justos*. Lo que en otra coyuntura habría sido efecto de la improvisación y la falta de especialistas —como sucedía en los grupos filodramáticos y el teatro vocacional— se torna versatilidad para racionalizar recursos. Y un índice del ideario de **Tolmacheva**, y a través de ella, de su instructor **Fedor Kormisarjevski**, el cual enseñaba que el actor debía formarse en música, danza y artes plásticas, no para aumentar su cultura general sino “para entenderse” con los restantes *co-creadores* del espectáculo” (Wolf 2009, 340), como veremos enseguida.

A través de **Alegre** conocemos el *Método Orensanz* frente a sus alumnos:

“No era sólo enseñarme sino sacarme los tics que venían del radioteatro. ¿Por qué cerrás los ojos?, me preguntaba. Consistía en observar las cosas cotidianas de la vida, seguir a una persona, ver cómo camina un anciano, una persona que sube a un colectivo o entra a un negocio. Estudiar al personaje desde la raíz: si era una princesa, cómo se vestía y hablaba. *Acá atrás, en la nuca*, decía, *tienen un geniecito como el de Pinocho, un duendecito que impide los desbordes*, una conciencia del personaje que nos debía dictar, y nosotros escucharlo, cuando exagerábamos. Si un personaje termina en la locura o el mal, uno puede volverse loco en todas las funciones: el *duende* evita el descontrol, hace que si pasa algo al subir a escena, fuese como si no pasara, seguir el propio juego. Desmenuzar al personaje para ir conociéndolo, el sentido de cada uno, la suposición de *qué haría* el personaje en determinada situación”¹²⁰.

Con *ABC* cunde por vez inicial en la pedagogía teatral marplatense el sistema stanislavskiano, a partir de la importación de **Galina Tolmacheva**, quien conoció personalmente al *Maestro* ruso. Nacida en Ucrania (1895), estudia ocho meses junto a **Stanislavski** en Moscú y lo deja al disentir con él, pues “partía de las experiencias y emociones personales del actor y no de su fantasía creativa” (Zayas de Lima 1990, 291) pero su libro *Creadores del teatro moderno* (1946), que escribe antes de ser contratada por la Universidad de Cuyo como docente de la flamante *Escuela Universitaria de Teatro*, contiene la primera descripción de sus instrucciones publicada en el país (236-246). Había arribado a Buenos Aires en 1925, disidente del Soviet; sus lecciones mendocinas arrancan el 1 de junio de 1949 (Navarrete 1998, 55 y ss.) y dimite en 1955, acusada de *comunista* pese a ser rusa *blanca*. Su discípulo Orensanz la trae a nuestra ciudad, donde ejercerá la profesión educativa unos años, hasta volver a Mendoza, falleciendo allí en 1987 tras cumplir un *pacto suicida* con su segundo marido, Konstantin Von Shultz (Wolf 2009, 325).

Tolmacheva, en realidad, bosqueja su propia técnica en aleación con **Kormisarjevski**, su segundo marido, el cual “unificaba las diferentes tendencias teatrales que imperaban en aquel momento”, el llamado *Teatro de Síntesis*: “no sólo excita la imaginación del actor, estimulando su potencia creadora, sino que lo hace encontrarse a sí mismo, ayudándole a hallar y afirmar su personalidad en todo su diapason” (1946: 297). En su libro, *Gala* reconoce un distinguo: los *racionalistas* y los *intuicionistas*, o aquellos para quienes “la técnica ocupa un lugar preponderante en el arte interpretativo” (**Stanislavski**) y los que “le asignan un lugar

secundario, si bien de importancia” (1946, 31). Formalistas versus espiritualistas, “forma o contenido, técnica o inspiración” (32). Abomina de la *memoria emotiva* del *Método* —como se caratula, sin adjetivar, al del *Maestro*—por cuanto obliga al actor a recordar *su propio dolor* biográfico hasta emocionarse en un dolor *de ficción*; ella misma habría sufrido una presión insostenible cuando **Stanislavski** le propuso concentrarse en la muerte de su madre en función de una escena patética puntual (**Cortese** 1998, 79). Violentar la psiquis del actor es una de las pedagogías más controvertidas del *Método*, a punto tal que su descendiente norteamericano, **Lee Strasberg**, decide extirparla por juzgarla nociva a la salud mental (**Wolf**, 348). A cambio, la *síntesis* del *intuicionista* **Kormisarjevski** —que curiosamente muere en 1954, año de *ABC*—deja de supeditar al intérprete a las sugerencias (o imposiciones) del director-educador y lo convierte en *co-creador*: “la tesis es el actor dominante en el teatro, antítesis es el *regisseur* omnipotente, y la síntesis es el actor-artista, libre creador de los personajes conjuntamente con el *regisseur*, intérprete de la obra en su totalidad y creador del espectáculo”, dice, *hegeliana* (1946, 303). **Navarrete** derrama su influjo sobre la organicidad de la Escuela mendocina: “La autenticidad, la verdad escénica, la sensibilidad presta a aflorar cuando se la necesite, la captación estética no sólo del teatro sino de todas las artes—que provocarán la transfiguración del actor en el personaje” (**Navarrete et al** 2007: 244). **Nina Cortese** se expresa en términos análogos al comentario de Alegre:

“Soplen sobre la brasa del corazón, nos decía Galina. Dentro de ustedes están todos los seres que habitan el mundo, con sus debilidades y su grandeza. Busquen dentro de ustedes el material que necesitan para construir sus personajes (el “fichero emotivo”) y desarrollen las características propias de la criatura que deben representar. Imaginen su pasado, recreen el ambiente en que vive, acérquense a ella. Pero no la juzguen desde una óptica personal, recuerden que ella es distinta de ustedes.... Todo ser, aun equivocado, cree tener razón y es en la razón del personaje y no en el propio juicio donde deben apoyarse” (1998, 32-3).

Con todo, su discrepancia con el *Maestro* “fue en el orden de lo privado, no de lo profesional” (**Wolf**, 341), puesto que sigue en parte sus logros, la memorización progresiva, el “trabajar con analogías” o el *si mágico*, o sea el condicional *si fueras tal persona* y “no pensar en el sentimiento, sino solamente en lo que lo hace surgir, dentro de las condiciones que originaron esa experiencia” (**Kreig**, 2006). *ABC* siguió los postulados del ensayo de mesa toda vez que se trabajó un texto: 1) *línea de pensamientos*: determinar qué piensan los personajes respecto de los otros y de las situaciones. Aparece el concepto de *subtexto*: aquello que se esconde, que está por debajo del texto y respondería a la pregunta *¿qué quiere decir verdaderamente el personaje cuando dice lo que dice?*, o la “invisible vida interior” de los no dichos (**Wolf**, 346); 2) *línea de imágenes*: relacionada con lo sensorial, las imágenes provenientes de la percepción de los sentidos; 3) *línea de acciones*: pensar cuáles serían las acciones que llevaría a cabo el personaje en cada una de las situaciones del texto; 4) *línea de las emo-*

ciones: la única involuntaria e inconsciente (cf. **Kreig**). Otro dato es la humildad, —dentro de su ética el docente ruso aconsejaba expurgar “intolerables hábitos de vanidad, orgullo y envidia” (**Stanislavski** 1985, 184) y la sinceridad en la expresión, que incluso la crítica reconoce entre las prácticas del elenco marplatense¹²¹; *concentración, atención y autodomínio* también navegan estas aserciones, es decir, “el trabajo del actor en sí mismo y el trabajo en el papel que está representando” (íd., 135), aislándose en el *círculo* fuera de todo contacto distractivo con el *agujero negro* del proscenio. Convertir a la Escuela en *familia* para compartir un credo existe asimismo en ABC, aunque no alcanza la densidad monástica de **Stanislavski** (íd., 156). A éste se adeudan las primeras apelaciones al manejo del cuerpo, ya no como simple precalentamiento sino como lenguaje sígnico, parte constitutiva del utillaje técnico del actor: “cómo la gente se tocaba, cómo se besaba y a qué distancia se hablaba”, porque “en eso también radicaba lo *no-dicho*” (citado por **Wolf**, 348).

A **Orensanz** se acredita una partición del diseño escenográfico en aprovechamiento del espacio: prefiere los espacios vacíos cuando la embocadura es profunda, y la sola extensión de murales no-miméticos, a fin de sustituir trastos, facilitar la movilidad y mensurar el ilusionismo. Así, muebles rústicos y unos ventanales góticos, de inclinación expresionista, enmarcan *Magia roja*, más escudo y yelmo dibujados y hasta un quinqué, también de pintura, sobre el muro; bibliotecas pintadas, retratos y un hogar con un reloj sintetizan la *simetría* que delimita *Cándida*; paredes casi desnudas y un piso arrugado ex profeso mediante una tela, móvil bajo los pasos de los actores, envuelve a *Los justos*; el cielo iluminado y lejos de la acción sirve de fondo al paisaje aldeano de *El manantial de los santos*. En el andarivel de la indumentaria y las luces también hace uso simbólico. Dispone luz homogénea y general en el plano de *Cándida*, más bien lóbrega sobre bastidor amarillo en *Magia* y luz directa-claroscuro de escasos reflectores en *Los justos*. Ilumina el debate moral del texto camusiano eligiendo ropa negra en todos los personajes. Un cronista hace hincapié en los tonos grises y el ícono de Cristo vencido, “mudo comentario de lo que sucede”¹²². Por su porte simbolista despojado, para el crudo debate existencial de **Camus**, la *mise* resulta la más audaz de ABC: el suelo rugoso (se arruga con los pasos de los actores, como una sábana) asiente lo inestable de los asertos ideológicos de los secuestradores, tanto como el *tenebrismo* de blancos y negros del ropaje la dialéctica extremada que manejan. Un mobiliario totalmente dibujado atrás, en *Cándida*, se abre al correlato de la hipocresía social que denuncia irónicamente la pieza de **Bernard Shaw**. El *teatralismo ingenuo* de los filodramáticos, que suelen dibujar parte de la escenografía, pasa la

posta a un *teatralismo meditado*, metáfora de la *ficción social o política* en que flotan los interlocutores.

El director armoniza el ensamble compositivo como conjunto autónomo, solución imaginaria a contradicciones ideológicas reales (**Pavis** 1994: 82) —en *Cándida* y *Los justos* rige la función comunicativa, la referencialidad transitiva —su temática tiende un puente hacia la actualidad pese al distanciamiento témporo-espacial (*Cándida*) o espacial (*Los justos*): valdría el planteo intertextual, en cuanto a las relaciones *mise-referente*. La crítica de costumbres que implican *Magia roja* y *Cándida*, o la refutación de la violencia política (**Camus**) resemantizan el texto sutilmente hacia el mundo actual del receptor (**Pavis** 1994: 84). La reflexividad *perlocutiva* de dramaturgos como Shaw y Camus, *opinantes* a través del discurso de los enunciadores, crea necesariamente una tensión de distanciamiento, de acción-comentario. Dentro de ella, la partitura del actor concierne aún a una actitud predominantemente semántica, sentir más que mostrar.

No obstante la imparcialidad política de **Orensanz**, permeable a los oficialismos y por ende neutral a todos, no fue inocuo su accionar a la paranoia que signó la vida pública argentina desde la Libertadora. **Juancho** relata:

“Hubo problemas con *Magia roja* y *Los justos*. Aparentemente la iglesia de Mar del Plata intervino quejándose por el sentido de las dos obras y presionó para que se levantara, cosa que sucedió. Después, cuando vino el plan CONINTES (*Conmoción Interna del Estado*) de Frondizi —con Alende gobernador— a mi viejo lo vinieron a buscar dos tipos de civil a Santa Clara. Le dijeron a mi vieja que no se preocupara, pero se hizo la noche y no regresó; mi vieja llamó a la policía y sucedió que se lo habían llevado a Buenos Aires, a la central de la Federal, y estuvo preso un tiempo. Yo tenía siete u ocho años. En ABC había gente amiga como **López Garnier**, un librero vinculado al PC, o al progresismo de por aquel entonces. Después de eso, cuando vino Eisenhower, (el 28 de febrero de 1960) y cada vez que venía algún personaje de afuera, en la ciudad ordenaban meter presos a los supuestos agitadores, y entonces alguno avisaba antes a Garnier o a mi viejo y se escondían en alguna provincia. Dar obras como *Magia roja* era peligroso”¹²³

Entonces, habría otro motivo para la extinción lenta de ABC, y no fue la pobreza de espectadores —ya vimos que *Los justos* recaba treinta funciones— sino que al contrario, su significativa importancia, paulatinamente mayor, alarma a los grupos de poder. Tres causas derivaron en su respiración espasmódica: la quebradiza salud del fundador, el retiro de ayuda financiera y los primeros devaneos de una sociedad represiva. Un cuarto: la *región* no se encuentra tan madura para el agiornamiento teatral como la gran urbe. **Menicucci** relata un desacierto, poner *Magia roja* “en lugares increíbles como (Coronel) Vidal, en un club con un lleno total; terminó la representación y nadie aplaudió porque no habían entendido nada”¹²⁴.

El salvataje de dos programas —de *Cándida*, merced a la colección de **Elsa Alegre**— no permite divisar una estética de conjunto. Todo *manifiesto* se circunscribe a las disertaciones dichas por los conferencistas invitados, el *Informe* y los fragmentos de la prensa periódica. La página 2 del programa de *Cándida* cita una frase del autor:

“Para mí la tragedia y la comedia de la vida residen en las consecuencias, ora terribles, ora ridículas, de nuestros insistentes intentos de cimentar nuestras instituciones sobre ideales que nuestras pasiones, a medias satisfechas,

sugieren a nuestra imaginación, en lugar de fundarlas sobre una historia nacional genuinamente científica. Y con estas indicaciones en cuanto a lo que quiero decir, me retiro y dejo que suba el telón”.

El desplegable del estreno elige opiniones de **Shaw** sobre el teatro independiente; “su militancia política no lo cegó como artista y pudo conservar su autoridad, tanto en un terreno como en el otro”, lo que parece una expresión de la propia equidistancia de Orensanz: “Comprendemos todas las almas y todos los credos y podemos dramatizarlos porque no profesando ninguno de ellos nos es posible tratarlos objetivamente”. Y remata: “El mal teatro es tan pernicioso como la mala escuela y la mala iglesia, porque la civilización moderna multiplica rápidamente la clase social para la cual el teatro es al mismo tiempo escuela e iglesia. La vida pública y privada se torna cada día más teatral” (pág. 4). De allí la importancia de los *oficiantes laicos* –*actor-oficiante* dice **Tolmacheva** (**Cortese** 1998: 83) y la función didáctico-social de la escena para la clase media consumidora de cultura, que extrae de aquella valores como aula y púlpito.

El denominador común del repertorio es el teatro *europeo*, desde las farsas medievales anónimas a los dramaturgos contemporáneos, en estrenos inéditos para la historia local y sin conexión alguna con el teatro anteriormente representado en la ciudad respecto de las modalidades de actuación. Amén del público, la *crítica* fue minuciosa, franca oblación del desenvolvimiento paralelo del campo intelectual.

Un artículo de *LC* no ensalza una puesta, pero desmenuza el pensamiento de **Camus** glorificando una reflexión del escritor Lucien Guissard, y analiza los roles en *Los justos*. No existe el ejemplar donde ha sido publicado, pero es datable *circa* agosto de 1957:

“La escuela (ABC) debe enfrentar al intérprete con textos dramáticos que sean “nobles”. Entendemos por texto “noble” a toda aquella obra que tenga autenticidad artística, sin concesiones; sin explotar lugares comunes de fácil sentimentalismo y que como consecuencia de su objetividad (condición esencial) surja el compromiso hoy tan exigido a los intelectuales que están en contacto directo con la humanidad.... Son ellos el instrumento indicado para despertar en las mentes el afán de supervivencia respetando al género humano”. Cita de Camus: “(Los intelectuales) reconocerán que su más profunda vocación es defender hasta el límite el derecho de sus adversarios a no estar de acuerdo con ellos. Proclamarán que más vale equivocarse sin asesinar a nadie y dejando hablar a los otros, que tener razón en medio del silencio y los cadáveres. Tratarán de demostrar que si las revoluciones pueden triunfar por la violencia, sólo pueden mantenerse por el diálogo”¹²⁵.

Unos meses atrás se produce la invasión soviética a Hungría, hecho que fue un parteaguas de la *intelligentsia* procomunista, al poner en tela de juicio la soberanía de una pequeña nación arrasada por uno de los imperialismos que enfrentan al mundo. El estandarte *democrático* de **Camus**, que lo dejó solitario y estigmatizado sin atenuantes entre la izquierda francesa, lo retoma *ABC* como comprobante de su preocupación por los candentes problemas occidentales¹²⁶. *LC* le dedica un texto, el 13 de febrero del 58, a *Magia roja*:

“Recae la responsabilidad interpretativa en el actor Raúl Solá como Jerónimo, el avaro, rol éste de difícil composición que fue logrado ampliamente, con fuerza y expresión comunicativa poniendo de manifiesto sus exactas dotes de intérprete. Pablo Menicucci actuó con corrección, pero dejó la impresión de no haber alcanzado la madurez comunicativa que su personaje requería. El rol de Sibila, realizado por Elsa Alegre, se halla compuesto con eficacia, residiendo ella en la penetración psicológica pues su fuerza

no reside en la palabra, sino en (su) silenciosa expresividad. Santiago Agulla, como Rómulo, el mendigo, logró una acertada composición, y correctos Miguel Ángel Chaives, Jorge Luis Lauretti y Pascual Ruffa. La dirección de J. M. Orensanz, ágil”.

La nota, sin firmante, se redondea con la fianza de haber asistido a un hito:

“Para la Escuela de Arte Escénico ABC llevar a escena *Magia Roja* significa un ponderable esfuerzo moral y material, ya que la misma exige un despliegue de elementos que den fuerza y colorido al relato con trajes de época (sucede en la Edad Media), decorado y efectos de luz. Logra su cometido el elenco en una línea ascendente, que es obra de la dedicación y esfuerzo, que el público así lo evidenció en esta nueva representación”¹²⁷.

Tales palabras sirven para conocer el estado de la crítica en el periodismo local más que para adentrarnos en las características de la puesta: ahora se exime del panegírico fácil y se da libertad en torno a discernir insuficiencias. Otro artículo de *La Mañana* a la misma obra: “Los personajes representan algo sucedido, real y antiguo. Es la burla a la época nuestra, encarnada en los personajes que viven en el medioevo...En precarias condiciones escenográficas, con falta de vestuario, pero con un entusiasmo poco común, los alumnos de la Escuela de Arte Escénico se transportan imaginariamente al medioevo”¹²⁸. *LM*, al anunciar el “próximo estreno” de *Cándida*, bucea en sus personajes y la llama “fina sátira del capitalismo”¹²⁹; el mismo matutino consagra cuatro columnas a *Les justes*, primera crítica *firmada*, por un tal **Fernando Valdéz** (mencionada en cf. nota 129). El periodista se detiene en cada actor y rol y, por primera vez, en los pormenores de la *dirección*:

“En Pascual Ruffa (Kallayev) vemos a un intérprete fundamentalmente temperamental, con condiciones evidentes, pero que debe someterse a un trabajo continuado para lograr con seguridad su personaje. Rostro expresivo; voz que debiera emplear el máximo para lograr los matices exactos; movimientos a veces ingenuos, rudos o discontinuos y otras (*sic*), de ternura conmovedora o de reacciones firmes. El Annenkov (jefe de los terroristas) brindado por Miguel Ángel Chaives, logra estéticamente una figura sobria y aplomada pero es arrastrado a veces por la fuerza e intensidad de la acción en que se debaten los demás personajes, debilitando esto el carácter que como jefe de un grupo tal debiera tener. Pero en cambio compone a un Annenkov contemporizador, lleno de humana comprensión. Merece destacarse la labor de Raúl Solá al enfrentar la composición de dos personajes tan dispares: Fakov, el verdugo, y el estudiante revolucionario Alexis Volnov, logrando en el primero una interesante caracterización. Como Volnov debiera darnos con menos esfuerzo su debatirse entre el deseo de servir a la causa y el miedo desesperado que hace de él un cobarde. Lo opuesto a Kallayev (la fe en la justicia) nos es dado por Santiago Agulló en Stepan –el descreído–: figura ésta que debe arrebatar al espectador por su misma fuerza disolvente y que si bien es lograda por Agulló estéticamente, debe llegar a una mayor madurez interior y aplomo de movimiento.... La desconcertante Dora (por Noemí Manzano) si bien en algunos momentos parece abusar del estatismo, logra dar con fuerza lo interior (del personaje). Elsa Alegre (la Gran Duquesa).... Logra dar la idea de la paz interior alcanzada por la resignación y el perdón, con una bien lograda dignidad de presencia, hondo contenido y expresividad en el movimiento de las manos, debiendo poner especial empeño en el problema de la dicción”¹³⁰.

Se compensa el vocabulario escueto y repetitivo con la voluntad de abarcar lo máximo posible: el redactor *realmente* ha visto la obra. En virtud de esto observamos una perspicacia de Orensanz, como integrar a dos caracteres psicológicamente opuestos en el *mismo actor*. Nos hallamos muy lejos del sainete y queda claro que estos actores debieron reformular sus aprendizajes y subordinarse a disciplinados ensayos a fin de concretizar vericuetos emocionales nunca practicados¹³¹. **Valdéz** finaliza puntualizando la escenografía: “acierto en el empleo de los grises como fondo neutro”; el vestuario “sin exageración de época” –atemporal, según las fotos, en vez de atenerse a 1905, fecha de la ficción camusiana, y la dirección: “JMO mue-

ve a los personajes en ese juego de avances y retrocesos, de desplazamientos convergentes y divergentes, resultante siempre del foco dramático central, logrando con ello en algunos momentos el hallazgo de verdaderos efectos plásticos”. No se ve con claridad qué quiere decir el crítico, pero suponemos que **Orensanz** avanza en una *proxemia física de oposiciones*, colocando a sus criaturas en los extremos del espacio, moviéndolos en direcciones contrarias, toda vez que se entabla el diálogo entre ideas antitéticas. Aún careciendo de mejores datos, *Los justos* debió de ser el juego más arriesgado del grupo. **Valdéz** percibe “el concepto de simbolismo, que surge con vigor en los trazos abocetados de los personajes”.

La última, de *LC* para *El manantial*, esta suscripta por *Bill*:

“Es una obra de riesgo puesta en escena, que requiere condiciones particulares de los actores. Es satisfactorio consignar que su director, José María Orensanz, logró una versión inobjetable si nos atenemos a que su labor es discontinua y ceñida a posibilidades escasas, contando con colaboradores complementarios eficaces, entre ellos la escenografía de Basilio Celestino que no desentona pese a su precariedad... La interpretación es elogiada. María Luisa Maroni como María Doul compone su personaje mostrándole en su tosquedad y clarividencia campesina, con notable expresión de fe y esperanza. Horacio Estévez, como Martín Doul, afronta la responsabilidad de su papel que necesita de su mayor ductilidad en un trabajo en esencia agotador”¹³².

La recepción especializada es fiel y puntillosa compañera de ruta de ABC. Su *epitafio* lo publica la edición especial *Bodas de Oro* de *El Trabajo*: “Fue una esperanza a principios de 1954... El movimiento fue efectivo, contó con ayuda pero la idea no pudo cristalizarse a pesar de que se contó con sincero apoyo. Fue un jalón para la cultura artística de la ciudad, que merece por ello el recuerdo”¹³³.

Otras producciones del 50. *Los juglares* y *La Leyenda*.

El segundo gobierno de Perón no es una dictadura sino un *régimen*: respetó los tres poderes del Estado, la oposición existe hasta el final del mandato aunque cada vez más imposibilitada, y no tiene una ideología nítida que excluya radicalmente la tradición nacional. *Autoritario* mejor que *totalitario*, el torniquete sobre cualquier opinión en disenso se profundiza junto a la crisis económica como escalada previa a un ajuste que nunca llega a ejercer, so pena de decepcionar a la base social que había sido su plafón de sustentabilidad. Así, la cooptación de los medios de prensa adversos, la muletilla de *traición a la patria* hacia las rebeliones envolviendo hasta los sindicatos aún autónomos, y la elisión del derecho de huelga en la Constitución de 1949, por referir algunas acciones, remedan parte del archivo de los interregnos militares y anticipan las formas represivas de los venideros, que no resultaron ajenas a la presidencia civil de **Fronzoni**. En el último año y medio Perón sufre el amotinamiento de su propia cohorte, al ser rechazados los contratos con la *Standard Oil* en pleno Congreso adicto, su

amague de renuncia luego del bombardeo a la Plaza de Mayo, y la recusación el Cabildo Abierto popular que iba a reunirse, nimban de concesiones y retrocesos un poder político y una coherencia discursiva que parecían inquebrantables. La negativa de Perón a repartir a los gremios de la CGT las armas que Eva había adquirido para defenderlo, su pronta entrega a la Gendarmería esquivando toda suspicacia de ser el iniciador de una contienda, no son reacciones de un dictador ni reflejos tardíos de un héroe: son asentimientos de un hombre vencido¹³⁴.

La *Libertadora* se bota en sangre desde el ataque de la aviación naval a la Plaza, “acto terrorista a escala gigantesca” (Horowicz, 132), y su encarnizamiento revanchista a través de los fusilamientos del general Valle y sus partidarios marcan a fuego el remplazo de **Lonardi**, que había prometido la vigencia de los derechos laborales del peronismo, por la línea dura del ejército y la marina —Pedro **Aramburu** e Isaac **Rojas**—, que derogan la Constitución del 49 echando al olvido la inicial divisa urquiciana *ni vencedores ni vencidos*, bajo cuya advocación conciliadora se izaron las jornadas del 16 de setiembre. La desorientación y el extatismo de los sindicatos no tarda en volverse actitud contestataria cuando el *Plan Prebisch* del nuevo poder ejecutivo encajona al país en el Fondo Monetario Internacional, a fin de contraer nuevos préstamos que alivien la asfixia financiera, ayuda condicionada a una drástica devaluación monetaria con la consiguiente transferencia de ingresos del sector trabajador al empresariado. La proscripción absoluta del peronismo, la aberración de prohibir *toda* mención al nombre de su creador y el uso de los emblemas, y la intervención final de los sindicatos con el encarcelamiento de sus dirigentes, más el descontrol del proceso inflacionario, que desalientan a la clase obrera y la media respectivamente, aceleran la restitución de una nueva salida democrática en 1958.

El primer bienio de **Arturo Frondizi** aureola el comienzo de otra frustración. El 29 de diciembre del 58 el presidente electo (con la aquiescencia de Perón desde el ostracismo), anuncia un plan de estabilización. La recompensa sería un paquete financiero del FMI y de la banca norteamericana, y prevé la eliminación de las tasas de cambio múltiples, de los subsidios al consumidor y la fiscalización de precios; aumentos salariales a quienes los justifiquen mediante incrementos de la productividad y desvinculación entre indexación de sueldos ante subas del costo de la vida; estrangulación crediticia cancelando hipotecas y reducción del déficit fiscal causado por las empresas de propiedad estatal a su vez generadoras del desmadre inflacionario (Potash 1981, 401). La *Ley de Inversiones Extranjeras* que consigna el programa les tiende el mismo trato que a los capitales locales y libera la transferencia de utilidades hacia el exterior. Los resultados positivos a nivel macroeconómico se hacen sentir: de los 70

millones de dólares netos ingresantes entre 1951 y 58 en promedio interanual, se salta a 300 entre 1959 y 61; las reservas internacionales trepan a 600 millones entre el 58 y el 60 y el déficit fiscal cae del 7% del PBI en 1958 al 1,1% en 1960. Pero otras cifras contradicen el reencauzamiento: las exportaciones se estancan mientras se disparan las importaciones, el producto bruto se expande sólo un 8,3% en tres años (1958-61), la devaluación desencadena el fuerte tránsito de ingresos al sector rural, los precios de la carne evolucionan un 250% en 1959 y ese año la inflación bate el record del 100%. A poco de comenzar los 60, una nueva recesión y la determinación de mantener inmóvil la cotización del dólar provoca otra sangría de las reservas: el gobierno afloja las ataduras sobre salarios, el gasto público y monetario y el acuerdo con el FMI se da por finalizado (**Ferrer** 2000, 242-4). La década peronista-libertadora-desarrollista termina con un acontecimiento en el orden latinoamericano (y mundial) que gestará profundas contorsiones políticas: el triunfo de **Fidel Castro** y su Frente guerrillero 26 de Julio en La Habana, Cuba, el 1 de enero de 1959.

¿Cómo se viven en Mar del Plata las crisis postreras al peronismo? La ciudad balnearia debe ser leída siempre en forma binaria. La vecindad que incluye los nuevos migrantes internos, que a diferencia del conurbano de Buenos Aires no provienen en esta etapa del “interior atrasado”, arrendatarios pauperizados y ex peones del Noroeste, supuestamente semifeudal y patriarcal, sino de los pueblos cercanos del interior bonaerense, excedente de mano de obra expulsada que arraigan en el ejido turístico-portuario seducidos por las remuneraciones más altas del país en el área de la construcción; por supuesto, como ya dijimos, arriban nuevos inmigrantes, pescadores y comerciantes, que se instalan en el Puerto. Los tres grupos humanos —nativos, migrantes y recién llegados extranjeros— a su vez, reciben a los huéspedes estacionales, un cuarto grupo, cuya localización comprende la hotelería y hasta los propios hogares, puestos en alquiler durante el verano: para los viejos pobladores significa una nueva *invasión* sobre *sus* playas, un contingente por sus costumbres inesperado, tratándose de las clases en ascenso gracias al peronismo. A pesar de la crisis, que en 1954 empieza a revertirse en una breve recuperación, nada afecta el flujo de veraneantes, el cual no cesa de crecer en el devenir inmediato¹³⁵: con una demografía estable de 224.824 ciudadanos según cifras del Censo Nacional de 1960, en el primer lustro de la nueva década el flujo de turistas arroja un promedio de 1.403.748 personas (Cf. **Cicalese** 2002: 115). Aunque el cañoneo a los globos de Gas de YPF haya provocado pánico y evacuación del Puerto en 1955, la vuelta por cuarta vez de **Teodoro Bronzini** al municipio en 1958 rubrica el retorno a la normalidad constitucional y del socialismo autóctono, tras los largos años del peronismo. El “predominio histórico de la

lógica del capital comercial” y “un proceso de urbanización más acelerado que el del país en su conjunto” (Canestraro et al 2005, 202) con baja intervención del Estado y cuentapropismo ascendente, más el sustrato político de la única fortificación socialista exitosa y transformadora, no evidencian hasta ese momento una base social integrada a favor del peronismo, de inserción tardía (Pastoriza, 1993). Una de las más radicalizadas porciones del país en contra del *Régimen*, estará ocupada militarmente por la fuerza más antiperonista, la Marina —que tiene una base tan importante como la de Bahía Blanca. Aún esto, la presencia masiva de nuevos obreros de las florecientes industrias de la construcción, el tejido y la conservera, sin tradición socialista a sus espaldas, tienen que desatar una colisión furiosa y profética. “El nacimiento de la Resistencia Peronista se produjo en forma relativamente temprana, mediante sabotajes, voto en blanco y guerra de guerrillas” (Nieto 2011, 33) y no como insurrección obrera igual que en Rosario. El odio hacia Perón expele dichos escalofriantes en torno a la “desinfección y profilaxis” de la Libertadora¹³⁶.

Sin duda a partir de 1956, y en este contexto, el campo cultural vive una sensación de desahogo y liberación. La UOL (*Unión Obrera Local*), que reunía a la mayoría de los gremios, impedida de funcionar en 1947 al clausurarse el teatro contiguo a la Biblioteca anarquista *Juventud Moderna* donde sesionaba, se reabre a poco de advenir la Revolución (el 16/11) y estrena en su sede *El centroforward murió al amanecer*, con la visita de su autor, **Agustín Cuzzani**, el 21/9/56 Su director fue **Paul Rouget** y “obtuvo tan amplia repercusión que se mantuvo por el término de 55 funciones, rompiendo el ritual de hacer teatro fundamentalmente para las celebraciones del 1º de mayo” (Chiquilito 2007a, 59). Un informe de la Biblioteca fechado el 10 de febrero del 57: “En el transcurso de 45 representaciones, incluyendo dos en el escenario móvil montado en la Rambla del Casino, a pedido de la Municipalidad, más de 10. 000 personas han recibido el mensaje de libertad que calurosamente transmitió la obra de Cuzzani”¹³⁷.

Cuzzani representa en Mar del Plata mejor que nadie la *resurrección* de la militancia progresista y del sindicalismo tradicional. “Sus obras fueron presentadas en teatros independientes, cuya audiencia era de iniciados de izquierda, acostumbrados al guiño cómplice, al acuerdo entre ella y el texto que se les ofrecía como hecho dirigido a ”los que son como yo y pueden comprenderme” (Pellettieri 2003, 128-9). El personaje-*entelequia*, héroe positivo sin fisuras y portavoz del autor, que se *desaliena* y convierte en símbolo paródico el inverosímil de la situación extraordinaria —el oponente es un burgués *coleccionista de gente* que la compra y *guarda* en su museo particular—intensifica el mensajismo, el romanticismo revolu-

cionario que desmadeja la farsa postulando un futuro de justicia triunfal. La farsa cuzzaniana preconiza un verosímil teatralista, “basado en una fuerte exageración pero sin llegar a la ruptura total con el ilusionismo, primacía de la situación teatral por sobre el personaje “plano”, totalmente esquemático”, y parodia “más sobre el discurso que sobre la acción teatral” (íd., 125). La UOL finiquita un procedimiento de autocelebración más orientado a vengar el pasado que a admitir un presente de dictadura a punto de lanzar nuevas restricciones a las libertades públicas¹³⁸.

Durante los 50 se funda el *Instituto de Perfeccionamiento Docente* (o Instituto de Pedagogía provincial), destinado a la capacitación de maestras, y una parte de sus profesores da a luz *Los Juglares*, inédita conjunción de danza, canto y expresión corporal, inspirado en clásicos de la música culta que resignifican mediante la escenificación. En su primera aparición interpretan *Preludio* y *La niña de los cabellos de lirio*, sobre **Debussy**, y *Petrushka*, de **Stravinski**. Educados integralmente como sus colegas de ABC, pergeñan escenografía, coreografía y vestuario. En sus comienzos, *LJ* presenta sus espectáculos como una sucesión de cuadros autónomos de baile y mímica; luego, ya hacia finales de los 60, modifican las puestas en busca de una mayor unidad temática, e incorporan multiplicidad de recursos: textos de poesías, textos en prosa, leyendas, novelas y también canciones, ajustando la propuesta hacia un mensaje centralizador” (**Brutocao** 2007b, 195). Como muchos grupos independientes acuerdan un *reglamento*, no siempre taxativo: en su caso se comprometen a “crear y realizar decorados, trajes y accesorios” (artículo 4), se invisten a pasar de ser personajes secundarios a principales de una pieza a la siguiente (art. 9) y se obligan a una tarea de refinamiento, “ampliar y completar su formación estética mediante lecturas apropiadas, frecuentación de obras musicales, pictóricas, teatrales o cinematográficas del calidad” (art.12: en **Brutocao** 2007^a, 152). *Centáuricos* en la adopción del corpus y su manera de escenificarlo, desde la vanguardia musical (*La consagración de la primavera*: 1963, sobre **Stravinski**), al drama histórico (*Los caudillos*, sobre libro del historiador **Félix Luna**: 1968) y desde la hagiografía sacramental (ciclos de Navidad y Pascua en la Catedral entre 1959 y 1968) y el teatro infantil (*Platero y yo*, *La bella durmiente*: 1958) a la mimesis de **Anouilh** (*Piezas Negras*, *Piezas Rosas*, *Piezas Nostálgicas* y *Piezas Marinas*, 1972, 75, 1986 y 88).

Gerardo Loholaberry (nacido en Ayacucho) y **Marta Conti**, dos de sus protagonistas, citan dos estímulos externos. Uno es la temporada que el grupo *El Tablado de Nuestra Señora*, de **Adolfo Sauce**, realiza en la ciudad, concepción que los “deslumbró”, por su sencillez de practicables y la nulidad de decorado corpóreo:máxima expresividad mediante un mínimo de elementos, muy apto para una puesta que desecha la narración verbal; también, los auxiliares

que trabajan tras los cortinados avanzaban a escena y “compartían el tablado con los actores”¹³⁹. El otro ítem formacional, la lectura de **Herbert Read**, *Educación por el arte*, traducido en 1955:

“No pretendía formar artistas, no una educación estética estrictamente: formar personas “íntegras”, capaces de expresarse en varios códigos. La provincia tenía implementada para maestros en ejercicio unos seminarios sobre cómo investigar en educación a través del arte, de tres años, donde se enseñaban las cuatro vías de expresión: los sonidos que terminan en música, el lenguaje verbal que es libreto o poesía, colores-líneas y lo dinámico, es decir, el cuerpo. El director del Instituto, Jorge Lerner, nos propone indagar desde esa perspectiva y nos da *Petroushka*, nuestro primer trabajo, y visualizar de qué manera unificar los registros convergentes. No éramos bailarines, pero en aquella época “se hacía haciendo”; si la gente lo aprobaba estaba bien, si no, el camino era el equivocado. No había por entonces escuelas de teatro profesionales y nuestra formación era intuitiva”¹⁴⁰

La técnica de la educación estética según **Read** presenta estos aspectos: la visual y plástica, que corresponde a la vista y el tacto y cuya articulación es el *diseño*; la musical, correspondiente al oído, deriva en la *música*; la educación cinética obra en los músculos y su arte es la *danza*; la verbal tiene soporte en la palabra y su expresión, *poesía o drama* y la educación *constructiva*, producto del pensamiento y trasladada en *artesanía*. Siguiendo a Edmond **Holmes**, y apoyándose éste en **John Dewey**, habla de los “instintos educables”: los *simpáticos* –el comunicativo o deseo de hablar y escuchar y el dramático o deseo de actuar; los instintos *estéticos*: el *artístico* (deseo de dibujar, pintar y modelar) y el *musical*, o deseo de danzar y cantar; y los instintos científicos: el *investigador* –conocer el por qué de las cosas—y el *constructivo* o deseo de hacer cosas. El arte sería, pues, el resultante del proceso de recepción sensorial y ordenamiento (agradable) formal, y su propósito, la comunicación del sentimiento, y la belleza, su plasmación en formas. La primacía del mimodrama junto a la música grabada y una sintética ilustración escenográfica, o sea, la ligazón de todas las artes plástico-físicas, conllevan el sentido pedagógico-social que *representa* en acción el programa de sus cátedras. **Loholaberry** y **LJ** anexan la didáctica readiana: enseñar la Belleza, la Verdad y el Bien a través de sus representaciones, valores trascendentales tanto religiosos como laicos: “lo religioso era para nosotros universal, no desde lo católico sino como axiología de la comunión del hombre con Dios”¹⁴¹.

A fines del 59, siendo funcionario de Turismo provincial **Ricardo Seritti**, organiza para la Navidad un *Tríptico del Nacimiento del Niño Jesús*, misterio en tres actos y de su coautoría con **Horacio Schiavo**. Seritti interesa a **LJ**, el CIM (*Centro Italiano Marplatense*), la UCIP (*Unión del Comercio, la Industria y la Producción*, erigida esos años), la Agrupación Tradicionalista *El Ceibo*, el *Centro Vasco*, y auspicia el evento: primera vez que un organismo oficial *financia* un espectáculo cualificado en la ciudad (**Brutocao** 2007^a, 153). El *Tríptico* se monta en Plaza Rocha, en el seno del barrio *La Perla*, del extrarradio turístico, enclave de la “ciudad de los marplatenses”; se alquila un hotel a fin de almacenar el vestuario traído de

Buenos Aires, personal del Ministerio de Hacienda se ocupa de la iluminación y técnicos del Auditorium se emplea en efectos especiales, reflectores y montaje de los escenarios; la ampliación del sonido lo manejan operadores de Radio Provincia; *LJ* diseñan la coreografía y las escenas mimadas y cubren los principales roles excepto el de María (**Renata Schotellius**) e Isabel (**Cecilia Buyaude**: ambas “madres de la danza moderna en el país”, confirma **Loholaberry**), más el coro *Lagun Onak* de la colectividad vasca y un total de participantes de al menos 100 artistas. Se trata del hecho teatral más suntuoso y preparado que haya tenido lugar en el balneario y el único que contará, en la historia, la cooperación de tantos especialistas de medios estatales¹⁴².

En 1956 nace en la ciudad el primer grupo comandado por **Horacio Montanelli** que será anticipatorio de *La Leyenda*, la única compañía teatral que dura treinta años ininterrumpidos. Montanelli es el decano de los directores locales en actividad. Él mismo memora sus inicios biográficos:

“Mi padre era comisario de policía y fue trasladado a General Madariaga, donde nací yo. Luego fue a Merlo, Brandsen. Fuimos de visita a Coronel Vidal, donde mis abuelos tenían el Hotel *Zambotti*, --apellido de mi madre--, con mi mamá, mi hermano y mi padre, y allí, de golpe, murió mi papá. El abuelo tenía que hacerse cargo y decidió venirse a Mar del Plata, vendiendo el hotel; compró una casa residencial en Brown entre Arenales y Lamadrid, donde hoy hay un estacionamiento, y puso un hotel allí. Tenía 11 o 12 años, fui a la Escuela n° 1 y aquí estoy, casado por tercera vez”¹⁴³.

Como se lee, otro migrante bonaerense. En estos años se aplica al folclore: el *Centro de Cultura Folclórica de Mar del Plata* investiga las danzas autóctonas y termina deslizándose hacia su práctica profesional, y surge el primer elenco, la *Escuela de Danzas del Pueblo*. “Allí empleábamos pequeños diálogos introductorios que explicaban la danza y luego se bailaba. La obra que más se acercó a la forma teatral se llamó *Sala de Lectura 101*: una clase de folclore con una realización teatral de la cual salía un mensaje de lo que era el folclore”¹⁴⁴. Artista pluriforme, por su pasaje del subsistema de la música popular provinciana al drama universal y posvanguardista, encarna mejor que nadie el tránsito de una época, y una ciudad, del clima aldeano a la *polis* de alcances cosmopolitas¹⁴⁵.

Resumiendo...

Demolido el pretérito de mansiones venerables, la ciudad se repuebla con la propiedad horizontal, el chalet de clase media y la pujanza de la hotelería y los servicios turísticos, que venían progresando sin pausa a partir del 30. El estilo neocolonial californiano que se hace llamar *estilo Mar del Plata* —techos de teja española, zócalos y canteros de piedra; puertas,

ventanas y postigos de madera rústica; chimeneas, balcones y buhardillas; porche y hall—, la costumbre de ponerle *nombre* a la casa propia, el reciclaje de la casa-chorizo hecha de superpuestas ampliaciones hacia el fondo del terreno, y el construir viviendas para alquiler veraniego, unge al balneario de un nuevo rostro, el definitivo luego de la mansión nobiliaria, cuyos herederos revenden o subdividen una vez producido el asentamiento de los sectores en ascenso, ahora compradores e inquilinos. El sueño de la casa propia de la familia hija de inmigrantes, *textión*¹⁴⁶ de la escalada social, del pueblo a la urbe, del rancho a la construcción de material, tiene un paralelismo en la vida teatral: la búsqueda incesante de la *sala* de compañía, que no dependa de los intereses del empresario ni de la política cultural. Veamos qué conclusiones se extraen de estos tiempos y qué expectación abren:

1) *Instituciones*: El *Estado* acciona apadrinando a los trabajadores de la cultura, desde la inauguración de la platea *Ruperto Godoy* (1951) y la implementación del *Auditorium* y el *Provincial* para el Festival de Teatro Independiente (1957) a la impar inversión que significa la festividad católica de Navidad por la Provincia (1959), pero siguen siendo las fuerzas vivas las que se movilizan dentro del campo. En 1950 nace y muere una *Junta Pro-Cultura*, cuyo presidente es el dr. Manuel María Oliver, el *Círculo de Poetas Jóvenes* con sede en el Centro Vasco y el *Círculo Estudiantil Marplatense*; del 51, el *Círculo Ariel*, donde diserta la futura dramaturga **Beba Basso** y en el 52 el pintor Juan Carlos **Castagnino**; este año figura ya la *Alianza Francesa* y sus ciclos de conferencias y el *Instituto de Cultura Popular*; en enero del 53 se estrena el cine *Gran Mar* (capacidad, 1300 butacas) y se crea el *Círculo Cultural Musical* propiciando la unidad del campo intelectual; una *Junta Pro-Universidad* comienza a obrar en 1954; hay otro *Movimiento Juvenil Cultural* en 1956, se agranda la pantalla del *Ocean Rex* para recibir al CinemaScope y se crean una *Agrupación Cinematográfica Independiente*¹⁴⁷ y una *Agrupación Marplatense Amigos de la Ciencia* en julio del 57; y se produce la apertura de los complejos de cine *Roxy/Radio City* de Clemente **Lococo** y *Lido/ Neptuno*, respectivamente de 650 y 1650 asientos disponibles. Durante marzo del 59 se realiza el segundo *Festival Internacional de Cine*, el primero cuyas alternativas son televisadas¹⁴⁸. En el orden mediático se funda, vísperas del 50, el diario *La Mañana* en 1948 dirigido por el historiador **Roberto Del Valle**. En todos los casos, las inquietudes de las comisiones directivas no gozan de eco apreciable entre la ciudadanía, y se esfuman a poco de andar, florecen gracias al empuje inercial del verano y languidecen durante la larga hibernación, que sólo late para preparar la próxima temporada.

No puede dejar de destacarse que, pese a los caracoleos de control de la producción artística por parte del peronismo, no existe una vigilancia directa de contenidos, sino más bien indicaciones, siempre vagas y laxas, sobre lo que *no debería de* mostrarse. Ya hemos dicho que la política cultural del período no articula instructivos precisos, y la posición de poder de cada burócrata ordena una dirección o la contraria, su mayor o menor discrecionalidad según la cercanía con el Presidente o su esposa y el grado de obsecuencia que Perón disfruta dando manos libres y delegando las tareas que son ingratas a su personalismo (Gambini 2001, 153-9). Esto explica que convivan opciones estéticas enfrentadas, y, por ejemplo, el ministro de educación Oscar Ivanissevich ataca al arte abstracto mientras el director del Museo de Arte Decorativo Ignacio Pirovano lo defiende e incluso lo colecciona (Giunta 2001, 59-60), y, por supuesto, la omnipotencia de Raúl Apold, no azarosamente tildado *el zar del cine*, sus favoritismos y los enconos personales vueltos acosos políticos hasta llegar a feligreses de la causa como Fanny Navarro o Hugo del Carril¹⁴⁹. En Mar del Plata la participación estatal se aviene a un mero *auspicio* sin erogación de ningún tipo, salvo el mencionado desembolso *navideño* del estío 1959-60. Es más, la débil persistencia de las agrupaciones se debe a sus propios intentos de autonomía, tan ineficaces como su reverso, la proximidad con el poder: la naturaleza paraestatal del *Teatro de Arte* la une demasiado a la intendencia peronista. El *Teatro Escuela Tabla Redonda* designa a Agustina Fonrouge “presidenta honoraria” (Jorge Demare, Alberto Magani, Edgardo Schnass, Luis Montes de Oca y Carlos Fanck Oliver, éste último ex *ABC*¹⁵⁰), pero ya está expurgada de hecho. No sabemos si el *Teatro Experimental Juan D. Perón* percibe algún subsidio; siendo el único desembozadamente oficialista aparece demasiado tarde. *ABC* convoca a publicistas-conferencistas de todas las baterías y sobrenada el cambio de gobierno, y sin embargo empieza a padecer censuras *precautorias* después del peronismo, como reprobaciones del episcopado a *Magia roja* o la detención de Orensanz por tiempo indeterminado y sin aclaración de motivos. Poco predicamento logra el teatro *vocacional* impulsado por el Partido, exceptuando a Arditti Rocha, y *stricto sensu*, se denomina así —indistintamente— al *independiente*, aunque aspire a *profesionalizar* a los actores: de todos se espera que crezcan y trasciendan sin importar el vivero de origen.

- 2) **Poéticas.** Los 50 encierran dos fenómenos socioculturales: el *comunicacional* dominante de la *radionovela* (primera mitad), y el *intelectual* del surgimiento del *teatro independiente* (segunda mitad), ambos incuestionablemente exitosos a nivel recepción pero en distinto *dial*, el popular para la radio y el culto para el teatro. Simbolizan las dos caras de una sociedad urbana en transición; si el registro radial connota la remanencia de los géneros posagrarios —criollismo, sainete, melodrama rural y de suburbio

más el folletín de aventuras románticas—el formato dramático específicamente escénico de ABC inicia el proceso de aclimatación del público a la dramaturgia contemporánea europea, y se propone además como centro irradiador autogestionario. La visita insistente de elencos con repertorio universal y portadores de nuevas poéticas del actor fortalece a su vez la formación de un auditorio *culto* o, mejor, *cultista*. La cooperativa de **Orensanz** trae del interior dotaciones alternativas que esclarecen la *factibilidad* de un teatro moderno y local a un tiempo, y sus propias puestas progresan de la ortodoxia referencial al expresionismo, y de proclividad europeísta. Desde el punto de vista genérico, en los guiones de cine y en los textos de las producciones temporarias de Buenos Aires, crece el número de *comedias* blancas y su ética de clase media: más pasatismo que *engagement* —el peronismo porque la conflictividad social *debía* ser asunto del pasado, el conservadorismo posterior porque esa temática se sentía de cariz peronista. Estamos en el subsistema de la primera modernidad (1949-1960), previa a la *nacionalización* del independentismo, que tendrá en **Nachman** a su principal cicerone (**Pellettieri** 2003,77-90). Por vez primera existe una *didáctica teatral*, de la mano de ABC, en dos direcciones: *escolarización* más *técnica* de la interpretación, y de lo que está *à la page* en Occidente; es más, impartido por sus mejores sembradores, como **Gala Tolmacheva**. También **Orensanz** implanta el *problem-play* u *obra problema*, que como tal cuestiona valores, instiga la reflexión crítica y formula preguntas sin resolverlas “para colocar al espectador en la perturbadora situación de ser él mismo quien las resuelva” —dice **Dubatti** sobre el *Stefano* discepoliano pero teniendo en cuenta a **Shaw**, y en nuestro caso además el texto de **Camus** (2011, 16), efecto logrado merced a la polifonía de personajes que discuten posturas, el personaje *embrague* que pronuncia discursos claves en torno a la comprensión del mensaje y el personaje *delegado* o portavoz de las ideas del autor (íd, 12). De esta forma, el director y puestista procura una *apertura* del convivio hacia una participación más comprometida y racional, hacia el espacio de ideas. Diez años de *transición* en varios sentidos: crisálida del ecumenismo urbano y despedida de la aldea, convivientes ambos; del género chico residual y el melodrama radioemitido al *théâtre d'art* y el teatro heterónimo para el *otro* público. Mientras no se representa, el radioteatro es en rigor *radionovela*: matriz más literaria que teatral, presencia de un *relator* de idiolecto cultista, emparentado con los resabios de literatura *oral* predramática. El arribo a escena cambia las reglas del juego y de allí en más sólo habrá actores y dramaturgos.

- 3) *Creencias*. La asignatura incumplida es la *sala propia*, pero los 50 despiertan la autoconciencia del campo intelectual sobre su perentoria necesidad. Todos hablan de lo mismo: Mar del Plata como mucha *materia* y poca *forma*. Será, pues, el gran proyecto para ganar la batalla en pos de dos objetivos *sinequanon*: profesionalismo y estabilidad. La radio logra el primero a medias, cuando su mensaje lo canibaliza la televisión; la ausencia de imagen *no* forma actores teatrales, pero los deja adiestrados en el manejo de la voz y, en ocasiones, les permite la traslación a escenarios reales. La territorialidad cartográfica se amplifica al viajar las compañías (todas) fuera del partido y el balneario logra una *centralidad* difusora de contenidos culturales en el contexto de la provincia. Los cuadros filodramáticos (poco), la radiofonía (bastante) y *ABC* (mucho) hacen los aportes parciales de intérpretes que confluirán en los elencos del 60 en adelante¹⁵¹.

Se observan avances enriquecedores en el texto espectacular, y en la *recepción* periódica, que termina esta etapa *firmando* las críticas, y analiza todos los aspectos de la puesta y pasan de la gacetilla tópica de gentileza al artículo de tres columnas atento a reparos. El público asiste y no es su ausencia la culpable del devenir trunco. Sin escritores aún —sólo **Llan de Rosos**, que en 1951 llega a estrenar en la capital¹⁵²—, puede hablarse del camino hacia el completamiento del campo intelectual del balneario, cuya autonomía la demuestra **Fonrouge** y su corpus textual, aunque sus vínculos explican la libertad de elección, y la falta de ellos, los primeros *aprietes* —a Orensanz— pero *después* del peronismo. Al fin, llega un *director diplomado* que representa la evolución desde la oratoria o dicción interpretativa al *Método*: un marplatense con su posgrado en Mendoza hará este último milagro. Otra paradoja, la renovación del 60 la efectúan extranjeros. **Gregorio Nachman** será el hijo artístico político directo de **Orensanz**. Político, no tanto como heredero ideológico sino como creador de una *política gerencial* para el teatro.

¹ La expresión pertenece a Luis Alberto **Romero** (1995: 72).

² La síntesis pertenece a **Svampa** (2012: 21).

³ **Perón** y su autodefensa. El Plan Quinquenal. Ver apéndice, pág. 4-5.

⁴ Los consumos populares Ver apéndice, pág. 5.

⁵ Sindicalismo y UOL. Ver apéndice, pág. 5.

⁶ La *Ley de Propiedad Horizontal* Ver apéndice, pág. 5.

⁷ Radicación de migrantes. El Puerto. Ver apéndice, pág. 5.

⁸ Fútbol infantil *Evita*: LC: 10/3/50, 8; *Escuela de Capacitación Profesional Juan D. Perón*: LC: 11/3/50, 5; *Policlínico 17 de Octubre*: LC: 15/7/51, 1; Arco de acceso *Eva Perón*: LC: 17/7/52, 3; *Teatro Municipal Juan Perón*: LC: 25/7/52; *Hotel Eva Perón*: LC: 17/1/53, 3; *Coro universitario Eva Perón*: LC: 8/10/ 53, 3; *Hogar Municipal de Ancianos Eva Perón*: LC: 3/9/54, 4.

⁹ LC: 1/7/52, 1.

¹⁰ **López Lagar**: LC: 1/7/52, 1; *Club Pueyrredón*: LC: 2/2/52, 8.

¹¹ *La Capital*, durante y después del primer peronismo. Ver apéndice, pág. 6.

¹² María F. De **Rachoppe**: “Mar del Plata necesita un centro artístico-cultural” *LC*: 9/5/47, 5. El anónimo editorialista del segundo artículo (“Es necesario estimular los buenos espectáculos teatrales en M. del Plata”) dice que “en una época en que, en muchas ciudades del país se cierran los teatros para dedicarlos a cine, o se derriban sus edificios para construir departamentos, aquí tenemos el privilegio de que se reacondicione una antigua sala, se la amueble lujosamente; se modernice su iluminación, se la dote de calefacción y otras comodidades que ofrecen el mayor confort”. Y: “Mar del Plata puede y debe tener teatro permanente en invierno, para ello solo hace falta que público, instituciones y autoridades, muy especialmente estas últimas, presten su decidido apoyo a la empresa del teatro Colón” (*LC*, 8/8/47, 4).

¹³ *LC*: 1/4/50, 3.

¹⁴ Vocacionales e independientes: conceptos. Ver apéndice, pág. 6.

¹⁵ **Angelina Pagano**. Ver apéndice, pág. 6-7.

¹⁶ *La Mañana (LM)*: 11/6/49, 4. La **Pagano** se refiere seguramente a la *Primera Muestra de Teatros Independientes*, organizada a comienzos del 49 por la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes) fundada en 1946, y en la que participan los grupos La Máscara, La Antorcha, Renovación, Obra Teatro Libre, Tinglado Libre Teatro y Teatro del Pueblo (**Dubatti** 2012b, 18). El gobierno peronista crea un certamen de teatros vocacionales, que figura en el Boletín del Ministerio de Educación (18/7/49) pero éste sucede recién en 1950. El certamen “se inspiraba en el intento de fomentar la labor de los grupos teatrales en el interior del país, “raramente visitados por compañías teatrales”, atentos además a que “tales cuadros constituyen núcleos experimentales de los que surgirán nuevas personalidades para incorporarse a la escena nacional”. La resolución que disponía la creación de este concurso estipulaba además que “el apoyo a dichas manifestaciones artísticas [las vocacionales] ocupa[ban] un lugar de preferencia dentro de las actividades planificadas por esta subsecretaría” (**Fiorucci** 2008, 4)

¹⁵ *LM*: 20/11, 10.

¹⁶ Elenco del *TEJDP*. Nuevas actitudes camaleónicas de la prensa. Ver apéndice, pág. 6-7.

¹⁷ Poética del *nativismo*. Ver apéndice, pág. 7.

¹⁸ 30/6, 4.

¹⁹ 3/9/55, 6.

²⁰ Talleres: *LM*, 11/10/54, 2. Aldosivi: *LC*, 3/9/55, 6.

²¹ Anuncio de *LM*: 11/11/53, 4, estreno, 21 de diciembre en el *Colón*. Elenco de actores-alumnos: Magda Wanrel, Dora Girolmini, Roberto Kobse, Olga Gamallo, Ángel Rosa Donati, Vilma Secinte, Edgardo Castagna, Elba Gurren, Guillermo Ychuriberere, Lucy Scerbo y Roberto Ayala. (*LM*: 20/12/53, 11).

²² Debut de **Ponferrada**: *LC*: 30/1/54, 4. Grupo **Boedo**: *LM*: 13/5/54, 4. *El Carnaval* obtuvo el Premio Municipal porteño en 1943 y el Segundo Premio Nacional para la producción del bienio 1943-45. Elenco de su estreno en Mar del Plata: Elisardo Santalla, Ángeles Martínez, Aída Luz, Aída Alberti, Pierina Dealessi, Pedro Maratea, Gerónimo Podestá. Escenografía y máscaras de Lidia Dimitriadis, dirección musical de Emilio Juan Sánchez, cantor Alberto Ocampo (*LC*: 30/1/54, 4). Ponferrada fue director del Teatro Municipal San Martín entre el 13 de junio de 1973 y el 27 de junio de 1974 y durante su gestión exhumó viejas obras de sus colegas generacionales e ideológicos, como **Marechal** (*Antígona Vélez*) y Carlos **Carlino** (*La Biunda*), “tendencia tradicionalista y discurso arcaizante característico de la derecha peronista” (**Rodríguez** 2003, 496). Para el análisis de *El Carnaval* véase **Mogliani** 1999, 259-60. Elenco de *Leyenda gaucha* (no se indica autor): Amanda Morgan, Damián Martínez, el niño Hugo Piñero, Ángel Castillo, Norberto Duarte, Celia Estévez, Roberto Rodríguez, Atilio Aloisio, Tito Mourriño. *LM*: 13/5/54, 4.

²³ *Teatro Auditorium*. Ver apéndice, pág. 7.

²⁴ El primer *Festival de Cine*. Ver apéndice, pág. 7.

²⁵ **Apold**. Primeras persecuciones a actores. Ver apéndice, pág. 7.

²⁶ Consultense los trabajos de **Cattaruzza/ Eujanian** (2003, 217-262) y Marcela **Gené** (2006, cap. 1). El nuevo modelo canónico será *Antígona Vélez* (1951: Premio Nacional de Teatro) “recuperación dinamizadora del nativismo”, orden rural más mito griego, el arquetipo de la cultura occidental y el apellido que remite al anclaje de la cultura rural argentina, “se trata de una “superación” del nativismo, una dinamización interna de sus convenciones que le permitió a (Leopoldo) **Marechal** reescribir ciertos componentes de la poética del teatro nacionalista desde la trascendencia de los arquetipos occidentales” (**Dubatti** 2003, 173), o, en palabras del propio autor “tomar una fábula del teatro clásico y trasladarla a nuestro paisaje con la condición previa de que no perdiera su universalidad”. Muy importante para el tema otro texto de **Zayas de Lima** 1991, 351-362. Otras expresiones del *Plan*: “la historia, la religión y el idioma nos sitúan en el mapa de la cultura occidental y latina, a través de su vertiente hispánica; en lo que al heroísmo y la nobleza, el ascetismo y la espiritualidad alcanzan sus más sublimes proporciones” (cit. por **Leonardi** 2006: 182).

²⁷ **Cavallo, Pereda**. Ver apéndice, pág. 8.

²⁸ *LC*: 18/3/50, 8.

²⁹ *LC*: 19/3/50, 8.

³⁰ **Alfredo Viggiano** era un habitué de casa que vivía llevando y trayendo textos teatrales que coleccionaba mi viejo, pero hacía generalmente de traspunte. Entró en el 51”, comenta Pablo **Sirochinsky** haciendo referencia al grupo del *Club Atlético Mar del Plata*. **Llan de Rosos**, de profesión escribano, estrena pocas piezas en esta etapa, pero una liquidación de *Argentores* de la década del 60 revela que su producción viaja por toda la provincia con asombrosa periodicidad, fuera de Mar del Plata siempre, seguramente porque su filiación peronista se lo veda. Indagaremos en esa lista en el próximo capítulo. Como **Llan de Roso** (sic) por **Castagnino** (1968), merece una escueta mención despectiva, y ni siquiera el autor se toma el trabajo de nombrar su obra: “El trillado motivo del verdulero italiano, inmigrante enriquecido cuyos descendientes criollos presumen aristocracia y dilapidan bienes costosamente adquiridos, agotado por el género chico, sirvió a Llan de Roso para no esforzarse demasiado de recomponer una pieza a medida de los intérpretes del Teatro Municipal. Tampoco se vislumbraron mayores inquietudes en la posterior, pero más envejecida: *Mintiendo se vive... sigamos mintiendo*” (170-1). Se trataría de *¡Sangre gringa!*, que dirige Eduardo **Cuitiño** (Cf. *supra*: cita 152, pág. 76).

³¹ *LC*: 1/4/50, 3.

³² *LC*: 26/6/50, 5.

³³ *LC*: 25/7/50, 8.

³⁴ *LC*: 27/7/50, 8.

³⁵ LC: 16/7/50, 8.

³⁶ LC: 8/7, 8. El lanzamiento definitivo del TVAP se anuncia en los dos matutinos principales –LC, ET—el mismo día 12 de abril del 50. Incluso ET publica una gacetilla respetuosa dedicada a la intangible madrina de la compañía, quien “aceptó la tarea de asesoramiento y supervisión de la agrupación a constituirse, aún cuando supeditó el cumplimiento de esa grata misión a un posible compromiso que la llevaría al exterior del país” (12/4, 5). La ceremonia se realiza en el tradicional *Club Pueyrredón* y el estreno en el *Colón*. El TVAP nombra una comisión directiva, *al revés* de los cuadros barriales, donde la CD del club se encargaba de delegar a un socio voluntario la creación del teatro aficionado; el anuncio de un cuerpo colegiado daba entonces visos de credibilidad a la organización societal. No se leen nombres ilustres ni fundadores pero algunos al menos son afines al gobierno nacional y/o comunal. Además de Rosos, sus asistentes aparecerán vinculados a otros elencos: Agustina Fonrouge (el inminente *Teatro de Arte*) y Pepita Bó Bosc (del *Centro Vasco* y directora también del T. de Arte).

³⁷ LC: 17/7/50, 8.

³⁸ *Funciones de la crítica*. Ver apéndice, pág. 8.

³⁹ El artículo que nos transmite su biografía artística lo publica unos años adelante Ernestina Laval de Marchese, LC: 23/3/60, 7.

⁴⁰ Revista *La Semana*: 9/7/1953. IX, n° 246. **García Velloso**: 1926, I, 118-21 y V: 140-1 y **Seibel**, 2006: 664-5. El reportaje a **Victoria Ruiz**, por **Fabiani/ Brutocao**: 26 de junio de 2005. Entrevista a **Beba Basso**: 4 de marzo 2013.

⁴¹ Cf. “Actividades y estrenos, II (del *Teatro del Pueblo*)”, por **Lorena Verzero**, en **Pellettieri** (dir.), 2006: 52 y 56. El recorte del prólogo de **Mariani**: “Esta es una comedia de niños. Son niños los personajes principales y es de niños el clima. Comedia de niños: o si se la enfoca desde ellos, drama. Todo se comprende en esta historia teatralizada, si se recuerda siempre que se trata de niños, atados todavía a maneras y formas infantiles, y hambrientos de maneras y formas de la madurez humana... Están viviendo el período extraño de la transición. Hay, pues, en estas personas, lenguaje de niños y lenguaje de hombres; conductas de niños y conductas de hombres... alternada o simultáneamente. Un personaje tiene 22 años; otro, 24 años. ¿Un niño de 22 años, un niño de 24 años? ¿Y qué? Pues sí. Yo no me refiero a la estricta edad biológica, sino a los sentimientos y a las conductas. Esta es la luz que quisiera ver sobre la obra... Como diría ciertamente algún espectador: “Cosas de niños”. Elenco de *Un niño juega con la muerte* (1950): Jorge Monsal, Mecha Barragán, Juan José Ferrari, Juan Carlos Coppelillo, Vilma Sagrario, Osvaldo Lombardo, Ricardo Pollera, Oscar Picorella, Héctor Giménez, Victoria Ruiz, Nelly Aguilar, Helena Basso.

⁴² Es Luigi Pareyson (1988) quien distingue entre *estética* y *poética*, la una “de carácter filosófico y puramente especulativo” y la otra “histórica y operativa”: la estética especula y la poética legisla (313-6). **Aumont** (2001) pone el acento en la función prescriptiva y reglamentarista de las poéticas, que como tales, “engendran al mismo tiempo obediencia pasiva y observancia estricta (como las leyes), rebelión y mala conciencia (como un superyó) o, más simple y tranquilamente, adaptación y desviación” y por lo tanto, Lo que importa es que entrañan una concepción del arte: “producción consciente, organizada, dominada (puesto que hay reglas)... de lo posible y lo imposible” (45-6). Antes del editorial de 1950 ya citado sobre la inminencia de un teatro propio, la redactora María F de **Rachoppe** (LC: 9/5/47, ver nota 5) insta a compensar el “crecimiento cuantitativo de la materia” en torno al *boom* urbano, con “la conquista de valores espirituales”, inhibidos por el “complejo veraniego” marplatense capaz de trazar “grandes planes de fiestas del mar o del deporte” pero no la “lámpara votiva” de “una entidad artística-cultural” autogestada y perdurable en el año, para la que “urge la necesidad de coordinar voluntades” (pág. 5). El *Teatro de Arte* concitaría, pues, el logro del centro irradiador de cultura, al que ayudaría, teóricamente, la posible sede oficial de la sala privada modernizada, el *Colón*.

⁴³ Elenco de *Verano y humo* (1952): Zemed Darwich, Mirta Bozzo, Miguel Gautier, Horacio Ledesma, Eloina Diez, Eduardo Luján, Jorge Rojas, Roberto Fernández Díaz, Carmen Garrido, Victoria Ruiz, Helena Canossa, Irma Giménez Duglesé, Carlos Fanck, Ricardo Ruco, Cristina y Antonio Romano, Luis Ángel Montes de Oca. *Prohibido suicidarse en primavera* (1953): J. Cosentino, Alberto Linares, Ana María Santomo, Carlos Fanck, Ethel Gómez, Enrique Zamponi, Liliana Suárez, Luis A. Montes de Oca, Oscar Ruiz, Victoria Ruiz. **Fonrouge** “era la que nos enseñaba a actuar: el director podía ser otro. De hecho nunca se subió como actriz a un escenario”, dice **Ruiz**. En 1954 el padre de Victoria fue expulsado del Partido gobernante por conducta antiperonista “le mandan el telegrama pese a que empezó a escribirle los discursos al intendente Pereda”. **Ruiz** siguió un tiempo en el radioteatro junto a las compañías de **Cosme Amenta**, **Juan Carlos Jiménez** y **Marita De la Cruz**, “siempre por los pueblos, hasta que mamá dijo basta” (Entrevista del 26 de junio de 2005). **Beba Basso**, asistente de dirección en *Verano* recuerda la puesta: “Había una fuente de cartón sin agua, una plaza con bancos y una hamaca” (Entrevista del 4 de marzo de 2013).

⁴⁴ Id. anterior.

⁴⁵ LC: 7/7/52, 4.

⁴⁶ LM: 13/8/52, 3.

⁴⁷ LC: 20/8/52, 4.

⁴⁸ “¿Y las demás familias que esa noche concurrieron al cine, o simplemente fueron a una confitería, no estaban enterada que en el Club Pueyrredón había un grupo de niños y de jóvenes que ofrecían el esfuerzo de meses de trabajo? Tengo que suponer que lo ignoraban, pues estoy cansado de oírlos decir “Nadie hace nada en Mar del Plata”, “En invierno nos aburrimos”... a lo mejor no leen los diarios. ¡Y hay que ver cómo hablamos luego de cultura!”, continúa **Llan** (20/8/52, 4). Otras voces contemporáneas se quejan del mismo modo: materialismo, frivolidad y doble discurso, divorcio entre las creencias de los referentes culturales y apatía, y hasta abulia de la población. Recordemos la opinión del periodista Fortunato **Benhayón** en 1936, sobre la “acentuada indiferencia por el teatro” (Cf. capítulo 1, 4). Una nota de otro cronista, Enrique **Borthiry** protesta contra el olvido que sufre el desaparecido músico local **Serapio Urquía**: “En Mar del Plata todo es cemento” e insta a quienes adhieren al artista a que “salgan de su apatía y logren evadirse de su indiferencia” (LC: 2/9/54, 4). Al mismo tiempo, el manifiesto de presentación pública del Teatro ABC coincide en la apreciación (cf. *infra*, pág. 41).

⁴⁹ ET publica las palabras que en su sepelio le dedica un colega, sin recuerdo rencoroso alguno por su accidentado trajín político (14/1/67, 4).

⁵⁰ LC: 23/3/60, 7.

⁵¹ Estadísticas recogidas por **Oller** 2007, 119.

⁵² En otro artículo, Esteban **Oller** revela la intensa y sistemática apelación a los dos teatros entre el 50 y el 53, para derrumbarse en el trienio siguiente –último año y medio del peronismo, primer año y medio de la Libertadora—y recuperarse paulatinamente en los dos años posteriores. El *Colón* (junio-octubre del 50 es la temporada invernal) registra 17 estrenos en 1950 e igual número en el 51, 15 en el 52 y 8 en el 53, para estancarse en 1954 y 55 (un estreno cada año), casi no crecer en 1956 (2), trepar hasta 10 los dos años que siguen y terminar la década con 31 obras sucesivamente en cartel (2007b, 91). El *Odeón*, por su parte, de junio a octubre del 50 contabiliza 24 puestas, 16 en el

51, 9 en el 52, 10 en el 53 y 13 en 1954. La diferencia radica en la política del *Club Español*, dueño de la sala del Colón, durante el período: “brindar funciones de alta jerarquía artística, aunque lejos de producir beneficios, o siquiera salvar los gastos, (afrontando) en aras de la cultura que se persigue fomentar, los quebrantos económicos que de ese propósito se deriven” (LC: 14/10/46, 3). El mejoramiento de la sala, como se informó en 1950, generó una inversión que no fue recompensada. El *Odeón* se incendia el 4 de enero de 1955.

⁵³ 10/8/53, pp. 13 y 26.

⁵⁴ *La Semana*, 9/7/1953, pág. 12.

⁵⁵ Julio **Irigoyen**. Ver apéndice, pág. 8.

⁵⁶ *LM*: 6/1/56, 2.

⁵⁷ 20/3/51, 8.

⁵⁸ *LC*: 26/3, 8.

⁵⁹ El texto de *LC* es claramente una gacetilla trasladada al cuerpo del diario sin corroborar, ya que la publicada en *LM* es idéntica (16/3, 4). Ésta incluye como información que **Persello** acaba de filmar *Rebelión en los llanos* (presentada en 1953, de **Belisario García Villar**), insurrección ficcional del pueblo de La Rioja contra un terrateniente, de neto corte oficialista. Pese a la copiosa cantidad de radioteatros que el actor monta en Mar del Plata en el crucial 1952, (ejemplo, *La virgencita de los pescadores* de Andrés **Sanguinetti**, con **Esther Borda**, *Miguelo el perseguido*, de **Chiappe**) un año después ya ha regresado a Buenos Aires. Allí, logra sobrevivir a la Libertadora y milita en algunos largometrajes: *La calle del pecado* (director Ernesto **Arancibia**, 1954), *El festín de Satanás* (**Ralph Pappier**, 1955, demorado hasta el 58 por el golpe de estado), *Continente blanco* (**Bernard Roland**, 1957: primer film rodado completamente en la Antártida) y la coproducción italo-argentina *Questo amore ai confini del mondo* (*Casi al fin del mundo*, 1961), de **G. M. Scotese**. Su primer film argentino había sido *Un hombre solo no vale nada* (1949), que no figura en el *Diccionario* de **Manrupe/Portela**. Igual que Juan C. **Jiménez**, pero en 1990 (14 de noviembre), fallece en un accidente de tránsito, a los 63 años, en su natal Friuli.

⁶⁰ Entrevista del 4 de febrero de 2008. Con **Esteban Oller**.

⁶¹ Entrevista del 18 de febrero de 2011.

⁶² Cf. *La Capital*, suplemento 129º aniversario de Mar del Plata (1983). *Belgrano* llega a tener 80 humoristas por semana, 10 radioteatros diarios y 150 orquestas. Dice **Gotlip** “el radioteatro fue una de las maneras de incidir en el fenómeno inmigratorio, y el proceso de socialización y aculturación del inmigrante al ámbito urbano. Muchos eran provincianos, autores de la transformación del país, y su público estaba conformado mayoritariamente por provincianos”. En el 50, dice **Gotlip**, llegó a haber 40 radioteatros, pero ya eran 24 al finalizar 1959 (2001, 16). Fechas destacables: Radio *Belgrano* y *Splendid*: 1934; *El Mundo*: 1935. “La aparición de esta última, con un transmisor más potente y de mejor calidad, conmocionó al mercado. Jaime **Yankelevich**, propietario de *Belgrano*, buscó la manera de hacer frente al desafío y lo hizo mediante contratos con emisoras del interior” (**Torre/Pastoriza** 2002, 269. El trust oficialista *Haynes* abarca además de *El Mundo* las revistas *Mundo Argentino*, *El Hogar*, *Mundo Deportivo*, *Mundo Agrario*, *Mundo Atómico*, *Mundo Infantil*, *Mundo Radial*, *Caras y Caretas* y *P.B.T.*, más la que “condensaría la transformación y adaptación de esas publicaciones a la nueva época: *Mundo Peronista*” (**Varela**, <http://rehime.com.ar>. 7)

⁶³ Véase la ponencia de Estela **Vega** en las *IX Jornadas de Teatro Marplatense*, organizadas por el GIE: Mar del Plata, 7/10/2006 (desgrabación). **Rivera/Ford** (1985, 41) informan sobre cuatro *redes nacionales* que popularizaban a nivel nacional las transmisiones: Red A (Cadena *Azul y Blanca*, con *El Mundo* y Editorial *Haynes*); B (Radio *Belgrano* y Canal 7); C (*Splendid* y cadena RADES, desde 1941) y D (radios del Estado), todas oficialistas y/o estatizadas completamente desde 1951. La revolución de los transistores (1956) decreta el fin del espectáculo familiar-doméstico al facilitar el pequeño aparato portátil. **Ulanovsky** (1995, 80) informa que el radioteatro fue pionero en el *canje* productos por publicidad, reproduciendo los propios medios de autoconsumo y divulgación: “las emisoras almacenaban productos que recibían como forma de pago de sus anunciantes y que luego vendían, regalaban a los oyentes en concursos o pagaban a los artistas”.

⁶⁴ *LC*: 1/10/53, 8.

⁶⁵ *LC*: 2/7/42, 4.

⁶⁶ *LC*: 1/8/42, 5.

⁶⁷ *ET*: 9/5/38, 7 y *LC*: 18/9/49, 5.

⁶⁸ *Gran Pensión* la encabezan Félix **Mutarelli** y Antonia **Volpe**. Antes, parte del elenco aparece en el club *Unión* para representar una pieza basada en la serie: *Luna de miel del campeón* (*ET*: 11/12/42, 4). Juan **Bono** trae al balneario la comedia de **Novión**, *En un burro tres baturros*: los astros del aire, pues, aprovechaban su fama para crear compañía. La red radio-cine-teatro robustece la legitimación popular de los artistas, como luego lo hará el tríptico televisión-cine-teatro. La radio, empero, aguijoneaba el enigma imaginativo –*conocer* el semblante de la voz-personaje—y fue una de las razones centrales de su éxito de representación en vivo. **Abiús** (20/7/09) prueba su participación en los intercambios: “cuando vino Fernando Ochoa al *Ópera* me dijeron que andaba buscando un partener para el sketch de *Don Biligerno* en la pulpería y ahí decía yo dos o tres palabras que él respondía. También con Rolando Chávez en LU6 cuando estaba en el edificio del Banco Provincia” (cf. *infra*, p. 18). En los últimos años se reeditó contemplar el desenlace de una *tira* de formato catódico, pero *proyectada* en pantalla grande, en un teatro y con la presencia de los actores saludando desde el escenario, casos *Resistiré* (2004) y *Montecristo* (2007), producciones de *Telefé*.

⁶⁹ **Pedro Alejandro. Hedy Crilla**. Ver apéndice, pág. 8.

⁷⁰ **Stebelski**. Entrevista del 28 de marzo de 2008. Ver apéndice, pág. 8-9.

⁷¹ Citado en **Vega/Chiappe** 2011, 59

⁷² **Alegre**. Entrevista del 7 de junio de 2008.

⁷³ Citado por **Gotlip** 2001, 69-70.

⁷⁴ **Abiús**. Entrevista del 4 de febrero de 2008.

⁷⁵ **Altamirano**. Entrevista del 18 de febrero de 2011.

⁷⁶ Cit. por **Del Monte**, 1980: 46-7. *Chispazos*, el mayor record de audiencia, emisión de Radio *Belgrano*, nació de la pluma del inmigrante español Juan Andrés **Rodríguez Pulido**, también autor de sainetes –*La costurerita que dio aquel mal paso*– que lo puso al aire durante seis años: solamente entre 1931 y 32 salieron al aire 110 “petit-piezas” (id, 44). Llegó a venderse un álbum de fotos en los kioscos y contó con su propia revista de publicación semanal. En una de las entregas de ésta Pulido insertó una encuesta para resolver el desenlace de *Chispazos* por mayoría de votos entre los oyentes-lectores. “Por que Juan Manuel se case con Jacinta: 60.231 votos; por que Juan Manuel se case con Rosaura: 26.830; por que Jacinta se case con Churrinche, 15.406; por que no se case con ninguno, 11.210. Total de votos emitidos: 114.687”

(47). La operatoria era habitual en Hollywood a través de la revista *Variety*, que solicitaba a los espectadores-lectores su opinión sobre el rol adecuado a tal o cual actor o actriz.

⁷⁷ **Abiús**, 4 de febrero de 2008. Juan Carlos **Chiappe** en 1938, a los 24 años, dirige a un grupo de 33 actores de Radio Del Pueblo; *El Rubio Millán*, su primera radionovela, ambientada en el 900 —un guapo guardaespaldas de un caudillo político que termina traicionando a su patrón— surge por encargo del galán José Trigo (**Vega/Chiappe** 2011, 35). Símbolo del desarrollo del arte popular del siglo, se inicia en el teatro en 1922 como remplazante de un actor infantil en una compañía de circo ambulante de Plaza Flores, en 1960 estrena en teatro *Nazareno Cruz y el lobo* siendo la primera vez que se usa luz negra en un escenario argentino (42), vive la censura con **Onganía** (que prohíbe el radioteatro porque deforma el idioma) y recorre villas de emergencia y actúa en forma gratuita para los pobres junto a su hermana Celia, monja tercermundista, y una camioneta llamada *Misionera* que reparte alimentos y golosinas en 1974 (48).

⁷⁸ Ídem **Abiús**. A. **Vega** y L. **Chiappe** cuentan que “en las zonas rurales, cuando terminaba la transmisión (de *Nazareno Cruz*) los oyentes se quedaban encerrados en sus casas, sugestionados por el realismo de lo que acababan de escuchar” (2011: 101). Estrenada en 1951, se representa y difunde durante 23 años en toda América, hasta en California (USA); en San Juan de Puerto Rico se decreta un cambio de horario laboral para que los radioescuchas puedan seguir la historia (**Vega...** íd, 101).

⁷⁹ Modelo *actancial*. Caracteres del radioteatro. Ver apéndice, pág. 9.

⁸⁰ La actriz marplatense **Nilda Alegre** refiere, sobre un radioteatro tardío (1978), junto a **Nahuel Villegas** y **Aldo Tessitore**. “Villegas hacía la lluvia con una bolsita de plástico, y Tessitore, con un trapo de piso sobre un balde fingía las brazadas del personaje que cruzaba el Río de la Plata a nado en plena tormenta, para ver a su *prienda*, que se fue al Uruguay. *Los pasos* eran golpes de las muñecas sobre el tabicamiento acústico” (entrevista del 14 de noviembre de 2012).

⁸¹ *LM*: 23/4/51, 6.

⁸² **Esquilo** en *La semana*, 10/8/53, 13.

⁸³ **Altamirano**. Entrevista del 18 de febrero de 2011.

⁸⁴ **Abiús**. Entrevista del 4 de febrero de 2008. Cf. *ET*: 19/7/65, 2; *LC*: 18/7/65, 1.

⁸⁵ *Folclore español*: **Carmen Amaya** (1950, 54), **María Antinea** (1950), **Niño de Utrera** y/o **Trini Moren** (1950, 54, 59), **Conchita Piquer** (1951), **Joaquín Pérez Fernández** (1953, 55), **Angelita Vélez** (1951), **Gloria Fortuny** (1952, 57), **Imperio Argentina- Ángel Pericet** (58).

⁸⁶ *Revistas*: **Dringue Farías/ Sofía Bozán** (1950, 1953, 1957), **Adolfo Stray** (1955), **José Marrone** (1956), **Fidel Pintos** (1957) **Marcos Caplán**, **Pedro Quartucci**, **Raimundo Pastore** (1957), **María E. Gamas**, **Beba Bidart**, **Olinda Bozán** (1957). *La comedia de enredos*: **Pablo Palitos** (1950), **Merli/Alippi** (1950), **Blanca Podestá** (1950, 1953), **María Esther Podestá/Mutarelli** (1950), **Ángel Magaña** (1951, 1958), **Enrique Serrano** (1951, 1952, 1957), **Paquito Busto** (1952), **Pierina Dealessi** (1951), **Pepe Ratti** (1951), **Francy/Airaldi/De Paula** (1952), **Gloria Guzmán/ Juan C. Thorry** (1953), **Sandrini/Pastorino** (1953) **Zini/Closas** (1954), **Campoy/Cibrián** (1956), **Castro Miranda** (1957), **Tita Merello** (1957). *Folclore español*: **Carmen Amaya** (1950, 54), **María Antinea** (1950), **Niño de Utrera** y/o **Trini Moren** (1950, 54, 59), **Conchita Piquer** (1951), **Joaquín Pérez Fernández** (1953, 55), **Angelita Vélez** (1951), **Gloria Fortuny** (1952, 57), **Imperio Argentina- Ángel Pericet** (58).

⁸⁷ *Teatro Universitario*. Ver apéndice, pág. 9.

⁸⁸ *LC*: 20/2/54, 6.

⁸⁹ **Ferrigno**. Ver apéndice, pág. 9.

⁹⁰ *LC*: 9/2/54, 4.

⁹¹ *LC*: 13/10/53, 4.

⁹² Entrevista a **Juancho Orensanz**, 28 de marzo de 2009 (En *Santa Clara*).

⁹³ *LC*: 24/8/54, 6.

⁹⁴ *Piccolo(s)*. Ver apéndice, pág. 9.

⁹⁵ *LC*: 3/9, 6.

⁹⁶ *LM*, 23/11/54, 2.

⁹⁷ *LM*: 8/12/54, 2. El *Teatro de Bolsillo*, dice el Informe, está constituido “por la declamación de varios poemas por ambos actores, un monólogo de **Erskine Caldwell** que interpreta Inda Ledesma y otro de **Armando Chulak**, y un entremés de los Hermanos **Quintero** que interpretan, con gracia y justeza, los dos actores”. Fue “una experiencia inédita en nuestro medio” y la reacción favorable “confirmó la hipótesis de que el ser humano, sin distinción de posiciones, valora las expresiones artísticas de auténtica calidad” (11). Inda Ledesma está particularmente de moda en 1954: había sido distinguida *Mejor Actriz Dramática* 1953 por la Municipalidad de Buenos Aires. **Inda Ledesma** (Coronel Suárez, Bs.As., 1926), egresada del Conservatorio Nacional de Arte Dramático con el primer premio a su promoción, debuta en *El avaro* bajo dirección de **Cunill Cabanellas**. Entre 1951 y 80 protagoniza 30 piezas teatrales y 10 films, obteniendo lauros por varias actuaciones: de la crítica de Lima (*El mercader de Venecia*, 1951); primer premio municipal actriz dramática (*La Biunda*, 1952); primer premio anual de la Asociación de Críticos (*Vestir al desnudo*, 1955) Cf. **Zayas de Lima** 1990, 177-8. Orensanz, según su hijo, habría conocido a Ledesma en Mendoza a principios del 50.

⁹⁸ Véase el artículo de **Fabiani** (2007b: 99-105) sobre las *creencias* que alumbraron —y confundieron— a los ejecutores de ABC respecto de la sociedad marplatense y el modelo de *teatro para masas* y sus inspiradores extranjeros. El Informe calcula en 7 millones (m/n) el costo de la erección; una sala de 342 butacas de platea baja y 301 en pullman —en total 643 ubicaciones—; subsuelo con camarines, depósitos, ropería, baños y talleres de escenografía y utilería (13); entepiso, oficinas de administración y cabinas de proyecciones e iluminación; primer piso para las aulas de la Escuela y el gimnasio; 2° piso con biblioteca y dormitorio de huéspedes, y, del 3° al 8°, de un total de 11 “para renta, ocho por piso” (14). El *plano* simboliza las facilidades de la propiedad horizontal en ese año crucial, nunca mejor prueba de la *moda constructiva* de los 50 marplatenses y las —a menudo— fantásticas y ambiciosas suposiciones sobre su accesibilidad.

⁹⁹ **Orensanz**. **Elsa Alegre**. Ver apéndice, pág. 9.

¹⁰⁰ Julio **Vier**, de cuantiosa labor en el 50, había realizado *El hospital de los locos*, auto sacramental de J. Valdivieso (siglo XVI) en las escalinatas de la Catedral de La Plata, con el Departamento de Teatro de la Escuela Superior de Bellas Artes. También dirige a **Pedro Alejandro** y **Santiago Gómez Cou** en *El hombre de la flor en la boca* (**Pirandello**, 1953). En 1955 es también director del mencionado Departamento de Teatro y al año siguiente forma compañía propia y pone clásicos como *El médico a palos*, *Las preciosas ridículas* y *Doña Rosita la soltera*. En su versión de *Nuestro pueblo* (**Odets**), “transformó el escenario desnudo, con que casi siempre fue representada, por la acción de los tramoyistas, que, atentos a las palabras del pirandelliano *capolavoro*, iban introduciendo los objetos a la vista del público”

(Zayas de Lima, 1990: 309). Es docente de teatro durante treinta años. ABC, como se ve, se maneja con absoluta independencia del oficialismo pero es capaz de acudir a él, incluso en el año de su derrumbe, y aún, sobrevive a él.

¹⁰¹ Fonoaudióloga: LC: 16/4/55, 6. *Le théâtre dans le monde*: LC: 29/4/55, 6. Propato y Aulés: *El Atlántico* (EA): 18/6/55, 7.

¹⁰² Marial, *El por qué de un teatro para Mar del Plata*: LC: 14/11/55, 6. En *Mundo Argentino*: Recorte del álbum personal de Elsa Alegre. Fecha de publicación: 27/6/56. De este año, además de la farsa francesa anónima del siglo XV, es *Mozart y Salieri* (Pushkin), de cuyas puestas no se ha recogido mayor información. Marial, un genuino militante del teatro independiente, explica que éste se independizaba del empresario comercial, del “engranaje de un teatro subvertido proclamando nuevos fundamentos y nuevas formas”, se independizaba de todo compromiso o sujeción especulativa y de la “ambición publicitaria ejercida en forma tan inescrupulosa por los componentes del comercio teatral” y, finalmente, se independizaba “de la retahila de pacotilla de la infraestructura” de la industrial de la escena comercial (1955: 17). La palabra independiente es mencionada por Octavio Palazzolo (grupo *Teatro Libre*) y en el nombre del grupo experimentan de Anton Giulio Bragaglia (id.). Dubatti señala cuatro elementos que los diferencian de los filodramáticos y vocacionales: autoconciencia, teoría, ética y principiología (2012: 82), sumándose una dimensión redentorista, salvífica, o como dice Marial: “se trataba nada más —y nada menos también— que de salvar al teatro” (1955: 36). Orensanz no tiene intenciones tan monacales, como ya distinguiremos.

¹⁰³ LC: 23/1/56, 6.

¹⁰⁴ LM: 13/1/56, 5.

¹⁰⁵ LM: 7/2, 3.

¹⁰⁶ Gaymar: LC: 26/5, 6. *Festival Schumann*: LC: 28/6, 6.

¹⁰⁷ LC: 21/12, 6.

¹⁰⁸ Algunas obras y compañías. Ver apéndice, pág. 9-10.

¹⁰⁹ LC: 12/1/57, 8.

¹¹⁰ Gacetilla de prensa: LC: 17/1/57, 2. Reseña: 21/1, 8.

¹¹¹ LC: 23/2, 8.

¹¹² LC: 21/8, 6.

¹¹³ *Perversidad*: LC: 17/1/58, 8. *Magia Roja*: LC: 25/1, 8. Crítica a *El abismo*: LC: 9/2/58, 8.

¹¹⁴ LC: 13/2/58, 8.

¹¹⁵ JMO en el interior. Ver apéndice, pág. 10.

¹¹⁶ LC: 17/6/59, 2.

¹¹⁷ Juancho Orensanz, 28 de marzo de 2009.

¹¹⁸ La Casa Azul de Santa Clara. Ver apéndice, pág. 10.

¹¹⁹ Alegre. Entrevista del 7 de junio de 2008.

¹²⁰ Alegre aplicó lo aprendido luego con Nachman: “A mí me costó hacer la viuda del coronel Barranco, tenía 29 años y me tocó hacer una persona mayor: leerla es una cosa, interpretarla en la primera lectura de mesa, y luego hacerla parada en el escenario. Llegué a llorar de impotencia en los ensayos cuando de pronto la encontré: me la dio una simple postura en el cuerpo, al caminar, y entonces me emocioné. Es el gesto, el tic, un movimiento, algo que una dice *es ésta, no puede ser otra*. Más me cuestan los personajes que se parecen más a mí”. *Las de Barranco* la estrena OCA el 10 de diciembre de 1961. Tolmacheva (1946) explica que Stanislavski adoptó el ejercicio de seguir los pasos de una persona real a fin de imitarlo para amoldar el propio personaje, tal cual dice Alegre era la sugerencia pragmática de JMO (1946, 208).

¹²¹ El articulista Fernando Valdéz (LM: 28/9/57) destaca que “los intérpretes responden a una disciplina metódica y progresiva que tiene como base la sinceridad anímica”. Un obstáculo difícil de superar será la dicción, que los nuevos actores no espacializan adecuadamente fuera de los pequeños teatros barriales o independientes, y que se vuelve *leit motif* de los cronistas durante los años 60. La mayoría no acumula la experiencia locucional del radioteatro y el naturalismo impostativo de Stanislavski conspira con la controvertida capacidad acústica de los teatros marplatenses.

¹²² LM: 28/9/57.

¹²³ Entrevista del 28 de marzo de 2009.

¹²⁴ Juancho Orensanz. Entrevista del 29 de mayo de 2010.

¹²⁵ Recorte de prensa en el álbum personal de Elsa Alegre.

¹²⁶ “A pesar de que el concepto de revolución es exaltado, a pesar de los revolucionarios nobles y simpáticos, el contenido de ambas obras (*El hombre rebelde* y *Los justos*) es profundamente antirrevolucionario, antes que —de manera más evidente y superficial— antistalinista. Sentimentalmente, la tendencia de ambos textos es la oposición a toda forma de violencia. Sin embargo, Camus nunca adoptó, ni siquiera se acercó a ella, la línea pacifista. Nunca analiza explícitamente en qué condiciones la violencia no revolucionaria podría ser admitida.... A propósito de la violencia revolucionaria, su posición es clara y precisa: lo único que hace admisible esta forma de violencia es que el que la ejerce pague con su vida por ello. Cuando la Revolución consiga el poder, únicamente Stepan, entre todos los “hombres justos” seguirá aún con vida” (Conor O’Brien 1972, 84).

¹²⁷ LC: 13/2/58, 8.

¹²⁸ LM: 2/11/57, 4.

¹²⁹ LM: 3/11/58, 5.

¹³⁰ LM: 28/9/57, 5.

¹³¹ “Mi viejo se ponía en el fondo de la sala, junto a la puerta y le gritaba a Pascual Ruffa, que cuando se ponía nervioso le salía la tanada y hablaba en cocoliche...” (Juancho) “Sí, y se asustó tanto que se escondió en el canasto de la ropa sucia.” Lidia Lukaszewikz. Entrevistas del 28 de marzo de 2009. Algunos rúspices pavlovianos parecen emanar de Stanislavski: “el maestro acude a lo que sea necesario para lograr su objetivo, desde un susurro, un grito, hasta un golpe físico” (Wolf 2009, 342).

¹³² LC: 8/4/63, 8.

¹³³ *El Trabajo*. Edición especial Bodas de Oro: 1965, pág. 66.

¹³⁴ Perón y el fascismo. Ver apéndice, pág. 10.

¹³⁵ **Germani** y el debate sobre migrantes. Ver apéndice, pág. 10-1.

¹³⁶ **Spinelli**: los antiperonismos del 55. Ver apéndice, pág. 11.

¹³⁷ **Rouget, Cuzzani, Filipelli**. Ver apéndice, pág. 11.

¹³⁸ Dice la dramaturga local **Beba Basso**: “A **Rouget** lo traje yo. Me trataba bastante con **Augusto Fernández**, y una vez lo encuentro con **Rouget**. Conversamos y le cuento que estoy de paso porque soy de Mar del Plata, y él comenta, *me gustaría ir a Mar del Plata*”, “Bueno, necesitamos un director”, le digo, por el teatro de la Unión Obrera Local. “Pero, ¿dónde me alojo?”, “Siempre hay lugar en casa de mi padre”, le digo. Eran amigos míos **Propato**, del Cine Club, y **Mario David**, así que los vinculé a ambos y lo acogieron enseguida. El teatro de la UOL era un galpón con piso de cemento alisado y una tarima de madera como corresponde, para poder clavar los objetos en el escenario. Cuando se incendió, la repusieron, pero de cemento, algo totalmente absurdo. La farsa de **Cussani** era algo nunca visto: los actores entraban por cualquier lado y no había escenario. El galán de la pieza era **Luis López Parga**, y también trabajaba la esposa de éste, **Norma Santulli**” (entrevista del 4 de marzo de 2013).

¹³⁹ *Preludio y La niña de los cabellos de lirio*, sobre **Debussy**, y *Petrushka*, de **Stravinski**: *LC*, 13/12/56, 2. Los auxiliares en el tablado: *LC*., 5/11/88, 23. Citado por **Brutocao**, 2007^a: 151.

¹⁴⁰ *Los Juglares*. Ver apéndice, pág. 11.

¹⁴¹ **Read** 1985 [1955], 34-5. Entrevista a Gerardo **Loholaberry**, 4 de setiembre de 1997.

¹⁴² Tres decorados; la casa de María y José en Belén, el Mercado de Jerusalén y la corte de Herodes. El primer acto son las *Ceremonias de idolatría ante el dios Baal*, la labor de los profetas y los presagios del Adviento. El segundo acto (5 cuadros) desarrolla la Anunciación, la visión de José, el censo de Belén y el Nacimiento. El tercero y último acto (5 cuadros) es la Anunciación a los pastores, la llegada de los Magos de Oriente, el palacio de Herodes, la marcha de los Magos y la Adoración en el pesebre. Un *epílogo* enmarca las danzas, villancicos y cantos en los diferentes pueblos del mundo celebrando la Navidad. El *programa de mano* reparte entre **Los Juglares** los papeles de los pastores, Herodes y su corte, miembros del Sanhedrín y Doctores de la Ley. **Olga Morani**, **Loholaberry** y **Edgardo de Igarzábal** se dedican a coreografía y puesta del mimodrama que les pertenece dentro de la obra general. La sobreactuación de catolicismo se contraponen a los arrestos anticlericales del final del *régimen*, pero se deben en realidad a la índole del gobierno provincial exclusivamente, sin intervención de la Iglesia, en especial. El elenco fundador de *Los Juglares* se completa con **María H.G.B. de Aguinaga**, **Celia Otamendi**, **Mario Bombardieri** y **María E. Frutos de Bombardieri**.

¹⁴³ **Montanelli**. Entrevista del 11 de junio de 2008.

¹⁴⁴ Reportaje de **Beatriz Sánchez Distasio**, 1997.

¹⁴⁵ Entrevista a **Horacio Montanelli**, 11 de junio de 2008. *Con Nicolás Fabiani*. **Montanelli**: *curriculum vitae*, ver apéndice, pág. 11-2.

¹⁴⁶ **Mukarovskiy** y *textión*: contracción de texto y acción, “la cosa no sólo desempeña sino que también significa la función” (1977, 173). El artefacto tanto informa sobre los usos que promueve y significa como sobre el modo en que ha decidido promoverlos y darles forma, pudiendo definirse al edificio como un *textión*, “un tipo particular de escritura espacial que contextualiza y movilizaba prácticas, comportamientos y sentidos entre hombres y artefactos” y “un artefacto de cualidades psicológicas, pudiendo ser percibido y apropiado creativamente, distorsionando y transformando su función originaria” (**Sáez** 1997, 288-289). Pasible de transferirse al plano virtual de *ABC* y su simbólica mixión de galería de locales de alquiler junto al homicidio del escenario y sus dependencias, es el primer *sueño de casa propia teatral* idóneo para el imaginario social circundante. Cf. también **Bartolucci**, reflexionando sobre la casa como gran iniciativa del inmigrante en la ciudad, “efigie del progreso” individual y bienestar familiar: “negociar para procurar mayor seguridad, emprender un nuevo proyecto aún a base de sacrificio, asegurar el futuro de los hijos” (1997, 264).

¹⁴⁷ Entidades culturales. Ver apéndice, pág. 12.

¹⁴⁸ *Movimiento Juvenil Cultural*: *LC*: 9/4/56, 6; *CinemaScope* en MDQ: *LC*:3/5/56, 6; *Agrupación Marplatense Amigos de la Ciencia*: *LC*: 1/7/57, 3; fundación de *La Mañana*: *LC*: 12/1/58, 3; *Cines Roxy/ Radio City*: *LC*: 16/1/58, 8; *Cines Lido/ Neptuno*: *LC*: 14/3, 8; segundo *Festival Internacional de Cine*: *LC*: 9/3/59, 2. El matutino *La Mañana* integra el *pool* de medios de la editorial oficialista *Democracia S.A.*, que reúne a los diarios *Democracia*, *El Laborista* y *Crítica*, parte de la estrategia de concentración-centralización mediática durante el peronismo (Cf. **Varela**, en <http://rehime.com.ar>, pág. 7).

¹⁴⁹ **Kruger**: estado, cine, peronismo. Ver apéndice, pág. 12.

¹⁵⁰ *LC*, 8/12/60, 8.

¹⁵¹ **Chiaromonte** (2011) razona que aún en los 50 “la ciudad no contaba con una burguesía propietaria o industrial que necesitara legitimarse en ámbitos culturales o artísticos” (pág. 99), hecho explicativo del pronto abandono de la causa *ABC* y las salas semidesiertas para los porteños, situación a revertirse unos años más tarde. Cita un artículo de *LC* (7/9/49): “excelentes compañías de la metrópoli debieron resignarse a actuar ante salas casi vacías”, pero “de un tiempo a esta parte se ha producido una fiebre de teatro que ha producido una verdadera ‘erupción’ de conjuntos, encabezados por algunas figuras perfectamente desconocidas y a las cuales parece animar un convencimiento de que han ‘descubierto’ el teatro en Mar del Plata” (íd.). Otro comentario, fechado el 10/8/54, diferencia entre los “amantes del buen teatro” y “los partidarios de lo comercial”: uno educa al espectador y el otro es meramente pasatista, oponiéndose entonces “la nueva generación de autores europeos o norteamericanos modernos” al radioteatro. En su columna de *LC*, Enrique **Borthiry** declara: “ponemos en tela de juicio la utilidad del dramón radioteatral” aunque “el radioteatro, convertido en duende voluble, (posibilita) al educar entreteniéndolo una función social ascendente” (24/8/55, 4). Cf. **Chiaromonte** 2011, 99 y **Oller** 2007^a, 120). **Oller** brinda el recordatorio de una efímera agrupación, la *Unión de Teatro Marplatense* (*LC*: 15/6/ 58), que concluye, en una mesa redonda sobre el tema: “arribar a la jerarquización de valores teatrales para ganar y volcar al público inclinado al radioteatro, hacer buen teatro con ayuda de textos nobles” (**Oller** íd.: 120).

¹⁵² En el recientemente redesignado *Teatro Municipal General San Martín* (1950), **Llan** estrena *¡Sangre gringa!*, bajo la dirección de Eduardo **Cuitiño** (**Dubatti** 2012, 112).

Capítulo 3: El teatro independiente en la ciudad. Primera parte: 1960-1965.

La política nacional de los 60 se observa cruzada por dos constantes: la presión militar sobre los gobiernos civiles, que determinan dos golpes de estado, y la paranoia anticomunista, a partir de inquietantes acontecimientos externos, a saber la instalación del castrismo, la crisis de los misiles soviéticos en Cuba y el aplastamiento de la *Primavera* de Praga. Al clima social lo dominan a su vez dos hechos paralelos: la proscripción del peronismo, verdadero *double poder* —virtualmente, el yuxtapuesto desde el exilio por **Perón**—, y la concientización ideológica de los sectores populares y la clase media¹, producto de la progresiva mitificación del líder, de la economía devaluatoria y el activismo sindical *in crescendo*, todo lo cual se destila finalmente en la revuelta gremial-estudiantil del *Cordobazo* (29 de mayo de 1969) y el bautismo de sangre de la guerrilla urbana a través del secuestro y asesinato del ex presidente de la Libertadora **Aramburu**. Años explosivos en prodigios culturales diversos: la radicalización de la Guerra Fría y la *cortina de hierro*, que simboliza la construcción del Muro de Berlín; el conflicto bélico de Vietnam; el movimiento *tercermundista* —desde **Nasser** en Egipto y **Sukarno** en Filipinas a los sacerdotes de Latinoamérica—, la independencia de los países africanos, la carrera espacial y el *alunizaje*, más, en desordenada numerología, la estética hippie y el *flower power*, el rock, el orientalismo, la psicodelia lisérgica, la píldora anticonceptiva y la libertad sexual. Un largo etcétera que sacude la *stasis* aparente de las democracias plutócratas y reproduce a escala, a nivel planetario, formas de representación y sociabilidad inéditas, la compartida inminencia de una revolución, o cuanto menos una liberación definitiva de las prácticas conservadoras y represivas precedentes —que serán la herencia del sesenta hasta fin de siglo².

El proceso se va desarrollando como corolario de la segunda posguerra. Los países europeos del hemisferio norte inician una lenta pero firme reconstrucción, fructificando el *Plan Marshall* y sus 20 billones de dólares. Los *milagros* alemán y japonés, que, sobreseída la devastación, proyecta como exportadores netos de tecnología a los vencidos en la Segunda Guerra, suceden al mismo tiempo que la ingente necesidad de nuevos mercados para Estados Unidos, de cara al expansionismo soviético y sus hitos no menos imperiales, y una madurada estrategia de seducción-cooptación que hacia América Latina imbrican la prodigalidad de sus inversiones junto a la escalada de regímenes adictos. Los quince años de recuperación y acumulación desde el colapso del Eje al comienzo de la *década rebelde* explican, con el despeque de la industria competitiva y el *welfare state*, y el afianzarse de la nueva burguesía, grande y pequeña, productiva y burocrática que le es afín, que, por el ejemplo en el cine, muestra el tránsito de la pintura de la pobreza y el quietismo aldeano a la crítica de los nuevos monstruos

cotidianos, de la austera *Sciusciá* (1946) a la festiva *La dolce vita* (1960) o del primer **De Sica** al segundo **Fellini** en Italia, como en Francia avanzamos de la serie *Don Camilo* (**Duvivier**, 1951) a la emergencia de la *nouvelle vague* —*Los cuatrocientos golpes*, **Truffaut**, 1958-9; *Sin aliento* (*Au bout de soufflé*), **Godard**, 1959—y Suecia crece en **Bergman** de la neorrealista *Noche de circo* (*Gycklarnas Afton*, 1953) a *El silencio* (*Tystnaden*, 1962)³.

Como ha indicado **Terán** (2002), el campo intelectual se suelda durante los años del peronismo en torno a su común oposición al *Régimen*, conviendo liberales con pensadores de izquierda, pero la *traición* de Frondizi y su giro a la derecha, y la previa desaparición del peronismo del Estado provoca el “principio de escisión”, o “acta de nacimiento de la generación contestataria” (214); el fracaso de la Libertadora en *desperonizar* a la clase obrera, “desmintiendo la hipótesis ingenua de su carácter artificial” (215), la persistencia electoral del movimiento prohibido y su satanización, inició en el campo un revisionismo. Como el proletariado seguiría siendo peronista, la izquierda intelectual se apropió de Perón, a su modo *izquierdizándolo*.

Funcional a los intereses de la clase industrial nativa y trasnacional, **Frondizi** pretende impulsar su programa entre la doble hostilidad de la clase militar y la sindical, una vigilando que no blanquee al peronismo y ocluya la infiltración comunista, la otra presionando por la devolución de sedes y derechos y que el peso del plan de estabilización no se desplome sobre sus hombros. Nunca existió un documento probatorio del *pacto* Perón-Frondizi a pesar de las tratativas concretas de **Rogelio Frigerio**, delegado para tal fin en los trámites previos a su ungimiento, y de que el expresidente desde su ostracismo, primero en Caracas, después en Santo Domingo, exhibiera un texto, sospechado de apócrifo, con requisitos de consenso en 1959, cuando ya la huelga general de la CGT lo decretan liquidado (**Potash** 1981, 361 y 403). Sumando el voto en blanco peronista y el propio de la *Unión Cívica Radical Intransigente* (UCRI), **Arturo Frondizi** había asumido la primera magistratura envuelto en consensos de muy distinto signo, lo que justifica su eclosión en contra a poco de andar, al maniobrar según sus posibilidades de acción en torno a uno y otro factor de poder. Sus tres ejes son a simple vista inconciliables: “satisfacer las necesidades del capital financiero de la industria bajo el doble camino de obtener créditos y de racionalizar el destino de las divisas arrimadas por las exportaciones tradicionales; reubicar al movimiento obrero, obligándolo centralmente a ocuparse de las reivindicaciones económicas y reduciendo su política al respaldo al gobierno; y cogobernar ordenadamente con las Fuerzas Armadas” (**Horowicz** 1985, 165). Debe, entonces, recostarse en una u otra facción alternativamente a despecho relativo de las otras: si promete ajustar las variables macro al desarrollo, lidia con el desigual reparto del ingreso frente a las

organizaciones obreras, cuya médula se consolida en torno a una autoconciencia de clase hija de la política del peronismo; si decide aflojarle las riendas a ésta exacerba la irritación antiperonista del sector militar; si cede a la coacción de éste vuelve a negociar espacios junto a la CGT y se le abre el frente industrial. El círculo vicioso desemboca en su eyección cuando habilita al peronismo a presentarse a las elecciones provinciales de 1961, que gana en nueve distritos, situación inaceptable para las fuerzas armadas. En la ruta, quedan treinta y dos planteos militares —incluyendo hasta el motín del general properonista **Iñíguez** (junio-julio 1960)—, una conflictividad sinuosa con los gremios que trascurre de una dominación violenta a través del CONINTES a la transigencia —42 días de huelga de ferrocarriles en septiembre 1961, el primer brote guerrillero rural de *Uturuncos* (Tucumán y Santiago, 1959-60), algunos logros parciales de la política siderúrgica y petrolífera oscurecidos bajo el deterioro de los salarios y las cuentas corrientes, una diplomacia serpenteante que se desliza desde entrevistar al **Che Guevara** en Olivos (18 de agosto: 1961) e impedir la expulsión de Cuba de la OEA a romper relaciones (3 de febrero: 1962) y una nueva debacle de los indicadores en el primer trimestre del 62⁴.

A título de ejemplo, dos lecturas muestran la índole de las controversias del período. **Ismael Viñas** (1960) escribe en el fragor del ascenso frondizista y sus primeras señales de descomposición, pero vaticina una inminente bonanza, “los nuevos ricos pregonarán el triunfo del Progreso, la infinita alegría del *desarrollo* y del *dinero*” (p. 286), debidos a las inversiones extranjeras y su política de “guiar el crecimiento del subdesarrollo y así controlarlo y acotarlo” (203-4), en medio de “un ejército de desocupados”, la pérdida de derechos obreros (284), y una contracción del consumo que, eliminando a la pequeña y mediana empresa, logrará el acariciado sueño del autoabastecimiento de energía junto al consiguiente empobrecimiento de la población (263-4). El otro autor es **Carlos A. Ceballos** (1985), quien registra la paulatina politización de los estudiantes universitarios, que transitan de la animosidad hacia el peronismo a una conducta nacionalista de izquierda, su disentimiento orgánico con el programa de **Fronzizi** después de un entusiasmo inicial —el perfil técnico e intelectual del presidente les promovía una cierta identificación, su marcha atrás en relación a lo predicado en *Petróleo y política* una decepción y una alarma (p. 23)—y su injerencia final junto a los gremios peronistas en las jornadas del *Cordobazo* (128). Entre el joven historiador de la revista *Contorno* (1959-60), su generación, de 35-40 años, y el veinteañero universitario reformista, existe un vínculo: la realidad del desarrollo *dependiente*, la condena al avance imperialista norteamericano, en el primer caso la convocatoria a un *Frente Popular* que incorporara al peronismo (1960, 318 y ss), y en el último, la promoción de la fraternidad estudiantil mundial en lucha

mancomunada contra toda represión institucionalizada (1985, 131-4), en un clima de *liberación* también contrario a la esfera soviética⁵.

A pesar de las agorerías negativas, o precisamente por ellas, el capitalismo vive su mejor época en la versión *welfare*. Sus *baby boomers*, los jóvenes educados en la certeza del destino prefijado, laboral o profesional, y la ética mesocrática triunfante —autodisciplina, el mito de la carrera ascendente y su reconocimiento, sujeción a las reglas de conducta social, doble moral sexual—reaccionan de manera compleja, oscilando entre la aceptación y la rebeldía, como que los arquetipos en boga exponen simultáneamente al hippie junto al ejecutivo de empresa (**Pujol**, 68), éste burlado en la canción de **María Elena Walsh**, *la sartén por el mango y el mango también*. Una juventud que duda de su capacidad de adaptación y a la vez impugna la adaptación misma, como el héroe masculino de *Los de la mesa 10* (**Dragún**, 1957): “me sentí manejado porque lo que nos rodeaba era más fuerte que nosotros” (1965: 46), pero que aprende “a decir te quiero y a tener rabia” (119) contra la sociedad burguesa que “destruye a los justos” (**Pellettieri** 2003, 136), o los *anómicos* muchachos y chicas hastiados y ociosos del film *Los jóvenes viejos* de Rodolfo **Kuhn** (1961), que **Torre Nilsson** reedita en *La terraza* (1963). La incomunicación, rasgo generacional para **Terán** (1991), la incompreensión de los padres y la pulsión de diferenciarse de ellos: el jopo, el jean y la campera de cuero hasta el amor libre y la convivencia en comunidad, en una duración media que el cine relata en las lágrimas del indefenso **James Dean** (*Rebelde sin causa*, Nicholas **Ray**: 1955), al ronroneo agresivo del *motoquero* **Marlon Brando** (*El rebelde*, Laszlo **Benedek**: 1953), ambos íconos epocales, y los adolescentes sociópatas de *The blackboard jungle* (*Semilla de maldad*, Richard **Brooks**, 1955) a la *road movie* iniciática y transgresora de *Busco mi destino* (*Easy rider*, Dennis **Hopper**, 1969). A propósito, Dean y Brando instauran el prototipo de actuación introspectiva del *Actor's Studio*, o sea, **Lee Strasberg** y los rostros americanos del *Método* stanislavskiano⁶. Una actitud que, salvando las distancias, se suscita en todo Occidente como una *identidad transnacional* (**Pujol**, 16). Años después, el rock, y a su lado la cultura que le dio origen, devendrá *hamburguerizado*, en palabras de Miguel **Grinberg** (1993: 5, 13), de ser una “música de resistencia al atropello, al prejuicio racial, social y sexual, y a la mentira institucional” o como insiste **Montalbán**, lo domesticarán las multinacionales con tal de “mantener la tensión romántica”. Pero falta para eso⁷.

Otros sucesos del Primer Mundo, desde lugares de enunciación insólitos, van a alterar el curso del *status quo* institucional. Un rústico prelado de Bérgamo, nuncio apostólico de París cuando lo conociera Eva Perón e hijo de campesinos, **Ángelo Roncalli**, es sacramentado papa en 1958, y ya bautizado **Juan XXIII**, convoca al *Concilio Vaticano II*, una revolución en

materia de liturgia católica, y promulga la bula *Pacem in terris* (1963), que, sin vindicar expresamente al marxismo, reconoce en él “buenos elementos merecedores de aprobación” —reorientación de la Iglesia hacia la problemática social actual que ratificará una nueva epístola, *Populorum progressio*, en palabras del sucesor de Juan, **Pablo VI** (1967). La nueva perspectiva eclesiástica será fundamental para el lanzamiento de los *Sacerdotes del Tercer Mundo* ese mismo año, como la politización del sacerdocio influirá en su discipulado de creyentes argentinos, entre los cuales misionan jóvenes nacionalistas iniciadores de los *Montoneros*⁸. El autocuestionamiento de una institución tan tradicionalmente inmovilista como la Iglesia, temerosa de que titubee un cuarto de sus fieles, los latinoamericanos, ante la persuasividad de la ola marxista, propicia la hondura de estos cambios y explican tomas de posición *engagées* por parte de la juventud y una porción no desdeñable, luego, de sus propios padres. Un pensador argelino muy leído en este tiempo, **Frantz Fanon**, unción de hombre de armas y de letras, detalla en este último sentido—el original, de 1959—, cómo en el *Movimiento de Liberación Nacional* de su pueblo contra Francia “el padre se desvanece y sigue al hijo, que empuja a la familia” a su conversión de colonizada a revolucionaria⁹.

El 60, modelo para armar. Sociedad y cultura marplatenses.

El *modelo desarrollista*, que **Torrado** demarca entre 1958 y 1972, entroniza la alianza de la burguesía nacional industrial y los capitales extranjeros, estrategia *concentradora* que impulsa la industrialización sustitutiva de bienes intermedios y durables, un incremento de la demanda garantido por la inversión, el gasto público y el poder adquisitivo suntuario del renglón de altos ingresos. Regresivo en el sentido distribucionista, consigue el proyecto incumplido del peronismo, es decir, la productividad como precondition del salario, la agregación del capital extranjero, los inicios de la industria pesada. Pero lo hace en detrimento de los asalariados y el agro —imposición de retenciones *ad valorem*—y en beneficio de un mercado industrial oligopólico a su vez beneficiado por incorporación de tecnología, protección aduanera y otorgamiento de créditos subsidiados (**Torrado**, 59). En síntesis, la economía global crece a un ritmo del 4,3% y la industria un 6,1 merced a los rubros petroquímico, automotriz y metalúrgico; continúa la expulsión de mano de obra agropecuaria, se agudizan las disparidades intersectoriales pero crece la ocupación terciaria, y al mermar las exportaciones primarias, subsisten las cíclicas crisis de balanza de pagos, las devaluaciones competitivas y sus estampidas inflacionarias más la protesta social —su efecto.

La prensa y los testigos orales aportan la necesaria información a un período marplatense menguadamente estudiado. El empuje de la construcción no se detiene y el cuentapropismo eleva su nivel de vida: es la edad áurea de la clase media argentina y se comprueba en el turista y el poblador oriundo. “La avenida Colón era un río de bicicletas que bajaban de la loma”, recuerda un albañil refiriéndose a sus compañeros al terminar el jornal: “Un conocido constructor alcanzó a tener treinta o cuarenta obras simultáneas. A mí me encargaron tres juntas un sábado”¹⁰. El proceso de acumulación, como se ve, abraza a patrones y obreros. Del mismo modo, sigue sumando el flujo de veraneantes, casi un millón y medio en 1960/5, cifra importante para una población permanente de 224. 824 (Cicalese 2002, 114-5). *Vivir del verano* comporta la clave del imaginario: “Hasta 1970 el movimiento comercial de (sus) tres meses superó al que se registraba durante los nueve meses del invierno. Dicho de otra manera, el activar de los contingentes turísticos, sus gastos, sus compras y los que la ciudad receiptaba con esa presencia, era bastante más que lo circundante como valor interno” (Borthiry 1986, 8). La seguridad que la clase media tiene en sí misma la incentiva al departamento de veraneo propio, sobre todo en la avenida Colón, lo que concluye en el cierre de 35 hoteles sólo al empezar el 60, y en contraste, 2. 899. 502 metros cuadrados nuevos de edificación entre 1961 y 70 (Fagnani 2002, 159-60), lo cual explica la multiplicación de inmobiliarias y las buenas perspectivas de la profesión de martillero: “Es una ciudad en venta”, dice un empresario en 1965, y, cierra otro, “todo el mundo quiere comprar” (id., 161). En una disertación del *Rotary Club*, el constructor Armando Scheggia dice que “en 1952 eran 456 millones los invertidos, pero en 1963 se emplearon 2.101.727.100\$, y un aumento de 7 veces el precio del metro cuadrado”, y alienta a los planes de financiación que erradiquen las villa miseria y resuelvan “techo, vestido y alimentación” antes de que “el individuo se proletari(ce)” y se vea “ante el dilema de sentirse arrastrado por corrientes ideológicas y políticas que le son históricamente extrañas con las que puede llegar a comulgar por frustración y desengaño”. El *Etat de Providence* es, pues, un imperativo político, más que económico, impostergable¹¹.

El círculo virtuoso de producción y consumo no parece tener techo todavía, y también para los residentes Mar del Plata es la *ciudad feliz*, adjetivo patentado en este período. Una ciudad que dejó atrás el refugio de descanso, solitario y bucólico, y se vuelve, al contrario, réplica de toda gran urbe masiva donde la pequeña burguesía moderna, similar a la de cualquier plaza capitalista, desea posibilitar confort y *alienación*: diversión, fiebre de dispendio, erotismo fugaz, ruptura de las rutinas. *ET* descubre otra forma de igualitarismo:

Mar del Plata, paraíso de la despreocupación: “El título no es un slogan para atraer turistas con la promesa de una oxigenación mental tan necesaria en esta época de ejecutivos, producción y trabajo *full time*.... Abarca desde el horario para deslizar las jornadas, hasta la indumentaria o atuendo con la cual el veraneante cubre sus asoleadas humanidades. Todo está permitido en la Ciudad Feliz. Usted puede pasear por las coquetas galerías de la calle San Martín vestido con un short diminuto que deja al

descubierto sus extremidades como en la época que se jugaba un “picadito” en el potrero vecino, y tropezar allí mismo con un señor de impecable traje blanco, panamá y corbata sujeta con un broche de oro, que no demostrará la más mínima sorpresa por esta antinomia en el vestir. Y si usted es una señora, entradita en años y en carnes, igualmente podrá satisfacer su vanidad femenina luciendo por nuestras arterias un dos piezas que deja al descubierto más de lo que cubre, sin que una multitud de curiosos la censure con actitud espartana o le arroje al pasar una bulla insolente. Mar del Plata ha pasado con felicidad la época del puritanismo adusto, para entrar con normalidad en la categoría de urbe despreocupada por los cánones de la ética personal. Nadie se asombra ya si en los balcones de un horizontal céntrico aparecen colgados los interiores de una damita, o si un señor con aspecto muy formal baja en chancletas y pijama para hacer un mandado en la rotisería de la esquina. Todo esto es normal en nuestro balneario. Aquí se viene a descansar, y qué mejor descanso que olvidar totalmente la formalidad de la vestimenta, permitiéndose el derecho de desvestir el cuerpo de la forma en que uno se le viene en ganas. Una propensión hacia el anonimato envuelve al veraneante, burgués o aristocrático, trabajador o empresario. La despreocupación los ubica a todos por igual, de la misma manera que los tórridos rayos del Febo estival queman las espaldas de los asiduos concurrentes. (La despreocupación) que podría calificarse como desidia o abandono, adquiere (aquí) las proporciones de una conquista de la Ciudad Feliz¹².

Claro que *despreocupación* no significa relax: “Ningún argentino en su sano juicio iría a Mar del Plata en temporada a descansar”, jura la revista *Panorama* (1965) sino a disfrutar del lugar *al que van todos*, y las tres condiciones que lo definen: “alojamiento, el frenesí del sol y la arena y la omnipotencia del Casino” (*Siete Días*, 1968). La ex aldea bonaerense se ha dilatado tanto que puede repartirse en zonas de acuerdo con las necesidades etario-sociales del huésped: el sur portuario de las cantinas de pescadores y las delicias gastronómicas marinas; el centro dominado por el Casino, los paseos de compras, los *barcitos* de picadas en la Bristol y la cartelera teatral; el norte, brújula de la noche y madrugada juvenil y sus *boites* sobre avenida Constitución¹³.

Por supuesto, existe la *otra* ciudad, la que sienten quienes habitan y trabajan, que padecen la *usurpación* durante el estío y la conversión del poblado tranquilo en megalópolis en la cual el forastero goza de prioridad tácita: “¡No había lugar ni para poner una lona, ni hablar de sombrillas, llegar al mar era una odisea! Como marplatenses, nos sentíamos invadidos y no íbamos mucho a la playa”—el repliegue de la *propia* clase media local reverbera, a escala, el de las familias nobles del 20 invadidas por aquellos locatarios¹⁴. Naturalmente, *La Feliz* perpetra un cordón de villas miseria como sus parientes del país, en la cual, dice **Sebreli**, tropieza el proletariado golondrina, que *changuea* en negro y “en sus pueblos natales soñaba para olvidarse del hambre y en el sueño siempre tomaba la forma de Mar del Plata, hasta que un día decide ir y no le queda ningún sueño de evasión para olvidarse del hambre”, y cita una encuesta de *LC* que establece un 12% de analfabetos mayores de 14 años, un 30% que no superó el tercer grado de la primaria y un 50% de niños en edad escolar con enfermedades pulmonares (1970, 83). Claro, esta grey no metabolizada por la colonia opulenta sin embargo aún accede a la enseñanza de un oficio y, en una movilidad ascendente, al menos una parte se labra un porvenir independiente, empezando de aprendiz gratuito en los talleres. La auto-narrativa *épica* de los testigos, desde peones de cocina a modistas en su domicilio, o los carpinteros y mecánicos que llegan a abrir sus propios negocios, guardan la memoria de un tiempo todavía prometiente¹⁵.

Al final del 50 y primeros años de nuestra grilla ciertos sucesos cobran gravitación por sí mismos, asociados a cambios evolutivos, y a la biografía de los protagonistas del teatro.

-El **24 de octubre de 1958** se crea la *Comisión Municipal de Cultura*, primer órgano de fomento artístico dependiente del ayuntamiento. Durante la sesión de marras el concejal **Lombardo** (PS) solicita la suspensión de la Comisión Calificadora de Espectáculos, atinente a la “moralidad cinematográfica”, cuestión a su juicio “delicada”, capaz de coartar la libertad de expresión y acto seguido se expide el articulado que despacha el nuevo ente cultural, que tendrá como propósitos: “a) Propender al desarrollo de la cultura en sus múltiples y diversas manifestaciones; b) Divulgar en los barrios principios y conceptos tendientes a la formación de normas de vida, elevando el nivel moral, intelectual, estético y físico de la población; c) Organizar misiones culturales a los centros poblados de la campaña (Batán, Los Ortiz, Chapadmalal, Camet, etc.); d) colaborar con los distintos centros culturales para intensificar las funciones que cumplen cada uno de éstos; e) estimular los valores que surgen en la ciudad y que posean condiciones para el arte y la ciencia; f) favorecer a los egresados de los ciclos de enseñanza que hayan evidenciado relevantes condiciones intelectuales o artísticas” a fin de cultivar y perfeccionar sus aptitudes (íd, 4). La Comisión diseñará un plan que faculte la “irradiación de su obra de la periferia al centro”; absorberá en su órbita al *Museo Regional Histórico y Tradicional*, la Banda y la Orquesta comunales, “y organismos que en el futuro se creen”; dispondrá de fondos autónomos pasibles de repartirse en subvenciones y proyecta crear un Museo y una Escuela de Artes Plásticas, una de Música y un Teatro Municipal. Durante la deliberación del HCD se platica sobre el visto bueno de la Cooperativa **ABC** a una carpa municipal (íd, 1). Esta iniciativa será decisiva para las aspiraciones del movimiento independiente, que podrá aguardar potenciales subsidios del Estado, y más aún, favorecerán los apremios del campo intelectual (periodistas y directores teatrales) exigiendo la concreción de una *Comedia* oficial. Ese mes de 1958 se materializa en el Salón Dorado del *Club Mar del Plata* la primera exhibición de elencos locales del *off* –pero ningún periódico detalla quiénes (cf. *infra*)¹⁶.

Algunos hitos culturales marplatenses

-El **18 de diciembre de 1960** sale al aire LU86 Canal 8, primer canal de televisión abierta del interior, con un alcance limitado de 50 km a la redonda y un directorio de ilustres presidido por Carmelo **Catuogno**. Pese a su recortada banda horaria (entre las 17: 30 y las 24) será una fuente laboral para muchos actores y directores, como lo fue hasta entonces la radiofonía.

-El *10 de diciembre del 61* las llamas arrasan un símbolo de la *belle époque*, el *Club Mar del Plata*. Fundado el 22 de enero de 1910, en sus siete plantas había cuatro suntuosos salones, un jardín de invierno y pileta de natación, y a fines del 50 su *Salón Dorado* daba cabida a expresiones del teatro popular: Juan Carlos **Stebelski**, llegado a la ciudad en enero del 59 de gira con **Ariel Ramírez**, recuerda que “me tiraba en el Salón Dorado entre función y función y así me deleitaban las pinturas del techo” **Ángel Balestrini**, entonces obrero de la construcción, debuta como actor en él haciendo *Esperando al zurdo*, de **Clifford Odets**, dentro de un elenco gremial en 1958 y en el marco de la muestra de teatros independientes locales: “Cuando se incendió me acuerdo regresar de la colimba en colectivo y ver el derrumbe de las paredes incendiadas”. El siniestro suprime del paisaje uno de los últimos bastiones del pasado heráldico¹⁷.

-El *12 de enero del 62*, el presidente de la nación, junto al gobernador de Buenos Aires Oscar **Alende** y el intendente **Teodoro Bronzini**, habilitan la Universidad Provincial en Diagonal Alberdi y San Luis, ocasión en que el propio Frondizi mantiene una teleconferencia con el gobernador de Santa Fe **Silvestre Begnis**, involucrando así al balneario en el servicio de cable coaxil. Un intento de crear una escuela teatral universitaria pone en funciones fugazmente como organizador a un joven actor recién arribado de la capital, Gregorio **Nachman**. La casa de altos estudios produce un nuevo público culto, librerías específicas, el fermento del debate político. **Mario Trucco** recuerda la erupción de una vida nocturna y juvenil insólita: “los universitarios iban al cine club, debatían en los cafés y se hacían noctámbulos. No existió eso hasta el 60”¹⁸.

El 60 se inicia y termina igual: la carencia de salas y los forcejeos, a menudo infructuosos, en pos de ellas, las dificultades de su conservación, el costo deficitario. Un artículo de *ET* que suscribe el lector **Caserio Augusto Angelucci** dice que “necesitamos nuestro teatro local con la misma urgencia que necesitamos elevar el nombre de Mar del Plata a través de toda América para fomentar su turismo del cual se nutre”, y exhorta a petitionar “desde todas las tribunas sin distinción de credos ni ideologías políticas *el teatro para nuestros artistas y la casa para la cultura*”¹⁹. Poco después **Bronzini** decreta la *Comisión de Cultura*, pero la *Comedia Municipal* tardará en articularse, y mucho más las plateas estatales.

Primeras pisadas del teatro independiente. Una periodización

La metodología para la autogestión de los *TI* suelen ser las Escuelas de Arte Dramático y un programa multimedia, cuyo sostén depara asimismo interrupciones. En todos los casos se rei-

tera la experiencia frustrada de *ABC*, que subsiste uños años soportando algunas críticas del campo teatral. **Armando Chulak**, periodista e instructor escénico, “tuvo un grupo de teatro en el Club Pueyrredón y se peleaba con **Orensanz** porque le decía que sacaba la fruta verde del cajón al escenario y Orensanz le respondió que él esperaba tanto que la sacaba podrida”²⁰. **Balestrini** procura formarse en *ABC*, pero “Le digo a mi hermano Raúl, que trabajaba en la UOCRA que decidí estudiar teatro en *ABC*; llego con la planilla de inscripción, y él me contesta “¿Cómo vas a ir con esos maricones? Nosotros armamos un grupo del gremio”²¹. La actividad dramática sigue en los carriles del amateurismo pero ampliando el corpus, se diluye lentamente el arriago de la radionovela y se aúna el imperativo de la educación formal. La rivalidad, más aparente que auténtica, afianza la solidez del campo. No se disputa la aprobación del receptor si-no los constituyentes cualitativos –sin prestar oído al desprecio más bien *extrateatral* del pariente de **Balestrini**.

Una encuesta formulada entre actores de la década concuerda en distinguir tres subsistemas: 1) el fin de *ABC* y la dispersión de sus actores en tres conjuntos nuevos: *OCA* (*Organización Cultural Atlántica*, de Gregorio **Nachman**), *TAM* (*Teatro de Actores Marplatenses*, de **Roberto Galvé**) y *Arte y Estudio* (**Rubén Benítez**); 2) la creación de la *Comedia Marplatense*, que vuelve a reunirlos en el primer ente teatral que patrocina el Estado municipal, dirigido por Nachman, y luego por Enrique Baigol, y 3) una nueva diáspora interna del actorado oficial hacia otros grupos, algunos de los cuales se prolongan en la primera mitad del 70. Dicho en años, 1961-64 (1), el bienio 1965-6 (2) y el último lustro (3)²².

Coetáneo al momento de mayor esfuerzo teatral de *ABC*, **Galvé** ya actúa en la ciudad mediante su *Pequeño Teatro*, nacido el 9 de julio de 1958 apenas radicado el director, aunque en el año 1960 se lo desaloja de su sede provisoria, el *Club Pueyrredón*. *LC* menciona en su repaso del 14/10/1960 *Panorama desde el puente* y *La muerte de un viajante* (**Arthur Miller**: erróneo, son obras que puso Rubén Benítez), *Ulises*, del propio Galvé; *Largo viaje de regreso*, de **Eugene O’Neill**; *Una historia*, de **Dragún**; *Llanto y muerte*, de **García Lorca**; *Madre Carrar*, de **Brecht**, *Las aventuras de Juancito el Zorro*, de **Canal Feijóo**, *En familia*, de **Florencio Sánchez** y *Canción de la selva*, otra de Galvé (pág. 6).

“Dicho conjunto no posee sala propia y luego de estar instalado en diversos lugares de la ciudad tuvo en el Club General Pueyrredón una comodidad necesaria para cumplir con su actividad, previa afiliación de sus integrantes y alumnos, porcentaje de las representaciones, y el aditamento de la tarea como “Departamento Cultural del CGP”. Pero recientes disposiciones de las autoridades del Club de ceder las instalaciones que ocupaban a una entidad comercial para instalar un restaurant determinó que el elenco deba buscar otro lugar, lo que significa la paralización de la escuela, única en su tipo en la ciudad.... Prácticamente *Pequeño Teatro* se halla en la calle, con lo que se justifica cómo otros grupos culturales han terminado por desaparecer cuando aportaban algo en el quehacer cultural. Actualmente PT es el único que actuaba regularmente a pesar de los grandes inconvenientes, el único que había logrado mantener en actividad su escuela y que poseía una verdadera organización de Teatro Independiente. Es imposible que un teatro pueda trabajar y estudiar si no tiene donde hacerlo y su posible desaparición significaría una sensible pérdida para el movimiento teatral marplatense, que desde la iniciación de sus actividades el 14 de junio de 1959 hasta la fecha ha sobrepasado las 50 funciones dadas en clubs, hospitales y escuelas, con una estadística que revela una concurrencia de 10. 158 espectadores”²³.

El artículo resalta la “encrucijada peligrosa” en que queda la compañía, “a menos de un mes de su presentación en Buenos Aires representando a Mar del Plata”, elegida por la Dirección Nacional de Cultura, y reclama que las “instituciones locales” le ofrezcan “las comodidades mínimas para poder mantener sus cursos, realizar sus ensayos y llevar a cabo las tareas correspondientes a su misión”. Al día siguiente nos enteramos de que *PQ* será quien inaugure la *Muestra de Teatro Independiente* (3 y 4 de noviembre), organizada con motivo del sesquicentenario de la Revolución de Mayo en el *Teatro Cómico* de la capital²⁴. Argumentación recurrente de estos tiempos, se subraya la estabilidad gracias a afincarse en un espacio, su retumbante éxito de espectadores y el efecto distorsivo que los intereses comerciales del balneario oponen a su desenvolvimiento. A fin de año *LC* congratula, a pesar de la infausta nueva, el “cambio en las preferencias del público”, que logra un portento, “mientras en Buenos Aires desaparecen las salas, (aquí) una boite se dedicará al teatro”, y engarza el *Colón* que en invierno deja de ser cine, el *Sacoa (Comedia)*, Auditorium, Salón Dorado del *Provincial*, el *Hotel Royal* y la carpa del *Teatro Jardín*”, y los vocacionales “comenzaron a actuar en nuestro medio regularmente con preferencia en los barrios e incursiones en escenarios de mayor responsabilidad”²⁵.

Mientras suceden estos desencuentros, el equipo vocacional del *Centro Vasco* puede actuar en su propia sala: es el último de los cuadros étnicos y el único conducido por un inmigrante de posguerra, **Arturo Vega Godoy**. “Padre de León, madre de Cuenca, fueron a Vizcaya y allí nací vasco y español. En la cuerda de tenores segundos del coro parroquial de Bilbao fui cantante de coro. Después, de Bilbao a Henderson, como ir de Nueva York a Mechongué”, refiere en un reportaje radial²⁶. Vega nace en Las Carreras, cerca de Bilbao, y mudado a ésta aprende música y arte escénico en la Escuela Dramática del Ensanche: “soy sobrino del mejor tenor de España que hizo *La Dolorosa* en cine, Agustín Godoy-Recaredo Perea; él me elegía las obras que debía leer”:

“Era oficial bobinador en la casa Eguren de Bilbao. Llegué de España en 1950, convocado por mi primo hermano, que vivía en Henderson, provincia de Buenos Aires. Puse un taller de bobinado, que era mi profesión: tenía unos 25 años, en 1953, y me casé allí ese año. Puse siete obras en Henderson y dirigí el coro parroquial, que tenía ochenta piezas. A Mar del Plata llegué en 1955 y fui mozo en el hotel *Arizona*, y así me fui dedicando a la hotelería, que terminó siendo mi modo de vida. A esta altura participé de 42 obras de teatro, y desempeñé 30 primeros papeles, 19 en España antes de emigrar: tendría 19 años. Pero en Mar del Plata, como actor, lo primero fue *El centroforward murió al amanecer*, dirigido por Paul Rouget en la Unión Obrera”²⁷.

Conservador y católico, **Vega** no se exilia sino emigra, y cuenta en su haber un magisterio previo que amplifica en el país de adopción. Su oficio de electricista (“en Bilbao hacía transformadores enteros y no había nada de eso en Henderson”) y la derivación hacia el comercio en servicios repite el modelo de ciudadano marplatense que venimos describiendo, y a la vez cumple con sus preferencias artísticas: coreuta en el grupo coral de Bilbao y el parroquial de Las Carreras, y partiquino en el teatro Arriaga de Bilbao, junto a Tito Schipa, Mario Filipeschi

y Lauri Volpi, participa en veintiún obras y llega a ganar el primer premio del concurso de obras teatrales de Las Encartaciones (Vizcaya), y aquí se desempeña cinco años como director del coro parroquial de Henderson, con giras por Pehuajó, Bolívar, Urdapilleta, Pirovano. Su primer contacto teatral en Mar del Plata —“tenía unos ciento cincuenta mil habitantes y se parecía a mi Bilbao”—será *El centroforward*: “Yo sencillamente vi un aviso en el diario en el que hacían un casting. Tenía una mochila de experiencias y me sirvió para hacer el vago-bundo. Estaba en el casting el director, el propio **Cuzzani** y **Leopoldo Torre Nilsson**, en la Juventud Moderna. “Ese papel soy yo, pese al acento”. **Paul Rouget** me nombró su codirector”, pero un coterráneo “me dijo ‘no hagas teatro allí (en la UOL) porque es medio peligroso, está ocupado por la izquierda’ y entonces me abrí muy diplomáticamente”. Y: “Con el CV me identifiqué porque sus ideales eran los míos: espíritu de familia y honestidad, valores morales ante todo. Como vasco que soy, me acerqué aquí, entré pidiendo el salón de actos para ensayar *La papirosa*, una zarzuela, junto a un elenco que no era del Centro y llamé *Teatro Independiente Universal*”.

No se trata, claro, de un elenco profesional el que confluye en el CV, sino de socios. **Vega** lo expresa tajantemente: “Yo me dediqué siempre al teatro *vocacional*: de haber vivido de esto yo me hubiera muerto de hambre hace 60 años”. Sus intervinientes, reporteados en forma colectiva, transmiten algunos indicios de su praxis directriz, no muy lejanos del intuicionismo de los filodramáticos: “Era muy riguroso, exigía puntualidad en el horario de ensayo. Lo primero que nos proponía, hacernos caminar el escenario de punta a punta, para familiarizarnos con el espacio” (**Mary Boubée**); “Y el manejo de las manos y la voz: a raíz de él yo hablo con las manos. Las clases de teatro las daba Vega en el ensayo mismo, sin escuela de arte dramático” (**Emma Uriaguereca**). En la nostalgia de su juventud cobijada por la identidad originaria, todos exaltan lo sustancial de la microtopía barrio-racial: la camaradería y el igualitarismo: “Teníamos la voluntad de los elencos vocacionales: entrega total y absoluta al director y nada de divismo y de figurar primera en el cartel” (**Boubée**); “No es que no exista vanidad en los vocacionales: está solapado, *callandito*. La envidia está: la diferencia, en saberlo aceptar y disimular y no hacer de la envidia un mundo de cosas feas, como es común” (**Vega**); “Éramos todos amigos antes que nada, y el teatro reforzaba la amistad” (**Néstor Trucchi-Duhalde**); “Martín Boubée, presidente del CV, me dio la llave para ensayar, sin ningún tipo de precauciones. Lo que yo decía era palabra de rey: nunca me negaron nada. Nos separamos pero jamás hubo peleas” (**Vega**). El apoyo del público cautivo, de nuevo, se ve irrestricto: “Las puestas nuestras en el CV tenían un lleno completo, y la capacidad del salón era de 500 personas” (**Juan Carlos Landeta**). Para Vega “es inexplicable por qué nos disgre-

gamos”, pero las razones son las esgrimidas siempre cuando se habla de aficionados: “Pero después de *Marianela* me casé, tuve dos hijos en año y medio y tuve que dejar. Lo que nos separó sin querer fue eso: que todos priorizamos la familia” (**Uriaguereca**). “Se hacían bailes sociales una vez al mes y allí, en uno, conocí a mi señora”(Truchi).

El *CV* cuenta una historia empeñosa. Antes de su sede en Moreno 3440 —desde 1943 —la directora del teatro de la colectividad es **Pepita Bó Bosch**, que como sabemos trasciende al primer intento de TI, el *Teatro de Arte* en 1950. **Bingen Azarloza** es su segundo conductor: “Estuve 17 años al frente de lo que llamé *Circus Vascus*, una especie de teatro de estampas, que no adaptaba una obra, sino que hacíamos estampas sobre la situación del momento que se estaba viviendo, circunstancias de la Argentina. *Oldargui* vino después y significa *buena luz*.” Con ese nombre se difunde el conjunto danzístico folclórico; la puesta seguirá siendo por mucho tiempo otro aglutinante racial aún cuando hablemos de una generación de jóvenes ya *nyc* en la ciudad: “Incluso hicimos parodias, pero sin Vega, como la del día del matrimonio, con actores disfrazados de mujer (Bingen era la novia y Landeta el novio, y los demás socios hacían de testigos, el cura, etc.). Isidro Vicente y yo fuimos los autores y tuvo un éxito descomunal”, relata **Truchi**. **Uriaguereca** añade una certidumbre en su memoria: “entre los 50 y 70, especialmente los 60, fueron el renacimiento de la cultura en Mar del Plata, no sólo del teatro. Del 61 al 64 fue importante la incursión teatral del CV en la ciudad”. Ninguno recuerda el texto es-pectacular de *Marianela*, la obra de Benito **Pérez Galdós** basada en su propia novela, que Vega Godoy había montado en Henderson junto a su primer grupo argentino, *Amigos del Arte*²⁸, y sí algún pormenor escenográfico: “En las puestas donde debía haber paisaje, como *Marianela*, contamos con **Félix Muñoa**, que diseñaba la casa, la montaña, y entre Benito Vicente y yo pintábamos la escena en un cartón que luego se ponía en el fondo del escenario” (Truchi). **Muñoa**, acuarelista, diseña en 1960 el frente del edificio societal, a su vez obra del constructor Azarloza²⁹. División del trabajo, voluntarismo que suple la idoneidad del especialista ausente, identificación con el grupo de referencia. La rémora del club social-étnico solapando la iniciática de una época distinta.

La gran utopía del 60. Primeros devaneos del Estado municipal

La obsesión de la sala recorre el libro de quejas. Ya en 1958 *ET* publica en su contratapa una miscelánea informativa —*Teatralerías*—opinando lo que fue caballo de batalla en el discurso de los conferencistas reunidos por ABC. “El mayor obstáculo que se ofrece a los teatros independientes es la consecución de salas. El alquiler del salón céntrico y capaz por su eleva-

do costo, convierte en riesgosa aventura para los modestos (grupos) todo intento de presentación”. Dos años después *PT* lo padece en carne propia. En diciembre del 60, una huésped que ya tiene carta de ciudadanía, **Paulina Singerman**, propugnaba la apertura de salas como *sinequanon*: “son nuestra herramienta de trabajo: existiendo salas hay actores, se crean elencos y se estimula la labor de los autores”. La surgencia de este factor integrante del campo, los dramaturgos, constituye un vacío adicional difícil de sortear. En junio del 59 se dan a conocer los ganadores de un certámen de obras congregado por la *Asociación Marplatense de Escritores* (AME), y en la nómina figura *un sólo* autor local. “Adelantóse que las piezas premiadas serán representadas por las agrupaciones escénicas citadas —*Teatro Independiente* ‘Libertad’, *ABC*, *Martín Fierro* y *Arte y Estudio*—según sus posibilidades”³⁰. Tampoco se estrenan; debió de ser decepcionante, en virtud de un jurado totalmente del balneario, la casi nula competitividad de eventuales candidatos propios³¹. La cotización de los derechos autorales, unida al inconveniente de las salas inaccesibles, legan un panorama cuanto menos oscuro.

El activismo del Estado no cesa, pero no concreta sus anuncios. El bloque de la Unión Cívica Radical del Pueblo promete al HCD lo *mismo* que la ordenanza de 1958, pero en 1961: “un Teatro Municipal donde funcionará el Centro de Cultura de Mar del Plata”, con un presupuesto de 8 millones de pesos. Sin disponerse un edificio ni propulsar la compra de un predio, piensa un elenco infantil cuyos pupilos “deberán estar vacunados ni tener defectos físicos” (*sic*) y contar entre 4 y 12 años de edad, y enumera los espectáculos artístico-culturales del Teatro para adultos: “1) representaciones teatrales; 2) conferencias, exposiciones, conciertos, congresos; 3) conmemoración de fechas patrias; 4) funciones cinematográficas dedicadas a los niños con programas de carácter educativo; 5) realización de actos oficiales”³². Excepto el último ítem, habla de un plan que efectivizarán posteriormente los *ti* a punto de nacer. El cuerpo de actores estable recibirá una remuneración “por cada representación realizada y discriminada de acuerdo al valor de los integrantes” —enunciado ambiguo y sujeto a polémica: no se clarifica quién determinaría el neblinoso concepto de *valor*—y cobrarían en base a la recaudación del borderó “e imputación al rubro pertinente” del *budget* municipal. El repertorio a seleccionarse, “obras de autores nacionales o aquellas que enaltecen al Teatro Universal”: otra generalidad imprecisa.

Pasados tres meses, el matutino publica un artículo: “La ciudad necesita imperiosamente una gran sala teatro o anfiteatro”, interrogando al titular de la Banda Municipal, **Antonio Galiana**. Éste, consciente de la insuficiencia del Auditorium, único espacio estatal, aprecia imprescindible uno al aire libre o simplemente la anhelada sala cubierta, pues Mar del Plata

“es un ejemplo en predilección por las artes y tenemos que aunarnos para que lo sea en cuanto a las bellas artes”, o sea, “manifestaciones musicales, coreográficas, teatrales o literarias”³³. La declaración es, de nuevo, difusa, pero **Galiana** tiene en claro su propia propuesta sobre la Banda: que se uniformen sus presentaciones y rutinicen a la secuencia semanal y mensual a fin de preparar al público a la frecuentación de la música; “organizar conciertos dominicales populares en las sociedades de fomento” y agendar otros de utilidad educacional, “comentados por profesores especializados”, así “despertar en los alumnos primarios la afición, el cariño y la comprensión” del arte musical. La segunda parte del proyecto se diría más fácil de ejecutar que el primero, puesto que la *Banda* existe y la instalación teatral no; de cualquier modo, *nunca* hasta ahora las instituciones artísticas de la Comuna han itinerado, excluyendo los eventos de las efemérides patrias en las plazas o en delegación oficial a lo largo de las jurisdicciones vecinas.

Entretanto la alcaldía no produce acciones conducentes a la *Comedia* propia. Un suplemento de *ET* para el Día del Trabajo³⁴ titula “Nueva tónica: extensión cultural de la Comuna en los barrios”, un balance de gestión por parte de la Comisión creada dos años atrás. Anuncia la puesta en funciones del IMES (*Instituto Municipal de Estudios Superiores*), que se dedicó a invitar conferencistas (**Bernardo Canal Feijóo, Roberto Giusti, Carlos A. Erro, Risieri Frondizi, Ismael Moya**), y unas Jornadas de Extensión Universitaria del 4 al 29 de noviembre del 59 —intervienen **Florencio Escardó, José Babini, Manuel Sadowsky, Sergio Bagú**, etc.—, amén de nuevas salas de lectura en el Puerto, barrio General Belgrano, Estación Chapadmalal, Villa 9 de julio, Pueblo Batán, Club Deportivo Peralta Ramos Oeste; los conciertos de la Sinfónica fuera del ejido en Tres Arroyos, Balcarce y Otamendi; cine educativo en establecimientos educativos y una exposición plástica en el foyer del Auditorium gracias a la colección que cedió la UNESCO, con pinturas de Renoir, Manet, Van Gogh, Picasso, Lautrec, Cezanne. Pero “la falta de salas conspiró para que la acción alcanzara mayores horizontes” aunque suben *Arte & Estudio, Teatro del Río de la Plata*, etc., al Colón, la Unión Obrera Local y el Club Español “para el estudiantado secundario y gratis”, y patrocina a *Los Juglares* sobre la Rambla Casino y a los teatros de títeres “en los barrios, colonias de vacaciones y clubes deportivos”. Exactamente un año adelante (30 de abril: 1961), la prensa oficialista publica un informe del trienio de **Bronzini** al frente del municipio y en páginas 12 y 13 recuerda repetidas alocuciones del IMES y repasa nuevos emprendimientos como la Escuela de Capacitación Musical y una nueva Sala de Lectura en el Puerto: ya no se consignan ideas en torno a la locación ni a la compañía estatales.

ET injerta muchas columnas de opinión acerca del tema. El 18/11/58, un cronista ignoto declara que “de nuevo se vuelve a hablar de “crisis teatral” en Argentina, y esta vez son motivos de orden estrictamente interno”, relativos a los costos de escenografía, “materias primas y mano de obra están por las nubes”; de los 3000 actores profesionales censados sólo un 40% obtiene trabajo asiduo “y son siempre los mismos”; flaquean las giras al interior debido al alto precio de pasajes y alojamiento, excesivos impuestos y sustracción de salas en el interior. Fuera de los grupos organizados en cooperativa “sólo hay una docena”. En cambio a los vocacionales no parece influirlos, remontan toda traba “y navegan, animosos, contra las corrientes adversas”, como el que se encuentra a punto de botar la *Juventud Socialista*³⁵. “Uno de los grandes males que venimos machaconamente señalando es la falta de salas destinadas al arte de Talía”, persevera, e imprime que en Buenos Aires se acude al andamiaje de carpas y teatros arenas para paliar la privación³⁶, lo cual “tienen en estudio” los ediles marplatenses, “elemento a depender de la flamante Comisión de Cultura”³⁷ y que “esperamos sea pronto una realidad tangible”³⁸. La noticia sobre el cuadro actoral del Socialismo recién reaparece en 1960, ensayando “la obra de Argentino Pérez *Hay maquis en la montaña*”, (pero la que finalmente se anuncia se llama *Jaque mate* (de Paolo Lew, dirigida por **Rufino González**) en octubre³⁹).

La carpa nunca se iza: sobrevoló en el idealismo de los cronistas mejor que en la cabeza de las autoridades. *LC* escribe *Anfiteatro que es casi un sueño* glosando un comentario del director **Rubén Benítez**: “No pido tanto. Un teatro pequeño, basta. Todo lo que se dice sobre lo que “hace falta” peca por desconocer todo un verdadero y continuado quehacer teatral. La experiencia aquí es superior a la imaginación. Mar del Plata va al teatro, lo quiere”. Una vez decretada la *Comedia*, **Nachman**, que trashuma de sede en sede con su propia compañía hasta concursar para dirigirla, se propondrá otra estrategia: “No nos interesa fundamentalmente el problema de la sala. La idea es recorrer todo el partido, que las obras sean vistas por toda la ciudad y su zona de influencia”⁴⁰.

Toda sugestión atingente a nuevos teatros dispara un diagnóstico. Un sonoro titular de *LC* anuncia que *Mar del Plata tendrá el teatro más suntuoso de la república*. Un martillero, **Aldo Cajelli**, augura el reciclaje del inmueble de San Martín al 2300, donde formalizará un auditorio de 950 plateas, “escenario de 12 metros de profundidad por 9 de boca, 10 camarines con baños individuales, sala de costura y planchado, entradas independientes para acceso de artistas y material, sistema eléctrico moderno con puente colgante para el electricista de escena, decorados colgantes, calefacción y refrigeración”, y designa una comisión en la cual se destaca el dramaturgo **Llan de Rosos**. El cronista interpola su meditación:

“La actividad teatral viene sufriendo desde largos años a esta parte una crisis.... Que a veces da la sensación de detención en su curso declinatorio pero que en la observación panorámica deja inexorable la visión de la apatía ciudadana por este arte milenario y con ella la caída vertical de su explotación y realización. Los teatros denominados vocacionales tienen en este momento la responsabilidad de una de estas transiciones de que hablamos.... Las salas van desapareciendo sensiblemente. Nuestra ciudad, caja de resonancias de actividad intensa, está, en lo teatral, a la zaga de la actividad nacional y en lo finitesimal (*sic*) con la proporción universal. ¿Quién tiene fe, inquietudes y energías para la obra? Sobran unas y faltan otras. He aquí el problema. ¿Cómo se financia una temporada teatral? ¿Quién se construye una sala?”⁴¹

La *megasala* tiene fecha de final de obra el 8 de diciembre del 62, pero nunca se termina: no sabemos si alguna vez se comenzó.

A principios del 60 los *ti*, que se autorrotulan indistintamente *vocacionales*, *experimentales* e *independientes*, eclosionan. Nacen y se deshojan sin más seguimiento que un par de noches, pero como constata **Benítez**, la gente va al teatro, y asimismo la crítica halla sus fueros. El teatro adviene una *actitud cultural* de los marplatenses, que atañe a todas las instituciones: escuelas, sindicatos, colectivos étnicos y compañías dramáticas propiamente dichas. “Existen serios temores respecto a su porvenir. Sin embargo a los modestos independientes no los arredra la situación. La obstinación al servicio vocacional de una idea los impulsa a seguir adelante en una impresionante carrera de obstáculos. Hay fe en sí mismos, en sus métodos cooperativos y democráticos, en su aliento inquebrantable y decidido ¡Ojalá que en los otros órdenes de la vida de la nación existiera ese sentido práctico de la lucha por el logro de lo que conviene!”, se admira el anónimo articulista de *ET*⁴², quien los considera modelo *político-social*, y anexa datos probatorios: en una semana actúan tres grupos, incluyendo uno en *tour*: el ex director del cuadro del Club Atlético Mar del Plata, **Ernesto Siris**, estrena *Había una vez tres jazmines* (de N. Roldán Cobos) en el Colón; la *Peña Valenciana* presenta *Nuestra Natacha* (Casona) el 25/11 y *Basta de suegros* (Eduardo Lustono) el 29 en el Club Español, y el *Vocacional Humanidad*, del Centro Asturiano, da en Rosario *Proceso de familia* –que el periodista adjudica a un tal “C. Madero”⁴³. En el 59 aparece un infantil, *Martín Fierro*, que sube al tablado de la UOCRA y *El Caracol* de César Gaspani (de ABC) al Quilmes y al Club Independiente; *Amigos del Teatro* en el Club Oriental con *El amor comienza mañana* (**Tálice-Montaine**: dirección de **Eduardo Rivas**, el 18 de mayo; vuelven *Los Juglares*, a la Rambla (28/2), a la plaza San Martín y al Auditorium, y hace su aparición *Pequeño Teatro* (*En familia* de **Sánchez**). Ya en 1960 nos enteramos de *Amigos del Teatro*, estudiantes secundarios del Colegio Nacional *Mariano Moreno*; el *Conjunto Experimental Filodramático* de **Aldo Tessitore**, el del Colegio San José, llamado *Alfonsina Storni*, también para alumnos del nivel medio y el *Piccolo Teatro* de **Irene Badii** y **Mario Mario**⁴⁴ que representa en italiano bajo patronazgo de la Asociación Italiana de Socorros Mutuos.

Experimental parece connotar más *experiencia* que experimento, aún cuando es posible que el adjetivo haya sonado sibilamente *serio* o cultista, y no hace referencia alguna a praxis innovadoras de interpretación. La *Cooperativa de Actores* de **Enrique Borrás**, “elementos que formaron parte del conjunto experimental de Radio Mar del Plata en la audición titulada *Teatro Universal*”⁴⁵ incoan su “repertorio popular” mediante *El sostén de la familia* (**Dar-thés & Damel**) cuya recaudación dice destinarse al Centro de Rehabilitación de Niños Lisiados y planean *Gringalet*, *Qué pequeño era mi mundo*, *Yuyo verde* y *3000 pesos*; El *TU* sigue siendo radioteatro, representando “una selección de títulos y autores” consuetudinarios y un elenco con los graduados de ABC. Los estudiantes del Nacional adaptan *M’hijo el doctor*, de **Florencio Sánchez** y los dirige una profesora del establecimiento, Ethel Cárdenas⁴⁶; el *Conjunto* de **Tessitore** monta en dos clubes, el *Florida* y *Los Marplatenses*, la “obra campera” *Todos querían vengarse*, del mismo director, y el *Alfonsina Storni*, *Buenos días, mamá*, de **Eduardo Pappo**, “a beneficio de cooperadoras escolares”⁴⁷.

Otros elencos fulguran en 1960, secuela titilante del filodramatismo. El radioteatro de **Atiliano Ortega Sanz** (*El boyerito de la cara sucia*, 4/7), el de **Juan Carlos Jiménez** (*Por las calles de Pompeya llora el tango y la Mireya*, de **Chiappe**, 18/6), el de **Yaya Suárez Corvo** (*La virgen de piedra*, 3/8) y el de la dupla **Rizzo-Chanel** (*Marianela o la novia del mar*, también de **Chiappe**, 29/8); el *Teatro Experimental* de **Miguel Paladino** (*Ha entrado una mujer*, de **Suárez de Deza**, a beneficio del Moto Club (el 19/7); *Arte y Cultura* (*Alma doliente*, de **José Berruti** (el 22/7); *Rueda de Amigos* (*Sunchales*, de **Vaccarezza**: 29/8) y el *Ateneo Artístico del Club Mar del Plata* (*La llama eterna*, de **Tálice-Montaine**: 30/8). Se generan fusiones y desde ellas es posible acechar un cambio: un guía más atento, afinación en el corpus al reciclar actores mejor preparados, modernidad social en los temas. Los azarosos planteles de base inmigrante se unifican en la *Juventud Dramática Española* y muestran *En este penal del puerto* (de Luis Álvarez Yuste: Casa del Pueblo⁴⁸); a un *Teatro Estudiantil Marplatense* lo capitanea **Rubén Rollán** “ex componente del *Teatro Íntimo* de Buenos Aires”⁴⁹, y primero OCA y luego TAM mismo les auspicia la puesta de *Los de la mesa 10* de Dragún (Teatro Comedia); **Carlos Fanck Oliver**, uno de *Los 8 de ABC*, crea el grupo *Tabla Redonda* en julio y un mes después exhibe *La muchacha del tiro al blanco* (Enrico Bassano) y *Retrato de familia* (Gilson & Franck) en el Piso de Deportes⁵⁰. El cronista y su discurso de ensalzamiento:

“Es de admirar el esfuerzo, el tesón y la fe de las respectivas muchachadas que integran los conjuntos independientes. Hay una gran fuerza de voluntad al servicio de una vocación irreductible, un afán que induce a superar obstáculos de toda índole, y una audacia, madre de logros y consecuencias, bajo el impulso insoslayable de una emoción artística única. En el teatro independiente — que es maravilloso— todos ponen el hombro. Todos se abocan a la tarea de hallar teatro, de la pegatina de carteles, del reparto de volantes, de la venta de entradas, de la distribución de invitaciones y otros menesteres, con un denuedo sin igual”⁵¹.

Como lo señalan los sitios de estreno, pasados dos años del texto transcripto, la residencia grupal continúa ausentándose y los eufóricos corrillos de jóvenes no tardan en disolverse⁵².

En 1963, finalmente, un ente sin fines de lucro, *ADIPROMAR* (Asociación de Difusión y Promoción de Mar del Plata) *sugiere* a la Dirección Nacional de Turismo “la construcción de un moderno auditorium”⁵³ que consentiría el funcionamiento de congresos tanto como “convención o certamen artístico, cultural o deportivo, y dos o tres actos simultáneos y separados”, mediante gradas y butacas desarmables o adaptables, y que se ubicaría en un predio del Parque Camet, al norte de la ciudad. *Tampoco* ese estadio-auditorio que se imagina techado y de dimensiones colosales, logra viabilizarse.

El estímulo externo. *La producción de las compañías visitantes*

El apogeo de la clase media consumidora cultural tiene su correlato en el teatro veraniego huésped: *la epigonización de Laferrère, la automatización de la comedia asainetada* y la constancia de *la comedia blanca* (Sikora 2003, 205-11), características de la escena comercial del 50, profundizan la brecha entre la visita y el repertorio de los *ti* locales, que habían armonizado relativamente hasta promediar la década. A la estimulación transformadora de las conferencias y mostraciones de *Fray Mocho* y el esquema profesional culto sobre el horizonte del sainete barrial y el melodrama nativista radiofónico, se estampa una curiosa reciprocidad, como que los directores independientes se *trasladan* a Buenos Aires para aprender de sus colegas, y a cambio los elencos porteños que significan la remanencia del *sistema premoderno* (Berman/ Martínez Landa 2003, 196 y ss.) *vienen* a Mar del Plata en temporada, suministrándole una sobrevida a un *pattern* aquí superado.

El primer caso lo tipifican las piezas de **Abel Santa Cruz**. Continúan la textualidad de **Laferrère**, pero automatizan los procedimientos, se acentúa el desarrollo sentimental, colocado en primer plano “retrotrayendo los alcances” del comediógrafo finisecular (Sikora, 205) y los artificios vodevilesco, sin el cuestionamiento a la burguesía ni la identificación irónica por parte del espectador (Jauss: 1986). Del *vodevil*, reaviva la superficialidad del modelo francés (**Labiche** y **Feydeau**). El *destinador* vuelve a ser el sentimiento amoroso o el de familia, que no soporta la destrucción de la misma. Es fuente de comicidad, pues los enredos que propician intencionalmente los personajes están puestos al servicio de la diversión y funcionan para resaltar esos valores, a los cuales contribuye el personaje *embrague* que, como en **Laferrière**, empalma el *didactismo* y opera de portavoz de la ideología del autor. El malentendido

deja de ser la exposición caricaturesca de los excesos a los que puede llevar un proceder inconveniente –como en *Jettatore* o *Locos de verano*– y pasa a ser un medio reconstitutivo del orden, que se logra mediante una absoluta justicia poética, recompensa hacia los portadores de la verdad. El personaje embrague explícita de manera directa las condiciones de recepción de los textos, haciendo alusión a los reclamos ideológicos a los que van dirigidos (ejemplo del personaje hablando de lo que le gusta al público; *íd.*, 206). Desde el aspecto verbal, la función *referencial* reconstruye, a tono con las comedias laferrereanas, el ámbito de una *middle class* acomodada, pero donde se desdibujan casi totalmente las alusiones al contexto social, transparentando un *milieu* doméstico y encerrado en sí mismo. El punto de vista desaprueba se modo superfluo la realidad, en tanto ésta se presente opuesta a la axiología de la clase media (207). **Jorge Salcedo** trae *Olvídame María Sombra* (26/5/61), Leonor **Rinaldi**/ Gerardo **Chiarrella** *Cosita, cosita, cosita* (14-18/4/65) y **Paulina Singerman** *Cásese y pague después* (2/12/65)⁵⁴. El vodevil conservador importa producción europea⁵⁵. Las obras del español **Alfonso Paso** responden a la misma ética-estética y, de hecho, es el autor de moda. También, los hermanos **Pelay** (Guido y Horacio)⁵⁶. Otros españoles, sin contar a las siempre agasajadas comitivas de canto y danza, hacen giras o directamente se asientan en el país y, por consiguiente, pasan veraneo en Mar del Plata, como **Pepe Cibrián-Ana María Campoy** (*A media luz los 3*, del coterráneo Miguel **Mihura**: 2/1/60; *Buenas noches, Carina*, de **Garinei/Giovannini**: 3/2/63; *El seductor*, de **Fabbri**: 7/2/64), los citados **Martín/Sabatini** (además *La pulga en la oreja*, de Orlando **Aldama**: 7/2/64) y José **Gordon Paso**, hijo de Alfonso (de José María **Pemán** *Los tres etcéteras de Don Simón*: 3/10/63).

La *comedia asainetada* inmiscuye crecientemente dispositivos saineteros, como el chiste verbal, la intensificación de la caricatura y el idiolecto. Los sujetos se desempeñan teniendo como objeto la pareja y la vida familiar. En la categoría del oponente, suele ubicarse el pasado del pretendiente, o los celos de la familia, y en la intriga lo sentimental ocupa el primer plano, siendo las dificultades que la pareja imposible debe esquivar para concretarse, una fuente de humorismo. Hincapié en la función expresiva y un punto de vista que no difiere de la comedia vodevilesca (**Sikora**, 209)–la delimitación del género es sutil cuando coexisten comedia y vodevil. **Germán Ziclis**, uno de los más representados en el paseo estival: *Las alegres comadres del barrio* (**Arata/ Dealessi**, 1962), *Aquí todo es alegría* (**Arata/Sofía Bozán**, 63), *Poli-griyo* (**Adolfo Stray**, 63). La rémora del sainete todavía acompaña a sus últimos capocómicos: Luis **Arata**, que muere en 1967, reprise a **Novión**, *El vasco de Olavarría* (20/1/65) y *En un burro tres baturros* (11-20/6/65).

La llamada *comedia blanca*, cuyo ejemplo histórico es *Así es la vida* (**Malfatti y De las Llanderas**, 1934) viaja con sus intérpretes predilectos, Ángel **Magaña** y Luis **Sandrini** (8/1/68), igual que *El diablo andaba en los choclos* (**Orlando Aldama**, 1943), reestrenada por Sandrini el 16/2/61 en el balneario. Ahora la comicidad proviene de las actitudes inadecuadas de ciertos personajes, lo sentimental se centra en la defensa de los afectos y deja mucho menos espacio a la caricatura; el personaje *embrague*, más desarrollado, defiende los valores descritos en todas estas textualidades y el microcosmos doméstico funciona como un refugio frente al mundo exterior (**Sikora**, 209-10). El *gallego* y el *tano* residuales, ingrediente del teatro nacional sobreimpreso a la comedia, empiezan a abreviar su presencia a medida que su funcionalidad literario-social va concerniendo al pasado. El surtidor coetáneo es la televisión y el éxito de audiencia catódica, instantáneo excitante para su traslación al escenario, como lo fuera el radioteatro. *El show de Juan Carlos Mareco "Pinocho"* arriba a Mar del Plata en enero del 61, producto "estrictamente familiar", que dirige Carlos A. Petit, y retorna en setiembre celebrando un aniversario de —contradictoriamente—emisora Atlántica⁵⁷. El deseo de *ver a los ídolos* televisivos en vivo incita al público a concurrir a las salas aunque no traigan a éstas capítulos de sus programas sino obras de formato teatral. Darío **Víttori** vende dos piezas en 1963 (*Dios salve a Escocia*, de N. Manzari y *El drama, la comedia y la farsa* de Luigi Antonelli) pero ya era conocido desde el año anterior gracias a *Teatro como en el teatro* (canal 9, puesta de Nino **Fortuna Olazábal**): "Explotamos mucho las comedias de la época de Mussolini y de Franco, que ya venían censuradas" (Víttori, citado por **Hermida/Satas** 1999, 41). En 1965 *Paula y los leones* (**De Benedetti**: Astral) ostenta noche a noche el letrero "no hay más localidades", repitiendo la temporada próxima, y en 1969 "son cuatro las salas invadidas" por él como productor⁵⁸: Lido (*El padre de la novia*), Colón (*El llorón*), Atlas (*Poker de amor*) y Astral (*A la vejez acné*). *La familia Falcón* decola al teatro Colón el 29 de octubre de 1965, y la dirige **David Stivel**. Los actores, **Pedro Quartucci** y **Elina Colomer** (los padres), **José Luis Mazza**, **Emilio Conte**, **Silvia Merlino**, **Alberto Fernández de Rosa**, **Ovidio Fuentes** y **Stella Maris Closas** (cuatro hijos y dos yernos) y **Roberto Escalada** (el tío)⁵⁹. Se emite por primera vez el 23 de enero de 1962 (**Hermida/Satas**: 46), A su turno, el *Clan Stivel* también llega con *El rehén* de **Brendan Beban**⁶⁰. Lo integran: **Norma Aleandro**, **Bárbara Mujica**, **Marilina Ross**, **Emilio Alfaro**, **Carlos Carella**, **Federico Luppi**, **Oswaldo Bonnet** y **Alfonso de Grazia** y debutan en la carpa teatro abierta en el verano de 1968 en la confluencia de las calles 25 de Mayo e Irigoyen; en 1958 habían iniciado sus actuaciones en el ciclo *Historias de jóvenes*, y en el 69 obtendrían fama a través de sus versiones ficcionalizadas de hechos verídicos llamadas *Cosa juzgada* (**Hermida/Satas**, 80-81).

Si por un lado se confeccionan obras *a medida* (**Berman/ Martínez Landa**, 197) del público hegemónico tanto como de los nuevos capocómicos, ya no del sainete sino de la comedia *light* y sus adláteres, y se reduce ostensiblemente la cantidad de textos nuevos y las posibilidades de cambio de los géneros constituídos, por el otro el consecuente decrecimiento de comediógrafos encamina al sistema teatral a comprar los derechos de la producción extranjera en el renglón. **Sikora** (2003: 427) observa el paradigmático 1964 y advierte además el reciclaje de los textos exitosos de años anteriores. La esclerosis del teatro popular y la delgadez en la renovación de autores prepara la relectura del grotesco criollo buscando el *continuum* de la tradición nacional y el reestreno de sus piezas canónicas, sin contar la postrimería del sainete *inmoral* que **Arata** repite con la ya citada textualidad de **Novión** (**Pellettieri** 2008, 156-166).

La baja porcentual de autores del realismo reflexivo y el plazo mínimo de su pasaje en la ciudad evidencian las reticencias de recaudación, por la morosidad para el reconocimiento del teatro emergente. *La Máscara*, que dirige **Carlos Gorostiza**, trae *El puente* once años después de su estreno, pero hay que esperar a 1965 para ver *Soledad para 4* (**Halac**), —puesta primero por *La Máscara*, 1961—en manos del grupo de egresados de la Escuela de Teatro platense *Jóvenes Comediantes*. La dirige **Norberto Manzanos** y culmina en Mar del Plata una gira empezada en Bahía Blanca y Miramar. En otoño de ese año, otra vez Ricardo **Halac** y *Fin de diciembre*, ahora realizada por el Teatro de Cámara Argentino (**Roberto Pertierra** y **Augusto Fernández**)⁶¹. *Jettatore!* de **Laferrère** la presenta la compañía **Vehil/Serrador** en simultáneo con la divulgación de la misma obra en la ciudad y zona por la *Comedia Municipal* marplatense. *Requiem para un viernes a la noche* (**Germán Rozenmacher**) desembarca en octubre del 66 (**José María Gutiérrez**)⁶².

Suspendidas las lecciones de *Fray Mocho* y definida la temporada como comercial, la articulación de poéticas renovadoras desde los *ti* se acreditan a dos factores: la radicación de directores unidos de un aprendizaje concreto en Buenos Aires y las regulares travesías de los teatristas a la capital para proveerse del conocimiento directo de los espectáculos alternativos que aquí no pueden aprender. “Los actores cada vez que viajaban a Buenos Aires se iban a recorrer los teatros independientes. Me acuerdo que cuando llegaba julio, yo sabía que al ir a la capital con mi padre cada noche íbamos a un teatro distinto. Era la época de *El centroforward*, *Panorama desde el puente*, *Un tranvía llamado deseo*”, informa **Pablo Sirochinsky**. Incluso, “después de morir mi viejo, (Raúl), **Homero Cárpena**, que era presidente de *Argentores*, en el 64 o 65, le pidió a mi madre que le donara las obras de su biblioteca de autores y mi vieja accedió, porque *Argentores* no la tenía. Mi tío, hermano de mi madre, encuadernaba

las revistas *Bambalinas*”, arduas de hallar en Buenos Aires pero que el viejo director del *Ate-neo* del Club Mar del Plata traía consigo en cada viaje⁶³. Los contactos de los directores porteños migrantes con grupos independientes les permite ser anfitriones e introducirlos en las agendas de actividades culturales, más el consiguiente intercambio y ampliación de recetas estéticas, camino que ya demarcara ABC en la época que señala Sirochinsky.

Así, *TAM* de Roberto Galvé trae al grupo *Anayka*, que pone *Fuego sobre llama*, de **Jacques Bernard** el 10/8/62 y a *La Lechuza* de La Plata, primera vez que se recibe a **Ionesco** en Mar del Plata (*La cantante calva* y *La lección*, el 15/8) y una obra de **Renée Lew & Carlos De Marzi**, *Una pipa... un amor* (16/8). Este binomio autoral inspirará a **Nachman** a adaptar una de sus piezas, *Cuatro paredes y un techo*, un año después de su arribo a la ciudad (1963). *La Lechuza*, “paradigma del teatro independiente” (**Sánchez Distasio** 2007, 66) ya había estado en el balneario mostrando *Esquina peligrosa* (**Priestley**) al aire libre con auspicio de la secretaria de cultura municipal y dirección de **Lisandro Selva**. *OCA* de Nachman presta su sala a *La mujerzuela respetuosa*, el drama de Sartre “prohibido en Buenos Aires” (**Silvia Nolasco** y **Pedro Laxalt**); al teatro de la *Alianza Francesa* para *Víctimas del deber* de **Ionesco** (dirige **Jaime Jaimes**); a *Los enamorados* de Goldoni (15 y 16/ 9/62: **Esteban Serrador**); al *ti* de Junín *La Antorcha*, de 23 integrantes; a los *Títeres de Cachiporra* (de **Any Waines**) y los de *Luna de Papel* (**Raúl Carulli**⁶⁴). El proceso no se solidifica, al perderse el espacio y regresar a la trashumancia.

La generosa aceptación de la escena comercial no vuelve exiguos los visitantes de su contraparte neovanguardista y del teatro de posguerra, casi siempre pasado el estío de alta competencia. *El zoo de cristal* de Tennessee Williams por el *Instituto de Arte Moderno* (**Marcelo Lavalle**); *Hombre y superhombre*, de Shaw: *Gente de Teatro Asociada* (**Orestes Caviglia**); *Delito en la Isla de las Cabras*, de Ugo Betti (**Mecha Ortiz**); *El baile de los ladrones*, de Jean Anouilh (*Teatro de la Comedia de La Plata* de **Francisco Javier**); *¿Quién le teme a Virginia Wolff?*, de Edward Albee (**Miriam de Urquijo**); *Panorama desde el puente* (una vez más **López Lagar**); *La orquesta*, de Anouilh (*Grupo del Sur* del Teatro San Telmo, dirige **Hedy Crilla**); *Antes del desayuno*, de Eugene O’Neill (Alicia **Campos**/Edgardo **Montemar**) y *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, de Williams (*Candilejas* de Buenos Aires). Todavía vienen actores que espigan el canon dominante, como **Luisa Vehil**, que en el lapso de su hospedaje repone además de *Jettatore Doña Rosita la soltera* (**García Lorca**), e **Inda Ledesma/Ernesto Bianco** con *El hombre, la bestia y la virtud*, de **Pirandello**. La confirmación de Mar del Plata como plaza teatral la coloca *en paralelo* a la metropolitana, lo que ayuda a agiornar el escenario lugareño⁶⁵.

Los tres nombres del 60: *Benítez, Galvé, Nachman*. Claves de un método o varios

Rubén Benítez es el único director cuyos comienzos profesionales son marplatenses que figura en el *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino* de **Zayas de Lima** (1990, 49): los otros dos son Nachman y **Gabriel Romano**, residente en la ciudad llegado desde Rosario⁶⁶. En ningún reportaje **RB** confía sus lecturas teatrales ni la procedencia de su vocación, que arranca en la dirección sin pisar las tablas como actor. A los 24 años ofrece su versión de *Un amante en la ciudad* (**Ezio D'Errico**), debut del entonces llamado *Teatro Vocacional Arte y Estudio*, que co-dirige (su acompañante es **Fernando Salvatierra**) y no vuelve a mencionar en posteriores coberturas de prensa. Se conocen las funciones de un “teatrillo de títeres”, *Kikirikí*, que busca fondos con destino a los gastos de luminotecnia que demandará la obra de adultos⁶⁷. Organiza un taller en el subsuelo del club *Peñarol* y desde allí su colega, el mendocino Juan Carlos **Úbeda**, a quien apodan *Vania* por su afición a Chejov, ensaya dos *humoradas* del autor ruso, *El pedido de mano* y *El aniversario*: “Sin dormirse en los laureles: podrían tomar cuenta los distintos grupos de nuestra ciudad, demorados en tomar partido decisivo en la conquista del medio”, anota *ET*⁶⁸. Ambas obras no dan a luz, pero en el 59 logra exhibir el primer **Arthur Miller** oriundo, *Panorama desde el puente*, que lo alienta a un segundo, *La muerte de un viajante* (27/3/61). Ese año lo contratan como responsable artístico de LU6 Radio Atlántica y prepara *Antígona* de **Anouilh**, que llega a representar el 13 de abril del 62 en el Auditorium. La compañía ya se titula sólo *Arte y Estudio*: “Utilicemos con mayor precisión algunos adjetivos. Ni teatro “de aficionados” ni conjunto “vocacional”. Alguna vez aclararemos el alcance que cada una de las denominaciones posee. Lo cierto es que *A & E* acredita méritos suficientes como para merecer la calificación de “independiente”. Nada más, pero tampoco nada menos”, anticipa el articulista de *LC* :

“-Un ejemplo directo. El libro (de *Antígona*) pide una escenografía neutra, con tres puertas y practicables. Nada más. La escenografía fue ejecutada por los mejores realizadores de Buenos Aires, Sergio y Deliza.

-El vestuario llevaba la intención de no comprometer al texto con ninguna época determinada, reflejando en lo posible a las más representativas. Esto está en la obra de Anouilh....

-Como se ve, una actitud estética definida y clara.

-Además, nadie puede negar a un director de escena el derecho a comprometerse, y mi compromiso (*comenta RB*) fue lo suficientemente serio como para no hacer sólo lo que a la gente le guste. El gusto del público importa y mucho, pero no lo suficiente como para que el realizador permanezca es clave de las preferencias ajenas”⁶⁹.

El enunciado caracteriza el concepto de la *poética independiente* tal cual se entiende en la etapa: criterio formador de receptores y no sujeción al gusto promedio, *mise* simbolista y prevaletante sobre el naturalismo, elección intencionada de un dramaturgo que comporta la provocación y la ruptura con lo previsible. “No creo que haya leído a Stanislavski pero era de los

viejos *ponedores* de escena, se sujetaba a la obra, tenía idea de la música apropiada, recurría a gente capaz para la escenografía y todo con él era muy digno”, aprueba **Juan Carlos Cabello**, actor suyo en *La casa del mono que ríe*, de 1963⁷⁰, y cuenta, en una encuesta, “cuatro logros: proyectos pretenciosos –en el sentido de ambiciosos—, títulos de actualidad, autores consagrados y recursos suficientes para puestas impecables” (Cf. **Brutocao** 2007, 163). **Balestrini**, actor suyo en *Israfel* (**Abelardo Castillo**, 1976, último trabajo de Benítez en la ciudad y ganador de dos *Estrella de Mar*): “Era sobretodo muy puestista y como director, enseñaba el Método Stanislavski”, disintiendo con Cabello⁷¹: lo mismo suscribe **Elba Tesoriero**, otra de sus actrices, informándonos que en efecto fue alumno de **Galina Tolmacheva** en *ABC*⁷². Los dos actores no fueron discípulos de **RB** y ya están formados cuando los cita por única vez, lo que explica la disímil apreciación sobre sus conocimientos de pilotaje actoral, pero concilian sobre su eficacia de *metteur*. José **Fernández Quintela**, que sí fue pupilo y compone su elenco hasta 1964, describe a un profesional autodidata, de versación heteróclita y muy severo:

“No quería que viéramos ninguna versión de cine de las obras que íbamos a representar. Tampoco nos hacía oír la música hasta la noche del ensayo general, porque así no nos apoyábamos en nada: el tipo actor debía estar despojado para que luego con aditamentos quedara más armada la cosa. Ya había una película de *La muerte de un viajante*, con Fredric March, y nos la prohibió para evitar el estereotipo de un personaje y no influirnos. También aprendí de RB la fuga en diagonal: nos enseñó a valorar la espalda, cuando los viejos actores no hacían nada que no estuviera de frente, un teatro muy plano: con él a veces se actuaba de espaldas. Seguía a Stanislavski, claro, pero con algunas cosas que había mamado de Galina (Tolmacheva), de Gordon Craig y del naturalismo. El fondo de la cosa era recurrir a la *vivencia*, vía Stanislavski y Strasberg”⁷³.

Tesoriero recuerda las asignaturas del plan de estudios en *A & E: Historia del Arte-Historia del teatro – Improvisación- Interpretación- Lectura de textos – Impostación de la voz –y “Lectura de los clásicos y los autores de la época, cuando en el mundo hacía eclosión el existencialismo”*. **Sonia Maris** dice que Benítez sólo le indicó *Arregláte como puedas* al elegirla para un personaje del ciclo televisivo *Nosotros los jóvenes* (canal 8, 1964) pero era concienzudo en la preparación grupal: “Ensayábamos todas las noches en el mismo canal 8, 5 días a la semana”⁷⁴. **Tesoriero** refiere particularidades propias del *Método*:

“Decía que el personaje tenía que estar dentro de uno y uno tenía que sacarlo. Él no presentaba un modelo y proponía *decílo así o decílo en este tono, o bajá la cabeza, o movéte mientras...* No: él marcaba determinados movimientos y determinadas cosas que debía lograr el personaje; el personaje está pasando por este momento, por éste y por aquél y lo demás tenías que darlo vos. No era que salíamos todos iguales”⁷⁵.

En términos de **Übersfeld**, “el *subtexto*, toda la nebulosa de sentimientos y de emociones que acompaña al actor al expresar las palabras de un personaje, nebulosa que comprende los sentimientos del personaje tal como el actor los imagina, pero también las emociones que él experimenta como actor, diferentes de la del personaje, y las emociones que él imagina que sentiría si estuviese en el lugar del personaje. Una nebulosa compleja, a la vez recibida y construída por el actor”⁷⁶.

A & E se activa bastante en el primer lustro. Después de *Antígona* se arriesga a un novel autor local, Enrique David **Borthiry** y *La casa del mono que ríe*, parábola evangélica que glosa la Última Cena (17 al 28/4/63): en el 64 le franquea el paso a la intriga policial de *Ha llegado un inspector* (de **J. B. Priestley**, mayo) y es el primer plantel que llega a la televisión, con unitarios de dramaturgos nacionales, *Nosotros los jóvenes*, “temas de actualidad a través de la pluma de escritores de la nueva promoción”⁷⁷, comenzando el miércoles 2 de setiembre —*Adiós, cafetín*, de **Dragún**: “La financiaba Osvaldo Robles, que tenía una agencia de publicidad. Hicimos ocho obras de autores argentinos. Era lindo y dramático a la vez porque no había videotape y todo debía empezar y terminar en vivo”⁷⁸. Se traslada a Chile, donde al frente de *Ictus* ofrece *El cepillo de dientes*, obra de **Jorge Díaz** que había mostrado **Néstor Nocera** (1965) en Buenos Aires, considerado del circuito dominante o teatro de calidad (**Pellettieri** 2003, 463), y gracias a la cual se lo galardona en España. Vuelve en marzo del 67 y finaliza el año con otro **Díaz**, *El velero en la botella*, rigiendo a un elenco de Balcarce que estrena en el Colón el 28/11. Promete otros dos movimientos, *Recordando con ira* (John **Osborne**) y *El tiempo y los Conway* (**Priestley**), pero no se realizan⁷⁹. En el interín, conoce en Europa las nuevas tendencias y asiste a una función de *Asesinato y persecución de Paul Marat*, que **Peter Brook** da en Londres y su opinión empieza a politizarse:

“El medio atiborrado de la Coca-Cola, la televisión, el Vietnam, los negros, los blancos, los chinos, los Beatles. Un mundo que cambia día a día, y al cual hay que atrapar de cualquier manera para no quedarse atrás. Por eso me interesa el periodismo, me leo todos los diarios que puedo, las revistas, los libros, siempre me asombro de lo que ocurre diariamente en nuestro mundo. Y todo eso pretendo reflejarlo en mi teatro, con fuerza, impactando. Y es por eso que me niego a excluir a nadie de la participación total; en el teatro se da con los intérpretes y los espectadores, en la política con los gobiernos y los pueblos, en el deporte con los jugadores y los hinchas. Qué si no es nuestra realidad, que Boca Juniors, Perón, Cortázar, Gardel, las series de TV y la publicidad de la Coca-Cola? Entonces me tengo que mantener informado, consciente siempre de lo que está sucediendo, adopto una actitud crítica y testimonial frente a los acontecimientos, y trato de reflejar todo esto en mi obra”⁸⁰.

Además de la sinopsis del caleidoscopio hechológico, la actitud intelectual de RB es la de sus camaradas generacionales, si bien no quedará clara su traducción al texto espectacular⁸¹. Pasan tres años sin novedades suyas hasta que *LC* lo informa comandando un *Teatro Laboratorio* a semejanza del grotowskiano: “donde aplicará experiencias que conforman una nueva metodología en pedagogía artística, una concepción totalmente nueva del quehacer teatral, orientado al encuadre del arte en el contexto social, artístico, histórico, y preside esta nueva labor del inquieto RB, quien tiene buenas razones para concretarla en Mar del Plata, ‘un medio ideal’, según el responsable”⁸². Como vemos, el *inquieto* director se toma su tiempo cada vez que decide un rumbo, producto tal vez de su búsqueda de otros lenguajes. **Grotowski** dicta una conferencia en Buenos Aires el 12 de noviembre de 1971 y se intuye que Benítez debió de acudir a ella y, de regreso, piensa en su propio *Teatr Laboratorium*, que disfruta una breve moda en la Argentina y aquí tiene un feligrés en **Jorge Laureti** a partir de ese año. Pese

a la notificación, RB no avala en hechos un *teatro pobre* a imitación del polaco y sólo aparece asociado a un evento tangencial, el *Festival de la Historia y el Canto*, de Entre Ríos (21 y 22 de diciembre de 1974), espectáculo híbrido de recitales –Ariel Ramírez, Los Chalchaleros, Mercedes Sosa, Los Trovadores, Raúl Barboza, Los Quilla-Huasi, Domingo Cura, Antonio Tarragó Ros—y una escenificación del “exterminio de charrúas en 1849 en la Loma de la Matanza, donde su fundó (el pueblo de) Victoria”, que dirige. El guión, dice el artículo de *LC*, “escrito por el poeta y humorista (*sic*) Hernán Pirro” se desplegaría en cuatro escenarios simultáneos y en ellos, estampas pintorescas de las lavanderas del Paraná, el nacimiento de un niño charrúa, el genocidio y una evocación final del caudillo *Pancho Ramírez*⁸³. Su contribución como puestista le vale la dirección del Festival de Música de Balcarce, su ciudad natal: “Iluminaba una sierra con un haz de luz de color, otra sierra con otro, y fuegos artificiales... Después tomaron la idea para la *Fiesta de la Vendimia*, de Mendoza, pero era original de Benítez.”⁸⁴. Vuelve al anonimato otro par de años y en abril del 76 crea *NAM (Nuevos Actores Marplatenses)* junto a **Graciela Spinelli, Eduardo Campos, Balestrini, Juan Vitali, Carlos Waitz. Benítez** arrienda por 18 meses y la exclusividad en todo el país de *Israfel* de Castillo, quien da una alocución en el Centro Médico, *Claves de la literatura y el teatro argentinos*⁸⁵. Se estrena el 12 de diciembre y gana el *Estrella* al mejor espectáculo local, pero nace en un clima de mal agüero y en el entreacto de una de sus funciones es interceptada por la represión⁸⁶. A la sala *Santa María del Buen Ayre* de la capital la presencia un crítico de *La Nación*, el cual, según un periodista de *LC*, se opone a la última innovación de Benítez, “las proyecciones, que nada agregan y resultan altisonantes”⁸⁷. **Vitali** y RB se quedan en Buenos Aires. Allí fallece, sin cumplir cincuenta años.

Al revés de Benítez, sobre **Roberto Galvé** se presumen sus comienzos y es dificultoso reconstruir su formación, mientras se sabe su final. Lo sabemos porteño y por lo tanto migrante interno, y que en 1958 maneja *Pequeño Teatro*. Un curriculum publicado en *ET* afirma que “ha cursado estudios de interpretación,plástica,formación teatral,implantación, pantomima, expresión corporal, gimnasia Dalcroze, maquillaje, foniatría y método”, pero no se preocupa de aclarar dónde, y que montó las obras de **Dragún, O’Neill, Brecht, García Lorca y Sánchez**, que ya revisara en un informe similar *LC* (cf. pág. 11) de las cuales sólo la última efectúa en Mar del Plata. El mismo artículo le atribuye dos obras como dramaturgo: *Ulises*, monólogo en un acto y *La Giorgia*, “juego dramático en tres actos”⁸⁸. Su gran éxito se llama *Las aventuras de Juancito el Zorro*, leyenda telúrica orientada a público infantil, aún en el escenario del Club Pueyrredón (21/1/60) que repone durante dos años, y *En familia* de Florencio Sánchez ya en el Colón (19/4), el cual se gana una crítica de *ET*. Su autor transcribe el saludo

final del director: “los aplausos de los presentes se encendieron con la luz de la esperanza al pedir —Mar del Plata lo necesita— un teatro exclusivo para los independientes”⁸⁹. En el 59 tiene su propia escuela, cuyo primer año se imparte en el Club y las últimas clases del segundo en el *Comedia*, dentro de la galería *Sacoa* de Rivadavia y Corrientes. Las asignaturas prescriptas, *Gimnasia*, *Foniatría y Dicción*, *Filosofía*, *Formación Teatral*, *Historia de Grecia y Canto*⁹⁰. *Juancito* lleva siete meses de duración, recorriendo los barrios, sanatorios, colegios y orfanatos⁹¹, cuando **Galvé** estrena *Canción de la selva*, de su autoría el 12 de octubre; el 24, sobre el final del ciclo lectivo, el desalojo. Tarda un año en rehabilitarse y en agosto del 61 comparte el *Comedia* con OCA de Nachman y reprisa *Canción* (5/8) pero en diciembre ambos grupos ceden la sala a **Nathan Pinzón** para la estación (*Asesinato sin crimen*, de J. Lee Thompson, el 1/1/62). El arriendo de los inmuebles teatrales obliga a las compañías recién nacidas a encogerse al invierno. El programa de la primera obra escrita y dirigida por Galvé la presenta OCA como “su segundo espectáculo” después de *El organito* y *El debut de la piba* que conduce **Nachman** y se subtitula “fiesta infantil de EG, personajes populares del folklore santiagueño”—en procura de aprovechar el destinatario de *Juancito*. Hábil caricaturista y diseñador, las máscaras de animales le pertenecen: el zorro (**RG**), el tigre (**Jorge Luis Laureti**), el sapito (**Alejandro Arakirlian**), el toro (**Héctor Babenco**), el carancho (**Santiago Arcel**), el burro (**Darío Rigau**), la vaca (**Raquel Gallardo**), *Pepita la cotorrita* (**Tanny Giser**) y las garzas (**Raquel Dorado** y **Clotilde Nava**). Las criaturas humanas complementan el apólogo: la Negra Culepina (**Adriana Faide**), Ña Colibriya (**Elsa Alegre**), La Compañera (**Patricia Melgar**) y el Leñador (**Miguel Chaives**). **Nachman** figura a pie de página en el puesto de supervisor. Según **Hilda Marcó** —de apellido Vázquez, “fue Roberto Galvé el que me bautizó *Marcó*, porque yo *marcaba* las escenas, señalaba con el índice los lugares en el escenario de ensayo”⁹² termina su carrera en Italia “armando obras de teatro infantil para la RAI”: “**Victoria Ocampo** viene a ver nuestras puestas, queda fascinada al asistir a *Juancito el Zorro* y le consigue una beca”, que hará efectiva antes de finalizar la década. La memoria de **Marcó** despeja algunos hiatos sobre su funcionamiento:

“Con Galvé la escuela de teatro tenía intercambio cultural, y vinieron Lisandro Selva (*La Lechuza*), (José Antonio) Bardem, que vino a filmar a la Argentina y nos dio clases de cine; (Alfredo) Alcón, Los de Salta, daban espectáculos en el *Comedia*. Galvé sostenía que había que empezar con teatro nacional, y luego pasar al universal. La mayoría estaba haciendo al revés en la ciudad. Me enseñaba de todo, incluso la actitud, ser humildes, y respetar al público y al autor. Tenía una disciplina militar: cobraba un peso al que llegaba tarde a clase. Tomábamos lecciones de lunes a viernes sin falta y sábado y domingo funciones. Era cuñado de Adriana Aizenberg. Sabía de vestuario, de ambientación, de textos; hablaba perfectamente inglés —fue jefe de Relaciones Públicas del Hospital Regional cuando se inauguró. Al recibimos nos advirtió: *les enseñé todo en tres años, pero ahora deben ser autodidactas o aprender de gente de afuera, porque acá no hay más*. Me enseñó a construir el personaje, pero también la comunicación con el director” .

Balestrini lo estima pionero en la implementación de cámara negra “y se aficionó a las máscaras, que te hacían trabajar con el físico, para hacer expresión corporal, sin el rostro.”

Quintela constata su ductilidad de dibujante: “Cuando había que hacer un vestuario, Rubén Benítez recurría a él para que le tirara unos bocetos”. **Perelló** habla de su gran plasticidad física personal, y de la apelación a medios exteriores que inciten la expresividad: “arrojar una gasa al aire y ver cómo caía y qué hacer entretanto”. También, describe la situación propia del *ti*: los actores polifunción y los entresijos del mantenimiento,

“En TAM hacíamos todo entre todos. Teatro infantil en la matinée, folcloradas a la tardecita y teatro para adultos a la noche. Cursé sólo un año de la escuela de RG, porque después tuvimos que levantar todo, no se pudo sostener: en el balance de fin de año comprobamos un rojo de 22 mil pesos de aquél entonces. Recuerdo que repartíamos vales en la calle o en el trabajo para invitar gente y un matrimonio va y me ve en la boletería, luego dando sala y finalmente en el escenario y no entendía nada... *Estos crearán que vivo acá*, imaginaba yo. Llegábamos a las 2 de la tarde y nos íbamos al final de la última función, todos los días que podíamos. Hacíamos todo turnándonos en las funciones. Nos adiestraba físicamente: imitar animales; yo hacía de carancho en *Juancito*, era corto de vista y me enteré que los caranchos eran miopes, y así en la platea un espectador me reconoce como el ave antes de ser reconocible por el ropaje. La escenografía la confeccionábamos nosotros, igual que la ropa —las mujeres de la compañía se convertían en modistas para eso— y la utilería. Ya en la *Comedia* del Cervantes había asistentes, el que te trae el candelabro y te lo da en la mano, o el que llama a escena por altoparlante: nada de eso en el teatro artesanal que fue TAM”⁹³.

El debut de **TAM** se produce con *Los expedientes* de **Marco Denevi** el 11 de febrero del 62, en un hueco que concesionan los visitantes, bajo guía de **Arturo Vega Godoy**. Entonces se propone ser una entidad pluricultural: “el plan abarca conciertos, muestras fotográficas, teatro leído, debates, folclore, teatro infantil y manifestaciones plásticas”, apoyando primeramente al pintor local Juan Moreno y “sus óleos de motivos marinos”⁹⁴. Acaba de concluir el *Festival Internacional de Cine*, que concentra la atención de los marplatenses, y el 29 de marzo asume **José María Guido** la presidencia de la Nación. TAM apadrina enseguida a dotaciones artísticas forasteras, el *Music Hall Circus* de canal 9 de Buenos Aires “desfile de acróbatas, malabaristas, contorsionistas, animales amaestrados, excéntricos, ventrílocuos, tonys y payasos” y la revista *Las cuatro estrellas* (María Inés, Héctor Jiménez, Paco Pérez y Dardo Soler) en *Ceibo y clavel*⁹⁵, y al *Teatro Estudiantil Marplatense*, que ofrece *Los de la mesa 10*, el 26/5. Esos días convoca a una mesa redonda sobre teatro marplatense en la que participa OCA, y reabre el libro de quejas consabido: urgencia de una Escuela que posibilite “la formación de nuevos elementos y el perfeccionamiento de los intérpretes actuales” y dentro de la esfera municipal, congrega un concurso provincial de dramaturgia e incidir en la programación del *Auditorium*, que trae “compañías ex profeso para actuar en nuestra ciudad sin un mínimo de garantías en cuanto a la calidad y espectáculos por completo inapropiados”⁹⁶. Más para chicos, *Los muñecos gigantes* de Fini **Fructuoso** y *Juancito en la salamanca*, suerte de secuela de Canal Feijóo, de RG con licencia del autor (11/8). Más teatro adulto, el auspicio del local **AEIOU** —el nombre parodia a *ABC*, según **Cabello**⁹⁷,— que trae *Soledad para cuatro*, de Halac, y dirige **Alexis Dorado** (19/7).

El televisor (**José de Thomas**, 31/8), que “constituyó un éxito rotundo en la capital federal”⁹⁸. sigue la idea que comenta **Marcó**: obras nacionales coetáneas y luego el corpus

extranjero, aunque Galvé endosa la dirección a **Juan Carlos Villegas Vidal**, reservándose un rol de gestor y docente. Lejos de aquí, una asonada de militares *colorados* o pro-golpe es reprimida por el general *azul* o legalista Juan Carlos **Onganía**⁹⁹. En octubre sucede un escándalo entre, supuestamente, los elencos de TAM y OCA, cuando algunos alborotadores se filtran en el *Comedia* a impedir *Cuatro paredes y un techo*, comprobación del clima de competencia¹⁰⁰, si no se trata de la paulatina politización del público o una conspiración directa contra **Nachman**. Del 17 al 27 de noviembre se da *Itacuí*, de Mario Alberto **Podestá**, premio nacional de *Argentores*; Galvé declina otra vez la dirección y pide a **Horacio Forti**, ex secretario de Cultura de Morón y creador del *Teatro Experimental* en el partido bonaerense para conducirla¹⁰¹. La postura de **Forti** no ayuda mucho a los planes de la compañía: “El teatro independiente es un cuento chino. En Buenos Aires no representan al *ti* del país sino nombres de personas, son esfuerzos de personas con talento. El resto, en cambio, son los conocidos cuadros filodramáticos de hace veinte años. Será importante que los elencos locales tomaran en cuenta esto para no caer en el mismo vicio”. Para el invitado la decadencia del sistema se debe a “razones eminentemente empresarias. Los espectáculos dignos no tienen supervivencia y por tal razón hacen el teatro lo más barato posible. El público quisiera ver buen teatro pero no se le da, y ante una platea muy cara y obras que no conforman, prefiere la comodidad del televisor, aunque le disguste”. En otros términos, algo que acaba de confrontar el grupo a través de *El televisor*. **Forti**, en otros aspectos, es un pitoniso de Galvé, de su opción estética y del declive por venir: “Ionesco es una revolución en la materia, si perdurará o no lo dirá el tiempo. Cada cual tiene su *maldita* y por el momento Mar del Plata es mi *maldita*. Yo ahora busqué a TAM, veré ahora si TAM me busca a mí”¹⁰². La puesta de *Itacuí* colecta buena cantidad de receptores pero Forti no regresa. Sus dichos develan los desacoples madurativos entre la escena capitalina y sus contiendas internas, para las cuales el teatro autónomo es agua pasada, y la del interior, que se halla *recién* despreciando, pero también asoma un aborrecimiento subjetivo y poco probatorio. El desdén *porteño* hacia el balneario está, por otro lado, desembozado. Al menos en lo más sensible, el balneario *cultural*.

A fin de año, **René Montarcé**, oriundo del balneario y actor en Rosario —el grupo *La calle*, de **David Ratner**— retorna con la intención de reinstalarse, funda un equipo de efímera vida, *Arc en ciel* y luego *La Fábula*, que además de ser auspiciado por TAM le brinda parte del elenco (Perelló, José María Guimet, Marcó): *La bruja y los canarios* (5/5/62; 16/2 y 23/2/63), *Las nuevas aventuras de la bruja y el hada canorina* (9/9/62) y *Los muñecos de Juan, el príncipe malo* (9/3/63), obras infantiles de su autoría; ensaya *El hueco*, presunto texto “perteneciente al teatro expresionista”¹⁰³, pero no estrena ése sino *La joven casadera* (**Ionesco**: 15 y

16/9/64) y *Escorial* (**Michel de Ghelderode**; 15 y 16/9/64), junto a *Opus 1*, nombre de su nuevo grupo, y en sala de préstamo, ahora la de Nachman (*Comedia*), antes de desaparecer.

El 63 es un impasse en la vida dramática de **Galvé**: trabaja una porción del conjunto y no él. A fines del 64 incursiona en *La noche tormentosa*, del rumano Ion Luca **Caragiale** (16/11), ahora sí por elenco en pleno. Finalmente los años 65 y 66 son los más activos y temerarios, con una verdadera inmersión en el corpus europeo del absurdo. *Se necesita de todo para hacer un mundo* y *La cantante calva* de Ionesco se muestran del 11 al 17 de junio del 65, y en septiembre redobla la apuesta y envía *Esperando a Godot* de **Beckett** (8 al 17/9), que recibe críticas desfavorables e impulsa a RG a cambiar la sintonía hacia el realismo social de **Gorki** (*La otra madre*, fines de octubre), sin respuestas positivas tampoco. Al año siguiente antologó obras en un acto de similar estética: *El delator* (**Brecht**), *Historia del hombre que se convirtió en perro* (**Dragún**), *El señor Prebble se libra de su esposa* (James **Thurber**) y *Multitud en la mansión* (Jean **Tardieu**) se enhilan sucesivamente el día 19 de marzo del 66, y repite la experiencia en octubre —18 al 26— bajo el título *El mundo trágico*: Marguerite **Duras** (*Moderato cantábile*), **Cocteau** (*La voz humana*), **O'Neill** (*Antes del desayuno*), **Tardieu** (*La máquina total*) y **Ionesco** (*El maestro*). Tarda otro año en proponer el tercer compilado, que denomina *Tamabsurdo: El ideal americano* (Edward **Albee**), *La lección* (**Ionesco**) y *La oficina de informes* (**Tardieu**), el 11 de mayo del 67. La poca asistencia y la retaceada convicción de los críticos, más la beca exterior con destino a Roma lo alejan del teatro local y de la ciudad, a la que ya no regresará. **Perelló** despeja además desavenencias internas:

“En el 66 ya me había mudado a la capital. No llegué a participar de las puestas del absurdo porque había un disenso. La gente no estaba acostumbrada a ver teatro y RG quería hacer cosas de más compromiso, y mi idea era hacer algo más popular para que lentamente se fuera aproximando el público a la vanguardia, con una platea ya más teatral y formada de a poco. Si de entrada le metés a Ionesco la gente no iba a entender nada”¹⁰⁴.

TAM reaparece en diciembre 67 con *¿Quién, yo?*, de **Dalmiro Sáenz** (20/12), dirección de **Guimet** y un plantel renovado, que la repone en el 68 (10/5). El triunvirato de **Helena Cano-sa**, **Ruth Rey** y **José María Guimet** se encargan de codirigirlo, pero la inaccesibilidad de la sala grupal los empuja al desbande. Finalmente se desmantela cuando Tandil contrata a Guimet de teatrista. Hilda **Marcó** describe la erudición que RG adiestra en sus alumnos antes de cada opción de repertorio:

“Decía “Chéjov y Shakespeare no tienen nada que ver con nosotros, pero tenemos que saber qué quisieron decir, conocer el contexto, para no equivocarnos al ponerlos ahora”. Cuando nos hacía leer Ionesco, teníamos que leer la mayoría de los libros de él y no sólo la obra elegida; después debíamos hacer una sinopsis de lo que habíamos leído y a lo mejor nos regalaba un libro”¹⁰⁵.

Galvé es, en la trilogía con Benítez y **Gregorio Nachman** el que menos subsistió. Un sino luctuoso rodea al tercero, raptado el 19 de junio de 1976 y desaparecido desde entonces, már-

tir de un planeamiento *nacional* de eliminación de potenciales enemigos políticos, mientras a **Galvé** le cupo un *fatum localista*, el ostracismo deliberado para poder vivir del trabajo teatral, y a **Benítez** la combinatoria *local-nacional*, ya que después del secuestro de un actor durante la representación de *Israfel* decide mudarla y *mudarse* a Buenos Aires. El pasado de **RB** y **RG** antes de estrenar en Mar del Plata sólo se reconstruye parcialmente; de **GN** se sabe todo, debido a la excelencia de su trayecto y, especialmente, a su continuidad.

Nativo de La Paternal, “frente a la cancha de Argentinos Juniors: como no había teatro en el club su primer acercamiento lo tuvo a la vuelta, en el club *Sahores*”, cuenta su hijo **Eduardo**¹⁰⁶. Ya nombramos al teatro **SHA** —pasó de aprender en él (su maestra, **Hedy Crilla**) a conducirlo; a instancias de **Reynaldo D’Amore** marcha al Perú y auxilia en la fundación del elenco del YMCA (*Asociación Cristiana de Jóvenes*); vuelve y asiste a D’Amore en la dirección de *Julio César* (**Shakespeare**), pasa al **IFT** y crea su Escuela de Teatro, trabaja para la Dirección Nacional de Cultura y realiza montajes en los patios de los conventillos de La Boca¹⁰⁷. Crea el *Teatro de Verano*, primera *carpa* de Buenos Aires dedicada a representaciones, junto a **Boyce Díaz Ulloque**, con quien exhibe *Electra*, *Proserpina* y *el extranjero*, *Anfitrión*, *32 de diciembre* y *Mirandolina*, dirigiendo a Violeta Antier, Osvaldo Bonet, Berta Mos, Perla Santalla, Luis Medina Castro, Carlos Estrada, Alba Mujica, Sergio Renán, Fernando Siro, Darío Garzay e Ignacio Quirós (**Zayas de Lima** 1990, 207). Hace teatro leído gracias a Argentores (*Tungasuka*) y dirige *Confinados*, obra que le otorga el Primer Premio en el Concurso Nacional de la Municipalidad porteña, y en el 60 está en el balneario, a los 30 años. La Universidad provincial lo convoca para efectivizar su escuela de arte escénico, razón de su radicación, pero “como no aceptaba imposiciones, o que lo artístico se supeditara a lo burocrático, renuncié”, aparentemente por “los manejos demagógicos y preelectorales de un oscuro funcionario de la Dirección de Cultura”¹⁰⁸. Así nace **OCA** (*Organización Cultural Atlántica*), el 21 de mayo del 61, que desde su nombre indica un centro multiartístico, regional y dispuesto a excluir toda improvisación, y cuyos dos primeros textos espectaculares son *El organito* (Armando y Enrique Santos **Discépolo**) y *El debut de la piba* (Roberto **Cayol**), el 1 de junio. No obstante el desacuerdo apenas pasado, la misma Dirección de Cultura provincial contrata a director y compañía y brinda ambas obras “en la localidad de Oriente, a total beneficio de una escolita local”; *ET* contabiliza 42 reposiciones ya en un mes de trabajo y el remplazo de *El debut* por *El herrero y el diablo* (**Gené**) *LC*, el patrocinio de *Canción de la selva*, de **TAM-Galvé**. Enseguida, la *Escuela de Canto Coral* y el *Cuarteto de Cuerdas Mar del Plata*¹⁰⁹. Comparte el espacio del *Comedia* con TAM, el 5 de agosto llega *El herrero*, premio municipal de teatro en Buenos Aires (1956) y Mención Especial de la Crítica teatral (1955), parodia dra-

matizada del capítulo XXI del *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, y el 22 llama a un concurso de obras dramáticas, seleccionadas cinco de las cuales “serán leídas en función pública “actuando el público con su voto, que se sumará al del jurado”. No transcurre una semana sin haber noticias suyas, como la programación de exposiciones pictóricas (los plásticos Celso Salgueiro y Ana Moncalvo), un curso de cerámica (Amarú Oropeza), el abono para diez conciertos que auspicia el Fondo Nacional de las Artes (ordenados por Manuel Rego y Francisco Manuele) y un cine club¹¹⁰. A los treinta días, el primer recital de cámara: Rego en piano, Pierre Brassens en violín, Horacio Raster en viola y Ramón Bataller en cello, a los que LC obsequia una crítica firmada¹¹¹. La Comisión Municipal de Cultura financia la presentación conjunta de *Canción de la selva* y *El herrero* a niños de las escuelas 20° y 33°, Láinez n° 5 (*sic*), Rural 43 y Nacional n° 95, y repetirá trayendo chicos al *Comedia* desde Chapadmalal y Batán¹¹². Todo lo cual revela a **Nachman** un diligente gestor, presto a llegar a todas las latitudes y retroalimentar una multiforme activación de *microempresario independiente* no-comercial, a sabiendas de que la ubicuidad –institucional y mediática—conjura las discontinuidades. Se convierte en una especie de *banquero simbólico* (Bourdieu 2014, 156) cuyo capital cultural consiste en ser un *hotelero*, también simbólico, del mundillo artístico

Ya el 2 de octubre, a “nueve semanas de éxito” de *El herrero*, se prepara *Las de Barranco*, “que ha de suplirla en el cartel”; otro concierto el día 3, una prolongación del plazo de la compulsiva de obras teatrales (del 30/9 al 15/10), una velada lírica (la soprano Diamela Molina y Vedia, “premiada por la Sociedad Hebraica en 1956”)¹¹³ y la cesión al *Teatro Estudiantil Marplatense* (21/10). **OCA** debe abandonar el *Comedia* provisoriamente en el veraneo, dando paso a los ocupantes veraniegos, lo que ofusca a LC: “Es de lamentar que en la época en que el turismo invade, no pueda mostrar cómo se trabaja en la ciudad feliz para las realizaciones del espíritu. (La Organización) se llamará a silencio hasta mayo del año próximo”¹¹⁴. Se insinúa otro litigio, el de la subordinación de lo *local* a las exigencias del *visitante*.

La pieza de **Laferrère** se pone del 10 al 12 de diciembre y viene un intervalo. Retorna en otoño con *Las aguas sucias* (Esteban Urruty), el 10 de mayo, pero en el *Colón*, su nueva sede¹¹⁵. Su reaparición llega precedida por un “plan de trabajo” de “alto idealismo”, un generoso diagrama institucional que parte de un *Círculo de Amigos de OCA*, símil de la conscripción de adherentes que década atrás estipulaba *ABC*. Se piensa en una cuota societal, modo de zanjar una eventual caída de público que reste recursos, y para ello abre un abanico de acciones que, como las probadas en 1961 pasen “a ganar la consideración general”, además del elenco –“(que) distó mucho de ser los improvisados conjuntos de aficionados o vocacionales (convirtiéndose) en una compañía de quilates artísticos”¹¹⁶. El aporte individual mensual facilitará “el

libre acceso a 4 funciones de cine, 2 conciertos, 2 funciones de teatro, dos de cine infantil y una de teatro infantil”, a las demás actividades complementarias: “cursos, debates, conferencias, exposiciones” y “a recibir un boletín conteniendo información del quehacer de la entidad”¹¹⁷. Entrevistado en junio, quiere apurar la Escuela de Teatro, prestar el *Colón* a Ignacio Quirós y Andrea Ducasse (*Dos en el sube y baja*, que **Marcelo Lavalle** dirige en Buenos Aires) y ya sueña una *Muestra Latinoamericana de Teatro* en Mar del Plata. Pacta con TAM descuentos del 50% del valor de la entrada a sus obras para los asociados, inicia el cine-club (ciclo *El humor en el cine*, 24/7), estrena *Así es la vida* (**Malfatti...**) el 8 de agosto siguiendo el sesgo de volver a los clásicos de la comedia nacional, provee una conferencia sobre *Bertold Brecht y el teatro total* (**Clara Kuchnir**: el 25) y más cine, destinado a los chicos, en horario de vermouth la misma jornada. Encara el *teatro leído*, otra de las experiencias que **Nachman** trae de su experiencia porteña, en vista de los textos finalistas del certamen de dramaturgia (10, 19 y 24/9), regala una función de *Así* a la Asociación de Ayuda al No-Vidente (11/9) y, por fin, lanza la inscripción al *Centro de Educación Dramática*, cuya currícula consiste en *Expresión corporal, Desarrollo de la imaginación y la fantasía, Memorización, Concentración e Interpretación*, y promete *Técnica y dirección de teatro, cine y televisión*, aunque es un curso preparatorio –el año termina. Todavía logra otra puesta: *Cuatro paredes y un techo* (**Lew/ De Marzi**), premio *Argentores* 1959 y Municipal de Buenos Aires 1961; “ante el significativo apoyo” público del debut el 18 de octubre, se repone el 19 (dos funciones) y el 21 (tres) pero se liquida abruptamente porque, de nuevo, confabula la mudanza de sala, cuando se acerca el verano y la empresa del *Colón* (Sociedad Exhibidora Financiera) reclama el espacio. Gracias a sus contactos, OCA alquila el teatro de la *Biblioteca Juventud Moderna* (el *Diagonal*) desde el 1 de diciembre, e “invita a sus asociados y simpatizantes a continuar con el apoyo prestado hasta el momento, mediante sugerencias, críticas, nuevas ideas, etc., con lo que se beneficiará directamente a la cultura ciudadana”. La *apertura* del ente cultural a la comunidad, la participación del espectador inclusive en la dinámica interna como elector de los textos del concurso, el requerimiento a la ciudad que debe de *hacer suyo* el programa a similitud de **ABC**, jalonan la actitud de un director que alea lo social y lo empresarial. Celebra el 11/12 ofreciendo *El organito* y *El debut de la piba*, éste “uno de los más logrados espectáculos” del equipo¹¹⁸, no sin refaccionar y adaptar por completo el *Diagonal*, escenario anterior de la UOL.

El monopolio del lugar durante la estación veraniega le consiente el privilegio inusual en estos años, como vimos, de irradiarse al turista y competir en pie de igualdad con las grandes compañías de paso. En enero del 63 hospeda al ballet de **Beatriz Schraiber**, adelantada de la

danza clásica en la provincia, que dirige una Escuela de Arte Coreográfico en Azul y decide abrir atelier en Mar del Plata. Sigue *4 paredes*, viene el conjunto independiente *La antorcha* de Junín (29/1) y la bailarina moderna **Paulina Ossona**, desde el 16/2 al 1/3, y su “cantata escénica” *Tiempo de vida*¹¹⁹. **Nachman** va a sufrir entonces el primer conato de persecución, por ahora en la sombría forma del rumor, y se ve obligado a publicar una solicitada en *LC*:

“Fue dado a conocer un comunicado en el que se hace eco la entidad de versiones relativas a la actividad de la misma según las cuales se disimularían actividades de propaganda de ideologías antidemocráticas” “(OCA) se ha venido sosteniendo hasta este tercer año con el fruto de sus esfuerzos, ingresos por boletería, venta de funciones, aporte de 350 socios, publicidades en programas y un subsidio y dos préstamos del Fondo Nacional de las Artes, no habiendo ninguna infiltración ni económica ni ideológica, pues conforme a los estatutos que rigen la actividad, queda excluida de todos sus actos cualquier acción que pudiera tener por fin directamente o indirectamente la propaganda de ideas políticas, religiosas, de nacionalidades o regiones determinadas”. Y “las puertas están abiertas para todos los que quieran ver, observar y comprobar cómo trabajamos, estudiamos y soñamos en pro de lo mejor para nuestra comunidad y el país”¹²⁰.

El plan institucional no retrocede: en marzo **Georgina de Uriarte** presenta un espectáculo de poesía medieval española (romancero, cántigas, ovillejos) y **Amy Wainer** sus *Títeres de Cachiporra* (1/3/63); organiza un *Certamen Nacional de Teatros* para el 6 de junio, primer peldaño del Festival de Teatro Americano que pergeña pensando en 1964; un pormenorizado reglamento aparece en los medios el 26/3¹²¹. El 30 de marzo recibe el “apoyo unánime” del FNAA, Argentores, y “teatros de Córdoba, Santa Fe capital, Rosario, Salta, Mendoza, La Pampa, Chivilcoy y Buenos Aires”. Quince días después tracciona el *Centro de Educación Dramática* sobre las asignaturas *Expresión corporal* (María de Alvear), *Interpretación* (GN), *Maquillaje* (Aníbal Zukal), *Teatro Argentino* (Homero Guglielmini) y *Arte del siglo XX* (Nicolás Giménez), y el 13 de abril comienza el año teatral propio con *Un color soledad* de **Andrés Lizarraga**, quien a su vez visita la sede y da una disertación. Una nueva decepción echa por tierra proyecto tan ávido. En julio un misterioso incendio devasta el *Diagonal*, “casi la totalidad del mobiliaje, el escenario, el techo, útiles y efectos diversos fueron destruidos. También las paredes resultaron seriamente deterioradas”¹²². El peritaje no descubre las raíces del incidente, si bien habría sido intencional —“se escucharon algunas detonaciones no muy fuertes”— o sea, un atentado. La prensa anota el ascenso de **Arturo Umberto Illia** al poder, triunfador en los comicios generales del 7 de julio. *OCA* tiene que empezar de cero, nuevamente.

Un nuevo peregrinaje se avecina: el 20 de julio vuelve *4 paredes*, ahora en el Club Independiente, y un “ciclo de actuación” que GN decide llamar *La risa salvada del incendio*, en Peñarol (el 24). La importancia del ente teatral —¿atacado, siniestrado?— y el prestigio de su jefe ejecutivo dispara una ola de solidaridades: la *Peña de Artistas Libres* empieza a pedir donaciones de cuadros, se constituye una Comisión Pro Reconstrucción que consigue en el estadio Bristol “el espontáneo ofrecimiento de boxeadores como Cuevas, Daher, Cabotti, Sacco, Ramírez, Yanni” sin cobranza de cachet deportivo para *match* de pugilato; *Kimberley* cede

sus instalaciones a un Festival Artístico dentro del cual actúan representantes de la TV local: Jorge **Marchesini** y sus *Sábados de Mar y Sierra*, Augusto Cuatro y *Televariedades*, etc., todos del canal 8¹²³. Insiste con la obra de **Lew-De Marzi** en el Urquiza (3/8) y en River el día siguiente, anticipando además una reprogramación de la agenda, que publica el 5 de agosto: Paulina Ossona, tres conciertos, el Coro Universitario de La Plata y el Conjunto Ópera de Cámara que integran cantantes del Colón de Buenos Aires; el “estreno inminente” de *Un viaje a la costa* de **Raúl Young** (premio Fondo Nacional de las Artes), de *El vendedor de sangre* (**Martín Campos**) y de *La gaviota que comía sol* (Enrique **Borthiry**); teatro infantil a través de *El rey Panzón y sus ministros*, también de **Lew/De Marzi**, dirigida por el actor de OCA **Carlos Cussi**; ocho funciones dramáticas en Montevideo; exposición de plásticos locales, una Muestra del Libro Marplatense; varios ciclos de cine argentino —valores jóvenes, cortometrajes, cine primitivo y de museo—; tenidas benéficas como Ossona y su grupo *Danza de Buenos Aires* a favor de LALCEC; extensión cultural en el distrito el 10/8 mediante un torneo de performances infantiles en Batán; “mesas redondas esclarecedoras” entre protagonistas de cine y teatro y operatorias de intercambio —el grupo uruguayo *El Galpón* traerá “una obra de Lope de Vega”¹²⁴. La empresa se esmera en cumplir y se cita a los chicos al club *La Avispa* de Batán, a fin de “alentar a los niños de la zona a prodigarse en buenas acciones y actos de compañerismo” en el incentivo lúdico de la escena¹²⁵. Se sabe el 26 que la Comisión de Teatro del FNAA —Edmundo Gui-bourg, Delia Garcés, Pascual Carcavallo, Tito Capobianco, Juan J. Castro—le asigna un subsidio de 52.500 % moneda nacional¹²⁶.

Viaje a la costa ve la luz el 3 de octubre y del 10 al 20 en el *Auditorium* y una tocata del violinista Alejandro Scholz se produce en el *Provincial* (31/8). Sin embargo, OCA se desvanece de los periódicos el resto del año. Hay que esperar a abril, cuando se materializa *La gaviota que comía sol*, segunda pieza de **Borthiry** en manos de sus conciudadanos (17/4/64). Año complicado, se inaugura el teatro *Astral* (el 7 de febrero), pero cesa la sala del cine *Regina*, “a pocos meses de su cincuentenario” el 26 de abril y reabre el *Comedia...* como cine (26/7), los actores locales deciden agremiarse (28/4) y el consejal socialista **Renato López** aparece una ordenanza que crearía el *Teatro Municipal* y su Escuela de Arte Escénico (19/6). **GN** ya no tendrá edificio propio. El Club Estudiantil del Colegio Nacional *Mariano Moreno* organiza un taller destinado a alumnos secundarios y **Nachman** oficia de profesor de interpretación y OCA recibe una invitación de la FATI (*Federación Argentina de Teatros Independientes*) el 20 de agosto y del *Teatro Argentino* de La Plata el 27. Dos meses adelante concreta su *Primer Gran Salón de Pintura y Cerámica*, y adjudica premios a artistas que “deberán presentar cuatro obras enmarcadas en óleo, laca, esmalte o acuarela”¹²⁷, y estrena en sincronía *Funeral* y

discurso de **Carlos Latorre** (8/10), ambos en el *Provincial*. En 1965 lo aguarda otra andanza efímera, el Teatro del estado comunal.

Existen opiniones opuestas sobre la eficiencia de Gregorio **Nachman** en la conducción actoral. **Juan Carlos Cabello**:

“Nachman no era de buscar la educación y el cultivo del actor: lo usaba como herramienta de su puesta y descuidaba los detalles de marcación: mientras fuera legible para el espectador, las estridencias, los filos, las partes abrasivas de la obra, si eran aplaudidas estaba bien todo. La gente con GN no crecía, no se superaba. Era animoso, daba oportunidades, sumaba y convocaba, e hizo el teatro marplatense conocido afuera. Pero hay que decirlo, no se preocupaba por la formación teórica. Sabía de ritmos y equilibrios, componía bien el escenario más por práctica que por teoría, y el actor sabía allí qué hacer pero si se lo sacaba de ese escenario no funcionaba. Pero nadie peleó tanto como él: nunca arrugó y salía siempre adelante. En lo docente no sobresalía, pero *intentó* crear una escuela porque sabía que él solo no podía mantener un grupo de teatro.”¹²⁸

Cabello abriga ya una enjundiosa experiencia al ser guiado por GN en *Jettatore*; **Rosa María Muñoz**, en cambio, le debe su educación y relata una visión diferente:

“Nachman no te decía nada y te daba plena libertad para construir el personaje. Te preguntaba a lo sumo cómo lo veías, y si costaba definirlo, hacías alguna improvisación, o un ejercicio. Después bajaba del escenario y veía el ensayo desde la platea, y cuando uno lo encaraba bien decía *por ahí va*, lo que quería decir que no había estado convencido del todo y entonces empezaba a coincidir su forma de interpretarlo con la tuya”¹²⁹.

Enrique Baigol, que lo remplazará al frente de la *Comedia* al caer en desgracia, resalta sus valores de hombre resolutivo y expeditivo: “Era un trabajador vertiginoso, no tenía *no* para nada, resolvía todo y era muy pragmático”¹⁴⁰, y **Stebelski** su superioridad de teatrista: “Cambió el teatro marplatense. Hasta su llegada eran muy pocos los que hacían teatro argentino moderno. Se hacía el teatro universal, el inglés, comedias internacionales, y nada del nacional. Desde Nachman se empezó y finalmente, se eligieron *solamente* obras argentinas. Traslada lo que aprendió en el IFT: empieza a trabajar en la línea del *ti* porteño. Te diría que no sólo cambió la historia del teatro marplatense: *la hizo*”¹⁴¹. En síntesis, **Benítez** se atreve a la modernización del mito e introduce el teatro norteamericano, a **Galvé** le interesa la importación del absurdo europeo, y **GN** bucea en la tradición nativa y la reedición del sainete. El espectro indudablemente se diversifica. Los tres coinciden, atendiendo los testimonios, en ser sobre todo *puetistas*, que resuelven las torpezas de actores irregulares —ninguno podrá vivir de la actuación— *in situ*, según la necesidad situacional. La crítica, como veremos, corrobora los asertos de los evocadores, al aprobar la exactitud de la *mise* y reconvenir los desacoples entre intérpretes incompatibles y una a veces desmañada marcación. Con todo, y **Nachman** fue a las claras el *más* completo: microempresario cultural, maestro de actuación y *regisseur*.

Las poéticas del 60. Planes empresarios y estéticas de conjunto.

¿Puede hablarse en rigor de *poéticas* o debiéramos, más modestamente, referirnos a *proyectos culturales* de rápida enunciación y acotada aptitud para moldearse en el contexto

marplatense, siempre acusado de utilitarista? Cualesquiera sean las condiciones del punto de partida, habrá tres temporalidades en su fenomenología: el *discurso* de presentación en sociedad, la *puesta escénica* con la recepción en términos de audiencia y crítica, la gira comarcal y la soñada sala y los *resultados obtenidos*, es decir, qué pudo en efecto cristalizarse y cuáles fueron las causas del cíclico desengaño de sus artistas.

El programa de mano de *Los expedientes* (11/2/62) visualiza una primera conceptualización. La página 1 da un mensaje perlocutivo que, como lo hizo ABC, arenga al ciudadano-espectador a compartir el ideario: *Apoye al teatro independiente marplatense*. La página 4 se exhibe en *Cómo, por qué y para qué nace un Teatro Independiente*:

Cómo nació TAM? Como necesidad incontenible de comunicación. Como deseo de romper las barreras entre el teatro y el público. Como esperanza de contribuir a la elevación cultural de una ciudad que debe crecer materialmente y espiritualmente.

¿Por qué? Porque se aunaron voluntades dispuestas a no escatimar esfuerzo para hacer tangible una realidad individual. Porque ante la carencia de recursos, ante las trabas, ante las vallas, se alzó un deseo común: hacer teatro.

¿Para qué? Para que Mar del Plata reciba el aporte cultural de quienes entienden como un deber brindarlo. Para que Mar del Plata llegue a constituirse no sólo en gran ciudad turístico-comercial sino también en gran ciudad culturalmente hablando.

(*La elección de la obra*) Ella representa su firme deseo de abordar temas que planteen problemas que nos pertenecen, que nos duelen, que nos afligen. Al mismo tiempo representa una línea de calidad teatral, que está dispuesta a brindar con lo mejor de cada uno de sus integrantes.

En la breve existencia de TAM existe un capítulo especialmente para el comercio de Mar del Plata, para su prensa escrita, radial y televisiva, para quienes hoy son sus asociados, en una palabra: para quienes desde el anonimato contribuyen a que nuestro sueño sea un poco el sueño de todos.

Nada distintivo, pero acata la tesitura del campo intelectual del balneario: trascender la escueta funcionalidad de la villa eminentemente turística y demostrarla como enclave cultural, insuflarle un *alma* a su desarrollo físico tan elocuente, escoger un repertorio que problematice la actualidad y despierte la empatía del *nosotros*, hacer un teatro de calidad y ser perfeccionistas, proyectarlo como patrimonio colectivo al cual *ya mismo* están aportando las fuerzas vivas y mediáticas de la ciudad.

Autopromoción afirmativa, el programa de mano de *La casa del mono que ríe* estipula la coherencia de una línea que la elección de una obra local no hace sino revalidar:

Una misma conducta de Arte y Estudio. “Con seriedad, con responsabilidad, con un profundo respeto por lo que significa el trabajo teatral. A & E puso en escena otras temporadas y en el mismo Auditorium, obras de reconocidos valores. *La muerte de un viajante*, *Panorama desde el puente* y *Antígona* dieron la pauta de las intenciones de A & E, de incursionar en la dramática de talentosos autores para desentrañar la magia y el misterio de obras que por sus valores universales son exponentes clásicos de la convulsionada época en que vivimos. La elección de *La casa del mono que ríe* no significa el apartamiento de esa línea de conducta.... Ahondar con todas las posibilidades de la interpretación teatral, está seguro de continuar con aquella línea de responsabilidad iniciada, en este mismo teatro, con *La muerte de un viajante*” (pág. 3)

Evidenciar, pues, que el plantel se capacita para toda prueba, lo que, de paso, eleva comparativamente la calidad de un producto textual marplatense. Previamente defiende la importancia de éste, en página 4, y acude a una firma que lo autentica, **Hugo Mac-Dougall**, de *Argentores*:

Mar del Plata nace a la dramaturgia nacional. Estos son los valores de la obra que habrá de perdurar hondamente en el espíritu de los espectadores. Presente, eterno y siempre construyendo. El Padre asegura la permanencia de la fe y la esperanza en el destino de la humanidad. Es él, tan sólo Él, quien cree que es preciso seguir. Y sigue a pesar de todo”. **Borthiry** “incursiona como dramaturgo, expone(r) el anhelo de mucha gente dedicada al arte teatral en esta ciudad: intentar una nueva expresión dramática”.

Benítez sabe que no existen estrenos de autor propio, que nunca un grupo independiente se atrevió a tanto y menos aún después de haber partido de una indiscutible y ya *clásica* celebridad norteamericana, de lo cual el colaborador de *Argentores* tiene también conciencia. Penuria de época, no puede enseñarse en temporada, cuando triunfa la imagen frívola y pasatista del balneario.

OCA se *representa* en cada nuevo programa. Cuando inaugura *El organito* y *El debut de la piba* difunde en su programa varios objetivos que van desde lo general a lo particular. La carilla nº 3 dice:

Agrupar a las distintas actividades artísticas y dar un fuerte impulso a las manifestaciones creadoras del espíritu para brindarlas en su mejor realización al pueblo del que formamos parte: tal nuestra finalidad al crear OCA.

Las puertas abiertas para dar cabida a todas aquellas inquietudes que deseen encontrar el ambiente propicio para realizarse y plasmar la expresión cultural que nos defina: tal nuestro propósito.

De este acercamiento e intercambio con permanente sentido práctico experimental, entre los valores que en una u otra rama del arte se encuentran aislados, dispersos o incommunicados, depende que ésta nuestra ciudad se proyecte como pilar de Cultura Nacional.

Nuestro reto está lanzado, nuestro intento es honesto y sincero, nuestra actitud humilde.

Galvé expresa una idea sobre el *teatro*: **Nachman** tiene un plan sobre la *ciudad*, y quiere convertir a Mar del Plata en un nodo cultural neurálgico en el concierto del país a través de su empresa, en cuyo seno actuarían todas las otras empresas artísticas, rompiendo el individualismo que las vuelve vulnerables y perecederas. *Práctico* y *experimental* suenan contradictorios para el teatro, ya que lo segundo suele ser más dificultoso que lo primero: en el lenguaje del director significa lo mismo, poner en práctica lo que *no sabemos que tenemos y somos*, y ver qué efectos produce a nivel recepción. La actitud no es *muy* humilde si mensuramos sus ínfulas de proyección nacional. Lo suyo es una *política estética* y por eso necesita un arranque de cepa popular. La carilla 9 se titula *El sainete*.

Uno de los propósitos de OCA en el aspecto teatral es retornar a la temática nacional, y por eso el sainete es el género elegido para su primer contacto con el público de la ciudad.

El vocablo –sainete—se prestó a confusiones, a ser parangonado con lo despreciable, lo burdo, de mal gusto, lo bajo, todo entremezclado con un enfermizo sentido de “lo popular”.

Pero el sainete es, en verdad, una pieza de teatro, de corte dramático o jocoso, cuya duración es de un acto. Esta brevedad exige de los actores y del director un esfuerzo singular, pues los recursos disponibles son menores que los que poseen obras de varios actos y cuadros.

Estas tienen tiempo y espacio para lograr transmitir al público el motivo central de la pieza.

Por eso el sainete debe conseguir en mínimo tiempo todos los efectos; el sainete es una postal, un flash teatral, que tiene que estremecer al espectador dejando su ánimo sin resquicios vacuos, o sin sentido.

El sainete tuvo su razón de ser, y significó una etapa singular en la escena nacional.

Subrayamos que la prioridad sobre la enseñanza y la extensión cultural tanto como la vindicta del sainete, que los *ti* habían menospreciado, figuraba en los postulados de **Fray Mochó** (**Pellettieri** 2003, 140) y además de la automatización de sus procedimientos por la comedia asainetada la etapa preludia una revalorización canónica del género chico, dado su talante residual que tiende a reinstalarlo en la tradición nacional, un *clásico argentino* (**Massa** 2003, 426). Nachman, a través del paratexto, orienta al receptor para justipreciar el trabajo escénico:

concentración y síntesis del *gestus* social (Übersfeld 2002, 60) en espacio y tiempo breves, lo que anuda el concepto de *flash*. A pesar de ser fenómeno marginal desplazado, que los dramaturgos del realismo reflexivo desestiman, la clave de su elección nace del clima sesentista: rescatar al pueblo, aunar una “semántica popular, una articulación diferente entre lo tradicional y lo moderno” (Pellettieri 2008, 80). Las dos obras se ubican en los extremos históricos del modelo: *El debut* (1916) en el *pura fiesta* y *El organito* (1925) en el *grotesco criollo canónico* (ídem, 15 y 168)¹⁴².

El estreno de *Las de Barranco* viene precedido de una audacia en diseño: la invitación a la *avant* lleva pegado un retazo de encaje de tela labrada, y la tapa del programa, un dibujo *art déco* en bajorrelieve sobre la cartulina. GN tiene nociones de *merchandising* visual y quiere imponer su producto atento a criterios de exclusividad y originalidad, manejándolo como un acontecimiento.

El programa de mano de *Las aguas sucias* se hace cargo de un *movimiento* teatral autóctono al que representa y publicita. La página 3 encadena logros con planes, autoelogio y promesa:

“ARTE Y ESTUDIO”, “TAM” Y “OCA”, tres nombres que fundamentan con su quehacer el hecho y la crónica; tres elencos que son una sola realidad para la vida cultural marplatense. La acción desplegada es innegable, como innegable la seriedad puesta en cada trabajo presentado.

Ante tal evidencia, cabe preguntarse: ¿Habrà dejado de ser Mar del Plata una mera espectadora de las programaciones teatrales – oficiales o comerciales—que le importan desde Buenos Aires, sobre todo en la época veraniega? Creemos que cabe una respuesta positiva.

Es más, estimamos que los conjuntos mencionados han marcado un hito importante: de ahora en adelante los turistas que visiten nuestra ciudad no se llevarán una pobre impresión sobre la cultura marplatense y no manifestarán un cierto menosprecio por nuestros conciudadanos.

Podemos decir con orgullo. HOY EXISTE EL TEATRO EN MAR DEL PLATA. Tiene su propia voz y su propia expresión dentro del panorama nacional. Evidentemente podemos emular a la ciudad de Córdoba, que se ha convertido en el baluarte teatral más importante del interior del país.

Nuestros esfuerzos van dirigidos hacia esa meta y pensamos que tal logro depende en mucho de la colaboración que recibamos del público, la prensa, el comercio en general y del apoyo de las entidades oficiales y culturales que auspicien nuestra labor.”

OCA y sus iguales, pues, no sólo empuñan la antorcha de ABC en sentar a la ciudad como plaza cultural sino que están convencidos de sembrarla en el mapa teatral del país, en torno a la cual el turismo comprenda que no se trata de apenas un sitio de esparcimiento vacacional sin vida propia. La convocatoria a compartir el objetivo reconoce previamente su estancia persistente en la *prensa*, que los ha imbuído de legitimación y la *prueba* de que existen y *hacen*, y admite la imagen de *inferioridad* instalada cuando no se trasluce una productividad estética. Lamentablemente el *Comedia* se enajena en verano a las compañías de Buenos Aires, de manera que ese turista despreciativo no tendrá forma de rectificar su *pobre impresión*, y el ínfimo número de salas arrastrará al terceto de *ti* autoasumido de histórico a la intermitencia. Nachman ejemplifica a Córdoba, que cuenta *Comedia* desde 1959 –dirigida por Jorge Petraglia– Teatro Universitario y un nutrido accionar de la escena independiente (Villegas 2000, 80-1), y

el propio GN trabaja en la constitución del Teatro de la Provincia, lo que se adjunta a su cv en la mayoría de los programas —forma transitiva de inducir un aliciente adicional en nuestro ámbito, en el timón de uno de sus impulsores. En otra carilla del programa, OCA habla de sí misma exhortando a solventar su financiamiento y a que cada marplatense *sienta* con ella un compromiso personal¹⁴³. El contenido informativo de cada programa se repite en cada presentación: en las páginas centrales publica, a la izquierda, datos sobre el dramaturgo; a la derecha, los caracteres valorativos de la pieza, y el reparto en el medio.

Concepción del texto espectacular. *La recepción* (I)

Las fotografías, junto a la memoria oral y el comentario de la crítica, contextualizan en su mutua complementariedad¹⁴⁴ el sentido de la bitácora estética del teatro sesentista más que en los períodos anteriores, por la ilustración del periódico y los álbumes personales de los actores, en mayor grado de supervivencia que en los momentos anteriores.

Fernández Quintela recuerda el trabajo de **Benítez** para *La muerte de un viajante* (1961):

“Cuando se quema el club Mar del Plata, el último modelo de la Mar del Plata Biarritz, se nos quemaron las ilusiones. Pero pasamos del Salón Dorado, donde poníamos *La muerte de un viajante* muy restringidos, al Auditorium, que por entonces sólo tenía tres o cuatro empleados, un maquinista, un iluminador. Nos vino bien porque la escenografía proyectada era muy grande, de dos pisos, con una planta baja y un primero; la luz iba menguando en una planta y se iba encendiendo en otra para mantener la tensión, algo desusado en la ciudad. En el *Audi* pusimos hasta escaleras, y una caja negra que, con el fondo solo, daba muy bien: la gente se quedaba impactada por el prender y apagar de las luces. Empezaba con la viuda de Willy Loman llevándole flores a su tumba, con luz cenital y, de fondo, *La consagración de la primavera* de Stravinski”¹⁴⁵.

La impresión de **Juan Carlos Lugea** al ver el *Auditorium* partido longitudinalmente en dos —planta baja, primer piso— decide su vocación: *nunca me voy a ir del teatro*¹⁴⁶. **RB** es el primer director local que manipula la luz con sentido expresivo; en *Antígona* lo hará usando el vestuario y en *Hamlet* una mixtura de ambos elementos. En la primera, recuerda **Lugea**, “había una vestimenta *sui generis*, porque podía suceder en cualquier lado, y columnas ambiguas sin datos precisos, con contrastes de blanco y negro”. Las fotos captan a dos soldados (actores, **Jorge Zanier** y **Eduardo Zanolli**) ataviados de capas blancas con guardas griegas en color oscuro, y el mismo vivo en el cuello militar, pero uniformes—uno gris, otro blanco—de librea moderna. También *maos* en otros personajes masculinos, y la heroína (**Yiyi Abad**), vestida de raso largo, y dos bandas negras en el dobladillo. Excepto las columnas, el escenario ha sido despojado de otro decorado, a fin de acentuar la connotación simbolista e intemporal del texto de **Anouilh**¹⁴⁷. La *atemporalidad*, o sea, la universalidad de las afecciones humanas para *actualizar* su sentido es marca personal de RB. En *La casa del mono que ríe* (1963) se ve un retrato de hombre mono con antifaz a la izquierda y un cuadro en forma de vitraux estilo abstracto (que recuerda a **Mondrian**) de colores vivos y contorno negro, mesa directorio que

escenifica la Última Cena y una vaga sotana negra sin clergyman como indumento masculino. “La *puesta* tenía entradas y salidas a través de telas que colgaban, una mesa grande, cámara negra y pocos muebles”¹⁴⁸. Benítez *minimiza* el foro a lo elemental o a efectos de lumino-tecnia, lo que intensifica un *no-espacio* emblemático del *no-tiempo*.

A punto de presentar su *Hamlet* el mismo RB nombra “una mezcla de Gordon **Craig**, **Meyerhold** y **Brecht**, pero mucho más allá de estas concepciones teatrales”¹⁴⁹. Repasando las críticas comprendemos este eclecticismo. La tragedia, que logra recién en 1969, convoca a intérpretes del *Teatro de la Provincia* al lado de marplatenses y se estrena primero en La Plata. *Hamlet* contiene su preceptiva estética en completud: adopción de clásicos mítico-dramáticos vistos desde una óptica ucrónica, armonización del todo teatral como conjunto autónomo, empleo simbolista de la luz y orquestación al estilo **Craig** del menú de la *puesta*, “la fusión perfecta de la poesía, la música, el actor, el color y el movimiento” (**Braun** 1986, 102). Lo *brechtiano* concertado con la observancia del texto y el alumbramiento de la mirada freudiana:

“Desconectada del tiempo esta obra de Shakespeare puede ser un arma formidable —casi subversiva— en manos de un director hábil. Un Polonio que simboliza a nuestros políticos obsecuentes y arribistas; el rey como un ambicioso sin escrúpulos, enfermo de megalomanía.... Una Ofelia que se parece a una mujer de hoy que rechaza los pesados —vacíos— consejos familiares de Laertes por inútiles y trata de actuar de acuerdo a sus sentimientos; Laertes es el típico burgués de nuestros días, que defiende la honra de su hermana pero no vacila en correr aventuras de todo tipo; Rosencrantz y Guildenstern son fácilmente asimilables a los asesinos a sueldo del gangsterismo. Finalmente, ¿no hay connotación de homosexualidad entre Laertes y Hamlet? ¿Las relaciones del príncipe con su madre no son edípicas? ¿El problema de Hamlet no se hunde (*sic*) con la parapsicología?”¹⁵⁰.

Se reconoce al **Meyerhold** que había descubierto el “poder escultural” de la iluminación como “medio interpretativo” (**Braun**, 155), los trajes sin tiempo —los hombres y su reminiscencia de militares del siglo XX frente a las mujeres con las túnicas del siglo IV a. C, como si el dolor femenino fuese *histórico* y la opresión masculina *actual*—y una cierta disposición geométrica de la elemental escenografía (íd, 165), pero no hay huella de la *biomecánica* en la gimnasia actoral. La luz parece asirse a un intento expresionista:

“Los enormes candelabros que iluminan la acción permanentemente se complementan con la fantasmal presencia de Hamlet, que se asoma a todas las escenas, aún en las que no tiene participación obligada. El uso del color, con hábiles graduaciones de azul y morado en los momentos de mayor intensidad constituye un acierto, especialmente en la escena del fantasma, otorgándole un clima de alucinación. La figura reflejada sobre el enorme telón de fondo es la de él mismo, agigantado y deformado por las luces”¹⁵¹.

En contra, una cierta incuria en la marcación actoral, notoria durante las cuatro horas de representación, que no se debería a una voluntaria inspiración en **Craig** sino a un desliz en el que no habría incurrido antes. Nuestro director, en cambio, pudo haber visto una histórica *puesta* de *Hamlet* por el inglés, tendiente al *monodrama*, “con toda la acción vista a través de los ojos (del protagonista), con éste, idealmente, en el escenario durante toda la obra” (**Braun**, 111).

El **Galvé** más característico es el que innova el absurdo en la escena marplatense. Aquí, el material gráfico conservado descubre una interpretación peculiar del universo **Beckett-Ionesco**. **RG** prefiere vestir a sus criaturas como a personajes del cine mudo aproximándolos al mundo de *Charlot* y a la moda de los años 20, y acerca su comicidad al *slapstick* y los efectos de la cámara rápida —una confusión entre absurdo y *ridículo* que perturba a la crítica. **Esslin**, en su libro de 1961, traducido al castellano en 1966, traza una prehistoria del modelo y examina que la comedia cinematográfica “posee la onírica maravilla de un mundo visto desde fuera por los ojos incapaces de comprender de alguien que está apartado de la realidad” (pág. 250), pero no nos consta si Galvé leyó estas reflexiones, no coincidentes exactamente con el estreno de *Se necesita de todo para hacer un mundo* (*L'avenir est dans les oeufs ou Il faut de tout pour faire un monde*), de junio del 65, ni con el de *Esperando a Godot*, el 8 de setiembre, a no ser que lo haya hecho en el original francés. **Esslin** también destaca que **God-ot** es “un diminutivo formado por un mecanismo análogo a los de Pierre-Pierrot y Charles-Charlot” y la con-notación extra del carácter del Hombrecillo de Charles Chaplin conocido como Charlot en varios países (36). El propio **Ionesco** dice del Viejo de *Les chairs* que imita el mes de febrero (*sic*) “rascándose la cabeza como Stan Laurel”(1983: 10), y sin embargo no hay señal en las didascalias que autoricen *tout court* la asimilación del *gag* y su clima a la estética del absurdo. **Claudio Martínez Dalke** publica lo que además es una de las primeras críticas a una obra marplatense en un medio nacional:

“Como los personajes de Beckett, **Roberto Galvé** se asoma al borde del abismo. Sin caer, las oscilaciones son sumamente peligrosas y conspiran para crear un espectáculo desnivelado e inmaduro. Dirigiendo y especialmente actuando, a Galvé parecen haberle preocupado particularmente los detalles exteriores. La permanente búsqueda de efectos ingeniosos. El juego por el juego mismo. La cabriola, el efecto circense, la nota de music hall, están en la estructura para afirmarla, no como simple provisión de elementos plásticos que quiebran la fisonomía de los personajes. La yuxtaposición de elementos tergiversa muchas escenas, desbaratando su finalidad expresiva en aras de un evidente exhibicionismo. Actuando ocurre otro tanto. Galvé no vive, ni siente, ni ama, ni odia a sus personajes. Lo satura de elementos, lo borda hasta llegar casi al rococó. Su rostro es duro y frío... Resumiendo: si Galvé se hubiese limitado a la dirección, posiblemente el espectáculo habría logrado mayor unidad”¹⁵².

En la fotografía, **Roberto Macchi** (*Pozzo*) se atavía prácticamente de *Carlitos*: bombín, chaleco de un botón, pantalones embolsados; **César Gaspani** (*Estragón*) tiene jacquet de solapas oscuras sobre paño claro, moño y cuello pajarita, bombín también. Otra reproducción pone a **Galvé** (*Vladimiro*) con el mismo tipo de pantalón bolsudo, tiradores y una remera a rayas de marinero¹⁵³; **Alejandra Montarcé**, *Mrs. Martin* en *La cantante calva* (11/6/65), capelina, guantes y falda de flecos *Belle Époque*, y **Macchi** (*Mr. Martin*) un vago uniforme, casco de guardia napoleónico, penacho de plumas y botas de caña entera; la familia de Jacques en *Se necesita*, anteojos, narices postizas, barba de mentón los hombres y un vestido similar al caso anterior las mujeres —cofia, pollera hasta las rodillas. “Era *El porvenir está en los huevos*, pero no podíamos ponerle ese título. Nos habíamos puesto una nariz y lentes de

disfraz; para fingir el terciopelo usamos toallas a las que teñimos. Vestuario de 1930, sillones antiguos, pelo a la garzón, no tanto el espacio sino el lenguaje eran absurdos. Yo me enojaba y decía *krishnamurti, krishnamurti*”, relata **Marcó**¹⁵⁴. No resultaría tan desacertada a futuro la concepción de Galvé, cuando **Petraglia**, un par de años después, aplica una parecida actuación como juego en *Los siameses* de **Griselda Gámbaro** en Buenos Aires, mediante un personaje “que se manejaba de manera desorbitada, atropellada y chillonamente” y una maquieta de caminar rápido “tipo cine mudo” (**Pellettieri** 2003, 364), pero decididamente la versión galveana no agrada al cronista **F. D.** (¿**Fernández Díaz**, ex *La Mañana*?) de *ET*: “Galvé jugó su papel en una constante aproximación a la farsa y dio a su Vladimiro ciertos rasgos chaplinescos y aunque posee recursos interpretativos la dramaticidad que queremos ver en Beckett pareció marginada por su personaje”¹⁵⁵. Como veremos, los críticos igualmente *no* entienden del todo al dramaturgo galo-irlandés. La reposición de un **Ionesco** el 19/10/66, dentro de un repertorio surtido de piezas breves (cf. *supra*, pág. 31) —*El maestro*— de dirección y actuaciones irregulares, parece, para otro articulista, una mejora cualitativa: “Hay que señalar el ritmo por momentos agotador que vertebró la representación y dio sentido preciso al diálogo siempre surrealista de I., y que recuerda la premisa un tanto olvidada de que el teatro es la suma de todas las artes (la danza, la expresión corporal, la mímica en este caso)”¹⁵⁶. El periodista de *LC* (*Cándido*) luce más concesivo al decodificar la puesta de *La cantatrice chauve*, recobrando el “desesperado esfuerzo de comunicación” que envuelve abordar “a Ionesco en Mar del Plata en pleno invierno de 1965”, y la “cabal comprensión del texto” por Galvé adaptador, pero no deja pasar la “procelosa confusión” en que se baten los “noveles intérpretes”, quienes zozobran “dentro de los poco ortodoxos límites del sainete antes que salvar los límpidos contornos de la farsa” ionescana. De nuevo la *macchietta*, el “histrionismo”, y finalmente un “notable decaimiento del ritmo al promediar la obra”¹⁵⁷. Las *mises* de RG se resienten cuando se reserva el rol principal y no armoniza, ni conduce del mismo modo, a los demás partícipes, suerte de *capocomiquismo* fuera de lugar que, unido al vestuario de época, instiga al crítico a emparentarlo con el sainete.

La puesta, en conclusión, reúne las condiciones de la neovanguardia: *teatralismo*, manipulación referencial y “trabajo con lo improbable e inefable”; actuación déictica, el actor cita al personaje como mezcla de distintos discursos; subpartitura basada en lo lúdico, la escena es el espacio del simulacro y no de la verdad; puesta intertextual, tomando procedimientos de la farsa y la parodia al realismo, y como sistema autónomo, fragmentado y regido por una causalidad indirecta —el sentido lo debe “armar” el espectador al que “ayuda” el texto teatral pero no es unívoco y determinado; enmascaramiento y una acción trivial; prima el

tiempo de la ficción y no el objetivo, obstruido gracias a los cortes de la intriga; autorreferencialidad, “representar lo irrepresentable” (Pellettieri 2003, 365-7)¹⁵⁸.

Nachman, mientras tanto, se ciñe a autores y temática nacional, y a la crítica de costumbres. El futuro coescritor de *El gran deschave*, Armando **Chulak**, saluda el desembarco de *El debut*, el 27 de mayo en *La Mañana*. Admite la exhumación del sainete por el director de OCA, “el hilo extraviado de nuestra tradición teatral, un reencuentro con una cara de nuestra poliédrica cultura”, pero procesada “con visión de actualidad”, y su perspectiva de adaptación como *divertimento*. Tomarlo como punto de partida significa sucesión histórica y rupturismo: sigue la línea de repertorio que inculcaron los cuadros filodramáticos, y la vuelca al continente de actores experimentados y una guía profesional. Como toda puesta independiente, requiere el lucimiento del grupo sin los riesgos de la composición trágica, amén de sustentar dos bases combinadas, lo *popular-nacional*, la rápida identificación del idiolecto barrial-arrabalero-inmigratorio y el humor concentrado, que a su vez simplifique la puesta a una sola escenografía. La actuación en los sainetes merodea la exageración de la *macchieta*, a la que es proclive el género, aunque Nachman imprime la vestimenta característica de los arquetipos para situar a la vez obra y actores en su contexto. “La exageración de lo costumbrista, se exageraba el tono, la mímica, el ademán, creando una relación de cercanía con el público: el *gestus* social del personaje marginal del teatro popular concretado a partir del sigilo y el desparpajo” (Pellettieri 2001, 13). **Chulak** señala la *frescura* y la *concentración* en la elaboración de caracteres; el crítico de *La Capital*, la “gracia y frescura, la facilidad de lo difícil”¹⁵⁹; lo mismo cabe, según Chulak, hacia **Elsa Alegre** (la *piba*), “airosa en un rol abismado al peligro del ridículo o la exageración”. Las fotos transcriben los modismos del actor popular, lo que escruta el cronista de *LC*: “un seudopoeta de chalina y melena”, calificando al actor Miguel Ángel **Chaives**. Las apoyaturas posturales que notamos en los fotografiados, en poses artificiosas definiendo al carácter mediante el movimiento corporal; la mueca que delata la caricatura estereotípica de cada personaje, los alaridos hiperbólicos de la aspirante a *starlet* Alegre “declamando” la *tonadiya típica* que se anuncia a través de un cartel en los “ensayos” del cuarto de pensión. La marcación debió de ser efectiva a nivel receptores, como lo subraya el crítico. El uso de *letreros* es sintomático de Nachman y prefigura el *distanciamiento* brechtiano, teatralista de la escena: se anuncia al público virtual que presenciará a la desafinada cantante los números que practica y a la vez el actor *se ve* actuar y cruza el umbral de la cuarta pared hacia el público *real* que está recibiendo la puesta. Este desdoblarse inyecta una modernidad inédita a la simple factura del sainete clásico¹⁶⁰, que no contemplaba, por ejemplo, un cartel que anunciara *esibición del producto* (sic). Le escenografía misma impone el efecto *intertextual*: el “cotorrito

blanco como la nieve” del paratexto cayoliano no da “a un patio con sol” (Cayol 1966, 13) sino a una parorámica de azoteas borroneadas en el dibujo sobre lienzo de **Amarú Oropeza**. En lo demás sigue las didascalias: “jaula dorada con un canario, cortinas de tartán de colores vivos, mesa de comedor de pino” (id.), añadiéndole más datos costumbristas: sillas de madera y mimbre, una guitarra, un farolito sobre poste, un mantel floreado de apariencia ordinaria, el anafe a garrafín y muros manchados de humedad. La *cantante*, de gesticulación hiperbólica, lleva largo collar de perlas y vestido de lamé satinado, contrastando con sus gorjeos destemplados y su habla ordinaria. Sus laderos masculinos se ven siempre en *pose*. Digamos que a **GN** le preocupa la precisión de mobiliario ambiental cuando se atiene al hemicycleo teatral, y deja la acción *sólo* en los actores al reimplantarla en espacios no teatrales, en lo que insistirá a lo largo de su itinerario dramático¹⁶¹.

Poco sabemos de la primera versión de *El organito* (1925), el texto más repuesto en la historia del teatro local. El *extrañamiento* es aquí temporal-espacial porque la figura del gringo paupérrimo no puede suscitar un proceso identificatorio en una ciudad construída por inmigrantes exitosos, y **Nachman** no explica las razones de su elección en el programa. En realidad ha querido ofrecer dos prototipos rigurosamente distintos como variaciones de un género popular, y plafón para el virtuosismo de sus intérpretes en planteamientos estructurales también heterogéneos. La crítica parece advertirlo: “la acción se mantiene en lo discreto, sin concesiones a lo lacrimógeno por un lado ni llegar a la payasada por el otro”¹⁶². Un único elenco, dentro de la presentación en sociedad de **OCA**, juega así roles que los somete a prueba.

Para *Las de Barranco* pide otro escenógrafo (**Néstor Silva**) y concibe una vuelta a la ortodoxia. La crítica de costumbres muta del conventillo pobre y la “cochera ruinoso transformada en habitación” de los **Discépolo** (1958, 185) —se presume la utilización de la misma decoración y algunos aditamentos, ya que sendas didascalias se asemejan— a la alta burguesía en descenso, “tragedia de la familia ‘guaranga’, hilvanándose en un plácido ritmo de comedia hogareña hasta culminar en el desgarrado tono de la soledad sin remedio, en un grotesco de lograda penetración”, según reza el programa. Se aclara así que, a pesar de ser anterior a *El organito* en la diacronía nacional, la pieza de **Laferrère** entronca con la funcionalidad del *grotesco* social, amén de su estatura de clásico asequible a la rememoración y seguro de reeditar su popularidad: *Jettatore* es un proyecto de **OCA** antes de guiar Nachman la *Comedia Marplatense*. Más que remitir la puesta ideotextual a una realidad viviente, que la sociedad de este tiempo no asume como propia, el mensaje apunta a homenajear el género y reproducir las condiciones de su reconocimiento que a modificar el horizonte de expectativas. Las fotos demuestran sastrería de época; rodete, sombrero de plumas, ropa negra de viuda y mecedora

para la *mater* de rictus adusto (**Elsa Alegre**); quinqué, empapelado a rayas y rombos discretos; cuadros en sepia y un retrato del Coronel Barranco a carbonilla. La indócil Carmen (**Ta-ny Giser**) es la única que se ve de camisa blanca entre los vestidos enterizos de las otras dos hermanas (**María Luisa Maroni** y **Adriana Faide**).

Con *Cuatro paredes y un techo* el grupo ampara un tema de actualidad: “tres jóvenes parejas que desean casarse, y no teniendo departamento tratan de quedarse en la casa de los suegros, pese a la decisión de éstos de frustrar tal propósito”¹⁶³. Tres hijas adultas de un matrimonio maduro: una, casada con un trompetista, vive en casa de sus padres; otra está de novia, quiere casarse y no consigue vivienda, y una tercera que se enamora de un arquitecto y por razones de trabajo debe emigrar. El tono de “divertida comedia de enredos” (íd.) ahora desciende a las congojas tragicómicas de la clase media, lejos del vodevil pero también del empaque dramático del realismo reflexivo y del costumbrismo. Las actrices lucen delantales de cocina y faldas estampadas años 60, y se busca un cierto efecto *pop* en las paredes y cuadros de motivos geométricos no figurativos coloreados estridentemente, acentuando la coetaneidad (“polígonos de colores más cámara negra”, rememora **Menicucci**, escenógrafo)¹⁶⁴. Macetas y plantas de interior, un florero sin flor y la visible falta de un *techo* —las paredes parecen *más bajas* de lo normal, remarcando su *falta*—, marcos vacíos en lugar de puertas y ventanas y muebles a la moda introducen una simbolización irónica, una puesta intertextual que no conjuga del todo la referencialidad naturalista. Lo cotidiano de la estructura de superficie deja resquicios cuyo sentido debe cumplimentar el espectador. “Sus autores (**Lew** y **De Marzi**) poseen un humorismo sano, ingenioso en parte, con sutilezas que de algún modo incursionan en lo picaresco, bordean el sainete, pero no dejan de lado en aras de la comunicación el motivo fundamental de la obra”, dice el crítico **Bill**¹⁶⁵. Como se ve, nuevamente no se ausenta el asiento genérico que GN distingue en pos de una concretización implícita del receptor habituado a él.

OCA había, meses atrás, abordado *Las aguas sucias* y al menos en el tratamiento se reinscriben las similaridades. “No puede eludir su descendencia del sainete, no como éste propiamente dicho, sino en lo que refleja como expresión popular”. Así la intriga: “padre viudo, dos hijos, reparte leche con ‘artimañas’, más una hija casada con un operario que tiene un hijo, pero éste se enferma y se desencadena la tragedia familiar”, cuenta **Bill** en su crítica de *LC*. Y añade, “no existen los tipos característicos del sainete, es apenas una familia que vive con su esperanza de vivir mejor y más feliz. El acento popular está en el lenguaje, en el color del tipo social que se expresa y el interés (que) se mantiene en la palabra”¹⁶⁶. Melodrama social: “mi personaje era el hijo vago pero bueno, enfrentado al otro que tomaban de modelo aparente

pero era el malo”, cuenta **Pablo Menicucci**, actor y escenógrafo¹⁶⁷. GN innova un texto espectacular multimedia con músico en escena, **Alberto Agesta** —incluira a músicos en *Cuatro paredes* sin obstar el diferente mundo representado—y “algún vocablo fuerte” (íd.) que debió de ser una temeridad en 1962. Se guardan pocas fotos de la puesta, pero se observan dos escenografías simultáneas siguiendo la huella del teatro norteamericano (construcción de **Menicucci**): desniveles en la embocadura, una perspectiva fingida en las paredes planas para dar dimensión profunda, y el ejecutante de bandoneón entre ambos planos, el naturalismo atemperado mediante la simplificación. Una luz macilenta agranda las sombras y tiende al contorno expresionista.

Un color soledad de **Lizarraga** elimina los topos humorísticos pero ausculta a una pareja disfuncional de clase media, otra vuelta de tuerca, en definitiva, sobre una temática instituida. Sin la estética pop de *Cuatro paredes* ni la mirada remanente sainetesca, ahora emprende las insatisfacciones del sector medio urbano inmiscuyéndose en la lectura dramática del realismo reflexivo. Una arquitectura desnuda de adorno, ventanas abiertas que no dan a ningún lado — la ausencia de paisaje exterior acrecienta la claustrofobia—, una hamaca recuperada de *Las de Barranco* para una abuela de hoy y cortinas de voile, más gente en traje y corbata oscuros, recargan una puesta tradicional ideotextual que asegura la comunicación. **Menicucci**, de nuevo: “pinté de gris las ventanas y ocre los muebles”.

No se ha colectado crítica alguna a *Viaje a la costa*, pero se trata de una *farsa social*. El humor disparatado y la maqueta repasan el *ideologema* de la misma clase noble en debacle de **Laferrère**, en clave de sátira, aquí la peripecia de una familia transitando de vacaciones a su *country* marítimo. Aunque el texto, publicado apenas unos meses antes, avisa que habla de “gente que se encuentra a cada paso en la calle” (1963, 7), el montaje porteño de la obra, estrenada en el *Teatro de los Independientes* en 1956 ya viste a los personajes como si atravesaran las primeras décadas del siglo, y aquí vemos ropaje exquisito, de colores estridentes y acorde a 1920 (**Menicucci** vestuarista), un *automóvil* de papel maché esquemático —el frente y la parrilla son un dibujo sin relieve—y pegado sobre una tabla de rulemanes (**Manuel Castillo blanco**): sin más decoración que las cortinas del escenario, ridiculiza y extrema la falsificación de los personajes. Grandes tocados y sombreros y larguísimos tules (**Alegre** parece un maniquí de escaparate exageradamente vistoso), bigotazo y gafas de aviador para el conductor del auto y padre (**Torres Garavat**), otro con saco a rayas y chaleco igual a un empapelado, un nene ataviado de marinerito (**Manuel Torres**, el hijo); que uno de los roles sea el de un *comediante* (el propio **Nachman**) significa un paso hacia lo metatextual, al teatro autorreferido en función además de crítica social. El actor *finge* manejar un volante que no se ve en el auto de

utilería, tal cual lo marcan las didascalias. Puesta intertextual, por un lado intencionadamente teatralista, y por otro dedicada a su correlato referencial, distanciado merced a la farsa, de remembranzas brechtianas y, originalmente, también acompañada de música en escena¹⁶⁸.

Las últimas dos obras de OCA son *La gaviota que comía sol* (**Enrique Borthiry**) y *Funeral y discurso* (**Carlos Latorre**), de 1964. El periodista devenido dramaturgo **Borthiry**, después de *La casa del mono que ríe*, seduce a GN con la oportunidad de promover un texto de autor marplatense, esta vez desde su compañía. Veinte años más adelante, el propio Borthiry recuerda, entre la autocrítica y el rencor, su carrera abortada y el frío recibimiento:

“Puede no ser ubicado como simbolista puro o expresionista nato, pero es lo que quise hacer. Poco me interesa que guste o no (*que caudal de estéril suficiencia tenía entonces!*) y eso queda a cargo de cada uno.... Mi antiteatro (sic) no tiene finalidad, no pretendo hacer reír o llorar. No pretendo hacer obras buenas, tal vez convencido de que si me propongo hacerlas, no lo lograría. La criatura humana siempre se desconoce y se asombra al mirarse al espejo, no encuentra su molde. Por último (*y eso fue exactamente lo que ocurrió*) es posible que la obra muera con la última función”¹⁶⁹.

Profusamente dialogada y literaria —“poca acción y exceso oral”, reprueba **Bill** en las páginas de *LC*, donde EB es colega¹⁷⁰—tantea un objeto textual *á thèse* que pone ahínco en la actividad perlocutoria de los hablantes dramáticos, pretendiendo provocar la reflexión sobre los hechos de la intriga desde el discurso, moralizando. La tesis, la crisis terminal del hombre moderno, perdida la fe en sí mismo. “Pese a sus simbolismos, es popular. Si no se comprende, no se siente. Cada uno de los personajes es un arquetipo. Configura en alguna medida alguien que vive a nuestro lado”, defiende el lector Amadeo Courell, que cita EB en su artículo de 1983. Cada uno una entelequia mejor que un sujeto de carne y hueso (“figuras alegóricas animando personajes humanos”, sintetiza un anónimo redactor de *ET*): habría un matrimonio (**Carlos Cussi** y **Esther Borda**), él un hombre pesimista y ella una fanática religiosa, con una hija única contestataria y a la vez ingenua (**María del Carmen Cristal**), su novio de misteriosa personalidad y pasado (**José María Guimet**), dos ancianos que filosofan como portavoces del autor (**Elsa Alegre** y **Carlos Veltri**), un “*Saboteador* terrorista (**Torres Garavat**) que cree en lo suyo y a su modo busca el bien de la humanidad aherrojada por la miseria”, (*ET*) y un oficial de policía que sólo quiere cumplir su deber sin hesitaciones (**Francisco Adamini**). Algún influjo camusiano acusa la obra; los críticos reprenden su fatalismo: “B. trunca su obra ¿Acaso no hay amor, sacrificio, abnegación, patriotismo? Esa esperanza no puede olvidarse y es lo que *La gaviota* oculta”¹⁷¹; “Deprime el renunciamiento de los personajes”, se disgusta el crítico de *ET*. **Bill** adivina “un velo tenue de influencia nietzscheana en sus observaciones sobre la sumisión de las clases menesterosas, impotentes para oponerse al avasallamiento, la guerra, la violencia, la crueldad. Y con mucho de nihilismo en la negación y abolición de todos los valores”. Juzga al texto como de vanguardia, “si entendemos por tal un contenido de

disconformismo, con una tendencia a la abstracción que convierte a los casos particulares en símbolos de la humanidad”¹⁷². Sólo se recoge alguna foto del ensayo y ninguno de nuestros entrevistados recuerda la puesta, pero distintos comentaristas coinciden en llamar *vanguardista* a *La gaviota* y a *Funeral y discurso*, con lo cual **Nachman** habría dado una rotación final a sus textos espectaculares antes de ser el director de la Comedia Municipal. La *alegoría*, empero, no se apega a ningún vanguardismo; sería una especie de *melodrama de ideas*, calificación en la que caben los demás textos de **Borthiry**, con personajes representativos de las deliberaciones políticas de la década y propósitos más declamados que logrados. La crítica, amén de confundida sobre su estética, derrapa en (des)consideraciones morales y censoras que no se compadecen con su función. Y el autor *invierte* la semántica de *La casa*: en ésta utilizaba el mito para alegorizar el presente y en *La gaviota* emplea la actualidad para introyectar el mito apocalíptico. No sabemos si la cavilación sobre el propio fracaso, que contornea los parlamentos, y el título, proviene de alguna lectura de **Chejov**.

El diario *El Mundo* de Buenos Aires publica un introito, *Carlos Latorre, regreso de la vanguardia*. Allí se dice que el autor, “poeta, narrador, autor de libros cinematográficos, andador de las noches porteñas, un día se encaprichó y se mudó a Mar del Plata”, fue integrante del grupo surrealista de la capital y explica su propuesta: *Funeral y discurso* “es teatro del absurdo, pero no hay gratuidad real, sino una lógica última que le permite encarar la incomunicación, ese tema que es leit motiv de casi todo el arte actual. Es también un teatro de participación, obliga al espectador a esforzarse para interpretar la pieza. Y hay asimismo humor y agresividad, aunque es una agresividad latente”¹⁷³. El periodismo porteño se expide juzgándola plausible, durante el lapso en que OCA la muestra en el Nuevo Teatro. *El Mundo*: “El elenco resolvió con competencia la difícil farsa”; *Teatro XX*: “Hay en el Teatro OCA suficiente solvencia, aptitud y originalidad (en un texto que) abre un amplísimo campo por el que puede circular cualquier interpretación y acaso cualquiera sea válida” e “intrincada gama de símbolos y abstracciones, sugerencias y contradicciones tragicómicas, concebido como un desafío intelectual y una trampa, al mismo tiempo, para el espectador”¹⁷⁴. *Bill*, en nuestra prensa, apunta que “pertenece a ese género denominado de vanguardia, con un disconformismo notorio que lleva a la abstracción y que exige al espectador la más completa atención, pues el lenguaje exaltado no favorece la comunicación y el entendimiento”¹⁷⁵. La intriga parte de un astrólogo (**Torres Garavat**) y su consultorio esotérico que subyuga a una joven “desocupada y sencilla” (**Yayi Cristal**) mediante un horóscopo fraudulento, con la ayuda de una ama de llaves atrabiliaria (**Alegre**), el “castillo sin fundamento” que la chica inventa gracias al presagio, y la rebelión final que la libera. La *mise* es decididamente oscura, imaginando el

templo del charlatán –papeles tirados por el piso, el poster con una cruz y la estrella de David rodeado de signos zodiacales, una pizarra llena de ideogramas indescifrables, un cartelón que delinea al sol y las fases de la Luna. Alegre viste un uniforme de preceptora de orfanato, solapas grandes y pollera hasta el tobillo, y una mueca ceñuda y severa; todos, ropa negra. De nuevo, puesta intertextual, parodia del ideolecto científico en dos monólogos inclinados al delirio verbal propio de **Beckett** y la maqueta actoral previsible de la farsa, pero subyace el metatexto acerca de las condiciones de dominación, en este caso intelectuales —y en ulterior instancia sociales—, y un aspecto que **Nachman** recursa desde *Las de Barranco*, la figura del *joven* víctima-destinatario que reacciona contra el victimario-destinador. A la secuencia contractual inicial siguen varias de desempeño y en el desenlace se quiebra el pacto y los sujetos portadores de los valores positivos logran la disyunción y “hacen prevalecer el amor y la verdad”¹⁷⁶.

La recepción (II). *El campo intelectual entre el dramaturgo y la crítica.*

“El crítico debe ser piedra de toque. En él, tras el contraste, la representación alcanza su justo valor. Habrá de humanizar el arte, darle un sentido técnico en la amplitud de las múltiples facetas que presenta lo convencional, en razón directa a la dimensión de los hombres que armaron el tinglado. Nada es perfecto, ni todo es imperfecto. En el equilibrio está la justicia; por eso la representan con la balanza en la mano... pero también tiene la espada, arma de doble filo”.

De este modo el ignoto cronista de *ET*¹⁷⁷ prologa su artículo sobre *La cita en Senlis*, que el *Teatro Independiente Libertad* de **Zulema Casariego** monta esos días. Es curioso que se haya elegido la obra de **Anouilh** (1937) en que un joven contrata actores para fingirlos sus padres ante la mujer deseada: metáfora involuntaria de un teatro en proceso de *hacerse*. El crítico firma sibilinaamente *El Duende de la Platea* y, dueño de su espacio, se jacta de su posición y, de paso, confirma el lugar de la crítica para la decuria venidera. En el primer lustro del 60 se termina de integrar el campo intelectual. Puntualmente se publican textos rubricados o con alias, se relatan *gossip* del mundillo teatral —*ET* las publica con el título *Teatralerías*, de breve existencia—y se deja constancia de las vicisitudes de las compañías vocacionales en busca de la sala y el apoyo oficial o privado. Asimismo, se acuñan las primeras obras de autor marplatense, **Enrique David Borthiry**, cuyas fallas ningún escriba disculpa, y a lo largo de diez años al menos tres directores, entre los más destacados, no cesan de estrenar y recibir un público adicto que si no recopila la masividad de sus émulos de temporada tampoco mezquina su asistencia continúa.

El escribano-dramaturgo **Héctor Llan de Rosos**, de carnet peronista, no posa en las páginas del periódico, ni en la gala social, en estos años proscriptivos, y sin embargo una liquidación de *Argentores*, fechada el 18/11/1966 le factura 95. 686\$ en concepto de franquicias de autor por los últimos siete ejercicios anuales. Grande debió de ser la fama de Llan fuera del ejido. *Doña Cuerito y Su primera mentira* (1958) se dan en Mar del Plata, pero *Qué leona es esta mujer* en Entre Ríos y *Mintiendo se vive... sigamos mintiendo* conoce cuatro meses de cartel en el distrito federal (febrero/mayo), varios días en La Plata y una gira a través de Ensenada, Zárate, Avellaneda, El Palomar, Adrogué, Pilar, Paraná, Quilmes, Lomas de Zamora, Miramar, Los Pinos y Lobería. Sus obras nativistas y del sainete orillero siguen prendiendo en los pueblos en los pueblos pampeanos y más allá en 1962: *Ramón Antonio Santillán* (Oriente, Copetonas, Quequén, Comodoro Rivadavia, Guisasola, San Agustín, Ochandío, San Manuel), *El carrero del mercado* (Tres Arroyos, Orense, González Cháves, Cascallares) y *Aniceto Antuco, un gaucho que quiso ser pituco* en el 63 pasa el mismo circuito y ya en el 66 se expande *Mintiendo* a Rosario, San Nicolás, Arequito, Santa Fe, Cañada de Gómez y Firmat. Sigue en su ciudad prestándola a LU9 y en abril del 62 cobra un programa de canal 8, *Consultorio comercial y social*. Tal vez se dedique en adelante a su profesión de notario, pero del 63 al 66 ya no repone en el balneario (una sola en el Auditorium) y llega hasta Montevideo al menos en una ocasión (febrero 1965). Devengada la inflación, se trataría del *único* ejemplo de escritor del distrito que percibe recompensas interesantes a su pluma: elencos propios de cada terruño, la carestía o inaccesibilidad de autores más prestigiosos, la simpatía que el discurso remanente gana todavía en los pueblos agrícolas, los costos de cualquier *tour* para las compañías marplatenses, explican el portento. **Llan de Rosos** sólo es nombrado una vez en todo el período, cuando milita en la comisión encargada del “teatro más suntuoso de la república” que nunca se realizará¹⁷⁸.

El *Duende* finaliza su artículo con una rémora de la compasión de antaño, no casualmente fechada a fines del 50, y algún error de apreciación que el futuro desaira.

“Como virtudes, dos considerables: la disciplina y el estudio. Cuatro actos sin escotilla y sin baches así lo pregonan. ¿Defectos? ¡Bah...! ¿Falta de sazón, de madurez? ¡No importa! No es achacable a la agrupación el que no les brinden más asiduas oportunidades de contactos con el público. Pisando las tablas con frecuencia es como suelen asentarse los actores. ¡Lástima que estos experimentos vocacionales no se repitan más a menudo! ¿Qué decir de la escenografía? Pobre cortinaje con muebles fríos y discordes. Tampoco imputable al conjunto, sin subvención adecuada.... Antes de cerrar estas líneas, (el crítico) quiere señalar con el índice a un actor en ciernes... anoten su nombre: ¡¡Héctor Parga!! (sic). Y el crítico, ¡justiciero!, desea como premio, aplaudir a un esfuerzo... a una labor... a un laudable intento”.

Héctor Parga no vuelve a los escenarios; se conoce un *José Luis Parga* participa de una versión local de *Los intereses creados* de **Benavente** (dirige **Carlos Ferrari** en el Teatro de la UOL) y en *La muerte de un viajante* (A & E)¹⁷⁹ pero no vuelve a figurar en las cronologías. El texto atestigua los últimos pasos del *estado* vocacional: disciplinamiento junto a improvisa-

ción, voluntarismo, dirección inorgánica, recursos raquíuticos. Es la despedida a un subsistema caducado por la propia evolución socioartística. En lo posterior, al crecer la educación teatral y reproducirse los estrenos, la crítica abandonará la clemencia.

El cronista de *ET* saluda la puesta de *En familia* (*Pequeño Teatro* de Galvé) en abril del 60 y comienzan las matizaciones. No falta el exordio sobre la convicción de las “muchachadas” de los *ti* (cf. *supra*, pág. 19) pero ahora el escalpelo corta desde la dramaturgia textual, “cuya trama retórica suena a falsa... con una muy buena intención didáctico-social pero que redundante en desmedro de lo convincente”, y sigue tras las actuaciones: “El *atorrante*, de compleja psicología, Galvé lo compuso con un evidente exceso de preocupación de escuela, que de seguro atenaza su libertad de estilo, amén de una acentuada opacidad en la voz y de su nerviosismo”. También **Lucrecia del Río** “mostró una grave saturación de estudio clásico”, y, lamenta, “¡Lástima que en la clase de teatro-escuela no haya una materia titulada ‘Naturalidad y Sinceridad!’”¹⁸⁰.

Los comentaristas de *toda* la década no dejan pasar coyuntura para denunciar la poca idoneidad de los espacios: “en condiciones adversas, microescenario (dos actores no pueden moverse en él), luces, bastidores y decorados improvisados, sin camarinos (*sic*) ‘ad hoc’, sacaron a flote la comedia luchando a brazo partido”, dice *El Duende* sobre *Jaque Mate* (elenco del Partido Socialista en el *Diagonal*). “La parte posterior del escenario, falta de acústica, diluye la voz obligando a los actores a esfuerzos que comprometen la gravedad del sonido vocal y conspiran contra su labor comunicativa”, se queja *Bill* del Auditorium (*Itacuá*). “Las autoridades de Lotería de Beneficencia se preocuparon de retirar los ventiladores que alguna vez tuvo la sala, sometiendo al público a una temperatura insoportable”, protesta la sigla **L.F.** respecto del mismo sitio (*La copa del pescado rojo*). “En cuanto a la escenografía, muy buena la resolución por el color y la síntesis, de las dificultades que opuso el escenario tan estrecho”, concluye **Chulak** en *LM* (*El debut de la piba/ El organito*), igual que el incógnito autor de *LC*: “aprovechando al máximo la escasa capacidad de un escenario sin condiciones” y **Bill**, sobre *Los expedientes*: “deficiencias de una sala y escenarios inapropiados”¹⁸¹. El *Comedia* y su escueta longitud coartan la proxemia de los intérpretes, cualquiera sea la pieza abordada.

Iniciales y seudónimos no encubren, seguramente, los nombres de los periodistas dentro de un círculo teatral donde todos se conocen, y ninguno olvida realzar tras cada montaje individual la atención que otros actores sociales debieran responder a sus méritos. *La muerte de un viajante* provoca esas reflexiones a un periodista de *LC*:

“Sí. Hay una solemne trascendencia a través de la actuación de *Arte y Estudio* en el Teatro Auditorium. Es como un halo que trasunta la historia, algo que se intuye en el ambiente.... La semilla ha sido echada sobre buena tierra. Lo demás es cuestión de germinación evolutiva, no exenta de voluntad y constancia en el continuismo. Mar del Plata está siendo testigo de una de las más importantes experiencias artístico-culturales, surgida de inteligencias vernáculas.... Que esta experiencia no muera en los prolegómenos intencionales será obra responsable de la misma ciudad, que le deberá brindar su aliento y ca-riño, y de las autoridades; con su ayuda a este grupo suficientemente capacitado para jerarquizar y enaltecer el arte teatral marplatense, no sólo en las limitaciones comarcales sino en un plano preeminente nacional.... En resumen, MDP puede estar orgullosa. Posee un cuadro más que, desde ya, cuando alguien deba referirse a representaciones de auténtica categoría, no podrá dejar de mencionarlo”.

El discurso se repite poco después, frente al estreno de *El debut- El organito*:

“Sin duda resulta hazañoso, a veces casi una aventura insoluble, saldar ya no con ganancias, sino ajustadamente, el alto alquiler de una sala y las erogaciones de la escenografía, tramoya, propaganda, etc.... No obstante, ahí está el elenco de la Organización Cultural Atlántica, que ha puesto la pica en Flandes.... Sugeriríamos a las altas autoridades locales que hicieran lo posible para asistir a una de estas representaciones y luego convendrán en que el progreso de una ciudad no radica en su aspecto externo de rascacielos y pavimentaciones, sino que hay algo más, como estas demostraciones de auténtico valor ar-tístico que deben ser alentadas y apoyadas decididamente”.

El imaginario ya se conoce desde *ABC*: fuerte locomoción material e inercia espiritual, tesón y modestia de las tripulaciones teatrales y apatía congénita del Estado. El reportero de *EA* habla igual que sus compañeros: “Es hora de que la ciudad crezca, a más de alto y largo, en profundidad, y deja de hacerlo en vacuidades”. Nada se dice de los contribuyentes privados, que se desentendieron de *ABC* y ahora auxilian a *OCA* sucedido el incendio de su sala, y nunca se debilita el flujo de público, cuando se actúa en plateas chicas. A veces es la misma gente que llena los asientos la que opina, como para la citada obra de *Miller*: “Una realización cabal, seria, digna. Mar del Plata merece ser algo más que un ‘conejo de indias’ para los elencos que vienen de paso a ofrecer sus funciones “de ensayo” y luego presentarán, con los arreglos del caso, ante lo que consideran El Gran Público. Hay en este momento en Mar del Plata gente que está haciendo teatro para Mar del Plata. No podemos ignorarlo”. Tampoco existe firma, pero es una carta de lectores publicada con formato de artículo. Otro, que signa *L.A.C.* admira a *Los Juglares*, “valores locales, gente joven, estudiosa y consciente, que merecen ser conocidos y valorados” y “demuestran que el buen teatro no siempre necesita de buenos escenarios, costosos montajes, palabrería inútil, agobiante, para lograr interesar”¹⁸². Quién sabe, tal vez *los mismos protagonistas* crean la artimaña de remitir las opiniones a las redacciones, sin firma, como refuerzo o en ausencia de mejores cronistas. Un balance de *Bill* a “una primera etapa de los elencos teatrales locales”, que incluye la *Antígona* de *A & E*, no resulta tan laudatorio—en cuyo caso se *vengarían* sutilmente del intento de sustituirlos:

“No fue el fruto de una improvisación sino de una impaciencia, y su director, Rubén Benitez, quizás se sintió llamado a proyectarse con su elenco hacia un plano superior. Pese al frustrado intento no significa un fracaso sino un análisis de las posibilidades y su materialización efectiva. La obra encarada requería de un esfuerzo superior para que el elenco de aficionados que lo integran no estaba preparado, ni la dirección contó con los elementos suficientes para plasmar una determinada intención. De ahí nuestro juicio severo”¹⁸³.

Mejor es la lectura de *Los expedientes* (TAM), en el mismo ejemplar: “El metro para juzgarlo difiere considerablemente, por cuanto no se le puede exigir más allá de lo que es repre-

sentación vocacional”, y al fin “sólo es menester perseverancia, estudio, y seguir por etapas prefijadas de superación”, lo cual “dará satisfacción a los protagonistas y a la población una satisfacción cultural acorde con el prestigio que la ciudad ha alcanzado en todos los órdenes”. El articulista cree que los actores independientes son *solamente* vocacionales e imputa el yerro de sobreexigirlos a sus directores, demasiado confiados o ambiciosos. El primer año de coexistencia de las tres compañías lo valora prometedor, pero propedéutico¹⁸⁴.

Chulak, a mediados del 63, se pone impiadoso en un repaso parecido:

Un teatro a la deriva. : “El pretexto de animar una “época heroica” de la actuación teatral, de tener que poner el hombro a la causa en espera de una hipotética y milagrosa evolución, se está debilitando evidentemente. No convence a nadie. Sin contar con experiencias anteriores de corte filodramático, ya en 1954 la ciudad apoyó al grupo organizado ABC y luego en 1956 creció este criterio (TUOL). Esta organización de elencos independientes ha culminado con la desaparición del segundo y la ligazón del primero a la suerte personal de su director-fundador **José María Orensanz**.

Libertad, Martín Fierro, A & E, Pequeño Teatro, Universal, dieron en 1959 la sensación de un activo y pujante teatro independiente, parte del cual se exhibió en un Festival realizado en el Salón Dorado, en el que era más evidente la digitación ideológica que la aspiración estética.

Luego de este estallido de vigor parecido al de las estrellas *novas* sobrevino un misterioso colapsamiento (*sic*), que por fortuna dejó algún sobreviviente. Las expresiones activas tienen un tono más moderado, más sensato, procuran bases más sólidas en beneficio de la continuidad. Primero OCA y luego TAM, con acierto, se esfuerzan por la estabilidad y por conquistar una corriente de público desde sedes más o menos fijas. AEIOU y *Soledad para 4* es expresión de juventud, y resucita ABC, a la que los “veteranos” del teatro marplatense vigilan de reojo y no le tienen mucha confianza.” “Ni la firmeza de los sobrevivientes ni la solidez aspirada y en parte concretada por OCA y TAM han logrado trascender las limitaciones de lo vocacional y subir un peldaño de autoridad estética, reconocida por el público”. “Una aproximación entre bambalinas, descubrimos que los grupos no tienen suficiente cohesión (*Los expedientes, El organito, Así es la vida, Magia roja, El centroforward*), que hay muchas transferencias cuando no la existencia de una mayoría de elementos. Además de la falta de estudio paralela a la representación, es lo que ha impedido que los grupos se afianzaran con sentido de equipo y que el arte que practican no lograra un concepto de institución en la cultura local pese a su persistencia como quehacer durante tantos años.”

“La falta de objetivos por encima de “hacer teatro”, dirigir, actuar o exhibirse, es lo que determina que nuestro medio posea un teatro a la deriva, ya porque no se sepa adónde va o porque muchos, sabiéndolo bien, no ponen su esfuerzo en la elevación artística, sino en un acomodo personal para la figuración.... Mientras predomine en la actuación teatral lo que emana de elementos demasiado interesados, de “profesionales” prematuros o consuetudinarios y de quienes creen que no hace falta conocer las reglas del juego teatral porque el público las ignora, esta bienamada expresión del espíritu seguirá a la deriva, dejando tras de sí una estela de naufragos”¹⁸⁵.

El análisis no debió de producir sino malestar en los novatos teatristas, aún destacando el profesionalismo de intención, que según **Chulak** no trasciende por endeblez de “estudio” y la “transferencia” de un grupo a otro, que sabotean el “sentido de equipo” y la “falta de objetivos”, excepto el del mero exhibicionismo. La *interna* con *ABC* quita objetividad al comentario; el último párrafo posiblemente fustiga a los directores advenedizos y más de uno hubo de sentirse agraviado, dada la ambigüedad del discurso. A esa altura, todos los *ti* cuentan su escuela de teatro en plena acción, pero, como sucede en esta clase de preparación, sin docentes específicos de sobrados antecedentes que los apuntalen en ella, los actores suben a escena *mientras* se forman, de allí las a veces grandes diferencias a la hora de ejercer. La falta de compatibilidad entre actuaciones y un guía que no sabe cohesionarlas son datos que siempre relevan las críticas. **Nachman** contrataca, como previendo el inminente látigo de Chulak:

“Lo que sí le pedimos y le pediremos (a la crítica) es que estamos en un período de formación y que no pretendemos estar ya en la cima. Personalmente creo que debe haber dos tipos de crítica. A saber: la crítica artística hecha en un medio artístico en el que se hallan educados actores y público para hacer representaciones de alto vuelo. Luego la crítica de orientación, que es la que debe destacar al público los méritos del teatro, comenzando por sus elementos. Es decir, guiarlo hacia el teatro sin asustarlo con sus opiniones. Por eso creo que hace mal aquella crítica local que nos ha confundido con la Comédie Française, atacándonos sin haber pretendido nosotros en ningún momento estar a su altura. Olvidaron, al proceder así, que no estamos aún en condición de crear arte y que no lo haremos hasta no tener los actores y el público capacitados para ello.... (N)o creo que puedan llamarse críticos a quienes han concurrido a nuestro teatro y, cuando lo hicieron, procedieron olímpicamente, como perdonándonos la vida. Estamos haciendo un teatro y estamos haciendo un público. Esperamos que también se vayan haciendo los críticos”

Benítez afina con **GN** cuando dice, defendiéndose de su versión de *Antígona*: “Todos sabíamos que la obra no es para lo que habitualmente se llama ‘todo público’. Los críticos debieron saberlo también y cumplir, entonces, una labor orientadora”. La revisión de esta obra y la primera aparición de *TAM* en *ET*—como vemos, se publican varios textos que cotejan las consecuciones de los *ti* marplatenses a poco de surgir en simultáneo—delatan a una crítica también en estado germinal, más que orientadora, *desorientada*:

“La versión de Anouilh (*sic*) es fiel al sentido de la tragedia de Sófocles, con su oposición entre la fuerza del deber y la presión de los sentimientos humanos y la ubicación cada uno de los seres ante la realidad (*sic syntaxis*) que viven, conforme a una costumbre determinada de vida. La dirección de RB no logró conjugar todos estos aspectos en la medida necesaria, ni llevar a los intérpretes al clima preciso, por lo que la pieza trascurrió para el auditorio más como curiosidad que como trascendencia artística. Paralelamente a ello se agrega una decoración insuficiente, vestuario que no sigue el pensamiento de la versión y un clima que apenas en algunos instantes se refleja acertadamente”.

La exégesis de **Sófocles**, que firma el apodo *William*, es tan errónea como la redactada sobre **Anouilh**, y por lo demás, la simplificación escénica es intencionada, como rigurosa la adaptación de la vestimenta, siguiendo las indicaciones del paratexto. La cuestionable pericia de esta crítica larval queda en evidencia cuando le toca tasar a **Beckett**. *F. D.* afirma que “cala hondo en la vida de los personajes, más que caracteres individuales, constituyen la síntesis de una dramática realidad social, símbolos extraídos de la existencia misma, de esa existencia moderna cuando el hombre es una esperanza sin el impulso necesario para su realización” y “convoca la voluntad acobardada de sus criaturas o denuncia el determinismo social que los ha convertido en seres miserables e irresolutos”. No puede predicarse tal cosa, por mucho que Vladimiro y Estragón sean trotamundos míseros y “Pozzo es el amo sádico y Lucky el esclavo sumiso” (**Esslin** 1966, 35), pues para el caso de la última pareja simétrica “representan las relaciones entre el alma y el cuerpo, entre la parte material y espiritual del hombre, entre el intelecto y los apetitos” (íd.) y el absurdo beckettiano se enmarca en una semántica metafísica a pesar de la aparentes dicotomías explotador/explotado en que suele estructurar sus actancias. El tema será siempre la espera, el paso del tiempo, “el problema básico del ser y la naturaleza del yo” (íd. 37), ambage metafísico que excluye tácitamente cualquier lineal admisión alegórica de la sociedad.

En otros tramos menos ríspidos para la crítica, acierta, al medir la contingente integración entre actuaciones (*El televisor*) o las falencias intrínsecas del discurso dramático (el repertorio de **Borthiry**). La obra de **José de Thomas**, cuyo texto publica *Talía* en febrero del 62 y llevada a cabo por *TAM* es revisada en *LC*:

“La interpretación con ser aceptable no es lúcida. Sus principales figuras tienen altibajos pronunciados en su desempeño. De entre ellos la más homogénea es Hilda Marcó, que destaca particular naturalidad en su papel de Gracia, y Rodol-o Laboureau, que en su rol del abuelo encuentra instantes felices. En otro orden, Carlos Veltri no alcanza a transmitir el hondo drama interior de Próspero, el hombre que enfrenta el derrumbe de su tranquilidad hogareña y, aunque no tiene fallas de gran importancia y aparentemente domina el papel, no logra la adhesión preferida. José María Guimet como el técnico, señala dominio escénico y propia confianza. Delia Echeverría supera anteriores caracterizaciones estando a la altura de su papel... En resumen, un esfuerzo del elenco de TAM no cristalizado plenamente”¹⁸⁶.

El lenguaje se siente abstruso: si “no tiene fallas de gran importancia”, ¿qué significa no lograr “la adhesión preferida”?¹⁸⁷. Tan desparejo es el *handicap* actoral como vaga y confusa la lexis crítica. Afianzamiento gradual de uno y otra van de la mano.

Los diarios saludan el arribo de **Borthiry** a los escenarios porque al fin se concreta la realidad del dramaturgo local, pero el periodista de *LC* y novelista reconocido, resulta demasiado *literario* y propenso al quietismo y los largos parlamentos. El mecanoscrito de *La casa del mono que ríe*, que lleva el subtítulo *Ciertas confesiones impostergables en un solo tiempo*, comienza con una glosa del *Génesis*, que pronuncia el apóstol Mateo, y ocupa tres hojas oficio. Luego, los demás pupilos de Jesús “se levantan del público” y acceden al proscenio. Prolongadas meditaciones sobre la culpa, la humanidad desvalida, la represión —aparecen policías modernos que mencionan la picana—, José y María entre los personajes, un Judas “al que muchos acusan de comunista” (p. 21) y “fabrica bombas con botellas de nafta” (22), el profeta Nathaniel (24) y la traición que acarrea la detención de Cristo, se hilvanan en un único espacio y unidad de tiempo, la Cena. La originalidad del texto consiste en el derribo de la cuarta pared: los actores descienden, al final, y “desaparecen entre el público” (Escena 22: 51 y ss). Cincuenta y tres carillas mecanografiadas muestran algunas amputaciones de Benítez, que sin embargo preserva los farragosos monólogos de Mateo, portavoz de las ideas del dramaturgo. Éste mismo escribe “*Por fin!*” al cerrarlo después de *Telón*, y una fecha de finalización, 9-12-1962. Suponemos que intérpretes y receptores debieron de sentir una fatiga símil al bajar las cortinas¹⁸⁸.

Bill en *LC* está obligado a la complacencia, como colega del mismo medio, y publica una digresión sobre el texto:

“En (la obra) no hay recursos fáciles, asentándose en un diálogo no carente de profundidad y donde lo filosófico obliga a mantener la atención, sin juegos de palabras ni malabarismos verbales, en todo caso verdad escueta y aguda sobre la vida. Sobre ésta expresa el autor su disconformismo, de desencanto (*sic*), que si no es afín con Sartre, parece serlo de Camus o de Cuzzani. Hay una tendencia a la abstracción, a símbolos de la humanidad, pero tomados concretamente contemporáneos. Es la tragedia de un hombre que debe vivir una vida de la misma manera que lo hacen millones y a quienes los infortunios no doblegan”¹⁸⁹.

La copia a máquina no contiene didascalia alguna, lo que demostraría la inminencia de su representación, una dirección determinada o la obra por encargo, no en cuanto a temática sino debida a una petición especial. El crítico no aclara qué diferencia a Sartre de Camus; tratándose de **Benítez**, que en breve exhibirá su *Antígona*, habría mayor consanguinidad con **Anouilh**, dada la indefinición epocal y la convivencia entre sotanas y trajes de calle que se ven en las fotos. Borthiry revisa sus propios conceptos: “Puede no ser ubicado como simbolista puro o expresionista nato”¹⁹⁰, y ante el estreno de su tercer obra, reconoce, no sin contradicción:

“Pretendo ser natural, realista. Antes quería decir mucho simultáneamente y acudía a simbolismos”¹⁹¹. **Hugo MacDougall**, de *Argentores*, adula en el programa de mano: “Llega en momentos cruciales, no sólo para nuestro país sino para la humanidad. Tal vez Benítez logre advertir muchas cosas en ese revelado anhelo de imponer “al hombre sobre el mono”, que esta obra nacida a orillas del Atlántico en una ciudad donde se dan en verano todos los matices del convivir humano, llegue a constituir una pieza de trascendencia” (pág. 4). **Bill** descarga sus dardos contra las actuaciones, sin percatarse de que los inmola una escritura imposible, que, tal cual leímos en los cortes de la copia, no sabe o no osa intervenir:

“(L)a interpretación es dispar, no porque ella sea deficiente, sino por algunos defectos, en su mayor parte imputables a la nerviosidad del estreno. En general respondieron todos en la medida en que se adecuaron a sus personajes y a la índole anfí-mica de los mismos. La actuación de RB, sobresaliente en los instantes iniciales, fue paulatinamente decreciendo hasta tornarse un tanto apagada. Esta modalidad influyó notoriamente en la mayor parte de los personajes que mantuvieron el mismo ritmo y con ello dificultaron sumamente la audición. A ello debe agregarse la inexpresividad de la mayor parte del reparto”¹⁹².

Incómoda y empujada a la gentileza, la crónica deja vislumbrar los *no dichos* que una lectura de la partitura textual hace entrever: arritmia y acción monótona, que se traduce en actores inexpresivos, aunque, a fin de no afrentar al camarada, evalúe la puesta a la inversa.

En síntesis

“Llegará a su término hoy un año más en nuestra ciudad con una esperanza: el pau-latino desarrollo de una inquietud escénica en la preferencia del público. En verdad el período no fue propicio para mantener el espíritu de los conjuntos vocacionales o independientes locales, que apenas si reflejaron su posibilidad de permanencia con representaciones esporádicas”, dice un editorial de *LC* el 3/1/1965, que titula *Promisorio camino de un año*. El texto pondera además la apertura de una sala —*Astral*—y el reacondicionamiento del *Neptuno* y el *Provincial*, todos los cuales acogen, a ratos, a las legiones de teatristas marplatenses. Lógicamente, si se compara en bloque a los huéspedes veraniegos, de floreciente circulación en la década, con las microempresas nacidas y criadas, la asimetría es obvia. Pero cada grupo no estrena menos de dos, y hasta tres obras cada doce meses, prácticamente el por ciento de las viejas estudiantinas filodramáticas, lo que no puede reputarse poco habida cuenta de que sólo abordan los espacios en invierno, y sus contertulios, aún estudiantes en las escuelas de arte escénico, trabajan para vivir en otra cosa.

Campea en este punto un ascenso social del actorado, desde la cuna barrial y su pequeño comercio o el oficio a los *empleos* fijos en relación de dependencia que caracterizan a la clase media, a tono con el *aburguesamiento* del balneario y sus vacaciones opulentas: **Cabello, Balestrini, Marcó, Quintela, Alegre, Cussi** suelen jubilarse de sus ocupaciones a partir del 90,

estabilidad laboral que explica también la sucesividad, durante el mismo tiempo, de su vocación interpretativa: cambiarán de elenco y nunca cesarán de actuar¹⁹³.

Repasemos.

La cualidad del 60 es la politización como la del 70 es la radicalización, que acaece a nivel universal pero en la Argentina se gesta desde un hecho continental, la Revolución Cubana, y nacional, la proscripción del peronismo. Algunas decisiones tienen repercusión local como la Ley de Enseñanza Libre, intento de reglamentación del decreto de la Libertadora que permitía a la “iniciativa privada” a “crear universidades libres para expedir diplomas y títulos habilitantes” (art. 28 de la Ley 6403), y que **Fronidzi** sanciona a pocos meses de asumir la presidencia. La oposición, tanto como la aprobación al edicto, ganan la calle en un estado de movilización en toda la geografía urbana del país, teniendo de protagonistas a los jóvenes universitarios, que confrontan al sistema y chequean su propio poder de coerción y activismo directo. La *Primavera del 58*, en Buenos Aires, prodiga a un líder impensado: el rector de la UBA y hermano del presidente, **Risieri Fronidzi**, que declara su desacuerdo y llama, con tono combativo, “a salir de la tranquilidad de las aulas, los laboratorios y las bibliotecas” (**Bartolucci** 2007, 60), pero Mar del Plata no cuenta aún universidad y serán los secundarios, alumnos de los colegios Nacional, Comercial e Industrial, los que se convoquen en las plazas —los *laicos* en la Mitre, los *libres* en la Rocha—, armen conciliábulos de resistencia, se ausenten del dictado de clases y realicen actos relámpago hasta en barrios alejados del centro (íd., 63-5). Empiezan a desovillarse las primeras voces de izquierda; un representante del *Centro Universitario Marplatense* y estudiante de periodismo, en medio de un acto multitudinario, acusa al gobierno de apartarse de la línea de defensa al pueblo, ilusión que había suscitado el puntal del progresismo al autor de *El Petróleo Argentino*, para “entregarse a los intereses de la oligarquía vacuna y antipopular” (65)¹⁹⁴.

Y junto a la izquierda, el nacionalismo de derecha. Un profesor del Nacional Mariano Moreno, J. J. Bacigalupo, se estremece ante los grafiti que *Tacuara* garabatea en los muros del patio, “signo de intolerancia religiosa, nacionalista y racial”, más aún tratándose de “más de doscientos niños y adolescentes”, los cuales “ensucian paredes con su negra letra, símbolo de oscurantismo”¹⁹⁵. Un año después las mismas pintadas, en la capital, y atentados contra jóvenes judíos, frente al secuestro del genocida **Adolph Eichmann** por un comando israelí, para muchos derechistas violatorio de la soberanía dada su acción extradiplomática, llevan la firma de la *Guardia Restauradora Nacionalista* y *Tacuara*. Indicio de “regresión de la sociedad argentina, el desencadenamiento de sus fuerzas oscuras” (**Rouquié** 1982, 203), la violencia araña al movimiento sindical: **Felipe Vallese**, joven dirigente metalúrgico, es el primer *missing*

de la historia reciente (agosto de 1962). El clima de agobio pesimista que **Borthiry** imbrica en *La casa y La gaviota*. La Comisión Directiva del Cine Club debe responder a un editorial de *EA* im-putándole “la concurrencia de elementos de neta ideología comunista”, a raíz de la proyección de películas húngaras. En mayo del 63, plena vigencia del estado de sitio y antes de las elecciones, el ejecutivo ordena clausurar locales de ambas facciones neofascistas, y paralelamente, se crea el Consejo de Defensa Nacional a fin de reprimir también las actividades comunistas¹⁹⁶. Dos meses después se suscita el incendio del *Diagonal*, que nadie se atribuye pero no se descarta una venganza ideológica y antisemita sobre el teatro independiente que dirige un artista judío. Año final de varias cosas: si marzo saluda un nuevo Festival Internacional de Cine, en diciembre se sabe que al año siguiente se realizará en Buenos Aires¹⁹⁷.

La economía se tambalea según los avatares de la política. 1962 termina —**Álvaro Alsogaray** ministro de hacienda—devaluando la moneda un 65%, que pasa a cotizarse de 83 a 138 pesos por dólar, y si los agricultores y ganaderos encuentran aliciente a la producción, la transferencia de ingresos perjudica a los sectores industriales y sobreviene una oleada de quiebras; la ortodoxia deriva en drásticos recortes al gasto estatal y sacrificios de los asalariados, que ejemplifica la cesantía de 30 mil trabajadores textiles y 50 mil metalúrgicos (**Rouquié**, 202 y **Carri** 1967, 105). *LC* anota el alza del costo de vida y tras las cifras, propone la salida individual: “Consigna de estos tiempos difíciles: defiéndase económicamente como pueda”¹⁹⁸. Entretanto, se insubordina el general **Toranzo Montero** (agosto) desde Jujuy y se producen escaramuzas de baja intensidad entre los *azules* o legalistas y los *colorados*, supuestamente los más favorables a una dictadura sin fisuras. Rendidos estos ante el comandante en jefe **Juan Carlos Onganía**, el 23 se divulga el *Comunicado 150*, uno de cuyos redactores, el politólogo **Mariano Grondona**, será el corifeo ideológico de la *Revolución Argentina*. Las tropas acantonadas en la guarnición de Campo de Mayo, las grandes vencedoras, exigen elecciones libres, siempre y cuando “se asegure la imposibilidad del retorno a épocas ya superadas”, para lo cual las Fuerzas Armadas “tienen el sagrado deber de prevenir y contener cualquier empresa totalitaria”, léase peronismo y marxismo (contenido del *Comunicado*, cit. por **Rouquié**, 210). Volveremos a hablar de estos bandos con que el ejército, y la compostura socio-profesional de sus filas, dirimió intestinamente sus modos de erguirse frente al peronismo y el proyecto de sociedad que deriva en el golpe de 1966, donde un general azul termina encarnando una autarquía colorada—en el próximo capítulo.

En este contexto, la presidencia de **Arturo Umberto Illia** es un interinato permitido por las trifulcas de la interna castrense. Su candidatura aflora porque el líder de la UCRP, **Ricardo Balbín**, no confía en su estrella y teme una revancha del frondicismo en la oposición. Antes,

otro cuartelazo, del general retirado **Benjamín Menéndez**, el mismo conspirador de 1951, y la sublevación de la base naval de Punta Indio (abril de 1963), que los blindados azules aplastan. Democracia restringida, el ministro del interior de Guido, general **Osiris Villegas**, había incautado de nuevo el blanqueo del peronismo al prohibir la participación en las elecciones de la *Unión Popular*, cuyo conductor es el ex diputado conservador **Vicente Solano Lima**, lo que impulsa a Perón, que lo ha incensado, a azuzar el abstencionismo desde Madrid. *Nadie* realmente gana los comicios del 7 de julio del 63. La participación resulta más elevada de lo previsto (85%), los votos en blanco retroceden al 19% (25,1 en 1960) y con ellos el justicialismo, aún sin postulantes propios, pierde predicamento en la percepción de los analistas; el partido de la Libertadora, UDELPA (*Unión del Pueblo Argentino*), que propone a **Aramburu**, sólo computa el 7,7%; **Illia** encabeza el escrutinio pero su 25,8% no le aporta mayoría en las cámaras legislativas. La UCRI de **Oscar Alende** gana un 16,8 y queda en segundo lugar de los votos válidos y tercero en el porcentaje después de los sobres vacíos que coaligan a Perón, Frondizi, y varios grupos nacionalistas y socialcristianos. El trienio de Illia, de base tan débil, “trascurió dividido en dos partes: en la primera, los militares y el resto de la clase dirigente argentina se preguntaron cómo había llegado a la presidencia, y en la segunda, se preguntaron por qué estaba todavía allí” (**Horowicz** 1985, 181).

Illia crepita entre un programa de centro izquierda y las transigencias que las presiones internas y externas le obligan para retener un, abreviado, campo de maniobra. El 15 de noviembre anula los contratos petroleros aduciendo vicios de forma —contratación directa en lugar de licitaciones—, módico desquite contra sus rivales de la UCRI. Su voluntad de mantener a raya el intervencionismo del FMI sucede cuando ya se ha cerrado el ciclo de las inversiones extranjeras (33,8 millones de dólares entre 1963 y 64 frente a los 100-120 de Frondizi), pero restablece el superavit comercial y crece el PBI encima del 8% en 1964 y el volumen físico de la producción industrial. La decisión de imponer el *salario mínimo, vital y móvil* consigna una medida social positiva que enardece a la patronal como un desborde dirigista que sabotea el *laissez faire* y provocaría un descarrilamiento inflacionario, lo que en efecto pasa, rozando el 58% en veinte meses. Igual reacción de la *Unión Industrial* despiertan la congelación de las tarifas públicas, la ley de precios máximos a artículos de primera necesidad, la limitación de importaciones a bienes de equipo, la regimentación de operaciones con divisas, la intromisión del Estado en el mercado mundial de trigo y la reforma de la ley sobre despidos.

Un actor ineludible de estos tiempos es el sindicalismo, que tiene en el *pope* de la UOM, **Augusto Timoteo Lobo Vador**, su personaje consular. Interlocutor dilecto de los frondicistas y amigable con las Fuerzas Armadas, lanza a fines de mayo del 64 un *plan de lucha* que

ocupa los lugares de trabajo y declara hostilidades al gobierno constitucional. **José Alonso**, secretario general de la CGT, denuncia en simultáneo el doble juego de Vandor con el golpismo en marcha, que el metalúrgico atiza mediante una provocación el 17 de octubre, cuando promete el retorno del *General* hacia fin de año. Y en efecto, Perón embarca hacia la Argentina el 2 de diciembre, pero **Illia** avisa a los mariscales brasileños, que habían derrocado a **Joao Goulart** y eran aliados regionales del Pentágono, para impedir el reembarque en Río rumbo a Buenos Aires. Vandor queda como culpable de una trampa, e Illia desprestigiado como mandatario de un estado de derecho que no anuló el interdicto que pesaba sobre el cada vez más popular ídolo en ostracismo. Quizás Vandor quiso demostrar la inviabilidad de la vuelta y asegurarse la refundación de un *peronismo sin Perón* que estaría en manos de la burocracia sindical más que efectivamente concretar la operación, pero Perón queda envuelto en un “aura revolucionaria, un verdadero anti-imperialista” (**Rouquié**, 238), frente a los *cipayos* del Brasil y la política blanda y concesiva de la UCRP. Un titular de *LC* es timorato, igual que en plena Libertadora: “Será negociada la vuelta al país de un expresidente”¹⁹⁹.

En Mar del Plata los teatristas maduran la conciencia de sí mismos que los conduce a organizarse políticamente, comprobada la gravidez del gremialismo factor de poder y su inminente división en derecha e izquierda, la del país. Una primera reunión en el Club Español “convino en constituir la Sociedad de Actores Marplatenses, consideró el estatuto de la entidad madre en el orden metropolitano y nombró una comisión provisoria”²⁰⁰, y una asamblea posterior en LU6 decide elecciones el 15 de junio²⁰¹. Un *volante* a máquina de la *Lista Verde* confirma la fecha del 4 de octubre y propone la dupla **Jorge Piroberto/ Roberto Macchi** para presidente y secretario general respectivamente. El enriquecimiento *numérico* del campo teatral sucede en proporción inversa al abasto de salas, el costo exorbitante de sus locaciones y el desapego social por un empleo que sigue viéndose complementario, bohemio u ocasional: el actorado se siente *delante* de las pautas de importancia que está dispuesta a reconocerle una ciudad comercial y turística²⁰². Un artículo sin fechar de *LC* se explaya sobre los considerandos de la proposición: utilizar para la capacitación de los agentes al Instituto de Ciencias de la Educación, la Escuela de Teatro del Colegio Nacional y el curso sobre teatro de la Universidad Católica; “mantener una actividad constante, no esporádica como se viene haciendo ahora, con el fin de ‘hacer un público’”, pues “en las condiciones actuales quince días de actuación malogran la comunicación con el espectador”; congelamiento de los alquileres prohibitivos y lograr la “retención de valores”, o sea, cauterizar la diáspora, cuando no se cumplen las “condiciones mínimas” de bienestar y realización en medio nativo²⁰³.

Podemos a esta altura sacar conclusiones, a mitad de quinquenio:

1. La aceleración horizontal y vertical de la ciudad balnearia, que subroga definitivamente el paraje pueblerino de barrios insulares y baldíos por las monumentales edificaciones de departamentos y el chalet de clase media, densifica una paralela vida cultural, y los *centros* teatrales la sintetizan: artes plásticas, música, teatro, cine y en menor medida literatura locales se dan cita en *OCA* y *TAM*, que los apadrinan, instalan y promueven. Esta importancia autoconcedida conlleva el objetivo de financiarse a través de distintos métodos, popularizar al grupo de artistas en la dirección centrífuga de ser un referente de la promoción de las artes y en la centrípeta de atraer, y luego *formar* un consumidor de cultura y consecuentemente, de teatro. En todos los casos hay un claro razonamiento: al espectador se lo *crea*, para eso se debe actuar con regularidad y esto se obtiene sólo a partir de la consecución de la sala fija. Y este tejido de ingredientes funcionando genera el pespunte que lo cierra: dramaturgia y crítica. Por supuesto, todo sucede a un tiempo, pero no se perfecciona ni permanece si se ausenta alguno, o varios, de sus participantes. La creencia compartida es la misma de ABC: una de las principales urbes argentinas *debe* tener su propio arte escénico como tiene las demás artes. Diferencia con el 50, estaba en formación mientras ahora se ha cualificado y se hace imperativo conservarla, que crezca y se difunda;

2. A tono con la *institucionalización* privada del teatro, se incorporan los rituales del teatro moderno. *Nachman* afirma la estética histórica nacional, desde la comedia de costumbres (*Malfatti/ De las Llanderas, Laferrére*), el grotesco (*Discépolo*), la farsa (*Young*), el drama de ideas (*Borthiry*) y la neovanguardia (*Latorre*)—el sustrato del sainete, reconfigurado, planea en su captura de un auditorio remanente al que le inyecta lecturas alternativas; *Benítez*, ecléctico, es un trágico internacional que juega sus fichas a la puesta por sobre el texto: *Borthiry, Miller, Anouilh* y *Shakespeare* explicitan que no existen autores sino textos espectaculares; *Galvé* y su conjunto (*Vega Godoy, Villegas Vidal, Forti*) testean a su público entre titubeos (tanto *Denevi, Dragún, Sánchez* y *Canal Feijóo* como *Gorki* y *Brecht*) sin definirse hasta elegir al absurdo europeo: *Beckett, Ionesco*. Alternativamente se perdona o se penitencia a un grupo por *vocacional* —todavía—, pero ya queda prístino en el discurso la *identificación* de los *independientes* y se torna peyorativo adjetivarlos *vocacionales* cuando pretenden profesionalismo pero terminan demostrando fallas del estrato *anterior*. Época de búsquedas más que de hallazgos, cohabitan todas las estéticas y salen airoas en su intento de *convertir* al público a ellas. En nuestro contexto, vanguardia puede significar la *neovanguardia* importada de Europa como el bien militar sentido de *arte de avanzada*, sea por sus innovaciones morfotemáticas, sea por su intencionalidad transformadora de la sociedad: en ambos casos, un teatro no lucrativo, de riesgo y coraje (*Dubatti* 2012, 69). *Viñas* (1989) prefiere llamarlos *expe-*

rimentales, trátase de los grupos filoizquierdistas o de los marginados de todo compromiso político. Para la prensa, en el momento de su aparición, es sinónimo de *disconformismo*, *abstracción* y *absurdo* (cf. nota 175, pág. 79).

3. La *recepción* sufre altibajos pero en líneas generales el éxito acompaña los estrenos. “Era una época fabulosa. Llenábamos el Auditorium las siete noches con *La casa del mono*. Emilio **Stevanovich** transmitía *Las dos carátulas* desde Mar del Plata y hacía un comentario sobre la obra que había visto la noche anterior. Había críticos, reportajes previos al estreno, cobertura y éxito de público siempre. Antes la gente era más fervorosa, iba al teatro y apoyaba lo local”, recuerda **Fernández Quintela**²⁰⁴. La disolución de las compañías se debe a multiplicidad de causas no referidas a la fluencia de espectadores, sino a entradas gratuitas o solidarias, la cuota de socio personal que enseguida deja de abonarse y los elevados costos de prestación de salas ajenas. La crítica, tal cual apreciamos, pasa de la complacencia a la causticidad, alguna incompreensión evidente y coberturas siempre presentes, aunque no en todos los medios —*ET* no publica casi nada en los años 1962 y 63. También, las siglas dan lugar a los seudónimos, que de cualquier modo son reconocibles en el ambiente, y empiezan a responsabilizarse firmas íntegras. *Bill* quizás sea **Guillermo José Pérez**, que pasa de *ET* a *LC* —reponemos según informaciones del periodista **Mario Trucco**²⁰⁵, igual que *William*. Los comentaristas aún no saben del todo *de qué hablan* cuando mencionan términos como *vanguardia*, *expresionismo* o *absurdo*, pero los aplican: esnobismo, pavoneo intelectual o sapiencia cabal empírica, no aciertan en muchas ocasiones a descubrir los secretos de la sintaxis teatral, y asimismo tienen más espacio publicable y se espera de ellos que lo usen. Al menos, los artículos no servirán para entender de qué trata *la obra* y sí de qué trata *el crítico*. Cuando habla de “tendencia a la abstracción” (*La casa del mono...cf. supra*, 61) o “intrincada gama de símbolos y abstracciones” (*Funeral y discurso*, 53) no está hablando necesariamente de geometrización o complejidad sino sólo de *complicación* para entender *él* de qué se trata.

4. Entendemos por *segunda modernidad* (o modernización), con **Pellettieri** (1997) al *microsistema teatral del sesenta* (20), emergente a comienzos de década y dominante ya a mediados; estamos en la fase de *ruptura, polémica e intercambio de procedimientos*, el realismo reflexivo de los jóvenes dramaturgos porteños —**Gorostiza, Halac, Cossa, Somigliana, Dragún**—, la diseminación del *Método* Stanislavski-Strasberg y un nuevo concepto de la *mise* y la neovanguardia. Hemos visto que nuestros directores comparten el *syllabus* de la memoria emotiva y el *si creativo* en las clases que imparten dentro de sus respectivas escuelas, y la intrepidez en materia de puesta. De no menor influjo son las modas pedagógicas: la *educación por el arte* (**Herbert Read** y *Los Juglares*) y la *Rítmica* dalcrozeana (**Galvé**: cf nota 107, p. 232). En

Mar del Plata algunos nuevos autores estrenan a poca demora de su llegada a la capital. En el capítulo anterior mencionamos *Historias para ser contadas* como la primera obra nacional que debuta en el balneario *antes* que en Buenos Aires (cf. pág. 40); ahora es el turno de las versiones locales. *Los de la mesa* 10 vuelve dos veces (1961: *Teatro Estudiantil Marplatense*, y 62: *TAM*) y *Soledad para cuatro*, de Halac en 1962 por *AEIOU* antes de que la traigan visitantes en 1965 (cf. *supra*, pág. 14). La experiencia del público sobre **Arthur Miller**, el cual viene representándose desde 1950 y tiene en los 60 sucesivos anclajes marplatenses, su teatro, que considera a la par la causalidad social y responsabilidad individual, y en el que abrevan los escritores del realismo reflexivo (**Pellettieri** 2003, 249) prepara la permeabilidad de sus textualidades hacia la segunda mitad del 60, cuando se adaptan asiduamente²⁰⁶. Los tres teatrístas fundamentales buscan *crear* públicos: el popular-politizado, o con cierta conciencia social **Nachman**, y sus jóvenes progresivamente antisistema; el de la neovanguardia estructural **Galvé** y el de la neovanguardia *visual* **Benítez**. El único que sigue su propia línea estrenando incansablemente hasta su desaparición es el primero. Desde el punto de vista *autoral*, no hay rastros del realismo reflexivo en el balneario, lo que, nuevamente, lo desmarca de la periodización pelletiriana. **Llan de Rosos** insiste en el nativismo, inercial en los pueblos agrarios bonaerenses y de poca receptividad ya en la ciudad, pero el dramaturgo *urbano*, **Borthiry**, y sus piezas *à thèse* tampoco reconocen un público *moderno*, demasiado verbalizadas y mensajistas, antiteatrales en el peor sentido y en dirección contraria a las corrientes nacionales y universales.

Nuevas tónicas de dirección y puesta se llevan a cabo. En este primer lustro del 60 a la *macropoética* del absurdo en **TAM** le cuesta convencer de sus cualidades al público, si bien éste proviene de otra capas, más que sociales educativas. El realismo en escena suscita a nivel convivial algunas reacciones: **Menicucci** relata que una espectadora le confía que *Cuatro paredes y un techo* es para ella “como si me hubieran dado una bofetada en la cara”, lo cual revela la situación de los jóvenes de la clase media en su forzada convivencia con los padres y los obstáculos de la casa propia, el entronque del horizonte teatral y la serie social²⁰⁷, y una respuesta *crítica* traducida en mejores números de concurrencia a sala. Lógicamente las secuelas del realismo se demoran menos en aceptación que el absurdo. Algunas innovaciones en la *micropoética* nachmaniana participan de la estética de **Brecht**: acción comentada mediante carteles explicativos o anunciatorios, el *comediante* relator distanciado que rompe la cuarta pared, inserción de música en vivo, el actor que utiliza gestualidad artificial y movimientos bruscos y secciona y aplica el *gestus* social²⁰⁸.

Según el enfoque sistémico, concluimos: en lo *biológico*, se concreta la bifrontalidad marplatense, estacional (verano/invierno) y demográfica (locales y migrantes —*versus, con, más*—visitantes (Fabiani 2009, 221-2); en lo *económico* Mar del Plata goza su mejor crecimiento histórico y el despegue de una nueva pequeña burguesía de intereses divergentes en relación a la elite fundadora; lo *político* se signa en la fragilidad de la democracia y las primeras fiscalizaciones y hostilizaciones junto a las libertades de conciencia que agujonea el espíritu sesentista, y en lo *cultural*, los consumos simbólicos, las poéticas de reformulación formal y el comienzo de la actitud crítica en teatristas y receptores.

Durante los próximos años germina el almácigo de la escena propia, hasta hace poco un sembradío de plantas esparcidas.

¹ Perón y los intelectuales. Ver apéndice, pág. 12.

² Los libros anticomunistas: **Yotuel, Falcionelli**. Ver apéndice, pág. 12-3.

³ El *Festival de Cine* y Mar del Plata vidriera universal. Ver apéndice, pág. 13.

⁴ Principios desarrollistas. Ver apéndice, pág. 13.

⁵ **Viñas, Ceballos**. Ver apéndice, pág. 13.

⁶ Su trayecto posterior inclinará la balanza, sin embargo, pasada la efervescencia, hacia el conformismo del que toma nota Manuel **Vázquez Montalbán**: “Cuando salí de las barricadas del 68 me fui a llevar las cuentas de una filial de la *Unilever*” (1988, 262). **Claudio Gabis**, guitarrista del trío *Manal*, lo resume así: “para los padres los hijos eran monstruos y los hijos creíamos ser engendrados por monstruos. Era muy duro y muy lindo” (**Pujol**, 247).

⁷ Calificación y descalificación de los jóvenes, según **Grinberg**. Ver apéndice, pág. 13-14.

⁸ Cita extraída de **Gillespie**, 1987: 80. **Dujovne** (2002) menciona al jesuita Benítez, mentor de **Eva Duarte**, según quien la esposa de Perón y el nuncio **Roncalli** tienen una larga conversación sobre la práctica política de la caridad (324). Los documentos emanados del Concilio Vaticano II “condenaban la pobreza, la injusticia y la explotación como resultado del afán humano de poder y riqueza; se incitaba a los cristianos, en nombre del amor al prójimo, a que lucharan por la igualdad” (**Gillespie**, 80). El pontífice **Pablo VI** profundizará la crítica, pero en términos equívocos, “por temor a que la Iglesia Católica se convirtiera exclusivamente en una “iglesia de los pobres” (80-1), y no obstante descartar la vía de la violencia, no la excluía “donde sea manifiesta una tiranía duradera que pudiese perjudicar los derechos personales fundamentales y dañar peligrosamente el bien común del país” (id., 80). Volveremos sobre el asunto.

⁹ *Dialéctica de la liberación*, 1971: 78-9.

¹⁰ **José P.** Citado por **Pastoriza**, 2009: 63.

¹¹ *El Trabajo (ET)*: 19/5/64, 5.

¹² 11/2/65, 5.

¹³ Nuevos hábitos veraniegos. Ver apéndice, pág. 14.

¹⁴ **Mirta M.**, cf. **Pastoriza** 2009, 127.

¹⁵ Resultado del progreso social iniciado en el peronismo, los autónomos, que comprenden a artesanos, cuentapropistas y personal doméstico, crecen entre 1947 y 60 a una tasa anual del 17,4%. Las mujeres que se desempeñan en el servicio doméstico pierden posiciones, del 63,5% al 53,6, “reflejando los nuevos horizontes que se abrían para aquellas en el mundo del trabajo fabril y los servicios. Los que aumentaron, en cambio, fueron las ocupaciones en tareas de reparación (mecánicos, electricistas), en servicios personales (peluquerías, lavanderías) y oficios vinculados a la construcción (pintores, albañiles, plomeros), actividades todas que requerían un capital inicial mínimo y por ello mismo, eran un primer canal de avance social para sectores de las clases trabajadoras urbanas” (**Torre/Pastoriza** 2002, 277).

¹⁶ *ET*: 25/10, 1.

¹⁷ Entrevistas a **Stebelski**, 28 de marzo de 2008 y a **Ángel Balestrini**, 23 de setiembre de 2008. “Fin de una época” titula *LC* al incendio del Club Mar del Plata (10/2/2010, 5). Fachada estilo Luis XVI, escalinatas y columnas de mármol de Carrara, su Salón *Inglés* tenía parquet de roble de Eslovenia; el *Dorado* se decoró a la usanza Luis XVIII con paredes laminadas en oro 24 y arañas de cristal de Baccarat, “opinaban los técnicos que desde el punto de vista acústico era superior al Colón de Buenos Aires” (**Barili**: 25/5/80, 21). El Salón *Blanco*, para fiestas, imitaba otra estética con nombre de rey francés, Luis XV. Había sido expropiado recientemente por el gobierno nacional “con destino a salones de juego, esparcimientos, actos artísticos y culturales de la Lotería de Beneficencia Nacional y Casinos” (id.).

¹⁸ **Stebelski, Balestrini**; la primera universidad provincial. Ver apéndice, pág. 14.

¹⁹ Subrayados nuestros: 17/7, 3.

²⁰ Entrevista a **Andrea Chulak**, hija de Armando: 21 de mayo de 2009.

²¹ **Balestrini**. Entrevista del 23 de setiembre de 2008.

²² Encuesta a actores de los 60: **Brutocao**, 2007c: 159-167.

²³ *LC*: 24/10/60, 8.

²⁴ *LC*: 25/10/60, 7. El programa a efectuarse en Buenos Aires, que inaugura PT, publicado en *LC* con omisiones, imbrica repertorio dominante y emergente y verifica la actualidad del teatro marplatense entre sus análogos: El *Club de Teatro* de Uruguay (*Santa Juana*, de **Shaw**); El *Tablado* de Chaco (*Mateo*, de **Discépolo**); el *Gabriel Barceló* de Chubut (*La dama del alba*, de **Casona**); *Arco Iris* de la capital

(*Fidela*, de **Ferretti**); *Teatro del Pueblo* de Uruguay (*Woyzeck*, de **Buchner**); *La Mueca* del Gran Buenos Aires (sic: *Bendita seas*, de **No-vión**); *El Mililo* de La Rioja (*Cynthia y su alma*, de **Polzer**). Sin mención de obra aparecen luego el *Teatro Popular Independiente* (capital), conjunto *V. Cervetto y Teatro Libre Florencio Sánchez* (pcia. de Buenos Aires), *Amancaey* (Neuquén), *El Alma Encantada* (Córdoba) y *La Máscara* (Uruguay). Se ignora la pieza que PT lleva al festival.

²⁵ LC: 29/12/60, 11.

²⁶ Entrevista a Arturo **Vega Godoy**. Programa radial *Conexiones*, 4 de agosto de 2007. Por Nicolás Fabiani.

²⁷ Entrevista a **Godoy**, con otros integrantes del *Centro Vasco*, 19 de setiembre de 2006. Las citas textuales siguientes pertenecen a este diálogo.

²⁸ Así lo relata a LC: 21/6/62, 7.

²⁹ Véase el trabajo de **Álvarez**, *Historia del Centro Vasco "Denak Bat"*, 2006: III, 9 y IV, 13 (disponible en CD).

³⁰ Artículo *Teatralerías*: ET: 31/10/58, 4. Singerman: LC: 17/12/60, 6-7. Certamen AME: LC: 30/6/59, 8.

³¹ Según anoticia LC, obtuvieron el lauro la comedia farsesca en dos actos *La impaciencia del diablo*, de Héctor Zorin (Buenos Aires); la comedia dramática en tres actos *El gran terror*, de Augusto Lippi (MDP); la comedia en tres actos *Napoleón soy yo*, de Adolfo Botazzi (Bs. As.); "tres dramas en uno" (sic): *La primera piedra*, de Alberto Vázquez (Bs. As.); la comedia en tres actos *Un caso de divorcio*, de Pedro Herbetain (Bs. As.); y "premio único mejor obra en un acto", *La invitación*, de Ernesto Castany (Bs. As.). El tribunal: Zulema Casariego (*Libertad*), Orensanz (*ABC*), José Luis Sicilia (*Martín Fierro*) y Raúl Alcurumbe (*Arte & Estudio*). LC: 30/6/59, 8.

³² LC: 7/7/61, 7.

³³ LC: 9/10, 9.

³⁴ ET: 30/4/1960, 7.

³⁵ ET: 18/11/58, 2.

³⁶ ET: 11/11, 2.

³⁷ ET: 4/11, 2.

³⁸ ET: 11/11, 2.

³⁹ *Hay maquis...* ET: 21/4, 5; *Jaque mate*: ET: 20/10, 5.

⁴⁰ **Benítez**: LC: 30/6/61, 7. **Nachman**: ET: 8/8/65, 9.

⁴¹ LC: 3/4/61, 11.

⁴² ET: 25/11/58, 2.

⁴³ El responsable de la sección lamenta "el más absoluto de los silencios" que aqueja al *Teatro Popular* de la UOL, apenas un año atrás protagonista de *El centroforward*, "que lograra la atracción de todas las miradas al convertirse en un serio exponente de la inquietud teatral marplatense" (15/11/58, 2), justo cuando se confirma la elección de **Eugenio Filipelli** —quien dirigiera al grupo al renunciar Rouget— como director de la *Comedia Cordobesa* (29/11, 2) y el actor del TP **Orlando Sacha** "fue aceptado por el conocido actor chileno **Lautaro Murúa** para integrar su compañía". Con *Cándida*, "ABC volverá a remover el avispero" (id.). *Nuestra Natacha* debuta el 22/10 conducido por **Dámaso López del Valle**, de la Sociedad General de Autores de España (p. 2) y su elenco: Anita Reyes, María Luisa Gimeno, Antonio Giral Torralba, Luis Beneyto y Héctor Giménez; esa noche repondrá una parodia de *Don Juan Tenorio*, *El novio de Doña Inés* (de Javier de Burgos, con Pepita Grustán, Gimeno, Pepe Nieto y Beneyto) (ET: 25/11, 2). Se consigna que el subdirector de la *Valenciana* es ahora José Luis Gutiérrez, "procedente de la *Unión Aragonesa*", lo cual informa de los intercambios entre las agrupaciones españolas (ET: 18/11, 2). *Humanidad* lo dirigen el matrimonio Martha y Luis Romano. Tal cual adelantáramos el único conjunto vocacional que sobrevive unos años en la década siguiente es el *Centro Vasco*.

⁴⁴ *Martín Fierro*: ET: 6/1/59, 2; *El Caracol* en Quilmes: ET: 24/2/59, 2 y en Independiente: ET: 6/1 y 13/6/59, 2; *Amigos del Teatro*: ET: 9/5/59, 5; LC: 18/5/59, 7; *Los Juglares* en plaza San Martín: ET: 28/3/59, 5, y en el Auditorium: ET: 28/5/59, 5; *Amigos del Teatro* del Colegio Moreno: LC: 18/5/60, 7 y LC: 26/5, 5; *Conjunto Experimental Filodramático*: LC: 16/9/60, 6; *Alfonsina Storni*: LC: 17/9/60, 7; *Piccolo Teatro*: LC: 19/9/60, 9. Mario **Mario** fue —recordemos—director del *Teatro de Arte* de **Agustina Fonrouge**. Cf. cap. 2, pág. 18.

⁴⁵ LC: 25/4/60, 5.

⁴⁶ Breve crítica de ocasión en LC: 30/5/60, 5. El repertorio dominante del TU: *El barro humano*, de Acausso; *La dulce enemiga*, de Antoine; *Gringalet*, de **Vanderbeghe**; *En familia*, de Sánchez; *La conquista*, de Iglesias Paz; *Hay que casar a Ernesto*, de Pappo; *Fascinación*, de **Winter**, "y diez obras más" (ET: 28/9/60, 5) El ciclo comienza con *Los mirasoles* de **Sánchez Gardel** y se programan *Un guapo del 900*, *Ruleta*, *Qué pequeño era mi mundo*, *Divorciémonos* y *Un tranvía llamado Deseo*. El listado es importante por su eclecticismo, tratándose de radioteatro, que en los 60 rompe los moldes del melodrama y emprende el camino *inverso*: del teatro "de escena" al set radiofónico. Para ello cuenta intérpretes avezados en ambos formatos y de disciplina académica: Hilda Marcó, Elsa Alegre, Marta Rigau, Yayi Nelson, Carlos Veltri, José María Guimet, Roberto Macchi, Miguel Ángel Chaives y Jorge Laureti —todos a un paso de emigrar a los tres teatros centrales del período. **Fabiani**, alumno y actor del Colegio Nacional aclara que no se adaptó *M'hijo* sino que se realizó *el texto mismo* y la directora, la profesora **María E. de Meckers** (entrevista del 3/9/2011).

⁴⁷ *Todos querían vengarse*: LC: 16/9/60, 6; *Buenos días, mamá*: LC: 17/9, 7.

⁴⁸ ET, 8/10/60, 5. *La llama eterna* de **Tálice/Montaine** se estrena en 1947 (Fanny **Navarro**/Esteban **Serrador**) Cf. **Dubatti**, 2012: 125. Sólo las compañías porteñas pueden traer obras actuales, como capaces de abonar sus derechos.

⁴⁹ ET: 17/4/61, 4.

⁵⁰ *Los de la mesa 10*: auspiciado por **OCA** (LC: 21/10/61, 6-7) y por **TAM** (ET: 26/5/62, 6). *Tabla Redonda*: ET: 26/7/61, 6.

⁵¹ ET: 21/4/60, 5.

⁵² *Conjunto Experimental Filodramático*: Aldo Tessitore, Rosita Castellanos, Alfredo Alonso, Oscar Domínguez, Elizabeth Miralva, Oscar Palomba, José Potés, Carlos Abud (ET: 16/9, 5; LC: 16/9, 6); *Centro Juventud Dramática Española*: Luis Beneyto, José Hurtado, Carlos Vasco, María Elena Russo, Olga Boga, Carlos Afranchi, José González, Antonio Giral Torralba, Aída Knollinger, Anita Reyes (ET: 8/10, 5);

Tabla Redonda: Elizabeth Kiraly, Elvira Asenjo, Edgardo Schnass, Alberto Magani, César Chini, Jorge Disanti, Osvaldo Faurt, Oscar Albani; **TEM (Teatro Estudiantil Marplatense):** Norma Navarri, Alberto Genga, Alma Mancini, Graciela Colombo, Alfredo Savelli, Cristina Hikirk, Héctor Crespo, Ana Marchetti, Raúl Vásquez, Ana Godoy, Edgardo Barbieri, Beatriz Juncos, Raúl Sibechi, María Ordoqui, Alberto Sastre, Graciela Caussat, Rafael Feldman, Ana Gelay, Raúl Zabala (LC: 15/4/61, 7; ET: 17/4/61, 4). En TEM debuta como actor el futuro cineasta **Héctor Babenco**, marplatense de origen (LC y ET: *íd.*).

⁵³ Sic: ET, 27/3/63, 4.

⁵⁴ Las críticas periodísticas a este microsistema esmerilan el humor elemental y las soluciones pedestres a los conflictos sentimentales. *La cama del presidente* (1960): “**Abel Santa Cruz** siente predilección por pintar padres de vida desordenada que a la larga se encuentra con una hija que llega a despertarle sus instintos paternos (no es la primera vez que lo utiliza). Para su desarrollo no encontró nada mejor que sumar diálogos y situaciones que pecan más por cursis que por sentimentalismo primario, a lo que agregó una filosofía casera y un mensaje ingenuo sobre la posibilidad de convertir comunistas haciéndolos conocer los beneficios del confort hogareño burgués” (*La Prensa*). Para *Tres vivos que fueron muertos* (1960), *Clarín*: “Puede catalogarse entre las ‘pochades’, que plena de situaciones reideras, logradas sobre la base de convencionales enredos, logran brindar al público ese grato a la par que intrascendente momento de expansión, propicio para coronar las cenas abundantes y sustanciosas. Nada de complicaciones para el espíritu; todo muy claro y directo” (citado por **Cazap** 2003: 442). Se trata de un denominador común a los tres subgéneros del teatro comercial del 60 que se trasponen a Mar del Plata cada verano. **Castagnino**: “Santa Cruz acapara salas y carteles con piezas bien dosificadas de ingenio y sentimentalismo fácil, en reiterada y rendidora receta de teatro ‘digestivo’” (1968, 174).

⁵⁵ Franceses (**André Roussin, Barillet & Gredy, Claude Magnier, Felicien Marceau, Louis Verneuil, Marc Sauvajon, Michel Ancon, Jean de Hartos, Sacha Guitry, Scheu & Neblut, Arout & Lucher, Michele Fermoud, Marc Camoletti**), italianos (**Aldo de Benedetti, Garinei & Giovannini, Nicola Manzari, Luigi Antonelli, Francesco Balla, Ercole Patti**) y anglosajones (**Roger MacDougall, Neil Simon, Joe Makia, Leslie Stevens, Cooney & Chapman, Jerome Kilty, Noel Coward, Caroline Francke, Elizabeth Wilmet, Lawrence Roman**).

⁵⁶ Obras de **Paso: Usted puede ser un asesino** (Pepita Martín/Manuel de Sabatini: 16/2/61 y 4/1/62); *Cosas de papá y mamá* (Niní Marshall/Raimundo Pastore: 3/1/63); *Cuando tú me necesites* (Lola Membrives/Paquita Más: 12/1/63); *El canto de la cigarra* (Raúl Rossi: 7/1/64); *Un 30 de febrero* (Hebe Donay/Delfina Jauffret: 8/12/64); *Los derechos de la mujer* (Ángel Magaña/Manolita Serra: 9/10/65); *Mamá con niña* (Donay/Jauffret: 22/2/66). De los hermanos **Pelay**: *Un novio prefabricado* (Semillita/María Esther Podestá: 21/8/64), *El novicio rebelde* (Joe Rígoli: 1967).

⁵⁷ **Mareco familiar** en la Sala Sacoa: ET: 3/1/61, 3. En LU9: ET: 1/9/61, 6.

⁵⁸ **Vittori**, obras de Mansardi y Antonelli: LC, 12/8/63, 7; no hay más localidades: ET: 9/1/65, 6. *Paula...* en 1966: LC: 30/1/66, 11; cuatro salas invadidas: LC, 6/1/69, 11.

⁵⁹ LC: 28/10/65, 6.

⁶⁰ *El Atlántico* (EA): 10/1/68, 11.

⁶¹ *El puente*: ET, 16/8/60, 5; *Soledad para 4*: LC, 22/1/65, 6; *Fin de diciembre*: ET, 18/4/65, 6. De **Halac** dice el cronista de ET: “Hastiado de un teatro que ignora nuestra realidad, refugiándose en el esteticismo hueco y el revisionismo histórico, los jóvenes autores hurgan con verdad en lo cotidiano y a través de un género realista y psicológico enfrentan al hombre de nuestros días con su verdad... Halac, lejos de enrojecer, con ese regío impudor que necesita el artista para desnudar a sus criaturas, se confiesa y nos confiesa, para confesar a través de los personajes de *Fin de diciembre* anhelos y frustraciones propias”. Elenco: Eduardo Lobato, Carlos Moreno, León Sarthie, Judith Wainer, Pablo Boyard, Helena Tritek. Del 18 al 25 de abril de 1965. ET: 18/4, 6. El estreno se realiza en Mar del Plata, antes que en la capital.

⁶² *Jettatore!*, por **Vehil/Serrador**: LC: 8/12/65, 7. *Requiem para un viernes a la noche*: LC, 7/10/66, 7.

⁶³ Entrevista del 30 de octubre de 2009. Pablo **Sirochinsky** refiere en el diálogo que la colección completa de *Bambalinas* fue donada por su madre a la *Biblioteca Municipal* marplatense. Está aún sin catalogar.

⁶⁴ *Esquina peligrosa*: ET, 15/2/58, 3; *La mujerzuela respetuosa*: LC: 8/9/61, 6. *Víctimas del deber*: LC, 1/9/62, 7. *Los enamorados*: LC, 7/9/62, 7; *La Antorcha*: LC, 29/1/63, 7; *Titeres de Cachiporra*: LC, 1/3/63, 7; *Luna de papel*: LC, 13/4/63.

⁶⁵ *El zoo de cristal*: LC: 21/1/61, 7; *Hombre y superhombre*: LC: 8/1/62, 8-9; *Delito en la Isla de las Cabras*: LC: 2/2/62, 9; *El baile de los ladrones*: LC: 11/2, 9 y LC: 1/3/62, 7; *Panorama desde el puente*: 12/3/64; *¿Quién le teme a Virginia Wolff?*: LC: 2/1/65, 7; *La orquesta*: LC: 10/1/65, 9; *Antes del desayuno*: LC: 17/7/65, 6; *Doña Rosita la soltera*: 8/12/65; *El hombre, la bestia y la virtud*: 3/1/67; *La gata sobre el tejado de zinc caliente*: LC: 23/1/70, 11. **Eduardo Chiaramonte**, joven espectador en 1965, recuerda cuando **Myriam de Urquijo** entra al escenario marplatense, tropieza con un mueble y musita *la puta que lo parió*. “Fue como un shock escuchar por primera vez en el teatro palabras prohibidas”. *La liberación del vocabulario* no tardará en tener sus copistas locales, justificados por la osadía ajena (entrevista del 28 de septiembre de 2011).

⁶⁶ **Gabriel Romano**. Ver apéndice, pág. 14.

⁶⁷ *Un amante en la ciudad*: ET: 29/9/58, 2; *Kikirikí*: ET: 2/9/58, 2.

⁶⁸ 4/11/58, 2.

⁶⁹ LC: 24/5/62, 9.

⁷⁰ **Cabello**. Entrevista del 16 de enero de 2009.

⁷¹ Entrevista del 23 de setiembre de 2008.

⁷² **Tesoriero**. Entrevista del 24 de noviembre de 2010.

⁷³ **Fernández Quintela**. Entrevista del 23 de noviembre de 2009.

⁷⁴ **Tesoriero**. Entrevista del 14 de agosto de 2008.

⁷⁵ Citado por **Brutocao** 2009, 13.

⁷⁶ **Übersfeld** 2002, 78. Cf. otras definiciones en el capítulo anterior, pp. 52-3.

⁷⁷ LC: 31/8/64, 6.

⁷⁸ **Fernández Quintela**. Entrevista del 23 de noviembre de 2009.

⁷⁹ LC: 26/11/69, 10.

⁸⁰ LC: “Rubén Benítez: El profeta en su tierra”, 10/10/67, 8-9.

⁸¹ Más **Quintela**: “Benítez escribía muy bien poesía y tenía muy buenas ideas, que anotaba pero no llegaban a ser exactamente guiones. Me dio amplitud: nos enseñaba a Saint-John Perse, Neruda –su poesía aparecía anónima porque no se podía nombrarlo aunque todo el mundo supiera que *Los versos del capitán* eran suyos–, Prévert: introducimos los hábitos de lectura más allá del texto de teatro puro.”. La *Escuela* del Peñarol reunía a profesionales de áreas concomitantes a la praxis actoral: “Teníamos esgrima, expresión corporal con *Piti Maillot*, improvisación, actuación e historia del teatro, y veníamos con la carga de lo que había sido ABC, tan importante para Mar del Plata, y que terminó desapareciendo: docentes que venía de la misma época: Juan Carlos Fernández Díaz daba historia, y empezaba desde el teatro chino, el No, el Kabuki. Un reflejo de lo que nos dejó **Galina Tolmacheva**” (23/11/09).

⁸² *LC*: 16/4/72, 12.

⁸³ *LC*: 20/12/74, 2ª secc., 2.

⁸⁴ **Quintela**, 23/11/2009.

⁸⁵ *LC*: 3/8/76, 20-1.

⁸⁶ “Al principio tenía una escenografía giratoria, pero ocurrió que un día antes del debut, más temprano, se cae el eje de la plataforma, y en la madrugada tuvimos que desarmarla, hasta las 6 de la mañana, y replantear todo de nuevo. Ganamos Estrella de Mar con *Israfel*. En un momento determinado viene **Abelardo Castillo**; mi personaje duraba 5 minutos en escena, nos regala una nueva edición de la obra y me dedica un autógrafo en el ejemplar con una dedicatoria que dice *Nunca vi a un actor tan igual al personaje y tan distinto en la vida real*. (**Balestrini**, 23/9/2008). El relato del secuestro de Carlos Waitz lo transcribimos en el capítulo 6.

⁸⁷ *LC*: 5/8/77, 2ª secc., 1.

⁸⁸ *ET*: 8/9/65, 7. **Émile-Jaques Dalcroze** (1865-1950), pedagogo vienés y compositor de música de cámara, orquestal y de ópera desarrolla la *Rítmica*, “educación del sentido rítmico-muscular del cuerpo para regular la coordinación del movimiento con el ritmo” (**Lomas Roncero & Díaz Herrera** en www.slideshare.net, 2008). Su finalidad es “desarrollar el oído musical, los sentidos melódico, tonal y armónico a través de lo que Dalcroze denominó un sexto sentido, el muscular”, con especial acento en la atención, la inteligencia y la sensibilidad. La tipología de ejercicios de la Rítmica tienen por objetivos “desarrollar la relajación corporal, controlar e inhibir el movimiento y diferenciar ritmos musicales y expresarlos gestualmente”. Además de utilizar instrumentos musicales, manipula material de psicomotricidad: espejo, colchonetas, pelotas, aros, palos, picas, cintas de colores, cartones, etc. **Galvé** debió de manejar estos conceptos para sus puestas infantiles —Dalcroze empieza a aplicarlos con niños menores de seis años y lue-go lo extiende a adultos— y del absurdo toda vez que hubo acompañamiento musical. “Podría definirse como una gimnasia integral del reflejo y del consciente”, dice el portal web del discípulo catalán de Dalcroze, **Joan Llongueres** (2006) y “es un método de educación musical y un método musical de educación” e incorpora la danza, la coreografía y la expresión corporal.

⁸⁹ *ET*: 21/4/60, 5.

⁹⁰ *LC*: 14/10/60, 6.

⁹¹ *id.*, 11/10/59, 6.

⁹² **Marcó**. Entrevista del 17 de febrero de 2009.

⁹³ **Perelló**. Entrevista del 1 de febrero de 2010.

⁹⁴ *LC*: 25/4/62, 9.

⁹⁵ *ET*: 19/5/62, 6.

⁹⁶ *LC*: 27/5/62, 9.

⁹⁷ **Fini Fructuoso**: *ET*: 9/6/62, 2. **Cabello** adjudica AEIOU a la parodia de *ABC* en el reportaje del 16 de enero de 2009.

⁹⁸ *ET*: 6/9/62, 6.

⁹⁹ *LC*: 23/9/62, 1.

¹⁰⁰ TAM y OCA, ¿en batalla? Ver apéndice, pág. 14.

¹⁰¹ **Forti** “debutó con Pedro Escudero, al que califica como el mejor director del país, con *La nube* de Roberto Cayol. De alumno pasó a ser profesor de la Escuela de Arte Escénico de la Municipalidad de Morón, debutando como actor profesional con Maruja Gil Quesada y actuar (*sic*) con elencos de renombre como (los de) Narciso Ibáñez Menta, Luisa Vehil, Ernesto Bianco, López Lagar y otros. En 1954 debutó como director con *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo y lleva ya montadas como 40 comedias” (*LC*: 30/10/62, 7).

¹⁰² *LC*: 30/10/62, 6.

¹⁰³ *LC*: 14/2/62, 7. Aquí figura la biografía artística de **Montarcé** y otras obras, como la de Alejandro **Casona**: *La farsa del mancebo que casó con mujer brava*, que forma parte de sus presentaciones marplatenses. Su hija Alejandra continúa actuando en la ciudad, pero se desconoce el destino de su padre después de 1964. **Montarcé** “tiene en carpeta” un álbum de textos inéditos para la ciudad: *El diente* de **Anderson Imbert**, *Perfiles para la muerte* de **Cogolani**, *El maestro* de **Ionesco**, *Gas* de **Kaiser** y varios de **O'Neill** (*El gran dios Brown*, *El mono velludo* y *El emperador Jones*) Cf. *LC*: 2/9/64, 7. Ninguno se realiza, pero Galvé lo continúa, a juzgar por las obras y dramaturgos que elegirá enseguida.

¹⁰⁴ **Perelló**. Entrevista del 1 de febrero de 2010.

¹⁰⁵ **Marcó**. Entrevista del 17 de febrero de 2009.

¹⁰⁶ **Eduardo Nachman**. Entrevista del 19 de junio de 2010.

¹⁰⁷ *LC*: 5/6/62, 7.

¹⁰⁸ “Todo es teatro”. Reportaje a GN en Suplemento *Jueves de LC*: 24/10/68, 13.

¹⁰⁹ *El organito/ El debut* en Oriente: *LC*, 14/7/61, 9; *El herrero y el diablo*: *ET*, 14/7/61, 6; *Canción de la selva*: *LC*, 14/7/61, 9; *Escuela de Canto Coral*: *LC*, 22/7/61, 7; *Cuarteto de Cuerdas Mar del Plata*: *ET*, 22/7/61, 6.

¹¹⁰ *El herrero*: *ET*, 11/8/61, 6; concurso de obras dramáticas: *LC*, 22/8/61, 7; *Cerámica*, conciertos y cineclub: *LC*: 28/8/61, 7.

¹¹¹ Por Esther de Monteagudo Tejedor: *LC*, 29/9/61, 8-9.

¹¹² *LC*: 30/9/61, 8.

¹¹³ La crítica, hacia su especialización. Ver apéndice, pág. 14.

¹¹⁴ LC: 27/11/61, 9.

¹¹⁵ ET: 10/5/62, 6.

¹¹⁶ LC: 9/4/62, 7.

¹¹⁷ El plan incluye teatro leído –las obras ganadoras del certamen autoral; un repertorio para el año 62 que agrega a *Las aguas sucias* una obra de Velia Melchiodi Piñeyro, *La cooperativa de los Diógenes, Jetattore!*, de Laferrère, la infantil *El duende de la tinaja* (Hebe Conte); “invitaciones a elencos que realicen teatro para niños de la capital federal y de todas las provincias”; se cursará invitaciones a “todos los elencos independientes y profesionales con miras a la realización de una muestra nacional de teatro para que se presenten en nuestra sala”; conciertos de cámara; la disertación de la “conferencista ilustrada” Victoria Ocampo (*sic*); *vernissages* –pintores capitalinos entre mayo y julio, del interior entre agosto y setiembre, marplatenses en octubre y noviembre; “ciclos de cine nacional y extranjero, retrospectiva del cine mundo y sonoro, documentales, educativas, experimentales y comerciales de todo tipo, preestrenos de películas no comerciales o de las denominadas *cine maldito*” y paralelamente, cursillos, conferencias, charlas y debates, con presencia de directores, productores, escenógrafos, fotógrafos de las mismas, “quienes disertarán sobre temas afines, sus métodos de trabajo, ubicación estética y responderán a las preguntas que les formularen los espectadores”. El elenco oficial: **Elsa Alegre, Martha Estévez, Adriana Faide, Marta Rigau, Humberto Civetta, Miguel Chaives, Carlos J. Di Yorio, Horacio Estévez, Nachman, Enzo Tolve y Hugo Urquijo** (LC: 9/4/62, 7).

¹¹⁸ *Muestra Latinoamericana de Teatro*: LC, 5/6/62, 7; acuerdo de descuento con TAM: LC, 7/7/62, 6; currícula del *Centro de Educación Dramática*: LC, 16/10/62, 7; alquiler del teatro *Diagonal*: LC: 19/11/62, 7. “uno de los más logrados espectáculos”, opinión de LC: 11/12/62, 7.

¹¹⁹ Beatriz Schraiber: LC, 6/1/63, 7; *Tiempo de vida*: LC, 4/2/63, 7.

¹²⁰ LC: 22/2/63, 7.

¹²¹ ET: 26/3/63, 6, anunciado el 12/3, 6. El criterio empresarial-artístico se trasunta en el instructivo: cada elenco aspirante deberá abonar 5000\$ en concepto de inscripción; OCA proporcionará un maquinista y un electricista, pasajes y alojamiento (sin pensión) por 10.000\$, mientras utilizará, decorados y traslado correrán por cuenta del elenco; habrá un jurado que integrarán representantes de la Lotería de Beneficencia Nacional y Casinos, el Fondo Nacional de las Artes, Dirección Nacional de Cultura, su homóloga provincial, la Comisión Nacional de Cultura, Asociación de Directores Teatrales, Argentores, la Sociedad de Actores y el periodismo; se calificará a las obras con un sistema de puntaje; se otorgarán premios en metálico (100 mil primer elenco, 50 mil el segundo, mejor dirección 20 mil y 10 mil a sendos actor, actriz y escenografía; los dos primeros grupos ganadores “quedan automáticamente seleccionados para intervenir en el Certamen de Teatros Americanos” y representarán en OCA durante una semana obteniendo el 60% del borderó y los directores se comprometerán a intervenir “en una agenda (que trate) los problemas teatrales y dos mesas redondas” (ET: 26/3/63, 6; LC: id, 7).

¹²² Apoyo para el *Certamen Nacional de Teatros*: LC, 30/3/63, 7; *Un color soledad*, con presencia del autor: LC, 14/4/63, 8; incendio del *Diagonal*: ET, 1/7/63, 2.

¹²³ ET: 12/7/63, 6.

¹²⁴ LC: 5/8/63, 6-7; ET: 6/8/63, 6.

¹²⁵ ET: 2/8/63, 6; LC: 10/8/63, 7.

¹²⁶ ET: 26/8/63, 6.

¹²⁷ Cierre del *Regina*: LC, 26/4/64, 6-7; Nachman director del teatro del Colegio *Mariano Moreno*: LC, 14/6/64, 7; *Primer Gran Salón de Pintura y Cerámica*: LC, 4/9/64, 6-7.

¹²⁸ **Juan Carlos Cabello**. Ver apéndice, pág. 15.

¹²⁹ **Rosa María Muñoz** Reportaje del 19 de marzo de 2009. Ver apéndice, pág. 15.

¹⁴⁰ **Baigol**. Entrevista del 26 de abril de 2007.

¹⁴¹ **Stebelski**. Entrevista del 28 de marzo de 2008.

¹⁴² La página 10, central del programa, detalla sucintamente los datos biográficos de los autores, iniciando una formalidad que utilizará en lo sucesivo: “*Armando y Enrique Santos Discépolo*. La variante más valiosa del sainete dramático, el grotesco criollo, debe su creación a Armando Discépolo. “Mateo” y “Relojero” son dos de sus obras de teatro de conocimiento más popular, pues son pocas las noticias que se tienen sobre la que escribiera en colaboración con su hermano Enrique: “El Organito”. Enrique Santos Discépolo, el filósofo del tango, autor de las inmortales letras de Yira, Yira, Cambalache, Uno, etc., fue asimismo el actor de personajes teatrales, todavía vivos en el recuerdo del público, tal como Mr. Wunder”. “*Roberto Cayol*: Es uno de los autores de sainetes más limpios. Los problemas que plantea jamás dejan lo humano. Sus obras son reveladoras de ingenio, de serena inventiva y sagacidad poco comunes. En “El debut de la piba” ataca, satirizando esa “giromanía” del ambiente, de conjuntos “artísticos” que sin arte, te-merarios y audaces se lanzaron al extranjero en una recorrida por escenarios de europa (*sic*). La obra se estrenó en el Teatro Nuevo, en 1916 por la compañía de Muiño-Alippi”. A su modo, sin proponérselo adrede, GN refería mediante *El debut* la actuación metatextual de sus profesionales, el diletantismo de los antecesores cuadros filodramáticos, más entusiastas que sólidos.

¹⁴³ “USTED Y NOSOTROS”. Declaración de principios de OCA. Ver apéndice, pág. 15.

¹⁴⁴ **James/Lobato** 2003, 151. La fotografía “es una expresión de las condiciones sociales en forma de representaciones visuales” (Méndez/Macchi 2012, 103), articula las intenciones explícitas de quien efectúa la toma y los esquemas de conocimiento, ideología y valoración común de un grupo (Bourdieu, 1980). El fotógrafo-sujeto es un agente de poder ya que de él depende la decisión sobre lo fotografiado, cualquiera sea la relación que haya entablado con su objeto de retrato. Sometida a la porosidad del tiempo, la *imagen-recuerdo* en que se convierte la foto aparentemente inerte, deja de ser puramente visual para ser invadida por el lenguaje en el instante en que se la mira (Burgin, 2004), y se la reinterpreta con los ojos de ayer más los de hoy, confluyendo *dos* subjetividades, la memorística personal y la visualización actual. “Una foto solitaria es un fragmento del pasado además de motivar la *imaginación histórica*” en el sentido de Collingwood, agrega Pastoriza (2009: 14). **Benjamin**, finalmente, habla de *inconciente óptico*: la naturaleza que habla al ojo de la cámara no es la misma que habla al ojo humano. La inteligibilidad de la foto es, pues, un proceso complejo, donde campean varias arbitrariedades.

¹⁴⁵ Entrevista del 23 de noviembre de 2009.

¹⁴⁶ Entrevista a **Juan Carlos Lugea**, 26 de enero de 2011.

¹⁴⁷ Un artículo de LC (“Algo está sucediendo con Rubén Benítez”: 24/5/62, 9) menciona que “el libro pide una escenografía neutra, con tres puertas y practicables. Nada más”, (cf. Anouilh: “Decorado neutro. Tres puertas semejantes. Al levantarse el telón todos los personajes están en escena. Charlan, tejen, juegan a las cartas”: 1956, 77). Y que “el vestuario llevaba la intención de no comprometer al texto con ninguna

época determinada. Así, Antígona vistió una indumentaria griega (“entra desde el exterior, en puntillas, descalza, con los zapatos en la mano”, id: 78). Creón, en cambio, lucía prendas napoleónicas. El paje y el mensajero sugirieron gestos medievales; por su parte, los guardias, con sus pistolas, simbolizan a las modernas gestapos”. A & E sufre las primeras deserciones de actores hacia otras actividades, aún formados bajo un director profesional. “Jorge **Zanier** se fue becado a la RAI; Eduardo **Zanoli** primero se fue a estudiar abogacía a La Plata antes de ser locutor y Yiyi **Abad** se fue a Buenos Aires para dedicarse al canto lírico” (Quintela). **Zanier**, camarógrafo de canal 8, vuelve para crear el programa sabatino *Tiempo Libre*—integrado por el deporte amateur, los *hobbies*, la recreación en general—y fundar *Cuore*, comercio de servicios fotográficos. **Zanoli** es luego animador del magazine radial *Sonido 71*, que se extenderá 30 años.

¹⁴⁸ Dice **Cabello**, entrevista del 16 de enero de 2009.

¹⁴⁹ *LC*: 10/10/67, 12.

¹⁵⁰ *LC*: 15/10/69, 11.

¹⁵¹ *LC*: 24/5/62, 9.

¹⁵² En *Talia*, julio 1965, p. 12. Galvé siguió claramente las instrucciones de Beckett para la puesta de *Godot*, “con sus payasos que parecen vagabundos”(Dubatti 2012, 122) y la estética de Chaplin y **Buster Keaton**. Desconocemos si acudió a la puesta de Jorge **Petraglia** (1956), quien a su vez había realizado una traducción propia del original en francés, que ya circulaba en Buenos Aires desde 1954 (Dubatti, id: 122).

¹⁵³ Foto de la edición de *LC*: 8/9/65, 6-7.

¹⁵⁴ **Marcó**. Entrevista del 17 de febrero de 2009.

¹⁵⁵ *ET*: 10/9/65, 7.

¹⁵⁶ *ET*: 21/10/66, 13.

¹⁵⁷ *LC*: 11/6/65, 5.

¹⁵⁸ **Ionesco** facilita la arbitrariedad, leyendo las didascalias que en sí forman parte del texto teatral más que funcionar como paratexto. Comienzo de *La cantante calva*: “Interior burgués inglés, con sillones ingleses. Velada inglesa. El señor SMITH, inglés, en su sillón y con sus zapatillas inglesas, fuma su pipa inglesa y lee un diario inglés, junto a una chimenea inglesa. Tiene anteojos ingleses y un bigotito gris inglés. A su lado, en otro sillón inglés, la señora SMITH, inglesa, remienda unos calcetines ingleses. Un largo momento de silencio inglés. El reloj de chimenea inglés hace oír diecisiete toques ingleses” (1982, 15).

¹⁵⁹ *LC*: 7/6/61, 9.

¹⁶⁰ **Pellettieri** (2008) sobre *El debut*. Ver apéndice, pág. 15.

¹⁶¹ En cualquier lado, hasta en medio de la calle. A nosotros nos llevó a la banquina, al Puerto, a hacer *El debut de la piba*, con dos micrófonos, junto a las lanchas amarillas, donde se solían hacer recitales pero no era lugar para teatro. ¿*Quién nos va a escuchar acá?*, decíamos, pero hasta el intendente fue invitado. En la obra yo debía cantar *mal*, pero la gente, acostumbrada a cantantes profesionales allí, me silbaba. Así que grité al actor que en la pieza me obligaba a cantar *quedáte con tus amigos*, y me fui bufando. Para *Las aguas sucias* nos fuimos a darla a un circo. ¡Un frío! Yo no actuaba, hacía traspunte, y oíamos al oso cruzarse con la cadena de acá para allá...” (Elsa **Alegre**, 7/6/2008).

¹⁶² *LC*: 7/6/61, 9.

¹⁶³ *ET*: 18/10/62, 6.

¹⁶⁴ **Menicucci**. Entrevista del 29 de mayo de 2010.

¹⁶⁵ *LC*: 21/10/62, 7.

¹⁶⁶ *LC*: 12/5/62, 7. *Las aguas sucias*. Ver apéndice, pág. 15-6.

¹⁶⁷ Ídem. **Menicucci**. Entrevista del 29 de mayo de 2010.

¹⁶⁸ La primera versión de *Viaje* suprimía al *Farsante*—GN lo llama *Comediante*, lo que cambia por completo el sentido y recalca, no tanto la idea de *presentador de la comedia* por *presentador de la farsa*, como lo piensa el autor, sino el único que no finge ni engaña, sólo representa—que “prólogo y epílogo fueron añadidos más tarde con el objeto de adecuar la obra a las necesidades de representaciones al aire libre que auspició la secretaria de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires” (1963, 5). El director fue **Onofre Lovero** con puesta del propio Young; los actores: **Haydée Padilla** (la Madre), **Walter Santa Ana** (el Padre), **Enrique Herrera** (el Estudiante), **Mercedes Fussi** (la Hija), **Ricardo Pachano** (el Hijo) y **Ana María Caso** (la Abuela). La solapa del libro editado por *Talia* contiene algunos datos sobre **Juan Raúl Young** que narra Lovero mismo: maestro normal, foniatra y publicista, recorre el Amazonas y vive cuatro años en Chile; escribe entre Viña del Mar y Santiago la obra que llega a manos del director de *Los Independientes*. La nota de *ET* repite exactamente la reseña de Lovero en la publicación de *Talia* e informa que el dramaturgo visitará la ciudad en vísperas del debut (30/9/63, 6). El estreno de 1956 tenía música de **Kurt Weill**, “porque en ese momento rehacíamos *La ópera de dos centavos*”. Cf. tb. **Pellettieri**, 2008: 54.

¹⁶⁹ Artículo publicado en *LC*, 29/5/83. **Dubatti** (2009a, 126) define *expresionista* como “objetivación escénica de los contenidos de la conciencia, y por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva” y establece cuatro funciones básicas para el arte según el expresionismo: da forma a la experiencia histórica del hombre anulada por la objetividad, “para propiciar el reencuentro del hombre con el hombre, y a través de este nuevo equilibrio, del hombre con el ser, la naturaleza, el cosmos, Dios” (152), lo humano en el mundo de la deshumanización, “denunciar el horror, reclamar el cambio, gritar el dolor”; confronta la experiencia histórica con las utopías soñadas, expresa “el anhelo de un Hombre Nuevo o de la Nueva Humanidad, otra sociabilidad, donde el Hombre se recupere como Hombre Total” y genera conciencia, acción social y política (id.). Mel **Gordon** (1975: citado por **Caputo/Salvaggio**, 2009: 248) señala que la concepción del ideal del Hombre Nuevo atraviesa distintas transformaciones en la historia del movimiento: pesimista nietzscheano, apóstol de la paz y Superhombre. El intrínsculo del texto borthireano expresionista es que se resiente por el lenguaje, no sólo antinaturalista sino *antiteatral*, demasiado *literario* y más interesado en desarrollar ideas que en desplegar acciones y situaciones.

¹⁷⁰ *LC*: 20/4/64, 6-7.

¹⁷¹ Crítica sin firmante de *Última hora*: 22/4/64. *La gaviota que comía sol*. Ver apéndice, pág. 16.

¹⁷² Cf. *LC*: 20/4/64, 6-7.

¹⁷³ *El Mundo*, 25/4/65: álbum documental de Elsa **Alegre**. En cine, **Latorre** es autor del libreto de *Prisioneros de una noche*, primer film de **David José Kohon** (estreno: 30/1/62), que “retrata el Buenos Aires nocturno como nunca antes, influencias de Godard aunque con

sensibilidad propia, a pesar de un relato anticuado y personajes no muy exactos” (Manrupe/Portela, 1995: 476); de *Así o de otra manera*, también de Kohon (1964), largo no estrenado comercialmente, “probablemente por el clima extrañamente erótico-co” que lo condujo a su exhibición sólo en funciones especiales (íd., 38) y de *La buena vida* (René Mugica, 1964, pero estrenada el 9/6/66), “olvidado fin de logrado intento farsesco” (íd., 65). Sendos argumentos de Latorre no se relacionan con el enfoque absurdistas de *Funeral*: un peón y una bailarina tienen un idilio durante la noche y se separan (*Prisioneros*), “el juego de seducción entre una adolescente y su tío camionero” (*Así...*, 38) y “un modesto empleado consigue que su jefe le confíe una suma millonaria de dinero” (*La buena...*, 65). En todas se confirma la temática de la incomunicación.

¹⁷⁴ *El Mundo*: 30/4/65; *Teatro XX*: 6/5/65. Citados por *LC*: 12/5/65, 7.

¹⁷⁵ *LC*: 15/10/64, 6-7. Si hemos de ajustarnos al preconcepto de *vanguardia* de la crítica local, ésta se limitaría a la desentovadura de tres ideas: *disconformismo*, *abstracción* y *absurdo*. Una demostración de la poca solidez de conocimientos que aún padece.

¹⁷⁶ *El Mundo*, 6/5/65.

¹⁷⁷ *ET*: 13/6/59, 5.

¹⁷⁸ *LC*: 3/4/61, 6, *supra*: pág. 17. Como el doctor Pereda, Llan es de cualquier modo un peronista decoroso, con profesión respetable y que no ha incubado rencores en la pequeña ciudadanía aldeana mientras tuvo el poder o la figuración oficial.

¹⁷⁹ *Los intereses creados*: *LC*, 20/3/58, 5; *La muerte de un viajante*: *LC*: 27/3/61, 8-9.

¹⁸⁰ *ET*: 21/4/60, 5.

¹⁸¹ *Jaque Mate*: *ET*: 24/10/60, 5; *Itacúa*: *LC*, 20/11/62, 7; *La copa del pescado rojo*: *ET*: 29/1/66, 7; *El debut de la piba/ El organito*: *LM*: 27/6/61, 7 y *LC*: 7/6/61, 9; *Los expedientes*: *LC*: 30/4/62, 9.

¹⁸² *La muerte de un viajante*: *LC*, 16/4/61, 10-11; *El debut- El organito*: *LC*, 7/6/61, 9; las *vacuidades* de *EA*: 11/12/ 62, supl.: pág. 3; “No podemos ignorarlo”, dice *LC*:12/4/61, 6; *L.A.C.*: sobre *Los Jugales*: *LC*, 18/4/61, 6.

¹⁸³ *LC*: 30/4/62, 9.

¹⁸⁴ *Bill* confirma sus afirmaciones en la puesta de *Itacúa*: “La pieza tiene un nivel anecdótico y alcanza particular fuerza en algunos personajes, pero existe evidente un desnivel pronunciado en cuanto a relieve en los diferentes cuadros, de los que el primero tiene mayor jerarquía. El diálogo es preciso, pero el grado de tragedia que se cierne sobre los pobladores, por su propia decisión, no trasciende en la forma dramática necesaria. La interpretación es dispar igualmente. Roberto Galvé destaca especialmente con su personaje de Leandro su dominio escénico y la capacidad de expresión. Carlos Veltri, de buenos antecedentes, no actúa en forma convincente, pues la gravitación de su personaje no alcanza el vigor necesario; José María Guimet, que señala evidentes progresos, no llega a un grado de reciedumbre natural; Hilda Marcó, en cambio, con sobriedad, cumple su misión interpretativa con gran homogeneidad y fuerza expresiva; Ramón Perelló, de comienzo impreciso, va paulatinamente asentándose en su papel que le permite exhibir facetas promisorias” (*LC*: 20/11/62, 7).

¹⁸⁵ *Revista Cuarto Poder*. Sobre *AEIOU*, ver apéndice, pág. 16.

¹⁸⁶ Nachman contra la crítica: *EA*., 11/12/62, II, 3; Benítez defendiendo a *Antígona*: *LC*, 24/5/62, 9. Crítica de *ET* a *Antígona*: 16/4/62, 6; *F. D.* sobre Beckett: *ET*: 10/9/65, 7. Crítica a *El televisor*: *LC*, 4/9/62, 7.

¹⁸⁷ *Próspero*, nombre de eco shakespeariano —o posiblemente inspirado en el *Ariel* de Rodó—oficia de *alter ego* ideológico de Thomas, padre y esposo horrorizado por la alienación tecnofílica de su familia, busca la identificación del espectador como portavoz del sentido común; Florindo, ayudante lo exhorta a adaptarse al “progreso” y los miembros del clan, oponentes, farfullan mecánicamente los *slogans* de la publicidad catódica en un código cercano a la farsa. “Eso es lisa y llana imbecilidad. Que una mujer te prefiera a vos porque usás camisas marca tal es el colmo de nuestra pobreza de imaginación”, denuncia el protagonista (1962, 62). Recordemos que en diciembre del 60 la ciudad contiene su propia empresa televisiva, y la primera de todo el interior argentino (cf. *supra*, pág. 9 y cita 17) y ese mismo año la publicidad de aparatos coloniza abundantemente la prensa gráfica: *LC* en un solo día promociona los *Zenith*, *Standard Electric*, *Reytel*, *Philips*, *Dumond Dumatic*, *Panoramic*, *Westinghouse Capehart*, *General Electric* (15/10/60), y aún el canal 8 no inauguró oficialmente sus transmisiones.

¹⁸⁸ *La casa del mono...* Ver apéndice pág. 16.

¹⁸⁹ *LC*: 19/4/63, 7.

¹⁹⁰ Artículo del autor publicado en *LC*: 29/5/83.

¹⁹¹ *ET*: 23/1/66, 8.

¹⁹² Cf. cita 189.

¹⁹³ Origen y ocupación de los actores marplatenses. Ver apéndice pág. 16.

¹⁹⁴ Testimonios de los universitarios y el *estilo desarrollista*. Ver apéndice pág. 17.

¹⁹⁵ *LC*: 6/3/61, 5.

¹⁹⁶ *ET*: 3/5/63, 1.

¹⁹⁷ El Festival en Buenos Aires. Ver apéndice pág. 17.

¹⁹⁸ *LC*: 7/5/62, 1.

¹⁹⁹ *Sic*: 26/ 8/64, 1. L. A. Romero (1995) sostiene que “no se sabe quién perdió con el *Operativo Retorno*, si el gobierno, Perón o el propio Vandor” pero el segundo “empezó a cobijar y alentar a los incipientes sectores críticos de la dirección sindical e inclinados a una política más dura, e incluso a seguir la senda de la Revolución Cubana” (203). La economía, en realidad, se halla en el dilema entre la modernización y la crisis: los industrias nacidas al calor del peronismo “eran más talleres que fábricas modernas”, las sucursales de los trusts multinacionales “eran menos eficientes que en sus países de origen” (íd. 208). Ciertamente, los capitales exteriores “contribuyeron a mantener los mecanismos básicos, atraídos por los sistemas de promoción, pugnaron por las situaciones de privilegio, la injerencia del Estado que debía garantizarlas, la exención de impuestos”, con lo cual las políticas liberales de las economías golpistas nunca terminan de convencer ni imponerse (209). Las crisis estallan con regularidad cada tres años —1952, 1956, 1959, 1962, 1966, y debiéramos agregar 1969, 72 y 75, siempre a caballo de la “normativa estandar” que exige el FMI, o *stop and go* condensado en devaluación-recesión, suspensión de créditos, paralización de obras públicas y reducción de empleo y salario industrial (211). La puja por el ingreso, entre factores de poder equivalentes, canaliza un *empate económico*, que se termina fisurando únicamente mediante el intervencionismo militar (íd.)

²⁰⁰ *LC*: 28/4/64, 7.

²⁰¹ Íd., 5/5, 7.

²⁰² Texto del volante de la *Lista Verde*. Ver apéndice pág. 17.

²⁰³ *LC*: “Los actores marplatenses se unen” (mayo 1964). Álbum documental de Carlos **Cussi**.

²⁰⁴ **Quintela** .Entrevista del 23 de noviembre de 2009.

²⁰⁵ **Trucco**. Entrevista del 30 de abril de 2010.

²⁰⁶ Caracteres del realismo teatral y la *neovanguardia*. Ver apéndice pág. 17.

²⁰⁷ Entrevista a **Menicucci**, del 29 de mayo de 2010.

²⁰⁸ *Gestus*, micro y macropoéticas. Ver apéndice pág. 17-8.

Capítulo 4: El teatro independiente en el país. Segunda parte: las Comedias Marplatenses (1965-1969)

El 60 puede fraccionarse en dos mitades como el 50, una civil y otra militar, o, siendo rigurosos, una civil-militar y otra militar-civil, habida cuenta del hostigamiento sobre **Fronidzi**, la manipulación de **Guido** y la campaña mediática contra **Illia** en el primer lustro, y la autodesignada *Revolución Argentina* en la segunda mitad, cogobierno entre el integrismo corporativista del general de caballería **Onganía** en *contubernio* con los sindicatos de **Vandor** y una economía en manos de técnicos de presunta orientación desarrollista.

Primer golpe *científico* de la historia, no se gesta sólo en los cuarteles ni en las empresas, sino en el *medio*, es decir, desde las columnas de la prensa gráfica semanal, que amén de espolpear el asalto al poder *persuade* lentamente a la opinión pública a través de sus editoriales. *Panorama*, *Primera Plana*, *Confirmado* y *Extra*, revistas de *debate y combate*¹, bombardean a poco de ganar los kioscos al mandatario constitucional con un discurso eficientista y antipartidocrático, moldeando en las clases medias el imaginario de un país moderno al que el postrer adalid del viejo comité de provincias **Illia** y sus pacientes cadencias retardan. El operativo descrédito lo comanda **Mariano Grondona** desde *Primera Plana*, fundada por **Jacobo Timerman** en noviembre del 62 según el modelo norteamericano de *Newsweek* a raíz de una proposición “de un grupo de coroneles *azules*” (**Rouquié** 1982, 244), y el neofalangista **Mariano Montemayor** desde *Confirmado*, de menor circulación pero también impulsada por militares y políticos dispuestos a encumbrar al general Onganía, y empresarios vinculados a los laboratorios farmacéuticos a los que afectaba la Ley de Medicamentos que el Congreso aprueba a instancias del Ejecutivo (**Taroncher**, 2009). De no menor incidencia es el semanario *Todo*, del periodista **Bernardo Neustadt** (1965)².

Para **Portantiero** (1989) el frondicismo, como punto de no retorno, fortalece a un nuevo actor social: el *capital extranjero* radicado en la industria, que coacciona a sus colegas locales a amoldarse a sus decisiones en detrimento de la otrora poderosa burguesía agropecuaria pampeana, desplazada de su posición de liderazgo aunque aún influyente. El control sobre los sectores productivos urbanos se internacionalizó y oligopolizó, modificando las relaciones de fuerza. Del perfil agroexportador, la presencia subordinada de una industria local productora de bienes de consumo durables y un estado empresario que predominaba en los servicios como parte del legado peronista, emerge alrededor de las esferas de poder la *tecnoburocracia* o *burguesía gerencial*, que se solidifica entre el derrocamiento de Frondizi y el advenimiento de Illia a nivel ideológico y organizativo en una economía diversificada donde toman aliento y

ambiciones de representación política (**Portantiero**, 313). Así se orquesta una campaña de acción psicológica, el arsenal del antiparlamentarismo modernizado que no sólo se derrocha en los textos sino en las caricaturas de **Flax (Lino Palacio)** en *Tía Vicenta* (28/12/65), donde **Illia**, de ojeras y párpados caídos, aparece emblematizado en tortugas, u orlado de las palomas de Plaza de Mayo; las frases de **Gronzona** bien podrían haberles servido de acápite: “la impaciencia colectiva por la inoperancia de un Estado antiguo ante un país moderno” o de **Montemayor**, bajo la foto de Onganía, “el país está maduro para la gran solución nacional”³. *Eficiencia, liderazgo, jerarquía y modernización* son las palabras mágicas que se reiteran como un mantra sobre el lectorado medio y alto secundando el rezongo de los *factores de poder*, el país *real* de las corporaciones militar, sindical, eclesiástica, contra el calcificado sistema institucional formal: el *cambio de estructuras* políticas que habría de reconducir el destino de las nuevas estructuras económicas⁴.

Mundo signado por la fuerte intromisión del poder político sobre el campo intelectual y a la inversa, de respuesta controversial de los artistas denunciando a aquél, y de exacerbación discursiva y actitudinal de la llamada *contracultura juvenil* (**Roszac**, 1972), cuyo máximo exponente serán fenómenos de movilización musical-social como el Festival de *Woodstock* (agosto 1969), la revuelta estudiantil de París (mayo 1968) y las recurrentes marchas anti-Vietnam que surcan la geografía norteamericana. En Argentina el fermento de una renovación estilística y luego política tiene su foco de propagación en el *Instituto Di Tella*. Nacido el 22 de julio de 1958 a instancias de los hermanos **Guido y Torcuato Di Tella** gracias a subsidios de las Fundaciones Ford y Rockefeller y las utilidades de la fábrica de electrodomésticos y automotores paterna, se inicia en torno a la esponsorización de las artes plásticas, a las que incorpora el teatro y la música, centros de investigación como el *Centro de Experimentación Audiovisual* de **Roberto Villanueva** (1965), e innova verdaderas *puestas* multidisciplinarias e interactivas donde —como en la novela de **Julio Cortázar** *Rayuela*, 1963—el espectador-paseante es invitado a participar, intervenir y completar la *obra* del artista: la *Menesunda* de **Marta Minujín** y **Rubén Santantonín**, los *happenings* y las *performances*⁵. La *Manzana Loca* de la calle Florida, en la cual el *DT* funciona desde el 22 de julio del 63, se convierte en sede e irradiador de las nuevas tendencias; de su matriz nace un inclasificable coro masculino que inventa instrumentos musicales y formula un humor culto y paródico (**Les Luthiers**, 1967), allí mismo exponen sus primeros cuadros los pintores de la *Nueva Figuración* (**Luis Felipe Noé, Jorge De la Vega, Rómulo Macció, Jorge Deira**) y el escultor **León Ferrari** crucifica a un Cristo sobre las alas de un avión caza F-107. Las evidencias de este clima de ideas, en cuanto a la *ceremonia* dramática, derivan en refuncionalizarla: “derribar los límites

entre la escena y el público, la extensión de lo real, el carácter de no ficción de lo teatral sino de compromiso inmediato, el regreso a formas teatrales comunitarias, rituales, y a encontrar en ellas el origen del género. Desde (lo) estético, la fusión de la danza, la música y la palabra” (Pellettieri 2003, 238).

Estado y teatro: nace la *Comedia*

Es en 1965 cuando la comuna socialista resuelve la creación de la *Comedia Municipal*. Luego de temporada, el IMES organiza un curso, *El teatro y la cultura*, con un frondoso programa de teoría, historia y crítica, que se dictará semanalmente entre el 29 de mayo y el 7 de agosto y para el cual recaba nombres en boga del ambiente porteño: **Guillermo Thiele, Mirta Arlt, Pedro Espinosa, Kive Staif, Raúl Couselo, Emilio Stevanovitch, Jaime Rest, Francisco Javier y Luis Ordaz**. El cupo de alumnos se limita a 30, teniendo prioridad “alumnos del IMES, directores artísticos, actores, integrantes de conjuntos teatrales locales y profesores de literatura”⁶ El ciclo crea el clima propicio al arte en ciernes, instruye a los ya formados actores en conceptos neurálgicos del sistema teatral a través de expertos nacionales —se repetirá la situación cuando en 1978 **Alejandra Boero** dicte un seminario y coadyuve a determinar el nacimiento de la *EMAD, Escuela Municipal de Arte Dramático*—y congutina al campo afín sin discriminación de grupos, precisamente los que concurrirán a configurar el elenco del primer conjunto estatal de la ciudad. Rememoremos recientes jalones en la materia que eyeccion las vocaciones y la discusión del *agora* teatral: los *Jóvenes Comediantes* de La Plata siembran en enero *Soledad para 4* (**Halac**) y **Miriam de Urquijo** *¿Quién le teme a Virginia Wolff?* (**Albee**), y apenas un mes previo al curso se estrena *Fin de diciembre* (otra vez **Halac**), antes que en Buenos Aires⁷. El teatro se pone de moda durante este invierno: la Dirección Cultural de la Universidad privada *Stella Maris* y el Club General Pueyrredón auspician una conferencia del catedrático **Werner Hoffmann**, “ensayista sobre Friedrich **Durrenmatt**” que diserta acerca del teatro alemán de posguerra; *TAM* muestra sus **Ionesco** y **Beckett** mientras se constituyen los planes y el equipo de la *Comedia* (junio y julio) y *OCA* llega a representar en Tandil.

Una vez promulgada la ordenanza el departamento ejecutivo municipal congrega a delegados de las entidades pertinentes para la provisión del cargo de director: **César Tiempo** (*Argentores*), **Jacobo de Diego** (*Asociación de críticos teatrales*), **Pepe Soriano** (*Asociación Argentina de Actores*) y **Juan José Bertonasco** (*Asociación de Directores Teatrales*), coordinados por **Eduardo Hernández Mogni**, presidente de la Comisión Asesora del *TMC* y de

“la Escuela de Arte escénico anexa”. La inscripción de candidatos empieza el 15 de junio, cierra el 16 de julio y el 17 el jurado decide, reunido en el palacio del ayuntamiento. El único requisito condicionante, ser residente en el partido. Se postulan Eduardo Berthelemy, Roberto Galvé, Mario Coen, Agustín Ceccardi, Ernesto Diogra Siris, Pedro Enrique Baigol, Roberto Mollar y **Gregorio Nachman** (en adelante, *GN*). El último resulta ganador⁸. En la primera semana de agosto (día 7) se selecciona al elenco, y enseguida el flamante *metteur* lanza tres ideas: un “clásico argentino” de **Laferrère** (“creo que es lo que corresponde”), una sala propia en la plazoleta sin sol para niños (San Martín e Yrigoyen, pleno centro cívico) y “recorrer la ciudad y zona de influencia”. El primer reportaje que concede **GN** desborda ambiciones: “Pensamos hacer de Mar del Plata un centro teatral. *Destronar a Buenos Aires*”⁹.

El 24 el plan de trabajo “amplio e intenso” del **TMC** empieza a madurar en las proyecciones de quien, como antes en OCA, sigue desgranando perfil de empresario cultural. Quiere asesorar a “todos los grupos teatrales independientes que así lo requieran, auspiciando, inclusive, la creación de nuevos”, invitar a elencos de Capital e interior y organizar un Festival Nacional y otro Internacional¹⁰. **Nachman** simplemente retoma proyectos trunco: *Jetattore* iba a producirlo con OCA y en 1964 redactó las bases de un Festival Americano que no llegó a puerto¹¹. El 14 de setiembre las iniciativas se desdoblaron en ítems: a) las entidades vecinales puede solicitarle al TMC la presentación de un espectáculo en sus salones sociales; b) tal puesta podría efectivizarse al aire libre si tales sociedades barriales no cuentan escenario; c) las obras serán “de calidad y accesibles a todo público, preferentemente de autores argentinos”; d) el elenco a elegir podrá elegir obras para niños o patrocinar teatrillos de títeres; e) prestará asesoramiento y supervisión adecuados a los vocacionales; f) acercará a las instituciones fomentistas mencionadas otros eventos como exposiciones plásticas “u otras formas de expresión artística” y g) informará sobre sus actividades mediante un boletín¹². El 23 inicia cursada la *Escuela de Arte Escénico* prometida, cuyos profesores (**María del Carmen Bovino** en *Dicción*, **Gerardo Loholaberry** en *Expresión Corporal*) son compulsados el 25 del mes anterior. Se matriculan 84 alumnos¹³.

Octubre es mes de debut, pero sucede en Necochea, a beneficio de la Escuela Primaria n° 10 de ese balneario, y luego engalana los festejos del Día de la Raza en Lobería (el 11), hasta desembarcar en el *Neptuno* de nuestra ciudad el 16. Se trata de una astucia publicitaria, la de recibir al TMC *como a una compañía forastera*, precedida de éxito, igual que las porteñas visitantes del verano. Planifica una gira comarcal, rumbo a Tandil, Tres Arroyos, Olavarría, Azul, Mar Chiquita, Gonzáles Chávez y Bahía Blanca, y las siguientes proposiciones:

- Concurso de obras teatrales con el apoyo de Argentores (10 mil \$ en efectivo al ganador, puesta en escena a cargo del elenco estable, plaqueta de oro);
- Ballet *Grupo del Sur*, de Bahía Blanca;
- Cursillo de *títeres* (“con finalidades didácticas”) bajo conducción del profesor **Carlos Moneo Sanz**, invitando a docentes primarios y como complemento una expo internacional de muñecos –entre el 11 y el 13 de octubre;
- Giras del TMC, a Mendoza en representación de la provincia, y a La Plata, a fin de participar en los actos conmemorativos del centenario de la capital bonaerense;
- Estreno estival de “una obra de autor europeo primicia para la Argentina”, la cual contará “destacados actores argentinos” junto al grupo local;
- Una *Muestra Internacional de Teatro* “consistente en el vestuario utilizado por los grandes actores de nuestro tiempo” más un *Museo de la Voz* (cintas magnetofónicas, “registro de grandes actores de obras que constituyeron su especialidad”) y galería de fotos de puestas “realizadas en los principales teatros de Europa y América”.

Se mencionan además adhesiones surtidas de personas e instituciones —nacionales y alguna extranjera—, constancia de los nexos de GN y su prestigio¹⁴. Pese a esto, y apenas sube a la cartelera del terruño *Jettatore*, empieza la velada agresividad contra el director, primero desde una solicitada de FAEDA (*Federación Argentina de Entidades Democráticas Anticomunistas*), que empieza a alertar sobre la *infiltración* de la extrema izquierda en la cultura e incluye el nombre de **Nachman** en su listado. Éste remite una autodefensa a *ET*:

“Manifiesto que, con gran pudor y esfuerzo, salgo a contestar esta infame fábula porque mi trayectoria no ha tenido nunca dobleces y ha sido siempre clara expresión de lo “nacional” y lo “argentino”; así lo demuestra mi labor con un repertorio teatral que integran autores nuestros, desde Laferrère a Gené. Pero aunque quizás deba agradecer que se me coloque en primer plano junto con personalidades de alta significación artística y cultural, no estoy dispuesto a pasar por “idiota útil” ni quedar como “imbécil inútil”, como seguramente lo pretende la oscura intención de FAEDA al ametrallar el honor de gente de bien de la Argentina actual, con esas publicaciones en serie y sin seriedad. Mi vida está en la realización y no en la destrucción, está en los actos y no en las palabras”¹⁵.

El plantel interpretativo del TMC se compone de integrantes de los *ti* ya existentes: **Torres Garavat**, **Yayi Cristall**, **Martha Rigau**, **Elsa Alegre**, **Carlos Cussi**, **José Luis Laureti** (*OCA*), **Carlos Veltri**, **Hilda Marcó**, **Roberto Macchi** (*TAM*) **Juan Carlos Cabello**, **Hugo Urquijo**, **Lucy Cebrió** (*Arte y Estudio*). Hay un *contratado*, **Luis Stag-no**. En los rubros artístico y técnico, Nachman se rodea de sus acólitos de OCA también: **Pablo Menicucci** (vestuario), **Alberto Agesta** (musicalizador) y **Melquíades Corral** (electricista). A Enrique **Baigol**, candidato en el listado de directores, se lo nombra ayudante de dirección.

En el marco político nacional “gendarmes (argentinos) y carabineros (chilenos) se tirotean en la frontera de Santa Cruz” pero sin aprestos bélicos posteriores, en Mar del Plata se demuele una de las últimas mansiones históricas del casco urbano, la *Residencia Anchorena* (la manzana comprendida entre Arenales, Saavedra, Lamadrid y Matheu). Illia y **Onganía**, su comandante en jefe, intercambian pruebas de lealtad —“el país se encamina firmemente hacia la plena vigencia de las instituciones republicanas”, dice el gallardo general; “es un militar cabal y argentino íntegro”, le dedica el presidente¹⁶. El TMC pasa al escenario *circular* del Provincial, con “replanteo a fondo del montaje”¹⁷ y se le entrega *sala propia* provisoria en el Hotel Royal (31/12), donde funcionará durante el estío. En el cine Bristol, el 23, se ofrece la obra ganadora del concurso que premia *Argentores*, la comedia infantil *Circo Sonrisa*, de la porteña **Hebe Conte**. Su *programa de mano* consigna estudiantes de la *Escuela* de arte dramático: los

hermanos **Gladys** y **Juan Carlos Lugea**, **Hugo Zubillaga**, **Estella Larriera**, **Manuel Torres**, **Lucía Villagoiz**, **Claudio Ferraris** y **Leonardo Cermello**. En decorados, indumentaria y utilería se citan otros intérpretes noveles, que revelan la formación integral de los *ti* y la *praxis* nachmaniana: **G. Cámpora**, **Ana Bousson**, **C. Peychaux**, **Carlos Laureti** (*sic* iniciales) y dentro del reparto, la inclusión de tres *veteranos*, **Lucy Cebrió**, **Yayi Cristall** y el ex *ABC* (creador del Teatro *El Caracol* para niños) y *TAM* **César Gaspani**¹⁸.

En enero de 1966 se ensaya “al vanguardista libanés **Georges Schehadé**”, la obra *El viaje*, primer texto no argentino que escoge Nachman en su biografía marplatense, para la cual ha llamado a **Duilio Marzio**, quien además figura como co-organizador del *VIII Festival Internacional de Cine* a comienzos de marzo. El TMC en febrero cumple con la exposición *El Teatro en el Mundo*, a través de una audición especial del *Museo de la Voz*, fotos, bosquejos escenográficos y afiches que presta Moneo Sanz. El índice de recitados comprende: 1) Poemas gallegos de García Lorca por el escritor **Eduardo Blanco Amor**; 2) *Ruy Blas* en boca de **Gérard Philippe**; 3) *Medea* de Eurípides en la voz de **María Rosa Gallo**; 4) el monólogo de Marco Antonio (*Julio César*, Shakespeare) por **Vittorio Gassman**; 5) otro de *La zapatera prodigiosa* de Lorca según **Rafael Alberti**; 6) *To be or not to be*: sir **Lawrence Olivier** y 7) la española **María Casares** entonando poemas profanos. Marzo amanece bajo los fastos del recuperado *Festival de Cine*, se estrena la película n° 1000 de la filmografía nacional, *Cómo te extraño mi amor*, de **Cahen Salaverry** y reaparece *TAM*, que estrena su opus 13 en homenaje al 10° aniversario de la muerte de **Bertold Brecht** —una serie de piezas breves— y un renovado cuerpo de profesores y asignaturas de su *Escuela de Capacitación Teatral* nacida el 24/4/62: *Plástica y gimnasia para el actor* (**María Piti Maillot**), *Foniatría y Dicción* (**María Rosa Nicolai**), *Canto coral* (**Luis A. Paganotto**), *Aspectos del Lenguaje* (**Teresa Ambos**) y *Formación teatral* (**Galvé**¹⁹). Se trata de sus últimos estertores, pues Galvé emigrará a Italia el año entrante y *TAM* deberá seguir sin él, pero queda clara la rivalidad histórica entre el único grupo independiente que ha sobrevivido en un lustro y las huestes de GN, ahora devenidas teatro oficial. La absorción de algunos de sus integrantes por el TMC, lejos de disolver al equipo de Galvé, a su turno excluido en la compulsa que designó al mentor de la escuadra teatral municipal, lo impulsa a relanzar su entidad y confrontar a aquélla.

A pesar del éxito que acompaña a *Jettatore*, la producción se esfuma de los periódicos hasta fines de abril, y cuando se retoma, ya no está Nachman de piloto sino su segundo, **Enrique Baigol**, responsable ahora de la segunda puesta, *Nuestro fin de semana*, de **Roberto Cossa**, porque “oficialmente las actividades se hallan suspendidas por el término de sesenta días a los efectos de proceder a su reestructuración administrativa” —comenta *LC* copiando acriticamente

el frío enunciado del expediente decisorio²⁰. Se barajan varias razones para tal determinación. Un tal **A. Lozano**, del semanario *Domingo*, que sigue las vicisitudes del TCM desde sus primeras discusiones, transcribe un comentario del propio GN, “todo se irá al tacho, porque ni los mismos socialistas nos quieren apoyar”, y argumenta la no devolución de favores: “Parece que Nachman no hizo absolutamente nada a favor del Partido para que ahora lo miren con simpatías”, puesto que “al parecer, el elenco iba a trabajar ideológicamente a favor del socialismo, (y seguirían) su línea intelectual”, a lo cual se interroga la publicación: “¿cuál es esa línea?”. También habrían objeciones estéticas “el elenco adolece de fallas garrafales” y omisiones de la prensa, “el periodismo se tiró en contra”²¹. El texto refiere una solicitud de presupuesto ampuloso por parte del director, 25 millones de pesos, sumándose a los 13 mil pesos diarios que insume el alquiler de la sala del *Astral*. Es inexacto que los medios confabulen: exclusión hecha del efímero *Domingo* los diarios de mayor tirada eliden la polémica. *Domingo*, intrigante, impugna, una vez elegido el director, que en la nómina de candidatos se haya omitido a **Marita de la Cruz**, “talentosa actriz que formara parte de la Comisión Organizadora”, a **Galvé**, “importante figura del medio vocacional” y a “**Juan Carlos Jiménez**, ídolo de las multitudes”, y que se prefieran tan pocos actores cuando “el nomenclador de la Asociación Argentina de Actores registra 174”²². **Jiménez** fallece en un accidente automovilístico dos días *después* de la elección del director, con lo que, de cualquier manera, habría sido sustituido. Es interesante la lista *alternativa* que propone el semanario y la que se impone finalmente, o sea, la elisión de los *radioteatristas* para comandar una escuela *teatral del Estado*. A Galvé lo titula *vocacional*.

Elsa Alegre supone que los planes fastuosos de **Nachman** provocan un boicot de la comunidad que precipita su abdicación:

“Hizo *Jettatore* con 12 actores, y enseguida eligió *El viaje*, que tenía 25. Los 12 actores eran rentados por la Municipalidad y de pronto viene con contratar a otros doce. Además, uno de los protagonistas debía ser de Buenos Aires. Buscó a **Alfredo Alcón** pero después contrató a **Héctor Pellegrini** (y no a Marzio como se anunciara). Encima, gente como **Hugo Urquijo** y yo, que ya éramos parte del elenco asalariado, no actuábamos porque ya no había papel para nosotros, eran todos personajes chicos. Cuestión que a la Municipalidad le pareció una locura tener que pagar el doble de sueldos. Costó no sé cuánto que nos pagaran a nosotros...”

Cabello coincide:

“Encaramos *El viaje* de **Schahadé**. Nachman contrata a **Héctor Pellegrini**, con un cachet importante —nosotros, con nuestro sueldito...—, también a un local, **Mario Mario**, un gordo al que ayudaba el físico para el rol, pero GN empezó a meter la política, hubo denuncias y acusaciones de derroche de dinero, y problemas entre él y los actores. Al intendente **Jorge Lombardo** le querían voltear la CM porque dilapidaba el erario, y entonces decide suspenderla. Pellegrini le hizo un juicio a la Municipalidad, que creo ganó”²³.

Hilda Marcó es más minuciosa: el rearmado del teatro Royal —hoy *Alberdi*, “apenas un galpón en desuso antes de adoptarlo nosotros”, aclara **Baigol**— “hecho con fondos municipales, el único y el primer teatro municipal que había, arrojó un rojo de un millón de pesos, que Nachman prometió invertir en escenografía. Sin mediar otra instancia, le hicieron sumario

administrativo y se terminó”²⁴. La contratación de **Pellegrini**, actor en boga por **Pajarito Gómez**, el film de **Rodolfo Kuhn** que lidera la taquilla de 1965 y cuyo libreto coescribe **Francisco Urondo**, es la apuesta más ambiciosa de la carrera de **Nachman** y embarca a una comuna económicamente enclenque en ella, al menos en su complejidad cultural.

Pudo obrar de excusa: al parecer fue *la política* la que *se metió* contra Nachman: el progresismo moderado, *sistémico* del PS local no debió de sentirse cómodo junto a un intelectual sindicado como *compañero de ruta* del comunismo. Aún a dos meses para el onganato, pueden imaginarse presiones internas y externas sobre un alcalde que seguirá gobernando el partido *después* de suscitado el golpe. **Domingo** confirma que “hasta 48 horas antes (del estreno efectivo) una nube de funestos presagios lo amenazaba”— “eligieron un título muy sugestivo”, ironiza sobre *Jettatore*—, pero la ulterior alianza de bloques del Concejo, peronistas-radicales del Pueblo-socialistas, da carnadura legal a una propuesta que sólo el intendente estimula: “(Lombardo) lo había creado, él había supervisado los concursos, él había impulsado la gira por Bahía Blanca y Lobería, que al estilo *off Broadway* servía para probar el espectáculo antes de ofrecerlo al público de la *city*”²⁵. Si **Lombardo** recibe un voto de confianza extorsivo, las posibilidades del TCM se volatilizan. Un editorial anónimo de *LC* tacha de “caprichosa actitud antisocial” la de las bancadas opositoras del Concejo, que repelen el proyecto socialista sobre nuevas escuelas municipales y demoran en aprobar la partida de dinero destinable al TCM²⁶. Los resquemores del mismo grupo actoral que **Cabello** recuerda, los narra

Alegre:

“Me acuerdo que en los ensayos estaban martillando y Pellegrini se queja, *che, no se puede trabajar con este ruido*. Después pasa con **Laureti** y Nachman dice *vos sí podés ensayar con el ruido*. ¿Cómo, él sí y nosotros no? Él arreglaba todo y nosotros no cobrábamos ni cinco centavos. Tampoco pagábamos, eso sí, como en ABC --con lo que costaba tener alquilado el Colón todo el invierno--, y casi no se cobraba entrada.”

La actriz también menciona el miedo, pero no cree en una persecución:

“Mi marido (**Carlos Cussi**) y **Torres Garavat** eran casineros y, decían, si se tuerce un poco a la izquierda, nos vamos, no fuera que peligrara el trabajo. Garavat incluso escuchó a un dirigente comunista hablar con GN, entre bambalinas, que le decía algo así como *si te inclinás hacia nosotros te llenamos el teatro todas las noches*. Entonces dijo: *mañana voy a la Federal a averiguar si estamos fichados*. No estábamos, claro. La etapa política ya no la hizo con nosotros: si no hubiera elegido eso, tal vez hoy estaría vivo. Los problemas para que siguiera la *Comedia Marplatense* no fueron políticos. Éramos muy amigos con Gregorio y nos dolió muchísimo”.

Juan Carlos Lugea, joven integrante del *Circo Sonrisa*, repasa más elementos, de inicio a final:

“Hay un concejal socialista, **Renato López**, que se lo toma muy en serio, redacta la ordenanza y trata de convencer a los demás, la fogonea dentro del HCD, incluso lo llama como veinte veces al **Ruso GN** para que explique. Cuando sale en el 65 sale de la mejor forma: con *escuela* incluida. Se alquila entero el hotel *Royal*, y un espacio en Independencia y Juan B. Justo, el *Teatro de la Luna*, un anfiteatro circular con gradas de cemento, una pista brutal en el medio, donde trabaja la Escuela. La *Comedia* se viste totalmente: vestuario y luces a todo trapo, sonido con sonidistas, los alumnos *forramos* de tela la pared entera del teatro, **Menicucci** en sastrería venía de recibir el premio Bracque en Francia: esos años en que creíamos que todo era posible. Fue la primera vez en que la Municipalidad *consideró gastar* para producir un hecho cultural potente, y después de la Sinfónica fue la *Comedia*. Una noche viene **Baigol**, nuestro director, y nos dice: *vamos a sentarnos atrás de todo, pero arriba*”. En el *Royal* nosotros, el elenco para chicos, ensayábamos abajo. *Vamos a asistir, no digan nada, a cómo se destruye una comedia*. Y ahí, GN discutiendo con dos o tres actrices,

y otros actores. Había contratado a **Pellegrini**, mientras había actores con pretensiones, como **Cussi** y **Garavat**. Se empezó a meter la Comuna, que pidió rendición de cuentas. A lo mejor, GN desvió algún dinero para comprar muebles o trastos, pero había tal movilidad y abundancia de plata... La Muni pone una comisión, que pasa al otro año, luego una normalizadora que vende todo, y se acabó. La municipalidad, en fin, tiene una deuda con el teatro marplatense: haber destruído la primera *Comedia*²⁷

En un reportaje del suplemento *Los jueves de La Capital*, tres años después, **Nachman** esgrime razones ideológicas que, elípticamente atañen al desencanto de la *Comedia*:

“El teatro en un lugar como Mar del Plata es un producto peligroso porque transmite ideas, evidencia problemas y entonces todos suponen que linda con el comunismo, como si fuera esta ideología la única que denunciara injusticias. Entonces, la manera que tienen de protegerse no es rechazarlo a uno, sino acusarlo de comunista... En el fondo mi peligrosidad consiste en denunciar la mediocridad, todo mediante trabajo, por supuesto. Aquí un tipo que no es marica tiene que ser comunista²⁸.”

Menicucci intuye algún comentario desafortunado de **Cussi** y **Garavat** a los asesores de la *Comedia* —les habrían dicho que “Nachman no les da bola”—y el resentimiento de aquéllos, que deseaban sustituirlo y copar el control directamente. **Baigol**, a su turno, testigo tangencial, desconoce las “razones taxativas de su levantamiento” pero insiste en las “de orden económico y tal vez alguna política”, mejor que la reyerta anecdótica entre director e intérpretes. Si la *comisión* le confirió carta blanca, bien pronto supo acotarlo: “Tropezó con limitaciones burocráticas que desfasaron su trabajo”. El mejor testigo en vida de Gregorio, su hijo mayor **Eduardo Nachman**, desmiente el marbete de *comunista* que su padre soporta durante su hospedaje marplatense.

“Cuando estudiaba económicas se hizo del Partido Socialista Argentino, de **Palacios**, y estuvo encarcelado por antiperonista, y aquí con **Lombardo**, pero no militando ni afiliado. Organizaba y brindaba el espacio a expresiones políticas, pero nunca estuvo casado con ninguna. En el teatro dio charlas electorales **Juan Carlos Coral**, del Partido Socialista de los Trabajadores, y de *Política Obrera*, era muy solidario con los Centros de Estudiantes, y de hecho fue docente de teatro para secundarios en el Mariano Moreno. Tuvo grandes discusiones con **Bruzzone**, que daba su casa para el Encuentro Nacional de los Argentinos, mientras él no acordaba con el PC. Tampoco fue peronista aunque votó por Cámpora en el 73. **Conti** (gremialista de actores secuestrado el mismo día que Gregorio) era del ERP y se hizo amigo de mi viejo, pero entró en el grupo porque se lo presentó (el actor) **Jorge Tagliani**: una relación solidaria, y tangencial en lo político²⁹.”

Dicho de otro modo, la extensión de sus amistades del campo progresista, y que lo enlazan también a un partido *burgués* como el Socialismo Democrático local, sellan una imposibilidad de encasillamiento —al final de cuentas más temible para la autoconservación que una identidad ideológica distintiva. **Martínez Dalke** en *Talía* relata con lujo de detalles el *cotilleo* en la trastienda institucional, sin citar fuentes. “A un señor edil se le ocurrió crear un teatro oficial. Los veteranos del ambiente no sabían nada. Se enteraron por los diarios”, empieza. Según él, la asociación de actores “puso el grito en el cielo” cuando GN es elegido director; “sin dar en el arco de Laferrère, pero con un público que se divertía, creció el optimismo”, la Municipalidad arrendó de diciembre a abril el salón del Hotel Royal “por un millón y medio de devaluados nacionales y con otros seiscientos mil se montó la sala”, pero el impedimento real resultaron los roces entre la Comisión Asesora y Nachman: “pasó sobre nosotros, contrató a Pellegrini, hizo gastos y tomó determinaciones que no le son propias”, arguyó aquélla, a lo

que GN retrucó que “Todo lo que hice estaba en conocimiento de la Comisión”, la cual ordenó suspender los ensayos de la nueva obra en preparativos; GN respondió esgrimiendo la ordenanza: “la Comisión no tiene atribuciones para suspender”. **Dalke** jura que el elenco “salvo dos actrices, se declara *anti-Nachman*, y da a conocer, extraoficialmente, un largo rosario”. El trascendido es inexacto o al menos no hay en nuestros entrevistados recuerdos de un boicot en común, si bien muy pocos de ellos pasarán a formar las filas del futuro *Teatro de la Comedia Marplatense* del cesanteado. A Mar del Plata llega entonces **Carlos Latorre**, miembro exterior de la Comisión “y tras no entenderse con sus colegas Pérez y Moggi pide una investigación “total” (ya había empezado un “ajuste” contable-administrativo) y nadie duda de que los fondos se hayan manejado indebidamente (al menos nadie lo dice)”. Después “vino la etapa del conventillo, chismes, cuentos, palomas mensajeras”, agrega **Dalke**: “Que Nachman se creyó que la Comedia era de él; que no quiere largar por nada, que es un demagogo”, rugían las hordas”, y “unos pocos querían ver el asunto más serenamente, y no se les escapó que “la Comisión no puede acusar a un director de no hacerle saber cosas. Su obligación es saberlas”, mientras la Municipalidad “llena de buenas intenciones, queda supersatisfecha después de comer y se echa a dormir la siesta”. El *TMC* se desmembra al abandonar a su guía solo: “La Comisión asesora renunció “para dejar en libertad al intendente”; el jefe comunal suspendió la actividad por sesenta días “para reorganizar, estudiar, y etc., etc; el elenco quiere seguir “para no perder continuidad”, etc., etc. La Escuela, desde enero detenida”. El articulista, empero, sostiene que el TMC “*tiene tiempo: más vale meses perdidos en planear que meses ganados para pelear*”³⁰. La realidad relega toda ilusión y ratifica lo antedicho: la envidia de los desplazados, las fricciones de poder y las recriminaciones personales arrojan por la borda la única tentativa firme hacia una *Comedia* del Estado.

El reemplazo de **Baigol** es en realidad voluntario y no cumple una línea de sucesión natural, ya que él y su comitiva, inactivos durante dos meses, *financian* la puesta de *Nuestro fin de semana* sin cobrar ya los emolumentos. El programa de mano lo aclara en su página 3:

“Con motivo de la suspensión de actividades por 60 días y en el convencimiento de que las autoridades encargadas de la reestructuración concretarán, en el plazo estipulado, las normas para el futuro funcionamiento de la entidad, este elenco que entiende no deben suspenderse las actividades específicas por problemas meramente administrativos, se responsabiliza material y artísticamente de la continuidad de la labor cultural para la que fueran contratados”³¹.

“**Baigol** pone *Nuestro fin* para convencerla de que podía seguir andando con productos de calidad”, insiste **Lugea**. La *patriada* debió de soñar un resarcimiento a posteriori o al menos el pago puntual de lo adeudado merced al mérito, lo que no sucedió³².

Puntos aparte: el debate sobre el TCM en el Honorable Concejo

La lectura de las *Actas del HCD* —Sesiones 63 (1965) y 64 (1966)—nos abre una hendidura sobre los intereses político-culturales de las diversas bancadas antes de que la tenue democracia se desplome en un nuevo experimento cívico-militar. El *Teatro* nace con mala estrella: el Socialismo está en minoría y debe coaligarse a la *Unión Popular* para su sanción, contingencia inverosímil si pensamos que esta última alianza contiene...peronistas confesos, extrañeza atípica propia del balneario, tanto como la tozuda durabilidad electoral del PS. Por otro lado, el fogonero del TCM, el concejal socialista **Renato López**, muere poco después de vigente la ordenanza, dejándola virtualmente huérfana en el Concejo: la reunión de marzo 1966 le ofrenda un homenaje póstumo³³ y una parcela a perpetuidad a su tumba en el Cementerio de la Loma. Entre cuestiones de orden general (permiso de explotación cinematográfica en Parque Camet a una empresa de autocine; “apóyase gestiones encaminadas a sostener derecho irrenunciable sobre las Islas Malvinas”; “exprésase deseos ante la Cámara de Diputados de la Nación esclarecimiento de la desaparición del obrero **Felipe Vallese**”), se le transfieren fondos a la *Comedia* (950 mil \$) y a continuación, en la misma reunión n° 18, se produce el debate³⁴.

La concejal radical **Lavieri de Filippi** adelanta su voto en contra, en base a una denuncia sobre irregularidades que constan en un artículo de *LC* y firma **Jorge Lamarque**³⁵, miembro de la Comisión Asesora y delegado de la Asociación de Actores de Mar del Plata, el cual descubre que **Hernández Mogni**, presidente de aquella y sin residencia en la ciudad, *también* integró el Jurado, “siendo que en todas las reuniones de la Comisión estaba claramente establecido que sería absolutamente prescindente”, de lo contrario se habría nublado “la absoluta imparcialidad del juicio”³⁶. **La incompatibilidad no es tan grave como los frutos del concurso** al mediar Mogni: dos votos son para **Nachman** y dos para un antiguo director de apellido **Bertelemi**, “habiendo decidido en definitiva el señor Hernández en su calidad de presidente”, informa el concejal José David **Botteri** (del frondicista *MID*) otro opositor a la ordenanza³⁷. **López** retruca que **Bertelemi** “hacía veinte años, no obstante estar radicado en Mar del Plata, que no ejercía la dirección de un teatro y estaba dedicado a actividades comerciales”. La edil cuenta que, al haber sido ganador GN, la *Comedia* tiene ocho actores del “ex elenco vocacional” *OCA* y muy pocos de los otros, y “todos los elencos vocacionales que existieron y existen, pueden contar con figuras para desempeñarse en el elenco estable”³⁸. **Lamarque** considera una afrenta “enterarme por los diarios” de las reuniones de la Comisión Asesora, a lo que **López** contesta con “los avisos publicados en el diario *El Atlántico* el 12 de junio, donde se llama a concurso hasta el 6 de julio; el aviso publicado en el *ET* y en *LC*”, que hacían

“público y notorio” cada acto de la Comisión. **Botteri**, antagónico a los antecedentes ideológicos de **Nachman**, embarra más la cancha:

“No voy a discutir las aptitudes técnicas del sr. N. porque no tengo ninguna autoridad... Pero en cambio voy a hacer hincapié en las demás condiciones personales del sr. N. y particularmente en la ideología, pensamiento o inclinación política de este ciudadano. Tengo la convicción de que el señor director del Teatro de la Comedia tiene ideas políticas de extrema izquierda, mi vocación democrática me impide poner limitaciones o trabas a la actividad de cualquier ciudadano por las ideas que tenga en materia política o en cualquier otra, sin embargo ese respeto a la democracia no me lleva a financiar la actividad del sr. Nachman y conociendo la tenacidad de los elementos políticos de esa filiación no tengo ninguna duda de que ese ambiente va a ser utilizado como cualquier otro para la difusión de esas ideas. Creo que nadie tiene derecho a hacer el tonto en estas cosas, y considero que esa sola circunstancia debió haber sido tenida en cuenta como requisito para la de-signación de quienes han de integrar ese elenco. No vengo a hacer “macartismo”, no me interesa lo que piensa el sr. Nachman y cómo difunde sus ideas, pero no estoy dispuesto a propiciar o alentar actividades en el medio oficial ni en este orden cultural, de personas cuyas ideologías repugnan mis convicciones republicanas”³⁹.

El justicialista José María **Vellini** aprueba las partidas hacia el *TCM*, “así contribuir a brindar espectáculos artísticos y culturales a la población”, siempre y cuando su conductor no pretenda “dar un lamentable y enfermizo tinte político a su fundamental función de difusión cultural”. Luego, un pleito verbal entre Gerónimo **Pruzsiani** (PSD) y **Botteri** —que solían chocar asiduamente— sobre los “contubernios y uniones obstruccionistas” de las minorías, léanse socialismo y peronismo, para perpetrar decisiones burlando a la opinión mayoritaria. La ordenanza se promulga, al fin, por 17 votos a 5.

El *Teatro* se esfuma en las Actas subsiguientes, alambicado en el tráfigo de la Comisión de Cultura y Publicaciones, donde ya no revista el difunto concejal **López**. La Municipalidad autocelebra la edificación del *Museo de Ciencias Naturales* y la remodelación de la Plaza España adyacente y el refuerzo presupuestario al *IMES*. La *Comedia* recibiría en 1966 recursos por 4 millones, según el cálculo de ingresos y egresos de Tesorería, y la *Mutual* de Actores se beneficia con un subsidio, entre entidades deportivas y cooperadoras escolares (los clubes *Peñarol* y *Mitre*, las Asociaciones marplatenses de Pelota al Cesto, Hockey, Volantes, Ajedrez). El obituario del *TCM* se edita entre mayo y junio: primero, el HCD solicita explicaciones al Departamento Ejecutivo “sobre las causales que han motivado la suspensión o reemplazo del director del Teatro Municipal de la Comedia” y finalmente convalida la “dependencia transitoria” de su *Escuela de Arte Escénico* al *IMES*. Incuestionablemente, el *Instituto Municipal de Estudios Superiores* es la *niña bonita* de los socialistas y el *TCM* un *Titanic* sumergible al que torpedean demasiados cañones dentro y fuera del Concejo. La *Escuela* se disuelve en el *budget* general sin que se conozca el paradero de sus docentes, y no vuelve a hablarse del tema.

La poética de la Comedia Estatal

El *programa de mano* de *Jettatore* fija los principios de la CM mediante la colaboración de varias firmas prestigiosas de la ciudad y del teatro nacional. La página 3 muestra un epígrafe anónimo que suponemos redactado por Nachman: “El teatro no es un arte privativo de un grupo o sector de la sociedad sino una manifestación artística pública y popular, caracterizado a través de todos sus géneros, por su capacidad esencial de contener y expresar lo humano” a carilla siguiente contiene párrafos del periodista de *LC* y escritor **Agustín Rodríguez**, que corroboran el periplo de la búsqueda colectiva según la hemos visto:

“El Teatro de Comedia y su Escuela de Arte Escénico... contribuyen a confirmar la evolución que se ha operado en nuestro medio en cuanto a percepción capaz de fijar con acierto los medios o instrumentos fundamentales que ayuden al hallazgo, en el arte, de las personalidades de relieve que es necesario que la ciudad vea levantarse de ella y en ella, como viera sus rascacielos de hormigón. La imaginación, el sentimiento, la inteligencia, el despertar de las vocaciones, tienen convocado un cauce para horizontes y metas de mañana que pueden ser brillantes, que han de serlo, porque el ejercicio de la voluntad y condiciones que se adviertan van a encontrar, en vez de lo improvisado de ayer, lo organizado, metódico, disciplinado y eficiente de hoy”.

La verborrea panegírica del prologuista reanuda, pues, la *vulgata* del campo cultural respecto del arte local: progreso de los valores simbólicos junto a los material-urbanos, planificación a largo plazo y perdurabilidad, superación de la improvisación hacia el profesionalismo. La página 5 ya enumera los fines a través de infinitivos.

“Instituir un teatro oficial permanente dentro de una comunidad, demuestra que esa comunidad ha comenzado ya a tener confianza en sus propios medios artísticos para expresarse recreativamente, y que sus autoridades así lo comprender y facilitan”. ”Esta labor se desarrolla mediante la aplicación de un amplio programa cuyas finalidades inmediatas son: CONSOLIDAR la actividad teatral de la ciudad, haciendo de ella algo permanente y regular; PROMOVER el interés de nuevos públicos acercando espectáculos a barrios populares y acrecentar el existente con la presentación de los mejores espectáculos del país; ESTIMULAR la creación artística con la realización de concursos, festivales de teatro, certámenes y otras formas de estímulo....ASESORAR a personas, grupos y entidades interesadas en el quehacer teatral, locales y de otros lugares.... CAPACITAR a nuevos elementos artísticos mediante la **Escuela de Arte Escénico Anexa** y contribuir al perfeccionamiento profesional de los actuales integrantes del elenco estable; DIFUNDIR las obras más significativas de la dramaturgia universal y en especial las de la nueva generación de autores argentinos”.

El discurso insiste en las constantes del imaginario —madurez social, necesidad de construir una autodemostración cultural— y, de lo general a lo particular, a partir del elenco estable, convertirlo en polo de irradiación de todas las artes regionales, sostener los grupos independientes y validar una labor pedagógica en dos frentes: formando a las futuras generaciones como materia prima de recambio y dar a conocer a los nuevos dramaturgos. No distinta fue la administración programática de OCA cuando la fundara **Nachman** unos años antes, y todas las compañías del 60 compartieron el credo al menos en dos vertientes, es decir, reproducir el espectro artístico para atraer participantes y planear una *Escuela de Actores*, ambas con el fin de mantenerse económicamente. Zanjado el obstáculo del financiamiento, el **TMC** busca fortalecer su protagonismo social y una legitimación del capital simbólico a través de una presencia abarcativa dentro de la ciudad. El *programa* se complementa con el curriculum de Nachman, un escrito de Bernardo **Canal Feijoo** en su calidad de académico y dramaturgo que puntualiza la “doble autenticidad” de *Jetattore* como “especimen teatral y argentino” y el juicio crítico del historiador de teatro Luis **Ordaz**: “Es nuestro primer vodevil”, que saluda además haber optado por él: “Entiendo que *Jettatore* permite al flamante TMC de Mar del Plata

ofrecer, como se lo ha propuesto, un espectáculo con auténtica calidad artística y probadas resonancias populares”. Espacialización mimética y puesta autotextual, tradicional ortodoxa del esquema dominante y consagrado para imantar un público que supo responder entonces. Ya veremos los matices de la versión.

El programa promueve además la *Escuela* (página 10), donde, asegura, se someterá al alumnado “a una disciplina que lo capacite no sólo técnica sino humanísticamente, con el estudio de materias a nivel universitario”; capacitará a “técnicos en diversas especialidades que hacen al mundo de la escena, como ser: escenógrafos, figurinistas, electricistas, maquilladores, sonidistas” y dictará “cursos especiales y seminarios para autores, directores y críticos” y hasta educará a los potenciales espectadores, aquellos que “concurran (a la Escuela) como resultado de una inquietud cultural”. El dogma enunciado puede cotejarse al que meditara la *Comedia de la Provincia* platense⁴⁰, posible *prototipo* del director. La utopía ancla, pues, en dos pedagogías complementarias: 1) del actor integral –mejor dicho, del *teatrista* integral que sepa hacerlo todo, 2) del público, que habrá de reconocerse tanto como reconocer una lexis espectacular a la cual le sea leal y consecuente. Si los organizadores del TCM querían colonizar el campo teatral autóctono poniéndole el sello político propio del oficialismo, **Nachman** retruca y *coloniza al Estado* con sus ideas, las que dicta en el programa inaugural. No difieren sustancialmente de otras Comedias, pero son inconfundiblemente suyas, sin imposiciones del departamento ejecutivo.

Concepción del texto espectacular

Jettatore se ambienta igual que la obra original, una escenografía de principios de siglo, objetos sýnicos en estrecha relación con el texto que concreten su virtualidad escénica (Manuel **Castilblanco**) y vestuario de época (Pablo **Menicucci**) materializando el requisito de absorber un receptor de cierta masividad gracias a la *enciclopedia* de la memoria teatral popular. La decisión abarcativa logrará su cometido al transportar la pieza al sudeste bonaerense, Lobería (11 de octubre), Necochea (12 de octubre) y hasta La Plata (20 de noviembre), antes de su debut en la ciudad de origen, entrada libre en todos los casos⁴¹. La estrategia de GN está clara: desembarcar triunfalmente en Mar del Plata sólo *después* de un recorrido de sondeo en enclaves menores, una gira *al revés* de intencionalidad publicitaria. “Inteligente maniobra”, añade *Domingo* “así cuando vuelven de la *tournee* los muchachos ya estarán un poco más ‘afiatados’”⁴².

El director sigue atento la estética de “nuestro primer vodevil”, o *pochade*, “género parisino de fin de siglo y *boulevardier* por excelencia, estructurado con equívocos y contratiempos ridículos y maquieta más o menos estereotipadas... sin mayores pretensiones artísticas, se lo compone linealmente, flojo como un bolsillo (*poche*) y resuelto a la ligera” y pariente de las *causeries* del 80: “ráfagas”, “impresiones”, “silbidos” o “apuntes” (Viñas 1973, 113). Para entender la actuación del elenco hay que acercarse a la estética del gag y a las muecas del sainete, sólo que trepado del conventillo a la “sala elegante” de las didascalias. La velocidad en las entradas y mutis, la desmesura gestual que no terminaron de convencer a la crítica son una interpretación prácticamente literal de las puestas originales de **Laferrère** y de sus personajes, “lineales, unívocos e idénticos a sí mismos, ágiles y previsibles”, dice **Viñas** (87), y agrega: “Laferrère conoce a su público; en realidad es el último *gentleman*-escritor que sabe los límites reales de su público. *El último escritor perteneciente a la gran élite liberal que veriifica la dimensión comunitaria del teatro entendido como ceremonia y como acto colectivo de participación sobre la base concreta de un mercado*” (bastardillas suyas: 80). Lo mismo, desde otra extracción, puede predicarse de **Nachman**, cuya intuición tendía a un teatro comercial de resonancias populares, sólo que cambiando el esquema de identificación, ahora la clase media puede esgrimir cierto distanciamiento de la histeria supersticiosa de la alta burguesía⁴³. Se reedita, en fin, el éxito de *Las de Barranco*, con sus 150 representaciones y la primera salida de un elenco profesional fuera de la cuadrícula. Al vestuarista, la esposa de GN pide “color chillón para los miriñaques, vibrantes: cada actriz uno bien definido: bordó, amarillo, naranja, azul, y para los hombres, a rayitas, uno de cada color, a bastones combinados de blanco, en trajes de tela vulgar. Rutilante, pero un poco molesto a la vista” (describe **Menicucci**)⁴⁴. La puesta matiza el tradicionalismo al imprimirle una dimensión simbólica —típica *hibridación nachmaniana*— a través de una *violencia cromática* que acentúa el cliché social e incita el rechazo crítico por el espectador. A cambio, los trastos escénicos tienden a un naturalismo epocal, aún sin la observancia total del texto: un candelabro en vez de la “araña encendida”, un fonógrafo y no “piano sobre el foro izquierdo”, retratos ovales y empapelado de volutas y flores y no la chimenea (cf. **Laferrère** 1980, 7).

Sus 100 representaciones se festejan con una función a beneficio de los damnificados por la inundación del litoral santafesino⁴⁵, y luego, como consignamos, sucede su desmantelamiento. A **Baigol** le toca traer a Mar del Plata el primer **Cossa** en manos de actores locales, que preparan desde fines de febrero. La ciudad “tiene que conocer a una nueva generación de autores nacionales, identificados con la problemática del hombre argentino de nuestros días. (Aquí donde) proliferan los espectáculos llamados “ligeros” es un poco obligación nuestra ha-

cer conocer este tipo de obras: algo así como el “anti-espectáculo” por su sobriedad y austeridad”, dice el director a *LC*⁴⁶. Implica la primera declaración *distintiva* entre la dramaturgia comercial de temporada y el teatro *nuestro*, que introduce el estilo emergente. “De un realismo depurado —prosigue **Baigol**—(los nuevos dramaturgos) persiguen una expresión nacional auténtica”, adjunta entre ellos a **Rozenmacher** y **Halac**; *Nuestro fin* es además la primera obra de Cossa. Al grupo se suma **Noemí Manzano**, actriz marplatense sobrina de **José María Orensanz** que retorna de Buenos Aires y no tardará en volver a emigrar. El creador del TMC se expresa en términos singularmente exactos acerca de la producción que encara, verificación de la aguda conciencia a la que llega el teatro más dotado de Mar del Plata:

“Su gran economía de recursos pone de manifiesto la frustración, el desencuentro de toda una clase social con la que estamos vinculados, que vive anacrónicamente, y cuyo drama no es el individual de un personaje sino una común e insalvable incapacidad o imposibilidad de comprenderse y conocer las condiciones para poder integrarse, comunicarse, complementarse, ayudarse”⁴⁷.

Publicada en 1964 por *Talía*, el propio autor la termina en 1962 y la adopta *La Máscara* a su repertorio, pero “la clausura de este teatro, cuando habían empezado los ensayos, impidió su puesta en escena”, aunque enseguida la hace suya una compañía montevideana de igual nombre (**Cossa**: 1964, *solapa*). Finalmente, y en forma exitosa, debuta en el 64, realizada por el *Teatro de Jóvenes* que dirige **Yirair Mossian**. La revista *Teatro XX*, de **Kive Staiff**, entrega premios especiales al teatro y adjudica a **Cossa** el de mejor obra y a **Mossian** mejor dirección. Ese mismo año se presenta *Requiem para un sábado a la noche*, de **Rozenmacher**, y dada la comprensión de la crítica y la respuesta del público, se considera afianzada la estética del realismo reflexivo (**Pellettieri** 2003, 301). Pertenece a la etapa *intuitiva* o *ingenua* del subsistema, en que empieza a canonizarse su normatividad: destinador social, relajamiento de la acción —predominio de escenas transicionales sobre las de desempeño, núcleos de acción verbales; el sujeto sale de su marasmo hacia la conquista de su identidad teniendo de oponente a la sociedad; diseño de la historia invariable en relación a la configuración preexistente (niveles de prehistoria que tienden al biografismo del personaje, cañamazo fijo de *enlace-desarrollo-desenlace-mirada final*); el encuentro personal como principio constructivo y eliminación de los arietes melodramáticos como la coincidencia abusiva y la pareja imposible; el *efecto de realidad* a través de la *trivialidad deliberada* de **Arthur Miller**, o sea, situaciones aparentemente irrelevantes que sin embargo cambian el *hado* dramático; enunciación con función referencial y conativa mayoritaria en desmedro de la emocional, “pero las acciones contradicen el sentido de las palabras y se produce una distancia entre lo que quieren y lo que realmente pueden hacer” (id, 266-7). El signo teatral remite a un objeto privilegiado, la clase

media, y su concepción de la *crisis* perpetua y la prioridad del *hombre mediocre*, indeciso, inestable e incapaz de comunicarse. A esta vertiente *milleriana*, que no olvida la causalidad social junto a la responsabilidad individual, los escritores del realismo reflexivo le enraizan la tradición de **Florencio Sánchez**, y su obsesión sobre el *fracasado*, y la óptica acerca de la vida tortuosa de la ciudad, tal cual parte de la narrativa y el teatro de **Roberto Arlt** (íd., 305). Textos todos que responden a las preguntas de la época, al lector/espectador ya no le preocupa *lo que va a pasar al protagonista*, pues el suspenso se atenúa al máximo, sino *qué le está pasando* a esa silueta escénica extraordinariamente parecida a él o a quienes lo rodean.

Las fotos de la puesta concuerdan con las acotaciones: patio fingido, maceta abajo, armazón de madera para enredadera formando la glorieta, sillas de mimbre. Unidad aristotélica de tiempo y espacio, vestimenta de entrecasa⁴⁸.

La recepción

A pesar de la masiva afluencia a sala, *Jettatore* no goza de aceptación de la crítica, conexas en reprochar la histeria grupal, la actuación *gritada* y llena de tics, y el vértigo en las entradas y salidas. *Talía* (nº 28), en su capítulo del interior, desenvaina una visión impiadosa, que firma

Martínez Dalke:

“Desde agregados efectistas hasta las marcaciones ostensiblemente construídas procurando impactar, fatigante el ritmo por momentos, gritos destemplados y claros esbozos de “machietta”. El texto fue poco respetado, y los agregados demasiado frecuentes. Privó la premisa de “hacer reír” por sobre el intento serio de interpretar a Laferrère. **Veltri** compuso un medido y convincente Don Lucas, al evitar momentos asaineteados. **Rigau** mostró su habitual corrección en Doña Camila y **Lucy Cebrío** interpretó acertadamente Ángela, proyectando la imagen más a tono con el espíritu de Laferrère. **Marcó** mantiene su personaje con corrección y logra que sus chillidos no resultan tan áridos. **Juan Carlos Cabello** sin abundar en elementos exagerados (Don Enrique). Amaneramiento excesivo y dicción confusa en **Carlos Cussi**, que se muestra cómodo en este género. **Yayi Cristal** aparece exterior y sus chillidos son realmente molestos. **Torres Garavat** juega una carrera contra reloj, se desplaza desenfadadamente enjaulado, habla en la misma forma, inconvincente y a ratos incomprensible. **Urquijo**, clara definición de “macchietta”. **Laureti** (Don Juan) y **Luis Stagno** (Don Rufo) deambulan por toda la obra sin entender muy bien de qué se trata. El vestuario de **Menicucci** bien concebido, descontando algunos tonos demasiado agresivos. En síntesis, Laferrère ausente sin aviso⁴⁹.”

Cándido, de LC, primero abunda en elogios a la elección de la obra:

“Una ráfaga de aire fresco atraviesa el escenario del teatro Neptuno, mientras se carga de sentimentales reminiscencias de una “belle époque” de perfiles porteños —aunque infiltrado por el espíritu francés que informó buena parte de nuestra burguesía finisecular—va conquistando a la platea.... Primer acierto del Teatro Municipal de Comedia: la elección de un autor argentino, creador de la comediografía nacional, de innegable autenticidad y claramente definidor de una época clave en el desarrollo social argentino, (aunque no es) precisamente esa pieza la más significativa de la escueta aunque ponderable obra del autor de “Las de Barranco”.

Y matiza la desapareja actuación,

“Errores de marcación clausuraron la posibilidad de que el gesto sobrio y medido de los intérpretes presidiera algunas escenas concebidas por Laferrère con humor corrosivo. Es posible que el empeño de la dirección de convertir en sinónimo de brillantes de un diálogo con velocidad a hablar, haya contribuido a desmerecer largos pasajes de la obra, principalmente cuando la principales (*sic*) intérpretes femeninas parecían perderse en una maraña de gestos ajenos a la sutil textura de la comedia.... (Los actores) Carlos Veltri, Hilda Marcó y Carlos Cussi se ubicaron en niveles preferenciales, quedando a distancia considerable Luis Stagno y José (*sic*) Laureti.”⁵⁰

Para finalizar elegantemente: “no obstante los defectos anotados, *Jettatore* constituye un hito dentro del panorama teatral marplatense, enhiesto en su desesperada lucha por formar una corriente de público que encuentre en el teatro aquella forma de común unión que caracteriza a la vida de los pueblos cuya madurez como ser nacional está apto para cristalizarse”. El cronista de *Domingo*, que prefiere el anonimato en el artículo “Mucha comedia, poco teatro. Aventuras y desventuras de un elenco que comienza por fuera”: constata “muchísimas fallas” en la marcación actoral, “trabucamientos, tropezones, velocidad dialéctica, llantos a granel, gesticulaciones, y en fin, mucha flojedad en todo, desde la dirección al último personaje”⁵¹. Un tal **A. Lozano** —tal vez la misma pluma— se modera en la reseña del estreno efectivo, “El Teatro de la Comedia pasó el primer puente con honor”. Opina que entre “los dos *Gregorios*” Laferrère y Nachman, distan cincuenta años, que el segundo logró “darle un ritmo actual a su puesta en escena”, aún cuando “colocó a los personajes con una dinámica de “allegro cantabile”, localizados en “situaciones un poco trasnochadas” y “sin mayor vigencia en la actualidad”—sin advertir que se contradice. Acepta finalmente que la “tónica caricaturesca” es la modalidad adecuada para devolverle “frescor” al planteo del “gentilhombre del Club del Progreso”⁵².

Se entiende la desarmonía entre intérpretes de diferente cuna y por lo tanto, educación, y la evidente premisa de **Nachman** a favor de la carcajada y la celeridad del vodevil, al que el auditorio marplatense debió de estar acostumbrado en virtud de las comedias importadas durante el veraneo, justificación del centenar de reposiciones que en el lapso de una estación disfruta *Jettatore*. El pasado *sainetero* del teatrista pudo influir también en el tratamiento de sus criaturas, y la premura *política* en pos de obtener la aquiescencia multitudinaria y así conjurar las resistencias y complots contra su continuidad⁵³. **Cabello** comenta: “Mientras fuera legible para el espectador, las estridencias, los filos, las partes abrasivas de la obra, si eran aplaudidas estaba bien todo”. El seudónimo *Skilos* en un suelto del matutino *Clarín* de Buenos Aires, destella ironías: “El nombre del autor está escrito con letras de cinco centímetros, y el del director, ocho. Y cuando se lo dijeron, **Nachman** dijo ‘Es que en Mar del Plata a mí me conocen mucho y a Laferrère casi nadie’”. Critica que aparece *Jettatore* con una sola *t* en los anuncios y abajo dice *Fúlmine*⁵⁴. No obstante la malicia del escriba, que desmenuza hasta lo insignificante —digamos que *Clarín* es un medio furiosamente anticomunista—, Nachman es *categoricamente* conocido en el balneario tanto como autor y texto *muy* leídos en la segunda enseñanza, parte del *canon* argentino, aunque no haya sido representada la pieza de las dos *t* aquí antes.

La gente no flaquea en las representaciones de *Nuestro fin*, acaso ya predispuesto a admitirse dentro de personajes y alternativas próximas a él, o, más bien, análogas. De cualquier modo, ignoramos si se habría incentivado su asistencia, sin teatro que subsidie el Estado y a expensas del plantel. Tampoco el comentario periodístico lo aureola: *LC* se limita a anotar la apertura, y a su *reprise* un mes después en el *Comedia* (“entradas al 50% para afiliados gremiales”)⁵⁵. El 13 de mayo “se bañan *vandoristas* e *isabelinos*” —la *ortodoxia* verticalista la encabeza la delegada de Perón, su esposa Isabel— y cae abatido el metalúrgico y guardaespaldas de Vandor **Rosendo García**, en una dudosa emboscada que inspira a **Rodolfo Walsh** la novela de investigación o *non fiction* de 1968 *¿Quién mató a Rosendo?* El clima se enrarece y la deposición de Illia se siente en el aire. Poco antes, *ET* dedica la única crítica a **Cossa**, a cuatro columnas, con meticuloso análisis del *plot* y los caracteres y el titular “Cierta mediocridad argentina trata *Nuestro fin de semana*”: “Los matrimonios pertenecen a estratos oscilantes sustraídos de la clase trabajadora manualista porque su medio de vida son la oficina o la promoción de ventas; alguna actividad más remunerativa en quien posee automóvil, departamento céntrico y mucama”. Daniel, “hedonista de placeres pequeños”, lo define el crítico *J. C. N.*⁵⁶, que no aguarda sino “un vaso de vermut en compañía de los amigos y la perspectiva de una buena cena. ¿Qué más puede pedir un hombre?” (dice el texto de **Cossa** 1964, 16), esposo de Alicia, asidua concurrente a conferencias “sobre la moral y la juventud” (p. 19); Jorge y Sara, el binomio “más cercano al proletariado”, él empleado estatal que sólo espera dormir la siesta y jugar a la bochas, y ella atada a la rutina del televisor; Raúl es el más ambicioso, el típico dependiente —vende máquinas de escribir— que sueña “independizarse” (p. 14) y se endeuda para arriesgar el emprendimiento propio que, infaliblemente, le saldrá mal, y casado con Beatriz, solícita y sumisa ama de casa; finalmente, los solteros, Carlos y Elvira, el primero bohemio sin convicción, “cultivando un inconformismo omisivo, advierte la fría realidad, hasta la comprende, no la discute, procura evadirse enmascarado en una espiritualidad algo hipócrita” (*ET*), y envuelto en el lamento hacia las carreras que siempre dejó truncas: “mi familia quería que yo fuese un profesional, médico dentro de lo posible. Mi padre era electricista y su mayor aspiración fue siempre un hijo doctor” (p. 29); ella, mientras tanto sabe que el tiempo le ha pasado, implacable. Colateral, Fernando, que de interesado en el negocio de su socio Raúl, terminará subordinándose a la seguridad del “puesto en la compañía” en vez de la tan predicada libertad. El adjetivo *nuestro* tiende un cristalino puente al espectador. Esos dos días ociosos desde el *sábado inglés* “contra el que escribió **Arlt**, su soledad, vacío y aislamiento desesperante” (*ET*), en los cuales los hombres y mujeres de mediana edad se embriagan en brindis sin festejo convincente, deliran sobre grandes sueños materiales en la sobremesa, nun-

ca salen a divertirse en pareja, se hunden en sus recuerdos y desaciertos y al atardecer del domingo se percatan de que han fracasado, constituirá los resortes secuenciales de este nuevo teatro nacional. Menos graciosa que *Cuatro paredes* y no tan angustiada como *Un color soledad*, el texto de **Cossa** bien pudo ser parte del corpus de OCA, o habría tenido en GN a su puntual exégeta. La clase media hija de inmigrantes y su desengaño social, cabe en este descendiente elaborado del *grotesco* discepoliano, en los puños de otro director porteño que su planta en *Nuestro fin* a un especialista en el tema.

En el apartado interpretación, *ET* distribuye ponderaciones:

“**Noemí Manzano** (actriz invitada) fue comunicativa de la soledad de la soltera vacía de amor, su espíritu atado al tierno pasado. **Elsa Alegre** (*Beatriz*) dijo con autenticidad la indefinición de una mujer que sabe dónde radica la única posibilidad de su existencia. *Carlos* fue compuesto por **Jorge Laureti**, un actor muy compenetrado del régimen escénico y cuya labor estuvo dotada de flexibilidad. *Sara* tuvo en **Yayi Cristal** a una intérprete joven con rostro poseedor de expresión extrañamente sugerente, que produjo un trabajo de gran acierto en la mujer falta de interés en su realización personal, pero asociada a lo que sea humano, y aunque exageró al caminar, fue muy eficiente. *Raúl*, (personaje en cierta medida central si los hay) estuvo a cargo de **Juan C. Cabello**, quien demostró a lo largo de la pieza del sentido de responsabilidad inherente, algo contenido en la voz de un sujeto por antonomasia expansivo, extravertido, logró buena plasmación en la borrachera y la soledad del último acto. En *Daniel*, **Torres Garavat** puso indudable capacidad interpretativa, enfatizando oportunamente a un individuo indiferente, ramplón; con apostura circunstanciada, sin demasías, auténtico, sencillamente magnífico en su embriaguez. **Hugo Urquijo** hizo un *Jorge* cabal en sus limitadas aspiraciones de bochista. **Hilda Marcó** realizó una *Alicia* con sensible exploración de la psicología de la mujer agobiada por el ambiente. Su más nítida manifestación dramática reside en la expresividad de su rostro (que transita de la rigidez hacia la festividad) en el rictus que caracteriza sus labios y la entrañable tristeza de sus ojos que hicieron una Alicia total desde el primer instante que pisó el escenario tal como la describió el autor. No traicionó a su personaje y en la escena de amor comentada rigió su transición con profunda emotividad. **Carlos Cussi**, en *Fernando*, repitió algunos recursos que le hemos conocido, destiñendo en algo el papel de amigo indiferente ante la angustia que determina en su socio. La dicción y elocución son, en términos generales, deficientes”.

La crítica muestra ahora madurez y, podemos aseverar, es la *primera* genuinamente *profesional* debido al detalle, el conocimiento del autor y el holgado centimetrage que se le ha conferido. Hay una clara conciencia de la gravitación de una obra contemporánea de la magnitud de *Nuestro fin* para Mar del Plata. También se marcan dos achaques difíciles de resolver, como la impostación de la voz y la claridad de dicción, asuntos que reaparecerán en los escenarios —y en las críticas.

El onganiato y la cultura en los *tiempos sin plazos*

Un editorial de *La Capital* fechado el 2 de mayo de 1966, tras otro ronroneo de golpe y una alocución del Presidente de la Nación, reza *Se respetó la Constitución, teníamos razón: muy bien, señor Presidente Illia*, y opina, en gran cuerpo de letra: “La prevención de ayer es la satisfacción de hoy, y nuestro orgullo, orgullo en el país y la confianza en el futuro argentino ... El pueblo ha visto revitalizada su confianza en sus gobernantes y los gobernantes han dado otra prueba de acatamiento a las instituciones.... La democracia representa una forma y filosofía (de vida) que deben ser asumidas con honradez y con coraje, con decisión y con convicción”. Un par de meses luego, **Manuel De Llano**, editor del periódico, publica una nueva y obsecuente declaración oficialista, pero cambiado el ejecutivo nacional. *Los rumbos no se cambian*

cuando el incendio avanza hasta las puertas del derecho, de la justicia y la legalidad, titula, para contravenir a renglón seguido:

“Las armas bruñidas de la república y el pueblo angustiado ante la inoperancia de una autoridad demasiado radicalizada, para ser unánime, ya había impuesto en el pecho del teniente general Onganía la más soberbia de las condecoraciones: la de la esperanza para un futuro que habría de llevarlo a la cúspide de la notoriedad. Las Fuerzas Armadas, unidas fraternal y socialmente por el apego a la serenidad de aquel alto jefe “en retiro”, conmueven entre el 27 y el 28 de junio las ondas argentinas y el gobierno huérfano de apoyo como había estado huérfano de realizaciones pujantes, cae sin aparatosidades por parte de los caballeros de armas. Los descendientes sanmartinianos comienzan no una nueva era partidista sino la era de la revolución argentina (*sic* minúsculas), libre de prejuicios de comité... En el sesquicentenario de nuestra emancipación cabe augurar que Onganía sea elegido primer mandatario por el voto de las multitudes que hoy aplauden su grandeza hidalga”.⁵⁷

Amén de la sobreactuación progolpista, el texto responde a la *ideología pretoriana*: obsolescencia de los partidos y por ende de la partidocracia, imposición de un decisionismo pragmático y actuante sobre la presunta catatonía del gobierno civil destituido, concepto mesiánico que adoba la mitomanía histórica del orden y la verticalidad militar y, consecutivamente, mesianismo de su líder natural. Rodeado de esta expectativa asume **Juan Carlos Onganía**, síntesis de aspiraciones de tan diversa fuente que no le cuesta la acumulación de poder sin objeciones al jurar la primera magistratura. La extracción social de la caballería enraizada en los apellidos ilustres de la oligarquía agroganadera. Hijo de tamberos —el hispanismo fundacional lo *cualifica* descendiente de vascos, pero su estirpe real es de italianos— esposa de alta sociedad (**Green Urien**), aficionado al polo y la caza del zorro donde se codea con hacendados y financistas, a su vez el arma al que pertenece recibe en la Escuela Superior de Guerra el economicismo desarrollista, que el paradigma brasileño del general **Castelo Branco**, asediante rival del subcontinente, lleva a la práctica con la efectividad de un milagro y goza de publicidad a través de los ideólogos civiles de la asonada militar en los escritos de los semanarios. La presión indisimulada de los Estados Unidos a favor de soldar a los ejércitos latinoamericanos alrededor de la defensa contra el comunismo, con o sin democracia política, es decir, el mundo controlable bajo la lógica de la Guerra Fría, las estratagemas de *acuerdis-mo* de los personeros sindicales, ya trocados en factor de poder debido a la autonomía conquistada a fuego lento por el **Lobo Vandor**, y la afinidad de la patronal empresaria hacia cualquier alzamiento autoritario que salvaguarde sus intereses —financistas de las revistas ya citadas mediante los avisos publicitarios, protagonizan un *lock out* impositivo y se niegan a pagar las cargas sociales en 1966—, coaligan los trozos del rompecabezas que encaraman a **Onganía** en el sillón de la Casa Rosada. La debilidad de **Illia**, carente de mayoría parlamentaria, una UCR seccionada que le escatima acatamiento, **Perón** desde Madrid sólo atento a tensar las relaciones internas y hasta apoya ambiguamente la Revolución (“el gobierno militar ha expresado propósitos muy acordes con los que venimos propugnando hace más de veinte años: el que lo haga contará con nuestro apoyo aunque no sea grato a nuestra simpatía”⁵⁸) y la clase media

temiendo las redundantes crisis económicas, terminan de otorgar legitimidad factual al General competente “férreo,tajante,callado e introvertido” como dice **Grondona**,“hombre clave de la Argentina moderna”, a quien ya en 1964 sueña invulnerable: “quererlo limar o destruir es atentar contra nuestra cohesión y disciplina colectiva”⁵⁹.

“Cauteloso y prosaico”, como lo destaca la revista católica *Ulises*, ex defensor acérrimo del orden constitucional, su inexperiencia casi absoluta como funcionario lo barniza de una pátina de incorruptibilidad. Adepto al *cursillismo*, los cursillos de cristiandad que dictan entes del integrismo social-católico, entre ellos el *Ateneo de la República*, cuyos fundadores enseguida colonizan los primeros gabinetes ministeriales de la Revolución, no es de extrañar el espíritu de cruzada moralista, decididamente a contrapelo de las tendencias de la década, que habrá de desatarse sobre todas las manifestaciones de la cultura. Restablecer la moral pública, aliada en el camino de la grandeza nacional –católica y de derecha—o sucumbir ante la inmoralidad, el resquicio que necesita la subversión marxista para colarse en las mentes, aletargadas ya por el relajamiento del principio de autoridad. Legendarias son las requisas intempestivas del comisario **Margaride**, de noche, en los albergues transitorios de la Capital; moralismo y persecución política van de la mano. Por un lado la intensificación de la censura, que puede abarcar desde **Armando Bó** y *La mujer de mi padre* (octubre del 66) hasta la ópera *Bomarzo* de **Ginastera** y **Mujica Láinez** (agosto del 67) y por el otro, la ablación de la autonomía universitaria que bautiza el luctuoso apaleamiento de docentes y alumnos de la UBA por la policía federal llamado *Noche de los Bastones Largos* (29 de julio del 66). Ésto último, sucedido apenas un mes después de iniciado el régimen, resquebraja la confianza de la sociedad argentina y da inicio a la etapa más convulsionada del 60⁶⁰.

Edgardo Salimei, empresario aceitero, asume la cartera de Hacienda el 30 de junio y se rodea de colaboradores de intereses ligados entre sí, sillones en el directorio de firmas relacionadas con servicios públicos, el sector financiero y de seguros, la energía, la exportación y los trusts multinacionales. El encarnizado *pogrom* sobre la Universidad de Buenos Aires sirve de preanuncio y ensayo de imagen, abonando de advertencias el terreno para las medidas que vienen. Aunque el motivo de mayor predicamento es enfriar la inflación, que Illia había domado hasta un 6,1% en el primer semestre y un emisionismo de 21.454 millones de pesos, en los seis meses siguientes la cifra trepa al 23,9% y la impresión de billetes a 89.694 y supera la barrera de los 400 mil millones de circulante (cit. **Selser** I, 21). Se liquida el sistema cooperativo de crédito, que cuenta un millón de ahorristas, pequeños y medianos comerciantes y desplazaba a los círculos de banqueros privados en el manejo de fondos. En agosto, suben a un 30% las tarifas eléctricas, también monopolizadas por la prestataria *Ítalo* junto a la estatal

SEGBA en capital y conurbano. En setiembre, se clausura la Universidad de Córdoba y en una concentración una bala policial impacta en **Santiago Pampillón**, estudiante y obrero de la IKA, que muere el día 12 y será la primera muerte que se cobra la dictadura; el 20 aumentan los combustibles y el gas, el decreto del 23 interviene la *Federación Obrera Santiagueña de la Industria Forestal* y el del 27 el Consejo Nacional del Salario Mínimo, Vital y Móvil. Octubre: empiezan los despidos en la industria azucarera, con los primeros telegramas a una finca cañera de Jujuy; se funda el CONASE o *Consejo Nacional de Seguridad*, destinado a la complementación de los organismos represivos; se arbitra el Sindicato de Estibadores a raíz de una huelga contra el “reordenamiento portuario”. El mes termina nimbado de nubarrones al dimitir en pleno el equipo de Salimei, llama *bolche* (es socialcristiano) por la eminencia gris y mentor de las reformas, **Álvaro Alsogaray**. Éste, devenido su sustituto, aterriza la andanada liberal, consistente en congelación de salarios en la administración, restricción sustancial de inversiones en infraestructura y devaluación de la moneda. En noviembre Onganía explica las ventajas de la liberación de cambios, al reducir el consumo interno y permitir así los saldos exportables y el engorde de divisas, “esto (será) el sacrificio que se exige a los sectores de menores recursos”. El peso cotiza $245/255=1$ dólar, que en marzo del 67, ya el ministerio bajo Adalbert **Krieger Vasena**, toca los 350, a lo que acompañan una paralización de los convenios colectivos de trabajo (**Ferrer** 2000, 252). El hermano de Álvaro, **Julio Alsogaray** sustituye como comandante en jefe al general **Pistarini**, que Onganía había repuesto después de que Illia lo despidiera por una diatriba incendiaria contra él. Aherrojado el juego político, Krieger implementa la racionalización de las áreas improductivas desde la burocracia estatal al transporte, sofrena el crédito, echa el cerrojo a las economías provinciales subsidiadas y difiere cualquier reclamo de las empresas medianas que peticionaron hasta entonces del Estado exenciones impositivas o protecciones arancelarias. Después de desquiciar la autonomía universitaria, el nuevo régimen le muestra los dientes al gremialismo. El paro general de la CGT dispuesto para el 1° de marzo del 67 lo sofoca quitándole la personería a metalúrgicos, textiles, telefónicos, farmacéuticos y azucareros tucumanos. “Lo nuevo, al menos en la historia argentina reciente, es la existencia de un régimen autoritario que hubiese concentrado y centralizado el poder estatal y estuviera resuelto a utilizarlo inequívocamente contra los sindicatos y la clase trabajadora” (**James** 1990, 291).

En el hotel Provincial de Mar del Plata, ese 9 de octubre se reúne el *Consejo Episcopal Latinoamericano* y sus deliberaciones tienen eje en una exhortación del obispo de Olinda y Recife, monseñor **Helder Cámara**, “La presencia de la Iglesia en el desarrollo e integración de América Latina”. Poco tiempo atrás, el empurpurado chileno **Manuel Larráin Errázuriz**,

distribuye tierras de su diócesis a campesinos hambrientos y redacta una pastoral en aras de la justicia social y el reparto agrario, sin ocultar el apoyo del mismo cardenal primado de Chile; otro sacerdote, **Camilo Torres Restrepo**, muere empuñando las armas de la guerrilla colombiana, y **Pablo VI** ironiza sobre la ausencia de pecadores en el subcontinente mestizo: “son allí muy pocos los hombres que cuentan con las condiciones mínimas para ser suficientemente libres y pecar”. Las grietas de la Iglesia romana presente en nuestro balneario son las de la comunidad argentina: prelados adictos a la Revolución frente a otros que, como el joven padre **Carlos Mugica**, llevan un ojo en el Evangelio y otro en el Pueblo⁶¹.

Bartolucci (2006), cotejando la memoria oral de los jóvenes marplatenses entre el 65 y el 68, y las columnas de *Siete Días* y *Panorama* del mismo período, comprueba cómo el clima de intolerancia política y pacatería moral en que porfía el Gobierno choca contra la rebelión importada del *hacer el amor y no la guerra* y bulle un estado deliberativo y de cuestionamiento que, unido al desprestigio de la política, las relecturas del pasado merced a la veda del peronismo y la cada vez mayor brutalidad del régimen hasta en la vida cotidiana, determina la convicción de que la culpa proviene de la “podredumbre del régimen capitalista”, y su salida, la *revolucionaria*, en el sentido polarmente opuesto al de la Revolución Argentina. Un sentimiento *antiburgués* “tomando este concepto no en los términos de la teoría marxista sino como expresión de las prácticas de consumo y hábitos de una clase de la que en su mayoría provenían”, clase la cual no deja de, en su desconcierto ante los nuevos valores, resistirlos “en un alto grado de recelo, turbación y encono” (p. 16). En una sociedad cuyo imaginario se aferra al *redentorismo*, “no gobernar al país sino salvarlo”, y por lo tanto “la política reviste caracteres heroicos, y las maneras de resolución de conflictos están más próximas a la guerra que a la política” (**Ollier** 1989, 30), es de entenderse que se halle en **Perón** al Mesías, también militar de origen, frente al Mesías de la derecha gobernante Onganía y sus sucesores. Lo demás, la concertación de elementos. “Desde el 62 hay tres temas en el horizonte de las preocupaciones militares: comunismo, peronismo, guerrilla” (íd., 20), de allí que los *colorados* sostengan que el segundo abre las puertas del primero y los *azules* que Perón le cierra el paso, y que Onganía, como lo prenunciara en su discurso de West Point, crea en combatir a la moderna encarnación del Demonio desde el poder⁶².

Que nuestro balneario sea sitio de un sínodo episcopal la ratifica en su lustre nacional, pero más en su tipificación de sede para congresos primaverales omniprofesionales y buen pretexto para escapadas turísticas breves mejor que para las disputas de los prelados. Reinado de la holganza histórica y con pingües balances de temporada que no logran lacerar los vaivenes económicos, el único gran trauma es la *Ley de Alquileres*, que permite al propietario tasar a su

capricho el arriendo de su locación. Empieza el drama ocupacional de Mar del Plata, la “distorsión” de que un dueño pueda alquilar su departamento durante tres meses del año ganando más que alquilándolo en temporada baja, y así lo deja vacío el resto del año: “el déficit de vivienda era de 1.830.000 unidades a mediados del 65 y aumentan en 60 mil al año en razón del índice vegetativo”, dice el experto **Ival Rocca**⁶³, a lo que debe incluirse la coexistencia inicua de dos regímenes distintos —pactos de alquiler anteriores a 1957 y posteriores a esa fecha, que oblan precios muy superiores—, y espacios comerciales y habitacionales encuadrados como de “veraneo”, que pagan onerosas contrataciones al ser “ocasionales” pero al explotarse, o vivir en ellos todo el año, se los fuerza al mismo pago en invierno, cuando debieran ingresar en la legislación de “permanentes”: todo secuela de la deficiente y confusa redacción e interpretación de la ley⁶⁴. No se trata de una queja menor, ya que las indexaciones y la prepotencia de los propietarios descargan sobre las compañías de actores precios inabordables y los fuerzan a itinerar sin hacer pie en ningún sitio más de seis meses, dondequiera que se propongan el usufructo de un teatro o una modalidad novedosa como el *café-teatro*. En un bienio se suscita otra vez la dispersión, ahora hacia *fuera*. **Raúl Subiledt**, reliquia de los cuadros filodramáticos todavía actuante, enuncia un estribillo de estas luchas: “En Mar del Plata no hay salas. Es decir, las hay, pero los propietarios prefieren explotarlas como cines o se cubren de riesgos con el arriendo a precios que desaniman”. **José María Guimet**, que dirige *TAM* después de irse Galvé a Italia, lo reitera: “El sueño de la sala propia ha sido desechado: no es negocio mantener una sala propia en una ciudad no habituada al teatro, caeríamos en el absurdo de tener que contratar espectáculos de dudosa calidad en Buenos Aires para mantenernos. Esto va contra nuestros ideales. Por el momento no queremos ser empresarios”⁶⁵. De nuevo, **Gregorio Nachman** conseguirá resucitar y subsistir, contra viento y marea.

Crónica de lo que hay y sigue: *nuevos ritos, nuevos mitos*

Mientras el TMC se empina, trastabilla y cae, todo en el plazo de cuatro meses, dos conjuntos estrenan sendos textos espectaculares. *La Escena*, que dirigen **Gabriel Romano** y **Francisco Adamini**, pone *La copa del pescado rojo*, tercer opus de Enrique **Borthiry**, y *TAM* cuatro micropiezas en un acto de **Bertold Brecht**, **Oswaldo Dragún**, **James Thurber** y **Jean Tardieu**⁶⁶. La primera desagrada a la crítica y dura en cartel la noche del debut (25 de enero); la segunda satisface, llega el 19 de marzo y vuelve episódicamente hasta despedirse el 16 de julio. También del 18 de marzo es el primer trabajo como regente teatral de **Horacio Montanelli**, y escrito por él, al frente del *Grupo del Centro Vasco*, base de la futura *La Leyenda: La*

curandera, todavía bajo el influjo de sus antecedentes de folclorista y de contexto mitológico-telúrico. A ello se debe el nombre de la escuela-compañía de mayor supervivencia en la ciudad⁶⁷. En otro filón artístico, el ímpetu del *Festival Internacional de Cine* —del 3 al 12 de marzo— inspira a un núcleo de cinéfilos a fundar **CAM** (*Cortometrajistas Asociados Marplatenses*) para filmar películas en 16 mm. Nacidos del Cine Club, “varios amigos nos reunimos en torno a una mesa de café trasnochado para hablar de lo que podíamos hacer dentro de nuestras posibilidades” en 1963 y ahora tienen una finalidad mayor: “un cine netamente localista, marplatense por excelencia”; proponen una cuota societal de 1000\$ y son “sus aventureros y mucho de visionarios” **Marcelo Leyrós, Alberto Aldrizzi, René Capriles Farfán y Roberto Abad**⁶⁸. Los historiadores **Neveleff/Monforte** (2008) no los mencionan e ignoramos sus realizaciones. Un año después el *Festival de Mar del Plata* acontecerá en Río de Janeiro. Un comunicado del intendente, fechado el 4 de marzo, responde negativamente a una solicitud de la Obra Don Orione de prohibir en la jurisdicción la representación de la obra *El vicario* (**Rolf Hochhuth**), dura detracción a la política de alianza del pontífice **Pío XII** y el Tercer Reich, que fuera ya testada por el municipio porteño en febrero invocando una ordenanza de 1931 “contra obras irrespetuosas o atentatorias de las creencias e instituciones religiosas” (**Avellaneda**, 77). La pieza, de cualquier modo, *tampoco* llega a Mar del Plata⁶⁹.

Lo único que se anuncia en mayo, la reaparición de **Agustina Fonrouge Miranda de Pereda**, es como conductora de la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (**Ramón del Valle Inclán**), que se desarrolla el 15 de mayo y luego entre el 10 y 17 de julio⁷⁰, con subvención del Fondo Nacional de las Artes y a beneficio de la Fundación Hematológica. El elenco se titula *Verdemar* y el ayer peronista de Fonrouge no obsta las puestas durante el primer mes de la Revolución, aunque será su última labor. Muchas cosas arrancan a fuerza de voluntad, y los costos, la fatiga, la dispersión de sus componentes, y a veces la discutible probidad estética, pueden más que la fidelidad del público.

Julio surge con cuatro nuevos secretarios comunales de jinetas: Ramón Eduardo Molina (teniente coronel: *gobierno*), Carlos Arístides José Montero (íd., *salud pública*), Horacio Córdova (capitán de fragata: *hacienda*) y “el teniente coronel Antuña” (*obras y servicios públicos*). El 16 se presenta el elenco *TECSADE* (*Teatro Experimental de Cámara de la Sociedad Argentina de Escritores*): Gabriel Romano, Francisco Adamini, Vicente Santamaría, Alejandra Montarcé, Luis Laveau, Balo Badajoz, Esther Borda, Carlos Gadea, dirigidos por **Romano y Nachman**, el mismo día que compite con la reposición de **TAM**. El día 11 empieza el Campeonato Mundial de Fútbol en Wembley, Inglaterra. El 22 hay disturbios raciales en Ohio y

Onganía designa embajador plenipotenciario a Alsogaray. El 29 los estudiantes reformistas ocupan la UBA y el 30 la Federación Universitaria declara la resistencia.

Gradualmente barbotan los hechos políticos propios del autoritarismo junto a eventos institucionales que parecen de otro país. *Los Juglares* presentan la *Misa criolla* de **Ariel Ramírez**, *Platero y yo* y *La consagración de la primavera* bajo auspicio de la Universidad Católica Stella Maris, pero grupos de estudiantes reformistas ocupan la sede. **José Marrone-Juanita Martínez-Alberto Anchart** y **Pepita Muñoz** ofrecen “diez días de revista en el *Astral*” con un título involuntariamente irónico –*Mintiendo se vive... sigamos mintiendo* (recordemos, de **nuestro Llan de Rosos**: cap. 3, p. 52) y **María Vaner/ Leonardo Favio** exhiben la pieza de Ercole Patti *Un amor en Roma*. Asume el interventor de la universidad provincial, ingeniero Faustino Villamayor mientras los estudiantes cordobeses se movilizan contra la nueva ley de altos estudios y se inaugura la Escuela de Hotelería, se inicia un paro universitario y el bailarín flamenco **Antonio Gades** debuta en el *Neptuno*⁷¹. **Nachman** funda la *Comedia Marplatense*, otra ironía, y promete *Una ardiente noche de verano*, pero comenta: “tengo fe en el teatro argentino, la convicción de que representándolo se contribuye a su desarrollo y la creencia de que es la mejor manera de crear una conciencia teatral nacional y de alcanzar el interés de grandes sectores del público” y en la gacetilla de prensa se informa que “fueron 18 las piezas de escritores argentinos que dio a conocer” pero el autor de la obra de marras es **Ted Willis**, diputado laborista inglés y dramaturgo, “nombrado *Lord* en 1963”. Una sociedad esquizo que, desorientada, no sabe si continuar el carril normal de su vida o atenerse a los *úkases* de una dictadura verticalista. Durante dos días un comando aeronaval argentino, desautorizado por el ejecutivo, desembarca en las islas Malvinas y capitula sin mayores incidentes, y llega al fin una obra nacional coetánea, *Réquiem para un viernes a la noche* (**Germán Rozenmacher**)⁷², que dirige **José María Gutiérrez**. Termina octubre y nuevamente *TAM: El mundo trágico*, compilado de textos en un acto⁷³.

Los actores que disemina la disolución del teatro municipal se reagrupan en el intento de la autogestión. En ciernes la temporada estival, dos conjuntos toman una doble decisión que puede entenderse histórica: prescindir de la restringida disponibilidad de salas del teatro comercial y exponerse ante la colonia turística en pie de igualdad con aquél. Así, en noviembre, **Alegre, Marcó, Cebrió, Cristal, Cabello, Veltri, Urquijo, Cussi** y **Garavat** alquilan el subsuelo de Belgrano 2347 y levantan lo que hoy llamaríamos un *pub* inspirándose en la boga del *café-teatro*, al que denominan *Studio 1* y **Enrique Baigol** crea junto a **Hugo Zubillaga, Jorge Laureti, Renán Scarano, Luciana Berlino, Gladys** y **Juan Carlos Lugea, Lucía Villagoiz** y **Juan Carlos Úbeda** *Tiempo 20*, que reacondiciona el salón del Centro Vasco luego del fugaz

paso de **Montanelli**⁷⁴. El periodismo saluda en forma grandiosa estos resurgimientos poniendo en juego el imaginario ciudadano. Cuando debuta el último un autor sin firma resalta la “osadía” de un clásico —*Las preciosas ridículas* y *Jorge Dandín* de **Molière**—, inventar una sala “en la ciudad vacía las tres cuartas partes del año, y que no sirve, no puede o no quiere cobijar un teatro” y donde “en medio de la farragosa, pesada y dura búsqueda de un local los muchachos encontraron el resquicio”, tanto que “abrir una nueva sala es más destacable que la puesta en escena”. “Como en las grandes ciudades del mundo” titula *ET* para *Studio 1*: “una modalidad calurosamente aceptada en Nueva York y París y ya comienza a tomar cuerpo en Berlín, Madrid, Roma y Buenos Aires”⁷⁵, y ante los trece espacios funcionando en la estación estival, “quehacer que equipara (a Mar del Plata) con cualquier otra capital artística”, el “granito de arena” vernáculo “significa más que mucho de lo que Buenos Aires nos envía”. “Pasión para una aventura” dice *LC* bajo la fotografía de Garavat-Cristal-Cabello: “mostrar a los turistas la pasión teatral local”⁷⁶. También sucede otra excepcionalidad: las nuevas locaciones de los independientes se *subalquilan* a los visitantes, repitiendo a escala teatral la costumbre vecinal de obtener usufructo de las temporadas masivas y la solicitud creciente de lugares. La punta de lanza es la *Comedia*, que en enero abre un segundo escenario, “hecho sin parangón en la historia del teatro local y un auspicioso acontecimiento que no se puede dejar de señalar”⁷⁷, además del salón del SUIM (*Sociedad Unidad Israelita Marplatense*, España 1853), el cual propiamente llamará *Comedia Marplatense* y presta en enero a **Eva Dongé** y **Enrique Fava** (*El péndulo*, del italiano **Aldo Nicolai**) y a partir del 2 de febrero a **María Rosa Gallo/Tito Alonso** (*Dos en la ciudad*, de **Osvaldo Dragún**).

Baigol informa: “logramos un convenio con el *Centro Vasco* e hicimos una sala dentro de la sala misma del CV. El arquitecto **Jorge Hojman** realizó un escenario circular con gradas alrededor”⁷⁸; “se trata de una empresa a largo plazo que demanda permanencia, rompiendo con la tónica de muchos elencos que trabajan varios meses para luego hacer dos o tres funciones”, dice *ET* en otro artículo sin fechar. *Tiempo 20* organiza su propia escuela de capacitación: “queremos que se nos juzgue por lo que hacemos y no que se nos perdonen los errores teniendo en cuenta el esfuerzo realizado”, añade, casi glosando el discurso de la crítica. Una entrevista a **Cristal/Cebrió/Cussi** detalla las ventajas latentes del empeño de los *Studio*. El *concert*, por un lado, fisura “la barrera público-actor, ya que se trabaja en la platea con un escenario pequeño, y el público tiene contacto directo con los intérpretes”, por el otro, “la consumición va incluida en el precio de la entrada”. Así, intimidad-proximidad, equivalencia física entre actor y receptor y un contexto relajado que no se atribuye atención concentrada sino los esparcimientos de cualquier café o whiskería aunque respetando el silencio mínimo,

proponen la sim-plificación junto al rédito. “Teatro bueno y barato”, cree **Cussi**, y “hacer teatro un mes y salvar los gastos, y si podemos ganar unos pesos, mejor”⁷⁹. Si **Baigol** resuelve el atolla-dero de las erogaciones en alquiler y piensa desde allí en adelante, los *Studio* pretenden *no perder* como primera instancia y proveerse de una escueta ganancia extra. El que fuera rem-plazante de Nachman en el TMC sigue el tradicionalismo e irrumpe con dos **Molière**. El grupo del café-teatral, todos actores rasos —“no habrá dirección unitaria sino integral”(Cussi)—, adecuándose a su híbrido, eligen *sketches*, “cada cual trajo un monólogo o pequeña piecita. Era ágil y novedoso, pero duró un suspiro”⁸⁰. La obra lleva el nombre *Con ton ni son*, “obras de dos autores extranjeros, **Raymond Devos** y **Rolland Du Villard**, el estreno de un autor argentino, **Jorge García Alonso** (*Pum pum te maté*) y *Denevianas*, del laureado **Marco Denevi**”⁸¹ basado en algunos relatos de *Falsificaciones*. La lista completa, según *ET: El pie* (Devos); *Ella y él* (Du Villard); *Relaciones públicas, Te amo 4, Jugando jugando, El teatro del terrible* (de la serie *Pum pum te maté*: G. Alonso); *Origen de la risa según Nietzsche, Biografía secreta de Nerón, Romeo frente al cadáver de Julieta, Roxana, Los auriculares, No hay que complicar la felicidad y Excepto yo* (otra vez Denevi): 13 sketches, 4 autores⁸².

Los programas de mano ya no contienen planes sociodramáticos o poéticas expresas. *Studio I* cursa invitaciones personales, mecanografiadas, sutilmente humorísticas.

“...nos sentimos halagados de contar con su presencia el día 8 de diciembre de 1966, a las 22 hs. Puede venir acompañado de su esposa o novia, pero nunca de las dos juntas.
Dado que el lugar es chiquito (pero coqueto) le suplicamos no venir con ropa muy gruesa.
Para pasar el mal trago, lo invitaremos con una copa.
Esta invitación es personal, y que todo quede entre nosotros”⁸³.

Tiempo 20 es tan jugado en el programa como en el repertorio. Lo ilustra con caricaturas de **Juan Carlos Colombres, Landrú**, —el padre de *Tía Vicenta*, la revista clausurada por Onganía alegando desacato a la figura presidencial apenas en julio debido a que lo dibujaba como una morsa, —confeccionadas especialmente: una chica que lleva un perrito, al lado de una baranda, el mar y un barquito de fondo, dice “*Gordi, ¡Molière en Mar del Plata!*”, y otra responde: “*¡No te puedo!*”. La típica cursiva de **Landrú** escribe los títulos de las piezas. Un acápite de **Louis Jouvet** sirve de comentario:

“*Jean Baptiste Poquelin (MOLIÈRE)*. Tanto en las farsas como en los entremeses compuestos apresuradamente, escritos febrilmente entre la aprobación y el éxito, por el solo placer de gustar, lo esencial es su amable generosidad, la ternura que los impregna. Cólera de los marqueses, furor de los cortesanos o de los mojigatos, indignación de las coquetas y las estúpidas: no hay ninguna malignidad. Molière no tiene perfidia ni rencor. No encontramos ninguna palabra que suene a crueldad.
En su obra como en toda gran obra dramática, el objetivo no es nunca la venganza, es siempre la fraternidad”⁸⁴.

Como se lee, el estilo, *decontracté* en ambos casos se adapta a la liviandad del verano y soslaya la agenda ambiciosa, desentendida del ecosistema político que se avecina o precisamente por él. Cierta *glamour* dimanan las chicas de Landrú y su *sociolecto Barrio Norte*:

quizás su correlato son los nuevos ricos que *no* eligen el balneario consagradoramente clasemediero y de allí el sarcasmo, que asocia el clásico cortesano mordaz con la burguesía en ascenso, tan extraño al vodevil matrimonial-familiar de las compañías huéspedes. Queda clara la intención moderadamente anticonvencional, pero no rupturista dado un comediógrafo dominante, de *Tiempo* —en Mar del Plata *también* se puede construir un **Molière**, y *en temporada*. La puesta a tono de *Studio* a la emergencia cosmopolita del *concert* tampoco resultará ajena al equipo, que trae *Help Valentino*, “especie de vodevil que hacían los astros del café concert, **Nora Blay, Perciavale, Gasalla y Edda Díaz**”, define Baigol: “armé la estructura para esa gente, como asesor artístico o productor”⁸⁵, gerenciando la sala, según sus propios dichos, y sin dejar de representar lo suyo durante enero (*ET* anuncia *Help* para el día 8 y desde el 27 otra vez *Las preciosas/ Dandin*)⁸⁶. El segundo semestre del 66, pues, es un momento-puente, de búsquedas, al perder el rumbo, y buena parte de las ilusiones, los actores volteados por el decomiso del teatro municipal. **Lugea** acerca detalles escenográficos y razones de la disolución de *Teatro XX*:

“**Hojman**, un arquitecto que después de fue a Brasil y fue famosísimo, diseñó un caracol de cartón corrugado, el sonido rebotaba allí y se conservaba. La financió **Mario David**, un mecenas para muchos, que ganaba plata con su programa de radio sobre cine en una época de mucho cine club. Cuando pusimos los dos **Molière** empezamos a ensayar dos obras de **Pinter**, pero hubo desinteligencias entre actores, divergencias muy fuertes que hoy podrían resultar absurdas. *Help Valentino* pasó de un lugar chiquito a uno grande, el CV; sus cuatro actores tenían peleas todos los días y quizás las suyas incen-tivaron las nuestras”⁸⁷.

Lo confirman noticias no vinculadas a ambos intentos, previas a ellos y posteriores, se conocen otras moléculas que pregonan nuevas ideas estéticas, y empieza la emigración hacia Buenos Aires, ante la evidencia del anestésico receso invernal si se quiere vivir profesionalmente del teatro. En mayo, *ET* reporta a **César Gaspani, Daniel Candó, Noemí Manzano y Jorge Ruy**: “Cuatro para un proyecto: un teatro infantil marplatense” al que bautizan *Ciempiés*. Coincidentes en que no existe ninguno de esa característica, “concreta y palpablemente estamos encaminados a despertar una preocupación que, como artistas, nos corresponde en tanto cometido social del arte”. **Manzano** propone “eliminar al héroe y al antihéroe, a los seres sobrenaturales, sean brujas o hadas, y por medio de símbolos determinados corporizar la realidad que el niño va encontrando y no puede resolver con su inteligencia” y “la integración del niño en el trabajo de la escena”. Y “montarlo en cualquier sitio, no hace falta escenario ni tarima, ni telón”, entonces “llegar a las masas infantiles (*sic*) en las escuelas, clubes, sociedades vecinales, bibliotecas, partidos políticos: cualquier institución que tenga un salón nos servirá”. Manzano y Ruiz mueren, desafortunadamente, muy jóvenes; no se sabe nada de los otros dos, de los cuales tampoco se registran antecedentes⁸⁸.

Finalizando el año se organiza la ALM (*Asociación Lírica Marplatense*), en la que el teatrista **Arturo Vega Godoy** encuentra su mejor forma. Su primera puesta es la zarzuela de Serrano y Llorente *La dolorosa* y su elenco, local: José Giallongo (tenor), Edelma S. de Puleo (soprano), Máximo Pachalzuk (barítono), la tiple cómica Marcela Cebrió, Luis Beneyto (tenor cómico, conocido como actor) y otros que se dedican al género madrileño “robando horas al sueño y dejando de lado muchas de sus actividades personales”⁸⁹. No obstante su aparición discontinua, **Vega** seguirá realizando zarzuelas hasta el presente, gracias a un público fiel al abolengo hispánico.

El 12 de octubre del 65 emite su primera señal el canal 10 de televisión. Figuran como responsables Néstor Beltramo (director comercial), Alberto Rivera (gerente de ventas), Chas Madariaga (director general), según *ET*, pero *LC* nombra a Héctor José Beitía en el rol directriz⁹⁰. Canal 8, su competidor, inicia unos años antes las transmisiones de programas veraniegos cuyo emisor regular es un canal metropolitano: *La campana de cristal* (del 7), precursor de la competición entre participantes que se desafían en pruebas de riesgo, y fines altruístas: dos entidades de bien público compiten, a su vez, por un premio en metálico: “el cruce del Riachuelo caminando sobre un cable, levantar dos *ponies* con la sola fuerza de los hombros, o conseguir que una figura internacional viaje al país para realizar una determinada tarea” (**Hermida**..., 34). El 13 de enero del 63 los equipos de exteriores del canal oficial lo producen desde playa Bristol a favor de CERENIL (Centro de Rehabilitación del Lisiado) y en simultáneo canal 8 lo reenvía “en conexión coaxial a Rosario”: se constituirá, dice la crónica, “en el más sensacional programa de exteriores transmitido hasta el momento en el país habiéndose previsto la instalación de televisores a lo largo del paseo a fin de que los paseantes y bañistas puedan seguir el desarrollo del mismo”⁹¹.

También en 1966 se radica en Buenos Aires el primer marplatense después de **Homero Cárpena** que vivirá profesionalmente de la actuación, **Ramón Perelló**. *Ramoncito*, al que interpela *ET*, cuenta un contrato para revistar junto a **Perla Santalla**, **Tito Alonso** y **María Rosa Gallo** en *Todo Buenos Aires*, teleteatro de **Andrés Lizarraga** (canal 11, y aquí, canal 10), “intervendré en un infantil, *El mundo mágico de Payasín*” (canal 7), y volvería temporariamente en persona integrando la compañía de **Eduardo Sánchez Torel**, autor de *Payasín*, durante el verano. En la foto del periódico aparece al lado de **Elisa Galvé** y **Carlos Estrada**, de la película *Dos en el mundo* (director: **Solly Wolodarsky**)⁹². La nota revisa su “bagaje artístico”: comienzos en radiofonía con **Enrique Borrás**, **Juan Carlos Jiménez** y **Marita de la Cruz**; telecomedia infantil en canal 8, *Los duendes*, también creada y dirigida por él, de la Cruz, Silvia Francis y Héctor Daniel; varias obras de teatro e interpretaciones en programas

televisivos locales, incluyendo *El rincón de Ramoncito*, en *Sábados de Mar y Sierras* que conduce **Jorge Marchesini**, *Graciela y yo*, *Tandil siempre en temporada* y *La comisaría de Tranco Largo*⁹³. Otra emigrante es **María del Carmen Yayi Cristal**, quien, casada con el cineasta **Carlos Rinaldi**, aparece en sus filmes *El derecho a la felicidad* –1968, basada en *Cuatro paredes y un techo*, cuyo reparto integra cuando se estrena en Mar del Plata⁹⁴, *Maternidad sin hombres* (también del 1968, donde tiene un breve papel **Elsa Alegre**), *Pimienta y Pimentón* (1970) y *Mi amigo Luis* (1972), las dos últimas junto a **Luis Sandrini**; dirigida por **Julio Saraceni** la vemos en *Carminha*, sobre la telenovela de **Santa Cruz** (1975). Nunca regresa de Buenos Aires. **Noemí Manzano**, a su vez, actúa en varios largometrajes: *La guita* (**Fernando Ayala**, 1970), *Los Velázquez* (**Pablo Szir** 1970-72: inédito) y *El familiar* (**Octavio Getino**, 1972: estrenada en 1975). No sabemos si el tinte político de estos dos filmes pudieron inducirlos a no volver, ya que fallece a los 36 años en Madrid a unos días de morir Perón⁹⁵.

La recepción crítica en un año de inflexión. El nuevo Nachman.

Los críticos siguen sin suscribir sus textos, pero ya no temen ser cáusticos, hasta vitriólicos, ratificando la tendencia del primer lustro. *TAM* se lleva los mejores encomios aún cuando se expresan ciertas reservas, no convencen **Nachman** ni el tercer *opus* de **Borthiry** dramaturgo y *Tiempo 20* y *Studio 1* se realzan en su calidad de hitos diferenciales dentro de la diacronía.

ET titula “Al fin halló el paso” el trabajo del equipo *TAM*: “algunos espectadores lo definieron así: la última parte no tiene nada que ver con la primera”, pues “hubo un notorio desnivel entre las tres primeras obras y las dos últimas”. Y analiza:

Moderato cantabile: “Si se hubiera prescindido de este juego dramático basado en la novela de Marguerite Duras, nada se habría perdido. Muchos espectadores no pudieron olvidar el trabajo de Jean Moreau en el papel que le tocó encarnar a Ruth Rey [el film homónimo de Peter Brook, 1960]. Al margen de este detalle, corresponde señalar que teatralmente todo se desarrolló con una evidente pobreza. Alberto Vázquez, quien mejor estuvo, no pudo evitar una tendencia a la recitación que se ha observado en otras actuaciones, defecto del que pareció contagiarse Ruth Rey, la que, salvo un comienzo promisorio, estuvo lejos de traducir a su Anne. Berta Mirabella pasó sin pena ni gloria. En concreto, el drama estuvo muy por encima de sus actores”

La voz humana: “En la obra de Cocteau surgieron las comparaciones entre Lía Les y esa trágica superdotada que es Anna Magnani. Recrear el texto del autor francés demanda un virtuosismo que no se encuentra fácilmente en una actriz, puesto que el monólogo tiene semejanza con ciertos trozos musicales de Paganini, escritos para lucimiento del intérprete. Pero hay que hacer justicia: Lía Les mostró que posee una afinada cuerda dramática, y aunque no haya dado íntegramente el personaje, hay que reconocerle condiciones poco comunes y la virtud de haber “vivido” generosamente su papel”.

Antes del desayuno: “Elena Moser se las arregló como pudo con Eugene O’Neil (*sic*). Ni la escenografía la ayudó ni la dirección dio con la clave para apuntalar un monólogo jugado con una clara desorientación, con recursos convencionales.... Además, el texto de O’Neil (*sic*) aparece ya sin vigencia y si a ello agregamos ciertos gestos reiteradamente repetidos en Elena Moser, llegamos a la conclusión de que lo visto sobre el escenario estuvo por debajo de la intención del director”⁹⁶.

Hasta allí, lo negativo, diseccionado puntillosamente: la dicción interpretativa preterida, antinatural, la compenetración actor/criatura y el discurso *demodé* de **O’Neill** —según el cro-

nista—ponen de relieve un conocimiento acabado de lo que está hablando. Después, los méritos:

La máquina total: “Aquí comenzó la parte que no tuvo nada que ver con lo comentado anteriormente. El programa dice que fue una “improvisación sobre una idea de Jean Tardieu”. En realidad, se trata de una anécdota de vieja data, según la cual el hombre es destruido por la máquina que ha creado. Roberto Galvé y Carlos Etchegaray —correctos ambos—encarnaron a Jean Lemaquinier y al Magnate. Las “máquinas” no pueden ser analizadas individualmente. Ocultas tras sus máscaras, actuaron sincrónicamente, plásticamente y dijeron las canciones con disciplina de coreutas. El aplauso del público fue merecido y la dirección reveló que se mueve con más soltura en la comedia que en el drama.

El Maestro: “El final fue por todo concepto excelente. La obra de Ionesco, tal como fue montada y la labor de los intérpretes vale para decir hasta dónde se puede hacer buen teatro en MDP cuando se domina a un autor y se da con el elenco que pueda responder a las exigencias interpretativas. Al mismo tiempo, hay que señalar el ritmo, por momentos agotador, que vertebró la representación y que dio sentido preciso al diálogo siempre surrealista de Ionesco y que recuerda la premisa un tanto olvidada de que el teatro es la suma de todas las artes (la danza, la expresión corporal, la música en este caso).

La lexis verifica, dada la longitud del espacio acordado, quizás por primera vez, la *especialización* que ha adquirido la crítica, informada en una erudición hasta ahora desconocida, se comparta o no el criterio calificativo. De paso, digamos que el uso de *máscaras* no tiene antecedente en nuestro teatro hasta aquí. La mediocre puesta de **Gorki** (*La otra madre*, 29/10/65) le reconoce a **Galvé** poco pulso para el drama—exactamente el caso opuesto al de **Rubén Benítez**: “sin el respaldo de un elenco homogéneo (que careció de) la fuerza expresiva requerida no hubo comunicación entre los actores en escena y consecuentemente falló la comunión con el auditorio, exigencia insalvable de toda auténtica ceremonia teatral”⁹⁷.

A comienzos del año **Gabriel Romano** y el *ti La Escena* reflota a **Borthiry** en un nuevo libreto, *La Copa del Pescado Rojo* (25 de enero). En dos actos, representa un bar de la banquina de pescadores, donde llega la infausta novedad de un naufragio: “esa desgracia común que une a los que esperan (sobrevivientes) los separa luego cuando se confirma que de los cuatro (marineros de la lancha *La Siempre María*) sólo se salvaron dos. Alivio para unos y desesperanza para otros, los que regresan traen alegría, lo que no volverán, desesperanza y dolor”⁹⁸. De nuevo, **Borthiry** apela al alegato social junto al simbolismo cristiano, los parlamentos poético-reflexivos y un fatalismo irrevocable, ahora bajo el tercer timonel que se le atreve después de Benítez y Nachman. Lo único en común a las tres obras, el escenógrafo **Manuel Castilblanco**, y dos actores, **José M. Guimet** y **Francisco Adamini**, que oficiaron en *La gaviota que comía sol*. Es significativo que *LC* eluda publicar una crónica y sí lo haga, despiadado, el delegado de *ET*—**J. F.**, el mismo (suponemos: Jorge **Fernández Díaz**):

“Todo comienza con una serie de recursos efectistas: canillitas voceando la tragedia en medio de la sala, informativos radiales y un periodista presentando los personajes en un prólogo con reminiscencias de Anuilh (*sic*), bien que sin aproximarse al dramaturgo francés. La pretendida originalidad de estos recursos no hizo sino restar teatralidad a una pieza a la que no espera otro destino que el olvido”⁹⁹

El articulista concluye que su colega de *LC* en el tercer intento dramático, “no domina el oficio teatral: falsos los diálogos y falsos los personajes magüer (*sic*) el realismo a que se ha recurrido”, y a insistir después de dos obras que “conducían a suponer que en esta oportunidad

se había superado”. *J. F.* discrepa con el naturalismo, a favor de la ficción como “convencionalismo” pactado entre receptor y escritor, “de ahí el error del prólogo, “explicando” el drama e invitando al público a participar de él: la comunión del público se logra o no se logra; que no lo consiguió lo demuestra el desvaído aplauso que brindaron los presentes al cerrarse el telón”. Y remata: “con una obra sin estructura teatral, situaciones inconexas, largos y pesados monólogos y sin acción, la dirección pasó desapercibida”. Los actores “carecieron de texto en qué apoyarse”, pero eso no debió impedirles “que sepan caminar, usar sus manos sin recurrir constantemente al cigarrillo o los bolsillos y traducir de alguna manera el personaje que les ha tocado en suerte”. Y, como agravante, tecnologías inoperantes, “la filmación que se introdujo en la obra —nada nuevo por otra parte—quebrando la línea teatral en un intento fallido por mostrar la indiferencia ciudadana en una escena tomada en un estadio boxístico”. La partición de la *cuarta pared* mediante el kioskero en medio de la platea y el empleo de película son, sin embargo, vituallas no utilizadas hasta entonces en nuestro teatro; **Romano** quiere actualizar la puesta pero se enfrenta a un producto textual poco adaptable y de nulo dinamismo. Referencial, pero interceptada por el lenguaje en función poética, ortodoxa e incursionando en mecanismos disruptivos que no se ensamblan al armónico dramático, el crítico ni siquiera invierte un párrafo en la biopsia de cada individualidad¹⁰⁰.

A **Nachman** no le va mucho mejor frente al dictamen. El editorialista teatral no escribe sus siglas en “Una tibia noche de teatro en el Astral”, columna a media carilla. “Plantea —dice acerca del argumento—el actualísimo problema del integracionismo y está arquitecturada sobre una sólida base dramática, con caracteres perfectamente delineados. Dado el indudable valor del texto, era dable esperar un coronamiento positivo en el montaje escénico en un hombre que, como N., posee manifiesta experiencia en el tablado,

“(N)o obstante, aunque el auditorio aplaudió espontáneamente el esfuerzo del elenco, la representación viose resentida por la desapareja labor de los intérpretes... **Carlos Gadea**, una voz con posibilidades, careció de soltura escénica, se movió con limitaciones que denotaron falta de oficio y no comunicó las vivencias del personaje que desempeñó. **Francisco Adamini** superó otras actuaciones suyas, pero hizo un trabajo exterior y sin relieve. **Marta Rigau**, un tanto fuera de personaje, tuvo momentos que, lamentablemente, bordearon con harta frecuencia el melodrama, aunque esto pueda atribuirse a la línea impuesta por la dirección. **Juan Carlos Gresores** compuso bien su Jack Palmer, con una figura y un rostro no exentos de plasticidad. Hay que señalarle... como factores negativos, una defectuosa dicción, una constante monocorde a través de los tres actos y el recurso del grito, que no siempre es expresión del dramatismo interior. **Esther Borda**, cumpliendo sin destacarse, sin alcanzar a definir acabadamente su Kudy Wood. Comentario aparte... **Alicia Bonecco**, quien, en la escena final del primer acto, jugó con espontánea frescura y comunicatividad su papel de Katty. En el resto de la obra, se desdibujó un tanto... **GN**, hizo un Sonny Lincoln medido, sin alardes, pero convincente (aunque) su caracterización, un tanto naturalista, discutible desde el punto de vista estético.

El naturalismo de la escenografía, con aproximaciones a un ambiente porteño, no tuvo la modernidad ni la síntesis que hicieron merecedores del elogio otros trabajos de **Manuel Castilblanco**¹⁰¹.

“Si vos como actor podías llegar al setenta por ciento, Nachman sabía sacártelo”, asegura **Stebelski**¹⁰². El comentario explicita bien la estrategia del teatrista: adaptarse al material humano que maneja, y repartir los roles de acuerdo con ese confín natural. Los defectos que comprueba el crítico tipifican sus propios preconceptos sobre lo que *debiera* ser la actuación,

pero al repetirse en distintos firmantes no sólo comprendemos el pensamiento estético del campo en el corte temporal sino las deficiencias *reales* de elencos cambiantes a los cuales les cuesta sobrepasar los *tics* del aprendiz: mala impostación y coloratura, vestigios del melodrama radial en la composición, antinaturalismo —o, a la inversa, apoyatura naturalista cuando los demás intérpretes no la tienen. **Nachman** actuando habría encontrado la clave conveniente al texto, en contra de lo que juzga el periodista, pero no supo, o no pudo, extraerla de sus dirigidos. Digamos además que el conjunto es desigual por su génesis, con gente que ya conoce al director y éste a ella, al lado de nuevas incorporaciones e inexperientes. Un dato no menor del *nuevo Nachman* hay que subrayar, como la *re-espacialización* al “ambiente porteño”, transpolando el *colour people* de **Willis** al nativo *cabecita*, aunque conserve elusivamente su *nickname* norteamericano. Empieza a graduar su teatro hacia la franca politización, y manipula para eso el discurso insospechable de un dramaturgo británico apenas amanecido el onganato. No se reputa casual la primera elección del guía de la *Comedia Marplatense* de un autor extranjero¹⁰³.

Las fotos de la puesta muestran a un Nachman irreconocible como el protagónico: de pigmentación negra por el maquillaje y una peluca enrulada, viste zapatos claros y sueter oscuro, y un sacón de pana con corbata cuando el personaje se presenta a la pareja de blancos —padre e hija. Se reproduce el típico *porche* de casa americana (las didascalias proponen patio y cuarto de estar, “pieza simpática y acogedora”) y un mobiliario humilde —aparador, bancos de mimbre, una silla de jardín plegable, un tiesto pequeño adosado a una pared. “El público ve la casa de costado, como si las paredes y los interiores hubieran sido alejados mediante un corte”. La concepción escenográfica no disimula sutilezas de terminación: una puerta carece de revoque en un dintel, la baranda es rústica y el mantel ordinario, el muro exterior está pintado a brochazos y otro ostenta una palangana de zinc pendiendo de un clavo—se trata de una vivienda obrera. La copia en carbónico que ha llegado hasta nosotros lleva anotaciones del director: *spirituals* y *trompeta*, música incidental en *off* que connota la cultura negra en dos aspectos, el *planc-to* religioso y el jazz urbano, o lo rural-esclavo y lo ciudadano-proletario. Por un lado se adapta el castizo de la traducción al voseo y los giros lingüísticos rioplatenses, tachando y sustituyendo: “Hace tiempo que renuncié *a vos*” (pág. 3); “Si *querés* pasar una noche con tu familia, te la *tomás*”(3); “*Dejáte* de *macanas*” —en vez de *Pamplinas* (5); “Vine a que *nos pongamos de acuerdo*”, no “Vine a ponerme de acuerdo *contigo*” (10); “No sabes la *bronca* que hay” y no *animosidad* (11); “Es mejor que vuelva con mi mujer o me va a *rezongar*”—el original: “Mejor que vuelva a casa si no mi mujer será más regañadora” (17), “*Sentíla* en tu *cara*”, en lugar de “*Siéntela* en el rostro” (17). Por otro lado, el mecanoscrito *subraya* sec-

ciones de parlamentos, en los que parece residir el énfasis ideológico. “Una mitad de los hombres de la sección cargas son antillanos” (7) “No me voy a sentar tranquilamente a observar cómo el sindicato hace víctima de ese hombre” (11) “Ese hombre es negro. Esa es la causa (de su expulsión)? Saquemos este asunto a ventilar, una vez por todas” (9). Racismo, traición sindical, bases luchadoras que sobrepasan a sus representantes: un compromiso concreto de GN con la realidad nacional pero *distrayendo* mediante el recurso a una intriga anclada en otro habitat. Un procedimiento de palimpsesto que *transvaloriza*, en el vocabulario de **Genette**, el contenido axiológico explícito en los personajes resemantizándolo (1989, 432-3) al reespacializar: el *hipotexto* norteamericano se resignifica en el *hipertexto* argentino a través del idelecto local y su automática traslación a la sociedad de 1966. Forma de parodia, en fin, puesto que la isotopía paradigmática —la convención de género, forma y temática correspondiente al código, —“abre el camino, produce efectos (poéticos) nuevos, un texto *paralelo* crea un nuevo horizonte de espera (sintagmático)” (**Tamborenea** 1980, 18).

Un largo artículo sobre *Cruz Maidana, el zorro de la Pampa*, que ofrece la compañía del teatrista radiofónico **Héctor Miranda**, “sin firma de autor” en el programa de mano¹⁰⁴ evidencia la superación del melodrama rural en la conciencia del campo intelectual: la rúbrica, **J. C. N.**, y el título “La crisis del teatro gauchesco rioplatense”. Con citas bibliográficas académicas (**Florencio Sánchez, Sebrelí, Domingo Casadevall, Luis Prieto**), el cronista contrasta la vetustez del modelo que “después de producir sabrosísimos frutos, vuelve al punto de partida y se estanca o adultera” con anacronismos incoherentes en procura de acercarse al nuevo horizonte del espectador: “la presunción de tiempo histórico—vagas alusiones al régimen roquista—hace inválido el uso de términos tales (como) *carburar, nafta, rebusque, O km*”, la vestimenta de pulpería que entalla a un personaje “la camiseta deportiva del club Boca Juniors” y “lo sicalíptico (*sic*)”, o el chiste sexual propio de la revista, que “parece tomar carta de ciudadanía en nuestros escenarios”, demagogia comercial que repudia: “Si el espectáculo fuese destinado a beneficio de instituciones públicas o producto de la vitalidad incontrolada de grupos filodramáticos, quizás algunas consideraciones fueran omisibles, no así (tratándose) de un elemento profesional muy publicitado por (la) radiofonía.... No emitir nuestra opinión sería transgredir la ética periodística”. La concurrencia, cuenta, “vibrando con sus ‘buenos’ y sus ‘malos’” monolíticos, disfruta la pieza, peligro inminente de “involución”:

“El drama gauchesco se manejó sobre tiros, planazos, cuchilladas, bailes, cantos, gauchos perseguidos, mozas burladas generalmente por el patrón de estancia, y a medida que se hizo patente su crepúsculo fue reclamado por el radioteatro, de falseado ambiente rural, con criaturas estereotipadas, estanciero despótico, gaucho noble y enamorado, china veleidosa o infiel, homicidios, madres sufrientes. También existe un valor que toca a la formación moral y religiosa de los pueblos: el mandinga, sujeto de carne y hueso, detentador del don de la ubicuidad”.

el cual es vencido por Cristo en escena, sin afectarse de incoherencia el autor (o el adaptador) luego de los chascarrillos de tono sexual, y una “naturaleza poemática densamente oculta en un lenguaje de vuelo rasante”. El colofón del crítico remata con las certezas de un nuevo imaginario cultural al que la extemporánea mirada de **Miranda** sólo imprime un colosal desajuste:

“No olvidamos que ha sido presentado en un importante teatro (el *Colón*), frente a la plaza central de Mar del Plata, ciudad cosmopolita de por sí y baluarte de atracción internacional. (Por eso) la escala valorativa obliga a la evaluación como acto atentatorio hacia los valores reales o potenciales de la cultura”.

La urbe que instaura sus versiones de **Ionesco, Beckett, Miller, Ted Willis** y el realismo reflexivo sin temerle a las comparaciones ya no puede tolerar el continuismo del teatro remanente. **Miranda** no vuelve a hollar el tablaje del *Colón*.

El rango del especialista ha subido un escalón y decide situarse *encima* de las expresiones artísticas no sólo amonestando sino instruyendo sobre la ruta que *debiera* emprenderse, cuando el diletantismo quedó atrás. El anónimo redactor de la puesta de **Nachman** termina así:

“El intérprete no puede condicionar su destino a la vocación y a una dirección más o menos acertada. Teatralmente, la ciudad tiene derecho a esperar mayor dedicación y dominio escénico a quienes han elegido el difícil camino del arte dramático”.

País, cultura y ciudad en 1967

La doble articulación liberal en lo económico/ fascista en lo político del golpe juniano del 66 se siente en toda su saña al comenzar el nuevo año. La revocación del sistema de partidos según lo dispuesto en el Estatuto de la Revolución ya demostraba que ésta no quería ser transitoria, y el vaciamiento de las universidades y su drenaje de técnicos percutía una planificación inquisitorial sobre la vida cultural de la que sería apenas la punta del iceberg. Desde principios del 67 la agenda *ajustista* se profundiza: el ministro de Hacienda **Salimei** resuelve a fines del 66 un cierre compulsivo de los ingenios tucumanos debido a la dificultad de colocar la superproducción de azúcar, melaza y alcohol de caña (que deprime los precios internos) derivando en una verdadera catástrofe social, industrial y laboral en la provincia de Tucumán, origen de la reacción guerrillera no por nada hincada en las faldas del Aconquija, y permite el aumento del precio de los fármacos (del 30 al 100% entre junio y diciembre, después de 24 meses de inercia que decreta el ejecutivo constitucional); el nuevo titular de la cartera **Krieger Vasena** lanza su Ley de Hidrocarburos que barre con la política soberana de Illia y sus impedimentos a enajenar la prospección, extracción y exportación del recurso por las multinacionales del ramo; una Ley de Aparcerías expulsa a los chacareros pobres de las tierras de arriendo; como es costumbre de los gobiernos militares, a estas medidas la secunda una (nue-

va) y brusca devaluación del peso, de un 40% en marzo, incrementando el costo de vida a un 30% desde junio del 66, y a un 8% el desempleo a julio del año en curso. Y, en sincronía, la legislación represiva: una *Ley de Radicación* para las comunidades de inmigrantes que recuerda la Ley de Residencia de 1902 (febrero), el *Servicio Civil de Defensa* que prevé la movilización de todos los ciudadanos mayores de 14 años, la anulación de las paritarias hasta 1969 (marzo), La *Ley de Universidades* que inhibe toda actividad política en los claustros (abril), la modificación del *Régimen de Jubilaciones* que lleva la edad mínima a 60 (junio), la *Ley Anticomunista* (julio) y el plan de *Erradicación de Villas Miseria* (octubre). Mandobles sobre las libertades civiles y los derechos sociales que no harán sino inclinar aún más a grandes franjas de la juventud y el sindicalismo hacia posiciones de izquierda¹⁰⁵.

Fuera del país, el mundo da pábulo a la monomanía ideológica tanto como a palpitar en la gente —campo intelectual, movimiento estudiantil, vida gremial y hasta al hombre de la calle— la creencia dilatada de estar presenciando el lento ocaso de las instituciones occidentales y el albor de una nueva sociedad. Los periódicos locales ponen en su carátula todas las convulsiones. *Rhodesia* proclama su independencia, y se adjunta a las naciones africanas que en la década se sacuden el yugo colonial. Se detectan comandos guerrilleros cubanos en la selva boliviana: “Bolivia en pie de guerra” y se reclutan voluntariamente mil campesinos como milicianos a fin de frenar a cuatrocientos *subversivos*¹⁰⁶, para decir enseguida que **Ernesto Che Guevara** habría fallecido, según el presidente militar **René Barrientos**, adelantándose a la realidad, y por lo tanto “decae la importancia de las guerrillas”; se trunca el orden constitucional griego mediante la *Revolución de los Coroneles*; “Estalló el polvorín en Medio Oriente”, titula *LC* refiriéndose a la fulminante conflagración de *Yom Kippur* entre Israel y Egipto; China comunista realiza su primera prueba nuclear y “arrojaría la bomba H sobre Vietnam”¹⁰⁷. Entre julio y agosto las revueltas de la población negra en Estados Unidos precipitan día a día incidentes cada vez más virulentos (en Detroit y en Manhattan, donde “bandas de jóvenes de color saquean dos tiendas”) y debido a esto se impone el toque de queda en Milwaukee, se multiplican las *riots* durante una semana en Providence (Rhode Island), San Francisco (California), Portland (Oregon) y Denver (Colorado). En Argentina queda reglamentada la movilidad de los empleados públicos con el objeto de “racionalizar la administración”. El vicepresidente del Banco Central, **Carlos Brignone**, jura que “nos hallamos en el umbral de la expansión económica; **Krieger Vasena** declara: “están muy cercanos los frutos de nuestros esfuerzos”¹⁰⁸, mientras empiezan a circular versiones sobre la muerte en Vallegrande del *Che*, “cuyo cuerpo será embalsamado y conducido a La Paz para obtener su identificación precisa”, pero “Barrientos no despeja interrogantes y aparentes contradicciones”: las Fuerzas Armadas boli-

vianas deciden incinerar el cadáver, el dictador se niega a mostrar el cuerpo al hermano del guerrillero, “otra versión dice que fue enterrado” y todo el episodio “se estrella contra un muro de silencio”. *LC* lo ve ultimado “en un sangriento encuentro en la región de Higuera” y *ET* “cuando intentaba escapar” de la zona “rastrillada sin cesar” bajo los “*rangers* de la Octava división” del ejército federal¹⁰⁹. Manifestantes pacifistas sitian el Pentágono y las marchas anti Vietnam cubren las ciudades de Europa y Asia. En Francia, diez mil campesinos protestan contra **De Gaulle** pese a que el presidente fue reelecto derrotando a **Mitterrand** en ballottage, y la banca francesa acuerda un crédito de 10 mil millones de dólares al gobierno argentino “para reequipar la industria”. Como siempre, la prensa sirve menos para saber qué pasó cuanto para saber *lo que no*¹¹⁰.

Mar del Plata, en su transcripción periodística, parece ajena a las vicisitudes de los panoramas nacional y extranjero. En enero del 67 llegan 500 mil turistas, lo cual casi duplica la demografía local (323.350 habitantes según el censo de 1970: **Cicalese** 2002, 114); el *Plan Habitacional* de la Nación dispone 135 mil nuevas viviendas para nuestro casco citadino, y 5000 de ellas en zona rural. La *Ley de Obras Sociales*, lograda gracias al connubio del sindicalismo vadorista con Onganía, facilita a sus asociados la erección de hoteles gremiales que de 8 en el 67 pasan a sesenta y dos en 1973 (**Pastoriza** 1999, 73)¹¹¹. Algunas sombras persisten, sin embargo, en el plano cultural. No hay *Festival de Cine*, aunque volverá al balneario en el 68, y se insinúa un gravamen a los espectáculos veraniegos que provoca airada reacción¹¹². La ciudad inaugura el *Palacio de los Espectáculos*, o complejo *Lido-Astral-Neptuno* (Santa Fe entre San Martín y Rivadavia), “único caso en Sudamérica”. En otro rubro, se comenta que el puerto marplatense figura “entre los diez del mundo”, quince años después de ser el primero de la nación¹¹³.

Nachman y TAM siguen en cartelera. Concepción del texto espectacular

En el sótano de Belgrano 2279 **Gregorio Nachman** ha acondicionado lo que denomina *Sala de Cartón*, debido a que pega a sus paredes mapas de huevos a guisa de artesanal tabicamiento acústico. Allí, en febrero, funciona en tres horarios el *Teatro de Cámara para Niños de Buenos Aires* con el espectáculo de **Beatriz Seibel** *De gatos y lunas*, premiado en el Festival de Teatro Infantil de Necochea (**Elsa Berenguer**, **Sergio Corona** y **Carlos Moreno** sus actores), consistente en la adaptación de poemas de los españoles de García Lorca, Góngora, Lope de Vega y Unamuno y de los argentinos Banchs, Roxlo, Güiraldes, Santoro, Gutiérrez y Schussheim)¹¹⁴. En marzo, GN repone *Una ardiente* en esta sala, luego de ocupar durante el

verano el SUIM, y anuncia su Escuela de Arte Escénico –*Interpretación, Expresión Corporal y Dicción*¹¹⁵. A mediados de año participa del *Festival de Teatro* en Córdoba, hecho de trascendencia histórica: primera vez que un elenco local *compite* en un concurso dramático nacional, donde además ganará el premio *Gerónimo de Oro* a la mejor puesta en escena. Se consigna que la *Comedia* recibe “un subsidio del gobierno municipal para afrontar parte de los gastos que ocasionan traslados, montaje y escenografía”¹¹⁶. El catálogo de piezas que los elencos independientes de sendas provincias remiten al encuentro, entre los cuales aparecen títulos ofrecidos por los grupos marplatenses a lo largo de la década, son probanza del grado de actualización de nuestro teatro. La *Comedia nachmaniana* lleva su propia versión de *Los prójimos*¹¹⁷.

El diario *ET* reproduce crónicas sobre el encuentro que firma **Ricardo Carlos Riveros**, escenógrafo de la *CM* y a la sazón corresponsal. Como crítico, escarnece a sus colegas del interior sin medias tintas, y sabe reconocer valores. Ejemplo:

“En el Rivera Indarte (teatro Colón cordobés) la apertura fue de dos conjuntos independientes locales. *El Duende*, dirigido por uno de los tres activos organizadores, Jorge Magnar, quizás con características excesivamente vocacionales, una pieza del absurdo (calificación generosa) debida a la pluma de Alfredo Castex, autor local. Pieza sin interés ni gracia, no conquistó otra cosa que un aplauso de circunstancia. Luego, *El Juglar*, de Carlos Giménes (*sic*) que ayudó aún más a entornar nuestros pesados párpados con una muestra mediocre a nivel de escuela secundaria, pretendiendo escenificar poemas y canciones de García Lorca. Salimos del Rivera Indarte pensando que era una lástima iniciar un festival como ese con un espectáculo tan bajo en calidad. De Tucumán, Oscar Quiroga (director de *Nuestro Teatro* de Tucumán), que pronunció palabras de apertura junto a García Buhr, presidente del Festival, dio *Soledad para cuatro*, que nos fue hundiendo gradualmente en nuestras butacas con ese sentimiento de pudor y vergüenza que puede tener gente de teatro hacia otra gente de teatro ante un espectáculo malo.... Los tucumanos, haciendo de porteños, intención fallida y por momentos cómica: a duras penas lograban contener el “cantito” del decir tucumano. (Esta provincia) se encuentra en un nivel muy bajo, casi a la altura de los viejos conjuntos filodramáticos. Luego, *La Lechuza* de Lisandro Selva elevó vertiginosamente la calidad del Festival (con) *Víctimas del deber*¹¹⁸”.

Claramente, **Riveros** se concede un panóptico superior para observar a la grey dramática ajena, sabiendo que su compañía ha trepado por encima del filodramatismo y la estudiantina, lo que la premiación confirma. En la ciudad, la cartelera promete sin embargo un breve retorno a la estética remanente: **Ismael Abiús** recicla *El león de Francia* en la carpa Olimpo de 25 de mayo e Irigoyen.

La puesta de *Los prójimos* puede llamarse revolucionaria. Nadie mejor que Juan Carlos **Stebelski** para descifrar la variante que Nachman le imprime:

“Es sobre *el no te metás*, pero nosotros se la dimos vuelta. **Gorostiza** se basa en un incidente –un tipo maltrata a su pareja, que termina matando, y nadie dice nada—y cuando fue escrita la obra se proponía al departamento, un matrimonio y un amigo, atrás está el balcón donde se produce, de espaldas al público, en la extraescena. Sólo un vecino interviene e insta a participar, nadie se hace cargo pero el vecino dice *habría que hacer algo*, y los demás, nada. Se ponen todos a hablar pelotudeces y sólo la prostituta del edificio dice qué hay que hacer, *el tipo la va a matar*, y efectivamente eso sucede. Cada vez que gritaban, el público estaba adelante y el incidente atrás, en el telón. **Nachman** pone el balcón *adelante* y entonces *encarábamos* directamente al público: le *dimos vuelta la obra*. Gorostiza lo vio y no lo podía creer. Desde entonces, cada vez que se repone, se sigue la puesta de Gregorio, se pasa el balcón *al frente*. Además, a Nachman le gustaba integrar a los *pintores* a la concepción del decorado, como hizo con **Menicucci**, que le daba la oportunidad de ser importante”¹¹⁹.

Armando **Chulak** lee así la temática planteada:

“Gorostiza se muestra preocupado por el problema de la solidaridad a nivel popular, enfoque en el que se extravía en el publicitado “no te metás” de los argentinos. Obviamente son dos cosas muy distintas. La primera es un valor esencial de nuestro pueblo; la segunda, una reacción de desgaste a nivel político o una traumatizada relación individuo-autoridad que mejor tratada estará en el

ensayo sociológico. Por esta razón, el crimen que ocurre ante la pasividad de todo un vecindario (en una de las casas transcurre la acción teatral y afuera el hecho) parece algo injertado que se rechaza, no porque uno se sienta libre de pecado sino porque no responde a la realidad”¹²⁰.

La versión pauta una poética en GN hasta el momento inesperada: tácitamente involucra al público en el compromiso social de la estructura superficial y la convierte en puesta tradicional *no-ortodoxa*, al introducir esta esencial modificación respecto de las precedentes. Cuatrocientas cincuenta reposiciones, tres en La Plata —según informa **Stebelski**— plebiscitan a un auditorio que traza un nuevo horizonte expectacional, amén de rebasar el linde de la escena marplatense y proyectarla ante un receptor ya preparado en el realismo reflexivo en su fase intuitiva, a su vez afianzado en el intercambio de procedimientos (**Pellettieri** 2003, 251). Fechada apenas en 1966, es la tercera obra del microsistema que tiene lugar en la ciudad luego de *Soledad para cuatro* y *Nuestro fin de semana*¹²¹. Conviene no olvidar las reglas en materia de acción y aspecto verbal:

a) **Acción:**

- 1) El mandato de la acción, el destinador es social, como también lo es el objeto (regla *optativa*);
- 2) Hay un relajamiento general de la acción, gran cantidad de secuencias transicionales, las pocas de desempeño fuera de cuadro o de escena, núcleos de acción predominantemente verbales (*íd.*);
- 3) El sujeto de la acción sale de la inacción con el fin de lograr concretar su identidad; la sociedad es su principal oponente (*obligatoria*);
- 4) La sociedad, como destinador, lo acusa para que “crezca”, concrete objetivos, pero al mismo tiempo, como oponente, le impide madurar. Incluso el propio sujeto es también su oponente, todas las piezas se cierran con la misma sensación de impotencia por el fracaso del actante sujeto que casi no actúa. (*opt.*) En *Los prójimos* el objeto del sujeto colectivo es ignorar la realidad y escapar de ella;

b) **Intriga.** No varía en relación. al modelo preexistente: grandes niveles de prehistoria, enlace, desarrollo, desenlace y mirada final. Los niveles de prehistoria apuntalan el método biográfico de la presentación de personajes y el artificio de la necesidad (*obl.*).

- 1) El artificio más importante es el del encuentro personal A nivel diegético, el ocultamiento con fines estéticos e ideológicos. del proceso de enunciación teatral, de la convención.
- 2) Limitación extrema de los procedimientos melodramáticos del realismo preexistente, especialmente el de la coincidencia abusiva y el de la pareja imposible (*obl.*);

- 3) El logro del efecto de realidad. Trata de incrementarlo mediante el procedimiento de la *trivialidad deliberada*, que **Miller** había refuncionalizado a partir de la máxima chejoviana “mientras los hombres simplemente cenan, se decide su destino y su vida se destruye”;
- 4) Artificios que ya existían en el realismo argentino: antítesis de caracteres, gradación de conflictos, las relaciones de los personajes se van profundizando a medida que evoluciona la intriga; el paralelismo en las relaciones y la extra-escena realista se concreta como la continuación de la realidad social del espectador/lector, de ella proceden los personajes con un mismo universo ideológico y causal que los espectadores (*obl.*);
- 5) Causalidad directa o explícita, el artificio de la necesidad, ya incluida en el realismo preexistente (*obl.* con variantes)
- 6) Sistema de personajes constituido por personajes en crisis y personajes en equilibrio y éstos, a su vez, en inestables y resignados. La crisis ahonda el drama familiar, que comienza *in media res* cuando el trauma ya es percibido por el receptor. Esta visión subjetiva es una intensificación de la llamada *mentira vital* del teatro de **Ibsen**, que hace soportable la existencia. Es el típico *autoengaño* incrementado. *Obl.* es también el *personaje referencial*, un *hombre pequeño*—según **Miller**— el personaje mediocre que no encuentra sustento en su familia ni en su trabajo, reflejo de una sociedad que engaña a sus miembros. El central es un inadaptado —excepto en *Los prójimos*, que son todos adaptados. Está siempre inmerso en su situación —responsabilidad individual y causalidad histórica. Se profundizan los caracteres del personaje milleriano: nunca le pasa nada, casi no actúa, no evoluciona durante el desarrollo de la acción, ha dejado de ser negativo o positivo y también dejó de ser el *personaje embrague* (**Pellettieri** 2003, 265).
- 7) Predominio de la *situación* sobre el *personaje* (*obl.* con variantes) El clímax es adelantado y francamente esperado.
- 8) Maneja específicamente el signo teatral como *índice*, señala algo, remite al objeto —la clase media (*obl.*)

c) **Aspecto verbal:**

- 1) Su *conatividad* opera sobre todo para concretar “lo real”, la ilusión en la lectura y en la puesta (*obl.* con variantes);
- 2) En la enunciación realista predomina la función referencial y la conativa. Lo emotivo sólo es puntual (las borracheras de los personajes, por ejemplo). Presencia tajante de

- dos formaciones discursivas dentro del diálogo teatral, que se evidencia en las peleas y encuentros personales, los cuales terminan en un distanciamiento de sus participantes (*obl.*);
- 3) Contradicción entre el contenido del discurso de los personajes y las condiciones de su enunciación: una distancia entre lo que quieren y lo que realmente pueden hacer los personajes en crisis; pérdida de la función conativa, las acciones contradicen el sentido de las palabras. La incomunicación aparece como paradigma de un lenguaje devaluado (*obl.*);
 - 4) Diálogo como imitación fonográfica del habla de la clase media porteña —aforismos, proverbios, doxa, frases hechas y “amaneramientos pretendidamente cultos” (Pellettieri 2003, 267): la *trivialidad deliberada* de Miller (*obl.*);
 - 5) Al mismo tiempo, marca el nivel de sobreentendidos del discurso.

El corpus del realismo ingenuo le reserva al autor una voz autoritaria, hegemónica, que “hace hablar” a los personajes a partir de una visión del mundo monológica. El elemento extraverbal de las didascalias expone a los personajes con un horizonte espacial común —la tranquilidad del living o el comedor de una casa de clase media—, un saber común —la Argentina del 60 y sus contradicciones— y sobre todo, a nivel verbal, una valoración ideológica compartida —“estamos en crisis, la cosa no anda”, propia del horizonte de expectativas de la clase media de la época, todavía segura de sí misma en el regodeo materialista pero culposos, y por eso, ávida de criticarse. “El living apacible, réplica de la platea que cobija al público. Este lugar privilegiado, impreso en la enunciación inmediata o acotaciones del texto, induce a la cómoda tentación de entablar el debate de la propia mediocridad, o al “pataleo” ante la imposibilidad de encontrar su identidad en “una sociedad chata. Se podría sintetizar en el ideograma: la joven clase media argentina vive la búsqueda de su identidad como una utopía” (Pellettieri *íd.*, 268) Un universo de conformación semántica donde el espectador “debe tener todos los datos para acompañar con su reflexión y dicotomías simples: aquí/allá, ahora/antes, verdad/ficción” (*íd.*).

- d) El *punto de vista* en su aspecto de entrega de mundo: hay fluctuaciones entre el narrador de conocimiento limitado y el narrador objetivo con breves momentos en los que explica el comportamiento de sus criaturas (*regla obl.*) Se focaliza el texto en los personajes mediocres: en su inacción y limitaciones para integrarse a la sociedad —repetimos: en *Los prójimos* se contemplan llanamente integrados y *ése* es su drama en el imperativo

del *no te metás*. En ninguna de estas piezas se puede encontrar el impulso pasional (*obl.*). No es tragedia ni comedia puras, sino epicidad del mediocre “mezcla de incomunicación, frustración, nihilismo, fracaso y ambigüedad: busca su identidad pero sabe de antemano que no la va a encontrar (ídem, 270).

Mientras la **CM** reedita la supina capacidad de su pastor en el arte de sintonizar con el imaginario del público, **TAM** vuelve a la carga, aunque en condiciones cada vez más arduas. Un artículo de **LC** no ahorra loas, pero, insistiendo en otra regularidad de la crítica, se dirigen a su voluntarismo mejor que a sus logros:

5 años que se prolongan y se vigorizan en la labor de TAM. “La dura en el campo económico obliga a los esfuerzos por la elemental supervivencia, sumados a los otros –los fundamentales de seguir con el quehacer teatral—y duplican, en cada uno de los integrantes del conjunto, el mérito de seguir adelante con el sólo aliento de un ideal y un propósito.... Cabe al (grupo) de **Galvé** haber traído a Mar del Plata con el teatro del absurdo, Beckett y Ionesco, expresiones que la madurez teatral de la ciudad reclamaban y aún no habían llegado a sus escenarios. En el curso de estos cinco años TAM auspició y organizó exposiciones, desfile de teatros, bibliotecas dramáticas, mesas redondas, conferencias, cursos, ciclos musicales, cine club, teatro infantil y leído, una amplia actividad cultural que matizó –como si fuera poco—el fecundo movimiento teatral”¹²².

La nota suena a réquiem; en septiembre se anuncian los aprestos de *¿Quién, yo?* (**Dalmiro Sáenz**), dirigido por **José María Guimet**, en dilación debido a que “sobran actrices pero faltan actores” y no se consigue “un apropiado local de ensayo” y **Roberto Galvé** “ya se encuentra en Roma, invitado por el grupo *Mondo Novo* para preparar dos espectáculos de autores latinoamericanos en un escenario romano”¹²³. Galvé se dedicará en el próximo año y medio a enviar colaboraciones a *ET*, “impresiones sobre la actividad artística italiana y europea en general”, totalmente desentendido de su compañía originaria. La obra de Sáenz da a luz al final del 67, no sin antes prometer otros dos textos espectaculares que no llegan a parir: la “casi desconocida pieza de **Sean O’Casey** *El final del comienzo*, acompañada en el cartel por *La sombra del valle*, de su compatriota (irlandés) **Synge**”. Habría sido la última dirección de Galvé al frente¹²⁴. Este periódico, en diciembre, realiza un reportaje al nuevo timonero, **Guimet**, de 27 años:

“Si no me equivoco soy el más joven de los viejos y el más viejo de los jóvenes en la actividad teatral marplatense. Desde la recordada pandilla del tío Enrique (programa radial de 1950) estuve activo permanentemente incursionando en teatro, radio y tv”. *En qué grupos intervino y en qué obras:* “recuerdos tengo de *Los intereses creados* (**Bena-vente**) en la Unión Obrera Local, *El espárrago* en el AATI (Festival de la Asociación Argentina de Teatros Independientes), *La importancia de ser ladrón*, *Farsa del corregidor* y por supuesto todas las realizaciones de TAM: *Los expedientes*, *Se necesita de todo...*, *La noche tormentosa*, *Esperando a Godot*, *Multitud en la mansión*, entre las que más satisfacciones me han dado”. *Qué género teatral prefiere.* “Comedia, farsa... me siento feliz cuando el público se divierte (por supuesto, hay que divertirlo antes, ¿no?)”. *Cuál es su autor preferido, nacional o extranjero.* “El **Eichelbaum** de *Un guapo del 900*, el Marco **Denevi** de *Los expedientes*, el **Beckett** de *Godot*, el **Miller** de *La muerte de un viajante*, el **Ionesco** de *La cantante calva* y *El rey se muere*. No sé por cuál inclinarme”. *Qué condiciones debe reunir un actor.* “Todas (*sic*). La importancia de su trabajo es casi como la de un médico y de un psicólogo, porque el actor está en posición de ayudar al corazón humano a conocerse a sí mismo”. *¿Algo más?* “¡Si! Aunque siempre pienso que hay que hablar menos y hacer más, esta es una oportunidad que pocas veces se nos brinda y quiero aprovecharla. El teatro es muy importante para la comunidad. Un pueblo con buen teatro es un pueblo culto. Desde hace años –con esa meta—los actores de Mar del Plata estamos trabajando sin ningún tipo de apoyo. No lo pedimos, ya nos estamos acostumbrando. Sólo queremos de las autoridades y el público, un poquito más de confianza, de localismo. En esta ciudad que lo “tiene todo pero no tanto” hay verdaderos valores, no sólo en teatro, sino en todas las manifestaciones artísticas, y no se los tiene en cuenta”¹²⁵.

Si el periodismo es diligente y fiel, el plateísta local es declinante, y desde el malogrado experimento de la *Comedia Municipal* la política aborrece de la palabra *cultura*, más aún tra-

tándose de una dictadura. **Guimet** pide una autoconciencia de localía, que se oponga al mercantilismo y al letargo, una ciudad materialmente apta para crear arte propio y sin embargo alérgica a sostenerlo. Él también emigrará, en los 80, cuando Tandil tenga su escuela de teatro universitario.

La recepción en 1967. *Balance a fin de año*

Año de promesas cumplidas e incumplidas, el teatro marplatense trepida bajo el sismo político, la endémica ausencia de espacios —o su carestía— y los sobresaltos financieros, todavía sin reponerse del desengaño de la *Comedia* oficial, que había reunido en un solo haz a los mejores teatristas. El repaso de **Chulak** atiende los tres meridianos de la problemática: el movimiento local “una especie de Ave Fénix imperfecta, nunca termina de consumirse y por ende tampoco puede resurgir de sus cenizas, chamusca uno de sus costados y el otro reverdece”¹²⁶; el visitante: “el verano, en el que los profesionales inundan cuanto agujero disponible hay con frivolidad, híbridos comerciales o “carteles de rejuntamiento (de la TV a las tablas), veranos llenos de artistas y sin arte” y el oficial: “en lo Municipal, hacer teatro es poco menos que vagancia y corrupción”. El balneario posee un escenario, el *Auditorium*, “que nada tiene que ver con la ciudad ni con el teatro”, pero no otro “comunamente hablando, ni siquiera para sus celebraciones cívicas o sus organismos musicales”; el crítico opina que “mirando hacia atrás, diez o doce años, estamos mejor, sólo en relación a cuando no había nada” y “como casi todo aquí, el quehacer teatral es fruto de la inquietud privada, de la capacidad de heroísmo y de la fuerza de las ambiciones y vocaciones” —un *lieu common* que el campo intelectual no cesa de repetir toda vez que se relea lo realizado durante un período.

Tiempo XX (o *20*) no prosigue. “Se nos venció el contrato y nos tuvimos que ir”, recuerda **Baigol**¹²⁷. “Disgregado, fue un hijo débil que sucumbió a la ley darwiniana de la selección natural” (comenta **Chulak**). *StudioUno* no crece, sino trata de explotar el café hospedando otros espectáculos.”¿Un esfuerzo que se esfuma?”, se pregunta *ET*. El grupo que en “una simple whiskería” daba “una lección de teatro sin engolamiento ni pedantería”, se “ha diluído sin explicación y sin razón”, compactado a “una peña, cuando ya contamos con tantas y tan buenas”, lamenta a su vez *LC*. El reducto de la galería *Claudia* (Belgrano entre Santa Fe y Corrientes) ya no existe en diciembre. Tras “fuertes pérdidas” durante la canícula y los subsi-

guientes “apremios económicos, acabó desapareciendo, dejando el recuerdo de algo que pudo ser y no fue”¹²⁸.

El artículo de **Chulak** en *Talia* n° 32 refiere el éxodo que hemos descripto: “algunos para estudiar (**Jorge Laureti, Luciana Berlini, Hugo Zubillaga, Juan Carlos Torres Garavat**), otros para actuar profesionalmente (**Cristal, Manzano, Luis Levó**)” más un director (**Rubén Benítez**, que viene de hacer *El cepillo de dientes* de **Jorge Díaz** en España y se radica en Buenos Aires) y un crítico devenido dramaturgo (**Mario David**, Mención Especial en el III° Concurso Nacional de Autores Noveles, que debutará en una sala capitalina con obra propia). Concuerta en evaluar *TAMabsurdo* como un pastiche de piezas demasiado heterogéneas: “Si bien puede haber cierta asociación entre **Ionesco** y **Albee**, arbitraria como toda catalogación, **Tardieu** y **Wernicke** son “sapos de otros pozos”:

“TAM rindió en forma meritoria en dos de las cuatros piezas ofrecidas. Tanto la dirección como la actuación de Galvé, Lía Les y Berta Mirabella, ésta última por sugestiva presencia, rindieron un clima netamente ionescano extrayendo esa realidad alucinante característica del autor. Otro aciertom por la riqueza del juego escénico, la comunicatividad y la precisión con que fue puesta y casi sobreactuada, fue *La oficina de informes* de Tardieu. *El teléfono*, del argentino Enrique Wernicke, se resintió por la participación masculina de la pareja que exige el reparto (Alberto Vázquez). Lucy Cebrió puso en evidencia sus dotes y si bien lució en lo personal no pudo sobrellevar la falta de expresividad.... El telón bajó sin que el público pudiera recibir el impacto dramático que esperaba. Y esto dependía más de los intérpretes que del autor o del director. *El ideal americano*, de Edward Albee: los primeros quince minutos fueron brillantes, animados por J. M. Guimet y Ruth Rey. Luego, la tensión inicial se desinfla porque la obra es desaforada, juego con símbolos y alusiones mágicas y evidentemente la puesta resultó inmadura. Mely Garay puso brío y expresividad, sin lograr el toque americano necesario al humor crítico de Albee. Elena Moser se refugió en la estereotipación, y Pedro Giúdice pese a ostentar el “físico para el papel” estuvo en cualquier sitio menos en un escenario.... La dirección de RG demostró idoneidad, capacidad para superar carencias humanas y materiales.... Marc Cordani, un escenógrafo sensitivo, dentro de la precariedad de medios disponibles, ha ambientado los temas, sobre todo en las tres primeras piezas”.

Seguidamente, el comentarista reconoce al *TCM* en *Los prójimos*:

“A la buena labor directriz tanto en la puesta como en el manejo de los intérpretes, merece destacarse la apropiada escenografía de Ricardo C. Riveros.... Esta ambientación tuvo, además, el acierto de colocar en primer plano el balcón, que es el punto de contacto con el hecho exterior desencadenante, sacando más partido que la puesta realizada en la metrópoli. El equipo de intérpretes es irregular en cuanto a dotes pero se desempeñó con homogeneidad. Logran destacarse en el conjunto Roberto D’Amico, el joven dueño de casa, con un trabajo rico en vivencias, y Carlos Stebelsky, en el rol del inseparable amigo. También con aciertos y seguridad se desempeñó Marta Rigaud, en el personaje de la vecina honorable. Un poco opaca, tal vez porque el personaje no estuviera en su cuerda, se manifestó Esther Borda y Perla Prince que asumió el personaje de vecina de dudosa moralidad, luchó decorosamente con un rol desdibujado y ambiguo, pero no pudo llevar a escena lo que el autor había puesto. Finalmente, Francisco Adamini completó el reparto con correcto desempeño”¹²⁹.

Las diferencias entre performances suelen suceder en cualquier puesta: dificultoso el *casting* perfecto. También advertirlas como insuficiencias de marcación, inadecuación actor-personaje o carencia de definición de éste último. La crítica, en fin, está descubriendo estas facetas y puede afirmarse que ya se ha especializado en discurso, vastedad ilustrada y objetos de lectura. **José Benhayón** todavía arrastra el cariz indulgente, repetitivo y somero para *¿Quién, yo?:*

“Su segundo espectáculo de la temporada ofreció el grupo TAM, alternando la línea de cámara transitada últimamente para introducirse en una comedia de autor nacional.... No siempre resultan claras las situaciones y algunas de las intenciones críticas se hallan apenas abocetadas, pero ello no es óbice para que atrape desde el primer momento al espectador y lo man-tenga en suspenso, entregado por entero, siguiendo la acción hasta el desenlace, el cual llega de manera en cierto modo ines-perada. (Un estrado judicial, donde comparece) “el singular personaje de Felipe Azul de Metileno, que se quedó con un vuelto de 22,40\$, quedando la parte del jurado a cargo de la platea.... A partir de que el acusado se posesiona de la acción, comienza a transitar con ritmo vivaz y dinámico la línea cómica a través de disparatadas narraciones de Felipe, cuya febril imaginación lo hace aparecer como protagonista....

Asumiendo diferentes personajes y oficios y trayendo al diálogo divertidas situaciones, algunas con disimulado acento tragicómico. La obra ha sido jugada con indudable acierto mediante las diapositivas, lo que proporciona un ritmo dinámico y atrayente al espectáculo, que salva de tal modo el riesgo de la escena única..... La responsabilidad debe adjudicarse a José María Guimet, que manejó con habilidad las situaciones y acertó con la línea farsesca, brindando 90' de acción sostenida y chispeante. Alberto Cicalese (el juez), Dick Perry (el abogado defensor), Ruth Rey (la secretaria) incorporan además otros personajes de carácter transitorio para acompañar la acción. Dejamos para el final de Horacio Montanelli, el fiscal, papel sin duda importante en la estructura de la pieza, fue tal vez demasiado sobreactuado y estático, aunque demostró *seguridad* en su parlamento y firme tono de voz¹³⁰

Coincidencia casual o no, nos enteramos de una puesta con efecto similar a *Los prójimos*: se trasfiere el rol de *jurado* al espectador, aún en clave cómica, como lo es en la puesta nachmaniana de **Gorostiza**. La estrategia es *participar a* la platea, de dos formas distintas: abortar su pasividad y hacerla cómplice u opositora. Algo sucede, dentro y fuera del tablado, que invita a movilizar a la *conciencia* pública a pesar de (o gracias a) la omnipresencia de la satrapía militar, incluyendo la faz de comedia delirante. **Guimet**, además, reemplaza mediante *slides* los flashbacks del texto de **Sáenz** y así compatibiliza el ingrediente multimedia ahorrando espacio físico, e imprime aceleración a una puesta que no debe dar respiro, a su vez exigida a bruscas mutaciones de escenografía, resueltas mediante practicables (**Marc Cordani** escenógrafo):

“Reúne en el pequeño espacio de un escenario una sucesión de ambientes y panoramas como son un juzgado, la cubierta de un barco, el mar, un colegio, una calle de París, la jaula de un elefante, un almacén, una estancia, un sector de un muelle donde trabajan un equipo de buzos, un *boudoir* rococó, una oficina de redacción, etc., y todo ello para obtener una visión del hombre contemporáneo, un personaje bufonesco que indigna, mueve a compasión, que puede ser un loco o un iluminado, un retardado, un truhán lleno de recursos o un náfrago desolado en una época de terrible incertidumbre. Buscando nuevos caminos, recursos atrevidos técnicamente, situaciones originales que tratan de hacer salir al hombre cotidiano de lo incoloro, de lo aplastantemente convencional¹³¹.”

El articulista sin nombre de *LC* bucea otras connotaciones en *Quién* que escapan al de *ET*. La farsa en la praxis de TAM, consanguínea a la de Galvé, se cuadra en el absurdo cómico. “El desenmascaramiento no cesa en ningún instante”, afirma **Bentley** (1982, 225) y su trama “resulta algo más que ingeniosa, es maníaca” (229) debido a la aceleración, y el hombre “si bien deficiente intelectualmente, no se presenta falto de fuerzas ni refractario al uso de ellas” (232), es una forma “que intenta evadirse no sólo de los problemas sociales sino de toda forma de responsabilidad moral” (237) y en cuanto a los actores “son supermarionetas: teatro del cuerpo surrealista” (234).

El año termina con un balance de *ET*, “1967 tuvo intensidad y fuerte impulso a la actividad local”, que establece por primera vez un *ellos* y *nosotros* entre marplatenses y porteños, divisionismo más atinente al teatro comercial temporario que a su propuesta estética, ya que *también*, como vimos, nos visita siempre el *théâtre d'art*. “Debe dividirse el enfoque en dos partes. Una que se relaciona con los grupos marplatenses, su actividad, sus éxitos y fracasos. La restante, que incluye a los elencos porteños, cuya evidente intención suele ser, por lo general, el aspecto empresario. En un capítulo aparte, porque así lo creemos oportuno, ubicaremos a los elencos profesionales invitados por elencos de la ciudad, (donde se cuidó), además de los muy respetables intereses económicos, la calidad artística¹³².” Saluda la habilitación de

una nueva sala para la *CM*, “liberación de los alquileres onerosos y un refugio para ensayar y reunirse, el punto básico sobre el cual se asienta la estabilidad de cualquier inquietud en ese sentido” y recalca la duración en cartel de *Una ardiente* y *Los prójimos*. Ubica en segundo sitio a *TAM*, “más reducido que sus posibilidades potenciales” al partir Galvé, pero “¿Quién, yo?, resaltó los quilates de **Guimet**” en el puesto vacante y como actor a la vez. El tercero es *La Leyenda* de **Horacio Montanelli**, todavía larvaria, “que ofreció obritas cortas y espectáculos para niños”. Revisa que el camino quedan los “elementos que empezaron con entusiasmo y desaparecieron sin pena ni gloria, a impulsos de las urgencias económicas y la falta de salas”: *Tiempo 20* y *Studio 1*, el último “dejando el recuerdo de algo que pudo ser y no fue”. Luego, los invitados por las organizaciones locales: **Dongé/Fava**, **Gallo/Alonso**, *Help Valentino* y *¿Conoce usted la Vía Láctea?*, y los visitantes veraniegos.

Sumatoria descompensada que marca una tendencia. Cada año menos grupos vernáculos, de más espinosa subsistencia, frente a los forasteros que, si bien se desarman pasada la temporada, pueden costear el alquiler del escenario y se llevan considerables ganancias. Lo permanente queda supeditado a lo fugaz, domina el *mercado* (teatral e inmobiliario) y los independientes tropiezan en una beligerancia desigual contra dos adversarios incommovibles: el empresario privado y el Estado ausente.

1968: un año antes del *Cordobazo*

Densas neblinas empiezan a ensombrecer al Occidente capitalista en este año. Estados Unidos lanza un plan de austeridad en defensa del dólar, atacado por la especulación que presiona sobre el valor de la divisa. El presidente demócrata, **Lyndon Johnson**, apura una suba de impuestos y la reducción de gastos públicos mientras la ofensiva en Vietnam succiona los recursos. “Ganaremos la guerra”, se convence, pero “la crisis monetaria es la más grave desde el colapso de 1929”. **Bob Kennedy** se impele en la contienda electoral, siendo el precandidato más joven y volcado a la izquierda; su insobornable antibelicismo, y el de una porción de su país, mueren con él, asesinado a tiros cuando ya acariciaba su arribo al Salón Oval (5 de junio): “Otra esperanza quedó sepultada en Arlington”. Hay 200 estudiantes detenidos en Roma y Milán tras alborotos callejeros al mismo tiempo que una célula guerrillera jaquea al distrito venezolano de Aragua “dominando la situación durante horas”. **Indira Gandhi** debe afrontar otra jornada de choques entre musulmanes e hindúes en la India y en Laos se enciende la insurrección procomunista, en una región ya en llamas. En la Argentina, se promulga una nueva Ley de Medicamentos, que ordena no trasladar costos a precios por un mínimo de

ocho meses (2 de marzo), renuncia el ministro de defensa, ingeniero **Antonio Lanusse** y se avecina otra crisis ministerial (el 16)¹³³.

Abril amanece peor. El 4 asesinan a **Luther King**, “líder del integracionismo”. El Nobel de la Paz 1964 recibe un balazo en un hotel de Memphis y gatilla nuevas remezones de violencia de los negros en las ciudades norteamericanas. **Onganía** opina que “la actitud política del pueblo debe ser mejorada, más la de los hombres de gobierno”, y se jacta de “la tranquilidad reinante en ciertos sectores”. Fallece el exintendente marplatense **Camusso**. El presidente francés **Charles De Gaulle** regresa anticipadamente de Rumania ante la “ola de paros y desórdenes” en París que enseguida precipita en la huelga de 8 millones de obreros unidos a los estudiantes de la Sorbonne¹³⁴. La Guardia de Infantería expulsa a 700 universitarios de Ciencias Exactas en Buenos Aires y Onganía discurre “somos esencialmente antitotalitarios”, para ordenar un nuevo desalojo de alumnos en La Plata. **Krieger** decreta la Ley 18.188 que *quita dos ceros* a la moneda nacional: “no se trata de un cambio de valor sino de un canje de billetes”. El 14 de agosto se declara la primera *convertibilidad* —paridad cambiaria peso-dólar—y mejoran las cifras de la macroeconomía, como la tasa inflacionaria de 10,7 % “en lo que va del año”. Según **Ferrer**, entran 400 millones de dólares en inversiones de corto plazo, insiste el superávit en la balanza comercial y se sigue una política de liquidez expandiendo el crédito (80 mil millones de pesos en planes de vivienda), lo que ocasiona el *boom* de la construcción y acrecencia del consumo (3,7% en el primer semestre¹³⁵), pero se contraen los precios relativos de la carne vacuna, se mantienen altas las tasas de interés internas y así se encarecen los costos financieros de las empresas de capital autóctono, lo que beneficia la concentración y las ganancias de las multinacionales, que amplifican su área de influencia y el control de los recursos. El PBI aumenta un 4,3% (2000, 253-4).

Las circunstancias mundiales siguen un cariz turbulento. Checoslovaquia es invadida por la Unión Soviética (20 de agosto) y el Consejo de Seguridad de la ONU no trata el tema, 50 mil jóvenes intentan irrumpir en la Convención Demócrata de Chicago y son víctimas de una sangrienta refriega policial (el 26)¹³⁶. El cónclave del CELAM (*Conferencia Episcopal de Latinoamérica*) en Medellín enfrenta a los prelados conservadores y progresistas en torno al compromiso social dentro del subcontinente: “la Iglesia debe despojarse de sus mitos del clericalismo, de sus miedos al cambio, al sexo, a la ciencia y al comunismo”, dice el obispo paraguayo **Tramon Bogarin**, y agrega que “so pretexto de defender el orden, los grupos actuales de poder recurren a métodos represivos que exasperan el descontento popular y fortalecen indirectamente a los grupos marxistas”¹³⁷. El documento pos deliberaciones define “una nueva

Iglesia alineada solidariamente con los pobres, opuesta al nacionalismo extremista, el militarismo y todas las formas de violencia”, incluyendo en ésta “la opresión institucionalizada, económica y social”¹³⁸. En Argentina desembarca una unidad de los *Boinas Verdes*, nueve militares estadounidenses expertos en contrainsurgencia, que “impartirán un curso de técnica “antiguerrillera” a unidades del ejército argentino” en la ciudad salteña de Tartagal, luego de la intentona de la guerrilla en Taco Ralo, Tucumán, cuyos partícipes acaban detenidos¹³⁹. El diario *El Trabajo*, obsequioso con el gobierno, se hace eco del “reconocimiento mundial a **Krieger Vasena**”, el “período de estabilidad monetaria más extenso de toda la posguerra”, razón de su inminente nombramiento como “presidente de la reunión conjunta del FMI y el Banco Mundial de 1969”¹⁴⁰. El oficialismo, mimado de los intereses trasnacionales, suma algunos puntos *macro* que conceptúa el matutino: desembolsa 150 millones de dólares en deuda contraída previa a su gestión, el producto bruto salta de 2,8% a 4% en doce meses proyectándose un 5% para el próximo año y “los planes tratan de llegar a un cifra inferior al 4%” en índice inflacionario “colocando así a la Argentina en el grupo de USA, Japón, Canadá y las naciones industrializadas de Europa.” Una semana después los vientos de cambio no proceden del Primer Mundo sino de Latinoamérica: un cuartelazo expulsa al presidente peruano **Belaúnde Terry** y aúpa al general **Juan Velasco Alvarado** y su programa social-nacionalista¹⁴¹.

De noviembre es el ajustado triunfo de la fórmula **Richard Nixon-Spiro Agnew** a la 37ª presidencia de la Unión Americana; el régimen sudvietnamés se alivia ante un mandatario que recrudescerá la guerra en Indochina, y doblega al demócrata **Hubert Humphrey**, quien en un primer momento del escrutinio prevalecía y no garantizaba la prosecución del militarismo. El final de mes augura a un gremialismo irritable y movilizadísimo hacia el año entrante. Las destilerías de La Plata llevan a cabo una larga huelga a la que el ejecutivo responde con 1959 cesantías y otros tantos sumarios. En el otro costado del estuario, la CNT del Uruguay (*Central Nacional de Trabajadores*) y sus 400 mil afiliados paran en distintos sectores (bancarios, sanidad, transporte). La misión *Apolo VIII* y sus tres astronautas orbitan alrededor del campo gravitatorio de la Luna¹⁴².

La cultura en la *Chacra Asfaltada*

Cada año cumplen temporada turística compañías constituidas *ad hoc*. Los nombres se repiten: **Darío Vittori**, vuelto empresario gracias a liderar las recaudaciones, y esto, a su popularidad televisiva, suele ser la gran estrella; **Irma Córdoba**, **Esteban Serrador**, **Ignacio Quirós**, **Guillermo Bredeston**, **Luisa Vehil**, **Rodolfo Bebán**, el matrimonio **Cibrián/Campoy**, **Raúl**

Rossi, Susana Campos, refulgen en las marquesinas, “no sólo para los que buscan distracción y entretenimiento sino para los turistas del interior del país, que esperan ver personalmente a las figuras que día tras día, por la magia de la televisión, llegan hasta sus hogares”, explica **Jorge Abel Martín**¹⁴³. Sin embargo, el recuento de obras se va rebajando a pesar de la floración de nuevas salas comerciales cada verano —14 estrenos en 1966, 13 en el 67, 10 el 68— efecto del alza de los alquileres. Los inviernos son anémicos en comparación a la subida estival, incluso para los forasteros. Un notero afirma: “el verano es algo así como “El Dorado” para los empresarios teatrales, que ven brotar el oro de las taquillas como la arena en la playa. Pero lo que es en invierno, las cifras que se obtienen son como para congelar cualquier presupuesto. La compañía *Nuevo Teatro*, precedida de 700 representaciones exitosas en la capital, actuó en el *Colón* en cinco salidas, del 15 al 17, recaudando 147 mil \$. En el *Astral*, la revista de **Rubino-Anchart** hizo, el 16 y 17, con cuatro funciones, 201.600\$”¹⁴⁴. Los dos equipos en realidad vienen al promediar la primavera, noviembre; *NT* trae *Raíces* de **Arnold Wesker**, “el representante más autorizado de esa pléyade de dramaturgos que han abierto en los años recientes la escena inglesa a los soplos renovadores de problemas y ambientes realistas”, dice *ET*. Agrega *LC*: “ Su trilogía —*Sopa de pollo, Raíces y Estoy hablando de Jerusalem*—, un conmovido friso de la sociedad desgastada por acontecimientos cruciales, la guerra de España, la segunda contienda mundial y la Guerra Fría¹⁴⁵. El director, **Jorge Hacker**, y los actores: **Lucrecia Capello, Alejandra Boero, Héctor Alterio**.

Más allá del arqueo de caja del empresariado teatral, Mar del Plata se ve integrada como nunca en el campo cultural nacional, sobre todo por los independientes y sus huéspedes fuera de temporada. *Tiempo 20* pasó, pero **Baigol** rescata de Buenos Aires al grupo de café concert que hizo en el 67 *Help Valentino*, “en el *Chateau des Anges*, la obra *Dejáte de historias y cosaquemos la cosaquia*. Era en Arenales y Brown, una especie de petit chateau de estilo renacentista”¹⁴⁶. Autoría e interpretación de **Antonio Gasalla, Nora Blay y Edda Díaz**, se trata de una satirización de la Historia en cuadro-sketchs: el Paraíso terrenal, el Descubrimiento de América, el Renacimiento (la Mona Lisa, el teatro isabelino y el Siglo de Oro), la Revolución Francesa, Napoleón, la Revolución de Mayo, el Romanticismo, la *Belle Époque*, la Gran Guerra, *The Roaring Twenties*, la segunda guerra mundial, la década del 40, “El Régimen” (*sic*), la Nueva Ola, la Era Espacial y “James Bond”. **Leda Valladares y Peter Gilbert** aportan la música y **Baigol** figura en el programa como asesor técnico y artístico.

La hibernación del 68 casi no trae pasajeros teatrales excepto un par de revistas porteñas: **Alberto Anchart/ Santiago Bal/ Thelma del Río** (*¡Qué sofocón*, *Astral*) y **Jorge Porcel/ Juan Carlos Altavista** (*Tres para reir*, de Julio Porter & Ricardo Cristofani, también del

Astral¹⁴⁷). Los suplementos de espectáculos de la prensa periódica cubren sus carillas de comentarios y reseñas sobre cine—más del extranjero que del propio—pero abultan las informaciones acerca del teatro local y la actividad de los teatristas marplatenses radicados fuera de la ciudad. La cinematografía argentina yace en un recodo insalubre por la censura y la ausencia de distribuidores, que demoran la visibilidad de películas ya terminadas. Además de contarse tan sólo “veinticinco o treinta realizaciones anuales”, muchas esperan sala, lo que retrotrae todo riesgo de producción. **Manrupe-Portela**, cuya consulta nos permite corregir los datos (1995), indican que sus estrenos se postergan indefinidamente¹⁴⁸.

Temprano se especula sobre el movimiento *que vendrá*, “en verano las salas teatrales florecerán como hongos después de la lluvia”; se arrienda el auditorio del *Hotel Royal*¹⁴⁹; durante noviembre se publican notas sucesivas “anticipando la temporada” (las suscribe el crítico e historiador de cine **Jorge Abel Martín** en *ET*). Ya en 1969, el primer día hábil amanece con dos novedades: el convenio de traspaso del *Auditorium* desde Lotería & Casinos a la dependencia provincial y la inauguración del cine-teatro *Atlas*, en Luro y Corrientes. La visita más importante del receso parece la que organiza el Cine Club en agasajo de su 15º aniversario: el *performer* **Jorge Bonino**, otro inclasificable hijo del Instituto Di Tella “un peligroso caso de paranoia, un genio o un mutante, el primer eslabón de una cadena de modificaciones destinado a crear una nueva humanidad” que “volvió a descender de su ovni particular en Buenos Aires”¹⁵⁰.

Un artículo sin firmante de *ET* se pregunta, reiterando una opinión corriente, si Mar del Plata es una *chacra asfaltada*, oxymoron que sintetiza las contradicciones de una ciudad de dos vidas. Una veintena de cines funcionan a las 11 de la noche mientras “la maravillosa París no los tiene” y los restaurantes abren hasta las 5 de la madrugada, cuando “en Nueva York están cerrados”. La misma nocturnidad animada puede predicarse de la capital federal, por lo tanto “nuestro espejo, con sólo 5% de habitantes en relación a ella, “es más que excelente”. Y continúa: “Un millar de coches taxímetros circulan durante toda la noche. ¿A quién llevan... si Mar del Plata está muerta?...Nos cansamos la noche anterior en el “ruido” que en París, Roma, Río o Londres es sólo para turistas. Aquí, turistas y nativos nos hemos metido en una batidora, la agitamos durante todo el año, y hemos sacado una ciudad de mente joven...” La riqueza de preparativos y logros en materia escénica ratifican el orgullo del redactor: el balneario *solamente* “nos parece “chato” porque nos acordamos del verano y porque vamos a Buenos Aires”, que resulta lógicamente incomparable¹⁵¹.

En efecto, pasados los meses de tráfago veraniego los hombres de teatro se muestran muy emprendedores, este año más que el anterior. La actitud de **Baigol** al gerenciar obra ajena la

adopta también **Nachman**: prestar sala, o sus buenos oficios, para dar albergue, en vez de competir en posición desigual o, en el primer caso, someterse a los subidos arriendos de los empresarios. En horario matiné, el *Comedia* de 1968 se entrega a *Payasín* de **Eduardo Sánchez Torel** —*Payasín en un plato volador* hasta el 20 de enero, *Payasín en el circo* hasta el 10 de febrero y *Payasín y sus andanzas* hasta el 20, y en función noche *Ninette y el señor de Murcia* de Miguel Mihura (**Cibrián/ Campoy**) e *Hipocampo* de Sergio Pugliese (**Airaldi/ Heredia**). Dentro de doce meses empieza otra etapa en la vida de los actores marplatenses: completarán las compañías visitantes en roles de menor envergadura. “Cuestan menos porque se salva el viático”, confiesa sin ambages **Darío Vittori**, que acaba de contratar a **Guimet** y **Ruth Rey** a fin de redondear la plantilla de *El padre de la novia*¹⁵².

A principios de marzo aparece una tal **Generación 68** difundiendo una “revista oral”, textos que sus propios autores recitan ante oyentes de la Peña Rómulo Etcheverry como sede: “una concepción joven del mundo, particularmente alienado, originalmente envuelto en circunstancias de origen político, social y económico que lejos de negarlos, los recogen para la futura iniciación de sus rutas en el conflictuado ambiente en que están decididamente involucrados”¹⁵³. Aún en su sugerente oscuridad, se lee el discurso del progresismo, prolífico en términos después del Mayo parisino: alienación, conflicto (o crisis), compromiso. Los *jóvenes* de **Generación 68** no tendrán nuevas mostraciones públicas y seguirán carreras no teatrales. Madura a fuego lento una necesidad de *protesta crítica*, traducida en grupos, actores o improvisados *performers*, sobre los que no sería extraño el influjo del Di Tella, puestos a jugar al escenario sin imponerse una continuación¹⁵⁴.

La Leyenda, de **Horacio Montanelli**, ya se asocia al paisaje teatral, con su escuela de arte escénico, todavía en el sótano del *Centro Vasco*, inhabitable (“el piso era de tierra”) hasta que él mismo y su plantel lo reconstruyen como platea, y donde permanecerá diez años, incluso como tesorero de la Comisión Directiva¹⁵⁵. Modesto en ambiciones, “busqué lo que estuviera al alcance de las posibilidades interpretativas, nunca tuvimos grandes actores o un primer actor, nunca se nos ocurrió competir con los profesionales”, elige microdramas de **Chéjov**, “porque es base importante para la formación de elencos” y prepara entonces *El oso*, *El pedido de mano* y *El aniversario* y sigue la estrategia de trabajo múltiple afín a la infusión del teatro independiente: “De treinta, diez al menos hacíamos todo”¹⁵⁶. Ensayó además *Los derechos* (**Laferrère**) y *El rostro de la anguila*, del local **Roberto Damián Núñez**, primera mención en el Concurso Estímulo de la municipalidad¹⁵⁷. **Nachman**, entretanto, repone brevemente *Los prójimos* (2/3), alista *Variaciones para muertos de percusión*, del chileno **Jorge Díaz**, y ofrece un espectáculo multimedia, *El tango y el arte* —proyecciones cinematográficas, recita-

les, crítica, debates y poemas alusivos, junto al **Edmund Valladares** (futuro director del documental social sobre el boxeo *Nosotros los monos*, 1968-70), el crítico **Bernardo Graiver**, el poeta **Alfredo Carlino** y cuadros de **Juan C. Castagnino**¹⁵⁸. En mayo la *CM* prosigue sus recitales poéticos, de nuevo el tan de moda **Prévert**, ahora en boca de dos actrices del *Teatro Universitario Franco-Argentino* de **Simone Garma**, Gloria Santamaría y Mabel de Moérel (en francés) y **Roberto D'Amico** (castellano), actor de la *Comedia* proveniente de *Los Juglares*, y conducción de Imelda Noonan¹⁵⁹. **GN** propone una serie de *montajes experimentales* destinado a “aprendices y viejos alumnos” del *Centro de Educación Dramática*. Decorados, luminotecnia y vestuario estarán a su cargo, igual que la interpretación, en mitad de los estudios y esperando que los discípulos se fogueen en la praxis escénica general *frente al espectador*, no sin avisarle a éste su estado de entrenamiento¹⁶⁰.

TAM insiste con *¿Quién, yo?* (10 al 12 de mayo) y la *CM* estrena *Variaciones*, debut de sus neófitos y experimentados: **Esther Borda, Francisco Adamini, D'Amico, Carlos Alvarenga, Ahamendaburu** (el día 25). *LC* informa de un hecho inusual, como la presentación en Buenos Aires del *ATEA (Agrupación Teatral Estudiantil Argentina)*, estudiantes secundarios del colegio marplatense *Dardo Rocha*, y la obra *La caminata de los hombres largos*, de un integrante, **Carlos Enrique Varela**. Un concurso de la Lotería Nacional “la premió con 300 mil pesos para el montaje y el alquiler de la sala *El Globo*”¹⁶¹. Claro, el conjunto diletante no va más allá de su rumbosa noche porteña —el 11 de agosto del 67 se mostró en Mar del Plata y ahora “comprometen su asistencia Mirtha Legrand, Mecha Ortiz, Leonardo Favio, Daniel Tinayre, Mónica Mihanovich, Eduardo Vergara Leumann, Manuel Mujica Láinez”—pero pauta la popularidad pluriclasista del teatro en la ciudad y cómo, mediando dinero y suerte, cualquier compañía provisional puede trascender, algo impensable diez años atrás. *LC* extracta una gacetilla: “más que política, la trama es social y se refiere a los miedos y las indecisiones, el *no te metás* y el punto culminante, participar o no de los problemas, inquietudes y aspiraciones del hombre en comunidad”. La próxima obra del adolescente-prodigio **Varela**, todavía sin título, “presenta el último día de un condenado a muerte por una acción pacifista”¹⁶².

En junio se da a conocer otra buena noticia; La *CM* volverá a representar a la Provincia en el *Festival Nacional de Teatro* en Córdoba, el segundo consecutivo, del 12 al 21 de julio. A *ET* le remiten cartas actores instalados en la capital, **Hugo Astar** y **Ramoncito Perelló**, éste último trabajando en televisión (*Su comedia favorita*, canal 9), radionovela (*Cachimba, la fea de Valle Grande*, “que hiciera por LU6 **Marita de la Cruz**”) y teatro infantil (*El maravilloso sueño de Caperucita*); se crea el *Grupo del Sur*, de **Juan Carlos Nigro**, director y autor de *Farsa de las medias galvanizadas*, y **Carlos Guillerat**, otro proveniente de la radiofonía,

“tiene en carpeta” reprisar clásicos como *Bendita Seas* (**Novión**), *M'hijo el doctor* (**Sánchez**) y *Noches de carnaval* (**Goicochea & Cardone**) con su compañía denominada *Los Pioneros*, que planea “proyectar el teatro al pueblo y la comunidad”¹⁶³. *La Leyenda* dispensa otras piezas en un acto: *Los dos derechos* (**Laferrère**, antes designada *Los derechos*), *Segunda incoherencia con música*, de **Montanelli**, y tres obras de **Enrique Wernicke**: *Un test en blanco y negro*, *Un sainete a domicilio* y *Dilecta S. A.*¹⁶⁴. El dramaturgo **Wernicke**, residente en Mar del Plata, promete *El poeta*, perteneciente a la serie *Aparatos* “sainete contemporáneo que narra las peripecias de un poeta que para sobrevivir se emplea en una agencia publicitaria”; la obra la pondrá TAM junto a *Amadeo descalzo*, escrita por un miembro del grupo, **Daniel Ruiz**, “que hará así las primeras armas en la conducción escénica”. Hay otro marplatense exitoso, **Joe Rígoli** (*La nena* en TV, *La tía de Carlos* y *El novicio rebelde* en teatro¹⁶⁵). **Torres Garavat** interviene en el reparto de *Coriolano* (**Shakespeare**) en la sala *Martín Coronado* del Teatro Municipal General San Martín (*TMGSM*) de la metrópoli “y ensaya en La Plata bajo la dirección de otro marplatense, **Rubén Benítez**”¹⁶⁶.

Y **Nachman**, que gana un concurso, entre otros 30 aspirantes, para dirigir *La novia de los forasteros* de **Pedro E. Pico** en *el San Martín*, “una grata ratificación de condiciones”, titula *ET*. “Una verdadera ciudad teatral —dice GN respecto del complejo comunal de Buenos Aires— un reintegro a medios exigentes y una apreciación de mi grado de evolución”. Interrogado sobre la *burocracia estatal* contra la cual supuestamente debió lidiar como en su enclave de adopción, GN niega que exista allí, y en cambio, al hablar de la situación marplatense, piensa en tres condiciones: que haya *actores* mediante una escuela de arte escénico, que habiéndola se traiga a profesores capacitados y, por último, “apoyo *real* (subraya la palabra) de las autoridades municipales, no moral como el que tenemos ahora y con el cual no vamos a ningún lado”. Señala que la mediocridad genera un círculo vicioso desde el teatro mismo: al no brindarse espectáculos de jerarquía, “el público reacciona desfavorablemente. Antes nos imponíamos una mayor exigencia y puestas más elaboradas, pero el fracaso de una obra significa un tremendo desequilibrio económico, problemas insolubles como no poder pagar la luz”, lo que deriva en el estrangulamiento de un accionar siempre en la encrucijada entre seguir “o perocuparse de la propia economía”. El individualismo, dice, torpedea el futuro. Razones “minúsculas” han disuelto la Sociedad de Actores, que podría demandar “el cumplimiento de las leyes de número vivo” en radio y televisión ensanchando las fuentes de trabajo: “el paso positivo sería la unión de todos los grupos de la ciudad”, agremiarse, en definitiva, intercambiar impresiones y “solidificar esfuerzos”¹⁶⁷. La crítica ya había proferido su examen: elencos no homogéneos, indigencia material, resignación del puestista a lo dado, un receptor aturdido que

a veces no logra decodificar el mensaje (cf. *supra*, 50-1). Más adelante trasciende que el suceso de *La novia* derivaría en una gira a través de Brasil y “diversos países europeos”¹⁶⁸. No se concreta.

Como si contestara a **GN**, corre el rumor de que la *Dirección de Acción Cultural* del municipio “auspiciaría un ciclo de tres nuevas presentaciones de *TAM*”. El periódico *ET* argumenta que “el respaldo (de la alcaldía) es algo por lo que se ha venido bregando sin resultados satisfactorios, y de concretarse revitalizaría y mantendría perseverantemente encendida la llama de su espíritu”¹⁶⁹. Tras el tan lírico enunciado, su consecución se produce pero en *Miramar*, en adhesión al 80° aniversario de esta ciudad y con patrocinio de... la Dirección de Cultural de la *Provincia*. No se aclara si se pagaron fletes y traslado del personal¹⁷⁰. Las pequeñas piezas que *La Leyenda* prepara se entregan en septiembre y se comprende la cautela de **Montanelli** en su primer funcionamiento: no las dirige él sino el veterano **Gabriel Romano**, y no en el Centro Vasco sino en la Sala de Cartón. Se troca en un inesperado homenaje a **Wernicke**, que fallece esos días en el balneario. **Guimet** colabora en la selección musical. Se reponen una quincena después y también viaja a Miramar, invitada **LL** por la Dirección de Cultura... de Miramar¹⁷¹.

El grupo **Los Pioneros**, desde el Club Huracán, donde sienta sede provisoria, da una conferencia de prensa en la cual instruye dos planes que son constantes en los *ti*: llevar el teatro a las instituciones barriales, hasta “bailes españoles en unidades carcelarias provinciales — Sierra Chica, Dolores, Azul”, tablados de mediano porte (*Coliseo Podestá*, La Plata) y colectividades étnicas (*Club Ucrainiano*, Berisso), y el Centro Cultural, que llamarían *Casa del Artista Marplatense*¹⁷². No logran su objeto y se contentan con una tenida folclórica a beneficio de APAND (*Asociación para la Niñez Desamparada*, creación del gremio de casineros) y una nueva rueda de prensa “y vino de honor” en Boca Juniors¹⁷³. Otro conjunto nuevo, **el Grupo (o Teatro) del Sur**, al fin pisaría escenario. Se dice que su *Farsa de las medias galvanizadas* y *El amor, la muerte y otros excesos*, alternancia dialógica de protagonista y coro en el primer texto, puesta de reparto en el segundo; “prescinden de escenografía, utilería y música grabada y (otorgan preponderancia) a la mímica del intérprete, el cual suple de ese modo la ausencia de elementos materiales como punto de referencia”. **Nigro** y su cuadrilla se disipan y no se sabe nada de ellos, aún cuando deja una postulación novedosa de la *mise*¹⁷⁴. La Sala de Cartón claramente apadrina el teatro emergente, sin importar su parquedad de dotes y, derivada, su fugacidad. La *Agrupación John Kennedy* debuta allí con *Atentado a las armas*, “alegato antibelicista de contenido netamente testimonial y contemporáneo”, dice *ET* el 8/11 (pág. 9) y una semana después el plantel se hace llamar **Gente por la Paz** y nos enteramos que la pieza pertenece a **Eduardo Botazzi** y **Clelia Oliva Gémoli** —ésta última es la actriz **Sonia**

Maris, también participe de un elenco de tres, siendo el tercero **Adrián Marcelloni**. La puesta contaría con una película simultánea, filmación del mismo conjunto, y *régie* de Botazzi. No se publican críticas y no sabemos si efectivamente se produce el estreno¹⁷⁵.

Los festejos del Día de la Raza se cumplen en la *Asociación Folclórica Hispano Argentina* y el celebrante de honor es la Compañía (**Ismael) Abius-(Mabel) Goñi**, que exhuman *Lo que le pasó a Reinoso* de **Vacarezza**. En el trascurso “se ofrecerá al público asistente bailes, versos, canciones y payadas, todos ellos rodeado de un clima de neto sabor argentino”¹⁷⁶. Viejos amigos y familiares de Abius reencarnan la nostalgia del filodramatismo: Emilce Fernández, Liliana Abiús, Luis y Santiago Ceccheto, Rosa Ciscu, Ramón Castagnoli, Sergio Pedoni, Silvestre Rondinara, Jorge Nicolópulos, Ruth Miralba, Miguel Ángel Soler, Juan Carlos López, León Funes. La *Sala de Cartón* asimismo homenajea al pasado y **Raúl Chanel**, que cumple sus Bodas de Plata de labor teatral, presta voz al *primer espectáculo audiovisual de poesía*, “nueve poemas, cinco de los cuales con acompañamiento de coro e imágenes en diapositiva”¹⁷⁷.

Se canalizan otras informaciones relevantes en otras áreas. Dos empresarios —Bonfiglio y López— crean la *Mar del Plata Film*, y expresan un —desaforado— plan en tres etapas: a) la realización del largometraje *Hombres de arena y sal*, sobre novela homónima de Enrique **Borthiry** y con toda la farándula: **Víttori, Ubaldo Martínez, Libertad Leblanc, Gilda Lousek, Juan C. Altavista, Ricardo Bauleo, Amelia Bence, Romualdo Quiroga, Enzo Viena**, un costo de 350 millones y dirección de **Mario David**; b) la edificación de la *Ciudad Cinematográfica* “cerca de Miramar: cuatro galerías de filmación, microcines, laboratorio, utilería propia, restaurant, boite, pileta de natación, veinte bungalows para cinco personas totalmente amueblados; una *Escuela* que forme técnicos y un gran *lobby* destinado a conferencias, expo pictórica, salas de prensa y otras comodidades”; c) cortos documentales, publicitarios y comerciales que difundan Mar del Plata y, a partir de 1970, coproducción¹⁷⁸. Se ve demasiado pretencioso: *ninguno* de los tres fines se plasma. Otros dos empresarios más racionales, Ariel Scabbiolo y Mario Radrizzani, se suman a la moda mundial de los *autocines* (o *drive-in*), anuncian uno “a metros de Constitución”, y su *opening* para el 21 de diciembre¹⁷⁹.

En otro orden, **Pablo Menicucci**, ganador del premio de pintura *Bracque*, retorna de Europa y Estados Unidos¹⁸⁰. En una larga entrevista de *ET* apenas se cita un “famoso *happening* del verano del 66”, del que fue anfitrión, pero lo rememora en una conversación actual:

“En la Galería del Mar hicimos con unos amigos un *happening*: todo el mundo invitado, desde los milicos del GADA a médicos, abogados. Había un tarro de témpera naranja y los locos se lo volcaron a un teniente primero; hacíamos pavadas con gestos y performances, y terminaron tirándose las frutas y verduras que llevábamos, entre sí y a la gente. A la tarde cae **Jorge Romero Brest**, estaba encantado y me pidió que fuera a Playa Grande, donde paraba: *Vos sos un gran artista, pibe. No pierdas contacto conmigo*. Fui a una expo y mi obra, *Ver y Estimar*, una caja con rosas. Brest me dice *Estás invitado al premio Bracque, dedícate a hacer una obra*.

Hice una Sofía Loren pintada con una capa gigantesca, el ojo por un lado, la boca por el otro, y tres paralelepípedos. Tardé quince días y me saqué el primer premio: me voy a Francia con visa por un año y todo pago, en 1968.”¹⁸¹

Menicucci es el primer plástico marplatense acreedor de una preseña internacional y el más cercano a la estética del *Di Tella*, promovido por su mismo legitimador. De vuelta, prepara “algo sicodélico”, el *General Store Pablo’s Bazaar*, “la sátira de un magazine (almacén o bazar) de los llamados años locos” donde espera “que todo el mundo pueda comprar algo, pues habrá ropa, artesanía en madera, plásticos, lámparas, juguetes, “petit muebles”, espejos, discos e incluso sorbetes de helado”¹⁸². Se recogen noticias de **Roberto Galvé** desde Italia a través del muralista **Ítalo Grassi**, de viaje por la península: el progenitor de *TAM* dirige, junto a otra nacida en nuestra ciudad, **Tany Giser**, la compañía *Novo Mondo*, que ha recibido una subvención de 200 mil liras del Ministerio del Espectáculo y pone obras de dramaturgos rioplatenses —los argentinos Osvaldo Dragún, Enrique Wernicke, Griselda Gambaro, el uruguayo Mauricio Rosencof—y en forma de “laboratorio teatral” innova en teatro para niños, “que no existe en Italia”. La nota de *ET* aplaude al teatrista “prodigándose en Europa, asimilando experiencias que sin duda habrá de volcar, a su regreso, en su ciudad natal”¹⁸³. **Galvé**, como dijimos, no volverá. Obviamente, consigue lejos lo que aquí no.

Durante el año, la *Universidad Católica* dicta su propio curso de teatro, en manos de **Carlos Hugo Andrada** —subdirector de la *Comedia Cordobesa* y co-director del *Teatro Estudio* de Buenos Aires. Al concluir la cursada, improvisan para el público los alumnos Susana Garaycochea, Marta Prada, Jorge O. Duarte, George de Mendonça Pina y **Carlos Alberto Juárez**. Sólo el último seguirá la carrera¹⁸⁴.

1968 se extingue y su saldo es favorable, revirtiéndose la tendencia: más teatro, dure o no. *Los Juglares* y la *Comedia* dan las representaciones descollantes del año, en noviembre: el equipo **Nachman** lo hace el 9 y el de **Gerardo Loholaberry** el 22, el primero con una *transmodalización* del subtipo *intermodal* (del modo narrativo al dramático: **Genette** 1989, 356) de los cuentos de **Fray Mocho** por **Luis Ordaz**, *Tiempos del 900*, y el segundo adaptando a su especial fusión de danza y expresión corporal el texto de **Félix Luna** que musicaliza **Ariel Ramírez**, *Los caudillos*. Como en *Variaciones*, GN reúne a sus fieles experimentados (**Borda**, **Rigau**), la camada de recientes incorporados de curriculum previo (**Stebelski**, **Montanelli**, **D’Amico**, **Adamini**, **Ahamendaburu**) y alumnos avanzados debutantes en escena (**Norma Peralta**, **Susana Larroca**, **Paula Loano**, **Irene Loyacone**). Parodia del sainete y teatralización de la Historia, es evidente que el nacionalismo crítico cala en la mentalidad creativa de los *metteurs* de la *chacra*. En relación a la estructura superficial de las comedias blancas foráneas, listas para el verano, la diferencia no puede ser sino sustancial. Frente al grotesco de

Díaz, el tributo social-pintoresco de **Ordaz/Nachman** y la ejemplaridad controversial de los próceres del interior no oficiales según la mirada de **Luna/Ramírez**, la petrificación de los clichés vodevilesco—coincidencia abusiva, pareja imposible, mudanza de identidad, conservatismo moral y el ditirambo virtual de la familia—suscitan un cierto binarismo: verano remanente y frívolo, invierno emergente y posvanguardista¹⁸⁵.

El texto espectacular y la recepción 1968

Al no registrarse crónica alguna sobre los elencos independientes de aparición prácticamente unitaria (*Los Pioneros, Teatro del Sur, Gente por la Paz*, las primeras aproximaciones de *La Leyenda*) tampoco aseguramos que hayan llegado a destino. Diapositivas, una filmación, interpretación sin trastos, prescriben una estética de advenimiento, la búsqueda de estrategias alternativas a la puesta tradicional. TAM y la CM concuerdan en reutilizar el sainete, *contemporáneo* en **Wernicke** y rememoratorio según **Ordaz**; el conjunto que ahora maneja **Guimet** repara de nuevo en piezas cortas, el módulo que supo granjearle éxito. Nachman se abroquela en su misión sociocrítica al preferir a **Jorge Díaz**, en la mezcla de sátira verbal e intencionalidad social, carácter del dramaturgo chileno. *Variaciones para muertos de percusión* (1964), “una visión grotesca de la actividad publicitaria en un mundo deshumanizado en el que los hombres se convierten en marionetas, con un lenguaje absurdo lleno de *slogans*, títulos cinematográficos y frases muertas que impiden la comunicación” (**Poves Robles**, 2008)¹⁸⁶, lleva un epígrafe en el programa que reenvía a la siempre creciente voluntad del director hacia la politización del drama: “Esta obra está dedicado a los que soplan las botellas que otros beberán, los que huelen a lirio porque trabajan el lirio, los que no saben comportarse en ninguna parte del mundo” (p. 3). Frase del autor de moda, **Jacques Prévert**. El periodista tras la sigla **V. V.** le dedica una página:

“El esquema de la obra es lineal, previsible y ya visto. Edmundo, alguna vez sufre en carne propia el resultado de su desmesura vivencial a nivel de *projecting, marketing, status, habitat*, y todo se le derrumba permitiendo al autor, personaje mediante, esbozar una constructiva moraleja, en salvaguarda de los valores humanos y la dignidad del hombre. Como se ve, todo muy moral y positivo, estimulante y estimulable (*sic*) la actitud del chileno Jorge Díaz por lo directo del lenguaje, nada de eufemismos. Y por cierto que nos carcoma el alma.... El setenta por ciento de los espectadores continuará bregando en la calle por alcanzar ese inefable *status* del ejecutivo, María E. Walsh al margen. Cabe aplaudir el asumir las implicancias del riesgo incurso en la esta nueva línea de la CM; cabe apoyar al único grupo de teatro marplatense que sobrelleva un culto al estandarte de Talía en un ámbito fenicio y provinciano... La escena más brillante de la obra, la creación de un mundo feliz mientras afuera linchan negros... La escenografía de **Basilio Celestino** transforma el despacho de un ejecutivo ultramoderno en gabinete del Dr. Frankenstein —en su detrimento, se hace barroca e hipermoderna (*sic*) y relativamente funcional. La música de **Víctor Proncet** —una verdadera “banda de sonido”—resulta magnífica. Felicitaciones aparte merecen las diapositivas de (**Juan Bautista Mastropasqua**, realizadas según bocetos de Celestino, si bien no fueron utilizadas en la medida necesaria, allí faltó audacia y continuidad.... Sabido el esquema general, desde luego, es estimulante que nos lo digan así, tan fresca y honestamente. Ninguna creación se convierte en auténticamente tal si no lleva inmersa una dosis de locura, de raptus mágico, de impronta rebelde. Importante que Nachman nos haga conocer un discutido y en ascenso dramaturgo, importante que su elenco tenga sangre nueva, que su programación se vaya un poco hacia formas nuevas, el delirio de Celestino y la audacia responsable (del director)”.¹⁸⁷

En tanto *ET* se derechiza, la crítica cultural de *LC* se torna de izquierda, lo que acentuará en los años 70. Recordemos que **Víctor Proncet** será actor protagónico del film *Los traidores* de **Raymondo Gleyzer**, director cercano al ERP. Queda prístina la inclinación *farsesca* de obra y texto espectacular, la fábula antisistema y su factura en decorados, la extraescena realista y la punta de lanza contestataria de **Nachman** en un instante político nacional singularmente coercitivo. La moda de los *slides* es un utensilio muy socorrido en los escenarios, a la par que en la vida cotidiana, cuando se populariza el consumo de proyectores a nivel hogareño.

En *Tiempos del 900* (que **Ordaz** titula *Los cuentos de Fray Mocho, acuarelas porteñas del 900*) **GN** retoma sus orígenes: el sainete, y los estereotipos en clave paródica.

“El vigilante adusto y campechano sobrellevando con exagerado empeño su representación de la autoridad; el compadrito petulante y filosófico; el político arribista, siempre permeable a los vaivenes de las campañas electorales; el borrachín consuetudinario buscando una excusa para su alcohólica alegría; la sirvientita pizpireta, despertando enamoradizas pasiones; la muchacha del conventillo; la ingenua lavandera peninsular la (*sic*) niña del hogar aristocrático que derramaba almibarados suspiros leyendo a Darío; el fogoso bombero tan decidido a apagar incendios como a promoverlos en el requiebro amoroso; el patrón del boliche; el original linyera. En fin, toda una galería pintoresca, el la cual puso **Fray Mocho** el certero dardo de su ingeniosa pluma....”

inventaría **José Benhayón** en *ET*¹⁸⁸. **Stebelski** describe la escenografía: “El escenario se repartía: conventillo, salón con balcón *aristocrático*, la cantina, y delante la calle, a lo largo, cada parte un cuento-sketch”¹⁸⁹. Lo mismo demarca el autor en sus didascalias: “izquierda, salita de clase media con coqueto balconcito florido; en el centro boliche *La sirena* con entrada por costado (mesas y sillas en la vereda para los parroquianos); sobre derecha, Patio de Conventillo. Ciñendo estas estructuras, las veredas de las callejas que desembocan en la Calle que corre a lo largo de todo el proscenio” (**Ordaz** 1983, 11). El espacio se va iluminando alternativamente de un decorado perimetrado a otro; “Ordaz, como lo hiciera Fray Mocho (y como también lo subraya Nachman), recarga la caricatura de sus personajes acentuando su idiosincracia, sus costumbres y su preponderancia en el planteo social, logrando con ese camino comunicar cálidamente las peculiaridades humanas de una época que no es sólo historia sino también leyenda”¹⁹⁰. Trasposición *transmodal*, el dramaturgo conscientemente filtra el hipotexto narrativo a través de otra tradición, la teatral pura del sainete, y el puestista la vuelca *dentro* de su propio corpus, como conspicuo seguidor de ese subsistema. Pero en su caso la exageración satírica tiende a cerrar un ciclo —el del propio director—y abre otro—el actor *deíctico* y no *semántico*, que entra y sale del carácter, aclara su *gestus* social, informa sobre su pertenencia a un sector socio-laboral e histórico y la artificializada dicción adrede para alimentar lo paródico y la distancia personal y receptiva (**Pavis** 1996, 149 y 244-5). **Nachman** retomará el humor, aunque en otra vena, y mientras tanto deja atrás un paradigma caro a su biografía, especialmente en la marcación de actores, aunque no fuesen sainetes sino comedias las representadas otrora. El crítico de *LC* se contradice: habla de “naturalidad de situaciones y diálogos”, y “originalidad de algunos personajes” luego de catalogar en las “pintorescas viñe-

tas” los *estereotipos* identificables del género chico. El texto de **Ordaz** intercala como aglutinante al *Vigilante*, personaje común a la mayoría de los cuadro-estampas, donde florece el *sociolecto*. Cobra importancia el funcionamiento de una sociedad si no vigilada, *inspeccionada* sutilmente por la autoridad policial, rápida en la amonestación y el consejo, lo que remitiría al presente político.

El 22 de noviembre **Los Juglares** estrenan *Los caudillos*, precedida por una reseña *comentada* de su contenido:

“Se suceden así en maravilloso y dinámico fresco las figuras de Artigas camino al exilio en una evocación de corte payadresco; Güemes en enérgico ritmo monotonero y agreste; Ramírez en estampa romántica del caudillo “matrero y enamorado” que muere defendiendo a su Delfina rezagado en plena persecución; ambiente misterioso y agorero en torno a Facundo Quiroga que prevé su muerte violenta; Rosas en dos planos que recuerdan su destierro en la “atmósfera anglicana” y el tumulto insolente del candombe federal; el Chacho que repite y recrea el mito riojano de la supervivencia en la memoria fiel de sus paisanos; Varela en agresivo contraste bélico de dos temas de zamba riojana y cerrando el ciclo, la figura de Alem en añorante clima ciudadano”¹⁹¹.

En dos partes, la primera completamente ajena a la segunda, empieza con “*Amaterasu*, mito japonés del origen del teatro, *El barco ebrio*, según el poema de Arthur Rimbaud” y engasta en la segunda parte el texto teatralizado de Luna/Ramírez. Otra operación *transmodal*, “entre la pantomima y el ballet, dos facetas nada fáciles y por consiguiente poco generalizadas precisamente por las dificultades que propone. Y que se dé aquí, en Mar del Plata, un conjunto tan bien orquestado como éste, debe ser orgullo para la cultura de nuestra ciudad”, opina el articulista **A. L.** (tal vez **Luis Álvarez**). El mismo expresa algunas objeciones, a pesar del tono aprobatorio:

“Acaso no muy legible el contexto, no sólo por el exotismo de “*Amaterasu*” título de la leyenda sino también porque el público no está muy familiarizado con esta teatralización muda. No obstante, el clima de ensoñación y de lirismo trascendía en cada etapa.

Tal vez ya no tan brillante el “*Barco Ebrio*”, un poema de Rimbaud sobre cuyo recitado (**José María Guimet** en off) se desarrollaba una simbología mímica y un ballet que no siempre alcanzaba el movimiento y la plasticidad exigidas por la letra. Tal vez en páginas menos metafóricas —Lorca, Valéry, pongamos por caso— resultara más adecuada la interpretación tanto para *LJ* como para el espectador. Conviene considerar que si por una parte hay que ir “haciendo” al público a este género de espectáculos, la ambición demasiado intelectual puede caer en un barroquismo plástico. Y si es acertado el nombre de *LJ* sería acertado también recordar que toda la poesía juglaresca es eminentemente popular.

Y la razón está dada en la última parte del espectáculo, cuando, en una sucesión de estampas, empezaron a desfilar “*Los caudillos*” (...) Era ya decididamente un espectáculo popular. Con gran dignidad, pero a nivel de los intérpretes y los espectadores. Directo sin perder nada de la simbología y la plasticidad, de la expresión y de la mímica utilizada por *LJ* en los temas anteriores, pero con mayor ritmo y con más dramatismo; con un sabor histórico-localista-folclórico fácilmente transmitido y más fácilmente sentido desde la platea”¹⁹².

Loholaberry y su grupo trasponen el lenguaje del *kabuki* nipón alterando el horizonte del receptor local, que pudo quedar desconcertado; más complicada debió de ser la pantomima sobre un poema senestésico del impresionista **Rimbaud**, en un típico trabajo de expresión corporal libre, pero resulta cuanto menos oscuro testar como *barroquismo plástico* el ejercicio sin mayores aclaraciones. La sigla **A. L.** pierde la oportunidad de ser más preciso —y extenso— acerca de los cuadros que se encadenan en *Los caudillos*, sobre todo en los aspectos del manejo lumínico e indumentario, consustanciales a una puesta *audiovisual* cuyas únicas palabras “trabazón necesaria entre las estampas” provienen de la recitación *off* del relato de Luna “con

acento un poco lorquiano”. Para reconstruir el texto espectacular, mejor acudir a otra crítica, lamentablemente anónima, del matutino *LC* cuando *LJ* produce una reposición:

“La idea general, según Loholaberry, es capturar al espectador progresivamente. Por eso “Amaterasu” oficia a manera de prólogo para introducir en el “sentido profundo de lo teatral y al mismo tiempo en algunos recursos expresivos básicos del género”. Con respecto a “Barco ebrio”, han procurado recrear audiovisualmente la obra del vate francés, reteniendo la esencia simbólica que detenta el original. Deliberadamente han incursionado en un estilo barroco que permita liberar los símbolos que identifican a la metáfora sugerida por Rimbaud: el sentido del viaje permanente del hombre por la vida. La versión sigue la traducción de Ángel Batistesa, que se completa con la danza y algunas proyecciones.

LOS CAUDILLOS concreta para *LJ* un frecuentamiento con la música nativa que tiene su antecedente más inmediato en la puesta (de) la *Misa criolla*, estrenada en el asilo Unzué en 1966 y que recogiera los elogios fervorosos de su autor. Inspirándose en la definición básica (poema en forma de cantata) cada uno de los caudillos ha sido tratado por un coro de movimiento, desde donde se corporiza la figura relevante. *ARTIGAS* comienza con una alusión al fogón criollo desde donde un payador narra el destierro y la penosa travesía por la selva, culminando en un gesto amistoso del caudillo hacia su pueblo... *GÜEMES* conserva un aire de chacarera-vidala que rodea la acción desdoblada entre aires bélicos de guerrilla y combate, con una presencia femenina representado a las mujeres que tuvieron ingerencia en la vida del guerrero salteño. *RAMÍREZ* ha sido tomado en un solo episodio de su vida —la muerte junto a la Delfina— pero hace jugar a los dos protagonistas en un triángulo que incluye a la muerte. Para *QUIROGA* se buscó un clima opresivo, símbolo del final de Barranca Yaco, entre revoloteos concéntricos y contradanzas estrangulantes, que van subrayando el asesinato. *ROSAS* enfrenta el candombe orillero con la atmósfera que debió rodear al Restaurador en sus últimos años, en Inglaterra. *EL CHACHO* se escenifica mediante un paseo entre grupos de riojanos marchando con su miseria y su dolor entre un aire de chaya que señala la desorientación de sus paisanos. La zamba ha sido utilizada para *VARELA* centralizando los momentos de la batalla del Pozo de Vargas. Allí aparece el rojo simbolizando la divisa del caudillo y el fragor de la pelea. En *ALEM*, capítulo ciudadano, se utilizó la mística figura del compadrito, con gestos cortados, en oposición a la ciudad dolida por el suicidio”.

Siguen ausentes los ingredientes técnico-artísticos, pero el lector se entera plenamente de la estructura superficial¹⁹³.

Los comentaristas efectúan un acercamiento semejante a las producciones porteñas: a veces se los ve confundidos o todavía no aptos en virtud de propuestas que escapan a lo previsible. El *ditelliano* **Jorge Bonino** es abstruso al entendido de *ET*.

“Dos temas fundamentales se entrelazan y predominan, la Comisión (una hipotética comisión que puede ubicarse perfectamente en cualquier parte del mundo) y la Convención (que podría ser, por ejemplo, la Constitución de cualquier país americano), sin nexos aparentes, pero estrechamente unidas en los planteos y las distintas situaciones que formula el actor.

La oratoria de Bonino constituye, en cierto modo, un disloque político, sin tener nada que ver, sin embargo, con la política y con cuanto le es inherente. A pesar de esta circunstancia, el espectador sabe “pescar” las referencias, a las que por otra parte, Bonino las presenta con cierto matiz de cosa argentina, que, por actual y vigente, está, como es natural, en la conciencia y la memoria de todos”¹⁹⁴.

Quizás la autocensura en un momento de cerrilismo político inficiona de omisiones el discurso hacia *Asfixiones o enunciados* (**Bonino** y su secretaria **Marta Pérez Abella** únicos intérpretes), pero quedamos en ayunas respecto del humor sugerente del arquitecto y *performer* cordobés. Que la trama se desarrolle en *cualquier* país requiere como sublectura la referencialidad a éste; *disloque político* es palmariamente incomprensible.

La primera gran *pueblada* y el ocaso de la *Argentina*

Krieger oxigena las variables financieras y los medios transnacionales lo congratulan, pero las inversiones extranjeras son de corto plazo, ante las ventajas del dólar quieto y tasas de interés positivas. Su plan grava las exportaciones y alivia lo importado, lo que aplasta la inflación interna y a la vez induce, tarde o temprano, el desbalance comercial: la depresión relativa del precio de la hacienda alienta ambas cosas. El gobierno encauza la liquidez en el *boom* de la

construcción, y si aviva la lisonja sin embozo de los *trust* y el gran empresariado, también agosta a las *pymes*, volcadas a un mercado interno acotado por la rígida moratoria sobre los convenios colectivos de trabajo. El recetario termina como finalizarán esquemas similares en el futuro: recesión y fragmentación social, más el agravante de una sociedad civil sin derechos ni garantías, el principal partido opositor y su líder interdictos y un sindicalismo tornadizo, zarrandeado entre la transacción de bambalinas y una combatividad más invocada que convocada. “No llegó aún el tiempo político”, predice Onganía y difunde las bases del acuerdo de precios. El descalabro se suscitará porque ignora que ese *tiempo* estaba llegando: desde marzo del 68 la central gremial se ha partido en dos, la CGT Paseo Colón o *CGT de los Argentinos*, al mando del gráfico **Raimundo Ongaro**, y la *CGT Azopardo* de **Vandor** y su séquito. El ejecutivo no se atiene ya un único interlocutor y el ala combativa no hace sino ganar adeptos¹⁹⁵.

El peso sufre una devaluación del 37%, pero el programa lo compensa con retenciones fiscales, masa monetaria que reorienta hacia la inversión pública, como dijimos, que en dos años pasa a ser el sector más dinámico; a cambio se mantienen parados los salarios, provocando la regresiva distribución del ingreso. Lógicamente, las deudas de los industriales, en dólares, instigan a sus acreedores a transformarlas en participaciones del paquete accionario, pero no radican equipos y maquinarias sino capital financiero, lo que desnacionaliza la estructura productiva (**Horowicz** 1985, 200). El presidente promete 170 mil millones (de pesos) en la central hidroeléctrica *El Chocón-Cerros Colorados* y todavía sueña motorizar el tren industrialista pero esta vez por la vía autoritaria. Bricolage de desarrollismo de metas, liberalismo en cuanto a métodos de ajuste y neofascismo político, el onganiato terminará sin aliados. El detrimento del sector agrario a favor de la transferencia a manufacturas, la intimidación sindical, el recorte de salarios en pos de la estabilización a rajatabla y el cierre de compuertas al disenso sólo pueden desaguar en la rebelión. Quien fuera jefe del ejército razona años después: “Todos los responsables —Onganía y yo, entre otros— no supimos ver que la política existía y nada sería más peligroso que la soberbia de declararla inexistente” (**Lanusse** 1977, 130).

El Trabajo titula “La evolución económica es favorable” su portada del 11 de mayo, con un **Krieger Vasena** exultante. Nada presagia tempestades en el transparente cielo de las cifras oficiales¹⁹⁶.

Sin embargo, el polvorín estalla en el costado menos atendido. Córdoba sufre un móvil intrínseco. Su industria goza de un *estímulo* a la radicación industrial: quitas salariales y contracción de los sueldos para impulsar el crecimiento. El 5 de mayo SMATA y UTA paran quejándose del no cumplimiento del decreto 106 del Poder Ejecutivo que quita la prebenda. El

mismo 11 de mayo, mientras festeja sus excedentes de caja, el gobierno le envía a los empresarios de la provincia (y a otras cuatro) un resarcimiento, cortar el sábado inglés, por el cual los obreros trabajan 44 horas semanales y cobran 48—las cuatro del descanso sabatino. Hay otras razones, como la pérdida del monopolio cordobés en la producción automotriz. El cinturón fabril que rodea a la capital *docta* producía vehículos *Renault* para todo el territorio nacional a raíz de la política de implantación del frondicismo, pero a mediados del 60 *Fiat* y *Ford* deciden instalar sus plantas modelo en las estribaciones del cordón conurbano porteño (El Palomar una, General Pacheco otra), y lo propio hacen *Peugeot* y *Chevrolet*, lo que sume a Córdoba en una crisis regional de efecto dominó, desarticulándose el mercado metalmeccánico de autopartes proveedor de las automotoras, el consumismo de sus trabajadores y el derrame sobre las adyacencias de población subempleada proveniente de la ya aguda crisis del campo¹⁹⁷.

La *CGT de los Argentinos* rompe lanzas el 1° de mayo, Día Internacional del Trabajo. Su comunicado, o *Declaración de Córdoba* que suscribe **Ongaro** mes y medio antes (el 21 de marzo) es un velado llamamiento insurreccional¹⁹⁸. La primera escaramuza sucede cuando SMATA realiza una asamblea en el Córdoba Sport Club, que, asegura la policía, no tiene autorización. Los mecánicos nucleados en las plantas de Santa Isabel y Perdriel abandonan sus trabajos y se encaminan en caravana al recinto, donde los esperan lanzagases y el cuerpo de caballería. **Elpidio Torres** improvisa una arenga: “prestarse para luchar”¹⁹⁹. Otra mecha se enciende en Corrientes, al reprimirse una marcha contra el aumento del arancel en el comedor estudiantil, de lo que resulta un universitario muerto —**Juan José Cabral**, a cuyo velatorio acuden dos mil personas—heridos y contusos²⁰⁰. El 22 de mayo todo apremia. En “una medida sin precedentes” el gobierno impone el estado de emergencia a Rosario, puesta además bajo jurisdicción militar, porque acaba de morir asesinado en otra batahola un obrero metalúrgico, **Luis Alberto Blanco**, de 15 años. Los altos mandos armados se reúnen, entretanto **Krieger** anuncia su plan agropecuario —*ET* titula “promisorias perspectivas”: un stock mínimo de cosecha final, deducciones fiscales, mantenimiento del precio sostén, préstamos para maquinarias, apertura de mercados de carne en Japón y Canadá. Su discurso se trasmite en cadena y llega a las capitales de provincia envueltas en conflictos²⁰¹.

Mar del Plata es el principal actor de reparto el 24. La *CGT colaboracionista* y la *opositora* (rótulos regulares del periódico *ET*) acuerdan el paro general, reunidas en nuestra ciudad, en el local de la UOL: convalidan la unificación treinta gremios, que crean el Centro Coordinador de Trabajadores, y se turnan en la disertación representantes de Luz & Fuerza, Bancarios, Obras Sanitarias, SOMU, SUPE (Petroleros), Gastronómicos, Aceiteros y otros delegados. Los universitarios locales adhieren y sus similares (ya del país entero) harán marchas de silen-

cio en memoria de los compañeros caídos²⁰². Dos plenarios de la CGT cordobesa, el día 26, habían decidido el paro de 37 horas a partir de las 11 horas del 29. Raimundo **Ongaro** llega y es apresado. Una policía mal entrenada y anárquica, pasible a sus propios desbordes, es superada por el amotinamiento, que dista de amedrentarse; los obreros emplazan vallados a través del radio céntrico y los estudiantes se atrincheran en el Barrio Clínicas, o sea, zonas de *lucha* y zonas de *resistencia* en términos espaciales (Cf. **Balve et al**, 1973), y mañana de protesta obrera, mediodía de rebelión popular y tarde —tras el repliegue policial— insurrección urbana, en términos temporales. Muere a tiros un obrero mecánico, **Máximo Mena**. Los uniformados locales se desbandan y solamente el copamiento de la ciudad por efectivos de Infantería Aero-transportada, Aeronáutica y Gendarmería, al mando del general **Carcagno**, restaura la calma²⁰³.

La primera respuesta es cambiar a los ministros más cuestionados, Borda y Vasena.²⁰⁴ Se espera que el presidente convoque al *tiempo social*, “siempre que la relación de fuerzas dentro de su régimen militar se lo permita”. José María **Dagnino Pastore**, socialcristiano, asume la cartera de Hacienda que su antecesor deja el 4 de junio, pero la incertidumbre sobre el rumbo económico mueve lentamente al dólar y la Bolsa de Valores se viene abajo. Nuevos coletazos encrespan a Córdoba; *ET* recuenta 14 muertos en las acciones del 29. Más fuego tira a la caldera la gira latinoamericana de **Nelson Rockefeller**, que tocará puerto argentino el 27 y ante el cual la CGT *opositora* resuelve otro paro nacional y reclama la liberación de los presos bajo tribunales castrenses—Tosco recibe prisión de ocho años y Torres cuatro. A Rockefeller lo reciben ataques incendiarios a catorce supermercados de su cadena *Minimax*, obra de guerrilleros urbanos “ensayo aún sin firmar de las FAR” (*Fuerzas Armadas Revolucionarias: Gasparini* 2008, 24). Mientras Onganía entrevista al magnate y gobernador de Nueva York, metralletas nunca conocidas asesinan a **Vandor**, pasado un mes del Cordobazo, el 30 de junio, y se decreta el estado de sitio²⁰⁵. La CGTA es descabezada, arrestándose a Ongaro e interviniéndose las federaciones gráfica, imprenta, de obreros navales y de farmacia. El ministro de economía decide la reanudación de Paritarias y el secretario de prensa, general **Prémoli**, afirma que “hay absoluta libertad de prensa en la Argentina”²⁰⁶...

La estela del *Cordobazo* no sólo significa el fin de la *pax onganiana* sino un realineamiento de la sociedad, el cambio de mirada de las capas medias hacia el mundo obrero y la autoconciencia de éste de que podía, mediante la movilización, jaquear a la dictadura y hasta expulsar a la dirigencia gremial negociadora a favor de la más indócil, aislar a las Fuerzas Armadas, engranar en una suerte de vanguardia política a los estamentos más vejados desde 1966, estudiantes y trabajadores manuales, cuando los partidos tardan en volver a avisparse y la economía atraviesa nuevos síntomas de debilidad, que acaso habían empollado durante el

último bienio de aparente robustez. La liquidez del financiamiento extranacional le permite a **Krieger** expandir la obra pública—megaproyectos como Salto Grande, el túnel subfluvial del Paraná, el puente Resistencia-Barranqueras, Zárate-Brazo Largo, la red caminera, los aeropuertos, la central nuclear de Atucha—pero el talón de Aquiles reside en las altas tasas de interés, la esclerosis de la producción agropecuaria que mina los saldos exportables y leuda el déficit comercial forzando la emisión, y el dólar inmóvil que el propio **Onganía** insiste en mantener (**Roth** 1980, 314) ²⁰⁷.

La concurrencia del *Cordobazo*, tan espontánea como organizada, cohesiona a la sociedad laboral contra el régimen. Incide que los hijos de los obreros hayan llegado a la universidad, que en Córdoba especialmente se mezclen estudiantes de otras latitudes latinoamericanas, acémila de una cultura joven, politizada y fraterna; que el gobernador **Caballero** regimente impuestos a la propiedad (enero del 69), encolerizando a la clase media. Se testimonia el aporte de una ciudad tronante en su totalidad: los operarios usan pernos y rodamientos para empantanar a la policía montada, los alumnos de la Facultad de Química crean sus propios gases lacrimógenos y la pequeña burguesía lleva colchones y muebles a las vallas (**Brennan** 1996, 193-5). Casi no hay robos ni vandalismo. Las *villas miseria* de los alrededores no se enteran. ¿La primera revuelta de la clase media, incluyendo en ella a los nuevos obreros, como el 17 de octubre fue sólo de las clases populares?²⁰⁸

Mar del Plata '69: la cresta de la ola

La ciudad sigue relativamente ajena a los sismos sociales, no obstante determinarse aquí el paro general cegetista: no hay grandes plantas industriales y el cuentapropismo de servicios (de la construcción al turismo) *individualiza* las lecturas de la realidad política, nunca requirió planes de protección estatal, es la *escapada* recreativa a cinco horas de auto o tren de Buenos Aires. Su mejor test, la abultada taquilla de las compañías durante el verano, cuyo caro alquiler de sala puede menguar el número, y a cambio agranda la contabilidad por elenco. A fines de cada mes se publica el monto ganado y suma millones. Veamos enero:

Sala	Compañía y obra	funciones	\$ localidad	Recaudación
Astral	Vittori, Lousek : <i>A la vejez, acné</i>	41	600	8.416.750
Lido	Miranda, Córdoba: <i>El padre de la novia</i>	39	550	4.775.650
Colón	Bonnet, Langlais: <i>El llorón</i>	39	550	4.348.510
Atlas	Campos, Dual: <i>Poker de amor</i>	39	600	7.152.800
Carpa Olimpo	Kossi, Mistral: <i>La señorita Pepe</i>	36	550	1.947.550
Comedia	Estrada, Maggi: <i>El búho y la gatita</i>	38	550	1.445.300
Royal	Armesto, Ariño: <i>Micaela o el pecado originalísimo</i>	15	550	742.400
Provincial	Bebán, Lapacó: <i>Vivamos un sueño</i>	38	550	7.360.374
Mignon	Miguel Bebán:	3	450	93.200
Auditorium	Pepita Muñoz: <i>Criolla vieja</i>	12	150-250	276.750
Marrone	Circo de Marrone	30	450-650	11.531-300

Royal (trasn.)	Nacha Guevara: <i>Hay que meter la pata</i>	11	500	331.300
----------------	---	----	-----	---------

Fuente: elaboración propia sobre ET, 28/1, 9

Las cifras de **Marrone** no incluyen la última semana. Los números de *Auditorium*, *Royal* trasnoche y *Mignon* son definitivos. Los cómputos totales, a punto de despedirse (primera semana de marzo):

Sala	Compañía	func	\$ localidad	Recaudación
<i>Astral</i>	Vittori, Lousek	93	600	19.246.556
<i>Atlas</i>	Campos, Dual,	91	600	15.218.200
<i>Provincial</i>	Bebán, Lapacó	82	550	14.791.424
<i>Lido</i>	Miranda, Córdoba	91	550	10.249.780
<i>Colón</i>	Bonnet, Langlais	91	550	9.326.110
<i>Royal</i>	Armesto, Ariño	48	500	2.284.400
<i>Carpa Olimpo</i>	Kossi, Mistral	82	550	4.490.900
<i>Comedia</i>	Estrada, Maggi	82	550	3.001.320
<i>Auditorium</i>	Mores, Del Carril	66	700-500	20.190.200
Marrone	Circo de Marrone	78	450-650	31.615.200
Fl. Sánchez	<i>Nuevo Teatro</i>	18	500-250	405.000

Fuente: elaboración propia sobre ET, 25/2, 9.

Evidentemente, el espectáculo musical de **Hugo del Carril** termina al tope, tratándose de que ocupa el *Auditorium* sólo febrero y en proporción a los grupos que cumplen temporada completa. ¿Hace pie ya la nostalgia peronista, en virtud de ser el cantor tanguero y actor del cine argentino uno de sus leales más perseguidos? ¿Se *blanquea*, de a poco, la cultura peronista? A nivel del día a día y en el cúmulo bimestral —los estrenos se fechan siempre a fines de diciembre—el líder indiscutido de la comedia, **Víttori** en el *Astral*: el último sábado de febrero con 694.200 \$ en tres funciones²⁰⁹. Aunque el gran ganador resulta el *Circo de (Pepitito) Marrone*, que cuenta menos funciones, mayor capacidad en la carpa de Avenida Independencia y Paso, y dos precios distintos para las entradas, **Víttori** es locatario de *cuatro* teatros este verano, lo que le redunda en un voluminoso rédito de *recordman* histórico²¹⁰. Asimismo, existen temporadas *parciales* (**Pepita Muñoz**), interrumpidas (**Nacha Guevara**, **Miguel Bebán**), y el *théâtre de qualité* de modestas finalidades y finanzas, que se asila en salones chicos (*Nuevo Teatro* de **Jorge Hacker** ofrece desde el 14/2 *La valija* de **Julio Mauricio**, con **Héctor Alterio**, **Elsa Berenguer** y **Víctor Hugo Vieyra** en el espacio del Sindicato de Canillitas, *Florencio Sánchez*). En el recuento importa un limitante natural, la cantidad de butacas, por eso **Víttori** actor se reserva una de las plateas más grandes (*Astral*) y, prueba de su solvencia económica, la recién inaugurada del *Atlas*, de 600 asientos, para su primera obra como director.

Las apostillas *culturales* consisten en las acechanzas del *flaneur* nocturno, el nuevo cronista de sociales y las primeras cacerías de su indispensable escudero, el *paparazzo* o fotógrafo de celebridades televisivo-teatrales a veces halladas *in fraganti* en actitudes inesperadas y *non sanctas*, si bien el notero marplatense nunca transgrede el decoro ni se entromete más allá de

lo que observa, cuidando la calidad de publicista colateral de la cartelera en boga. Se reformula un circuito periodístico correlativo de varios aportantes que sigue los pasos de los famosos, y va de la crítica del estreno céntrico a la *nota de color* sobre los actores en ronda, y en romería grupal, a través de la noche en avenida *Constitución*, donde confluyen para bailar hasta altas horas de la madrugada y —en realidad— exhibirse ante los mismos cronistas, forma de autopromoción alterna en el relajado y siempre de fiesta espacio del balneario. Un ecosistema integrado que encumbra el *habitus* de una aristocracia de remplazo, la mediática, y anima el imaginario de ciudad *feliz*, o *alegre*, más precisamente, que contrasta con las estremeedoras noticias de primera plana, que parecen ocurrir lejos en espacio-tiempo detenido de los turistas. Esta insularidad adquiere en los diarios locales su propia simbología distributiva: portadas nacionales e internacionales con el *evenement* de ayer y contratapa con la plácida y casi atemporal cobertura tanto de las mañanas soleadas como de la nocturnidadailable. Algunas canciones populares de fines del 60 perfeccionan la idea de la *microtopía* lograda de la clase media²¹¹. Una traslación cultural se ha suscitado: el *baile* generalizado del *sum* barrial en el seno del club sociodeportivo, cuando *todos* (jóvenes y viejos, nativos e inmigrantes) danzaban luego de la representación teatral, con la orquesta típica que *iba al club*, da lugar ahora al baile *juvenil* en la boite privada, música grabada y el desplazamiento *hacia* la Avenida del Ruido, en un extracentro *no-lugar*, sin identidad sino con *identificación*.

Consti (sic) de noche, como las playas durante el día, son el *no lugar* común en que conviven lugareños y visitantes: “No estaba anunciado en ninguna parte. Pero era tácito. El 4 de enero, *weekend* de Reyes, *Constitución* entraría en órbita. La invasión turística, marcada por las primeras cifras contundentes del verano, comenzaría a aplastar a los aborígenes, que inyectados por los foráneos, también se lanzarían *con todo* al ruido. El popurrí del sábado al domingo fue fabuloso. Un mosaico enloquecedor”. El “esquema modificable” de los boliches “encasilla preferencias” y ciertas distinciones internas, “que van más allá de la música y la decoración, y alcanzan el modo de moverse en la pista, el de vestir, y el de tomar”, pero la *revolución* consta en la indumentaria, que acompaña a la *moral* liberada. La deducción es un “ruido democratizado”, dentro del que cada cual ocupa su posta apropiada y en la general y consentida despreocupación nadie molesta a nadie; las grandes figuras (futbolistas estrella de Vélez y River, relatores radiales del deporte, elencos enteros del veraneo y recitales de rockeros *en castellano*: **Almendra, Pintura Fresca, Nicky Jones**) posan junto a barras de jóvenes que van “a *curiosear*”: “En *Consti* los curiosos son muchos, y necesitan grandes boliches para *curiosear*”, comenta **Horacio de Dios**, periodista porteño²¹². Como en la vieja villa señorial, se

juega a *ser visto* en el momento y boites exactos, todo a lo largo de una misma calle – “En Buenos Aires hay muchos más boliches que aquí, pero están uno aquí y otro por la otra punta...”—y diversidad de precios: “el ruido es un espectáculo barato. Una pareja se puede quedar toda la noche con poco más de 2000 \$, más barato que el cine.”

Únicamente los nativos sienten desasosiego al finalizar los meses calientes, en el claroscuro del invierno vegetativo. Según el editorialista **Luis Martínez Tecco**, se reiteran los hábitos de improvisación en materia promocional, la no unificación de criterios entre jurisdicciones municipales que parcelan el presupuesto destinado a turismo, la ausencia de una “investigación de mercado” para saber de qué adolece el balneario. Contradictorio, se hace eco de la frustración de la ciudad dormida:

Hace un par de días, en rueda de poetas, pintores, músicos y periodistas, tanto locales como capitalinos, surgió la ya clásica pregunta: ¿Y ahora, qué? Dijo un pintor: “Si hago una exposición en invierno no consigo traer a la gente ni pidiéndoselos de favor. Cuando se va el verano parece que a Mar del Plata se le fuera todo”. Otro que regresa después de siete años de ausencia, asentía: “Estoy asustado. No sé si podré adaptarme a la medianía del invierno, creo que el mar lo cubre todo con brumas grises, ideales para filmarlas o pintarlas pero psicológicamente deben ser atroces.” “En pocos días habrá llegado la hora de bajar cortina. La hora en que la clase alta de la ciudad se va rumbo al sol del norte o a las truchas del sur. El momento en que la fatiga de un zarandeado verano hace poco propicias la meditación o la búsqueda de soluciones. Soluciones que estarán apenas por unos días en la boca de todo el mundo durante Semana Santa y que dormirán entre las brumas de que hablan los pintores, hasta las vacaciones de julio que será el momento en que ahora sí, se empezará a pensar en que en cuatro meses más la temporada se nos viene encima otra vez²¹³.

pero sigue pensando *solamente* en función del estío próximo, del cual dependerá otro invierno igual. Al reproche sobre la acción (o inacción) privada, diagnostica el mal de la atomización estatal y urge por centralizar las políticas, “unidad de pensamiento para la determinación de nuestro destino, centro económico y comercial y eje de una zona turística recostada sobre el Atlántico”, pero nada dice sobre cómo resolver su parálisis cultural desde el abril a enero. Se entiende el bajo impacto de la movilización que está dándose en las provincias; ciudad que vive la mitad del año de los dividendos de temporada, y pasa la otra mitad preparándose para la siguiente, parece el *espejo invertido* del país: una ciudadanía conformada por viejos inmigrantes europeos que se labraron un porvenir exitoso, más migrantes internos que viven del turismo y los servicios, y nativos en inferioridad numérica, la incidencia del quiebre del *Estado Liberal Kriegerista* es prácticamente imperceptible.

“Los congresos de todo tipo que carecen aún de la sala adecuada para sus reuniones, serán, más allá del movimiento finsemanero del Casino, un pequeño paliativo. Y mientras tanto, los grandes hoteles permanecerán cerrados por falta de mercado...como (lo) están los departamentos aptos para ”golondrinas de verano” y que no obstante se siguen construyendo día a día monumentales estructuras de cemento que son la demostración palpable de que la más grande industria de la ciudad sigue siendo la inflación”.

La esterilidad de los nueve meses *restantes* del año se vive como mayor aún por el suceso cada vez más pronunciado del verano y abre el cuadro de la Mar del Plata futura: déficit de viviendas para los *permanentes* junto a miríadas de departamentos vacíos, igual que buena parte de los teatros *grandes*, sin elencos atractivos ya para ser llenados.

El balneario imanta en verano todas las expresiones teatrales, y en el receso se abren y desfallecen nuevos y azarosos grupos independientes. Además del *Atlas* se inaugura la *Sala Contemporánea* (Belgrano 2135, subsuelo de la galería *Pinot*), de carácter *off*, y debuta allí el *Equipo de Teatro*, primera experiencia del director porteño **Antonio Mónaco** en el balneario, mucho antes de instalarse en él. La obra, *Veo veo*, de **Alberto Wainer**, estrena el 17 de enero y luego se muda a *La Gioconda* de Brown y Olavarría, con un reparto en el cual revista el local **Jorge Laureti**; “sketches acompañados por diapositivas y efectos musicales” y lumínicos, **Mónaco** promete “un espectáculo realmente distinto a todos los que se vean esta temporada”²¹⁴. El *recurso* audiovisual, como vemos, se encuentra verdaderamente de moda. También hay acopio de cartelera infantil: *Apunten fuego*, en la Sala de Cartón, “desde el hombre de las cavernas hasta la era espacial abarca el tema elegido por **Tito Piñeiro** para su obra”. Premio de Honor del IV *Festival para Niños de Necochea*, se anticipa sin embargo “que es la primera obra para mayores, en la cual serán tratados a la manera de “collage” las más variadas situaciones históricas y sus satíricos personajes”, lo que vuelve incomprensible el lauro en Necochea. **Piñeiro** suele hospedarse en la *SDC* durante época invernal. En *¿Adónde vas tan campante?*, los *Títeres de Tito* los manejan los hijos de Gregorio **Nachman**, **Claudio** y **Eduardo**²¹⁵. Otro plantel dedicado al público menor de edad, el de **Horacio Ferrari** en la sala del hotel *Royal* tiene mala fortuna: al cabo de cuatro presentaciones debe levantar la obra por “incumplimiento de contratos seguros no abonados e interferencias de todo tipo, falta de promoción y apoyo de la parte empresaria”. En horario vespertino el *Astral* presenta a **Ana María Coscia**, *Las marionetas trotamundos* y una versión de *Peter Pan* el *Auditorium*, dirección de **Clelia Inés**²¹⁶.

De marzo a diciembre se revitaliza, tal cual acostumbra, el campo oriundo, y el receptor sigue firme, pese a los costos internos, la discontinuidad, un mercado reducido y la franca miseria de salas y galerías de arte. El 27 de marzo, Día Internacional del Teatro, se constituye el *Teatro del Sol*, que contará más proyectos que durabilidad. La información se publica sesgada, sin mención de gestor e intérpretes, en ambos matutinos, y así debe de haber llegado a cada redacción. Se trataría de una “agrupación independiente que se dedicará al quehacer dramático, con actividad permanente, teniendo por finalidad la producción del repertorio universal y la promoción de los autores locales”, y “tiene en estudio” *Los caciques*, “comedia satírica de **Carlos Arniches**”; *La costa galana*, “pasos de comedia, canciones, monólogos y poemas sobre la historia de Mar del Plata”; *La casa de Bernarda Alba* (**García Lorca**), *Julio César* (**Shakespeare**), *El puñal de los troveros* (**Belisario Roldán**) y *El juego del amor y del engaño*, “sketchs, poesías y canciones de autores locales”, de quienes no trascienden nombres.

“Funcionará también un “Curso de Interpretación” para la formación del actor”. Errata de transcripción, se desconoce el domicilio real, que difiere según el diario: ¿Olazábal 1724 (ET) u Olavarría 1754 (LC)? La confusión pudo hundir fácilmente el proyecto, ya que a ese remitente se convoca a “actores y actrices que deseen incorporarse a su elenco y dramaturgos, poetas, compositores y escenógrafos, que deben presentarse de 19 a 22”²¹⁷. Distinto en puntualidad e integración es el conjunto *Che Teatro*, que muestra *La ñata contra el libro*, de **Cossa** en la confitería *Chuda’s* (tres locales de la Galería *Eves*), del 20 al 23 de marzo. Dirige **Rubén Elena**, con **Claudia Amoruso**, **Hugo Arpajou**, **Hugo Adamini**, **Gloria Cámpora** y **Carlos Petroni**²¹⁸. **Adamini**, de oficio pintor de obra, tendrá carrera individual junto a **Laureti** y será luego titiritero; la brevedad de su paso o la permisividad propia del debilitamiento del régimen, justifican que pese al *nombre* de la compañía, notoriamente infractor, no haya padecido punición. En diciembre se difunde *Arte & Juventud*, de **Mary Soto**. El elenco, que “promedia los 26 años” lo conforman Abel Rinaldi, Pablo Duval, Mirta Areán, Alfredo Levand, Stella Maris Abel y Andrés Moran, y prefiere un texto remanente, *Agua en las manos* (**Pedro E. Pico**) y dice preparar *Prohibido suicidarse en primavera* (**Casona**)²¹⁹. La crítica los desaira y no vuelven a reunirse.

El Colegio *Nacional Mariano Moreno* se lanza al ruedo vocacional reuniendo a su estudiantina. **Horacio Embón**, alumno del secundario —futuro animador en la radio y la televisión porteñas— participa en la Comisión Directiva del grupo teatral, que representaría *El poeta* (**Wernicke**) y *Siglo XX Cambalache* (del propio **Embón**). Éste indica: “proyectamos acciones sobre villas miseria y, con un teatro para chicos, llegar a todos los niños que no dispongan la posibilidad de llegarse hasta las salas”, demostración de los compromisos sociales de la hora en la (temprana) juventud *finsesentista* y los alcances de otra década prodigiosa en teatrofilia. Nada se sabe de su presunto debut, como sí de su antecedente de 1962, el *Teatro Estudiantil Marplatense*²²⁰.

Ni bien iniciado marzo la *Biblioteca Juventud Moderna* se decide a recuperar el *Dia-gonal*. Al frente de la propuesta se coloca **Domingo Agüero**, quien diserta en el salón social sobre teatro marplatense, recalando las tradicionales cuitas del sector: “Lo paradójico del monumental crecimiento edilicio y desarrollo demográfico del medio en comparación con el impulso teatral, francamente detenido en lo que hace al menester local, y sólo revitalizado en verano con exponentes la mayor parte de las veces muy poco relacionado con el arte y la cultura”, el hormigón que yugula la circulación espiritual. Después de la solicitud de un préstamo al Fondo Nacional de las Artes y un subsidio municipal, la sala será refaccionada, y lista hacia fin de año²²¹.

Amén de la *Comedia Marplatense*, sigue en vigencia *La Leyenda* (Montanelli estrena *La Trasnakia* en abril) y vuelve fugazmente **Rubén Benítez** (*Hamlet*, en octubre), pero desaparece TAM. **Nachman**, mientras, despliega una actividad cada vez mayor, y, sin planearlo, queda como único referente de un *centro cultural* funcionando en la ciudad, a pesar de un incendio parcial de la galería Sacoa que afecta, a fines de febrero, las instalaciones. Al principio se retracta de un sueño temerario, poner *La granada* (**Rodolfo Walsh**), espinosa sátira a la institución militar que no habría superado la censura, “existen para ello razones ‘ambientales’”, disimula *ET*. Alquila el escenario propio en temporada y amaneciendo abril ya ensaya *Los gemelos* de **José María Paolantonio**, cuyo elenco profesional designa en marzo: **Esther Borda, Francisco Adamini, Martha Rigau, Montanelli y Stebelski**, cuando también divulga la inscripción anual a su Escuela de Arte Escénico²²². En vez de elegir un escenógrafo concursa la realización del decorado y el vestuario (jurado: **Nicú Gioia, Basilio Celestino, Mario Hernández, Rigau y GN**)²²³. El plazo se posterga hasta el día 27 a pedido de los candidatos, y agrega entre los jueces a **Tito Piñeyro**. En simultáneo publicita un certamen *nacional* de dramaturgia, igual que otros años —**Guimet, José Benhayón y Nachman**, el tribunal, más el voto del espectador—, y se brinda al ganador la representación como premio²²⁴. El programa de mano de *LG* nombra a Gioia, Piñeyro y el escritor **Enrique Borrás** en el referato y “tres ejemplares escritos a máquina, con seudónimo” (pág. 3).

Los gemelos da a luz el 16 de mayo y anota como responsable escenográfico a **Mario Hernández**; discernimos que la competencia se declaró desierta. La vestuarista es **Susana Rodríguez Arbizu** y el coreógrafo **Flavio Orsini**, el cual enseña *Expresión corporal* en la *Escuela*²²⁵. En julio 17 la SDC aloja al grupo de **Ricardo Habegger** con su pieza *Una pasión arrabalera*, y se apresta a *Tartufo* de **Molière**, invita para agosto a **Nacha Guevara y Alberto Favero** y *Anastasia querida*, “25 canciones de Griselda Gambaro, Ernesto Schóo, Boris Vian, George Brassens, Tom Lehrer, Jorge de la Vega, Favero” y *Los enanos* de **Harold Pinter**, obra ya vista en el *Di Tella* y dirigida por **Jorge Petraglia**²²⁶. Setiembre se organiza dando sitio a un ciclo de artistas de Buenos Aires, o al menos eso se propala en los primeros días: *Juguemos en el mundo* o *Canciones para ejecutivos*, de **María E. Walsh**; *CircusLoquio*, de **Eduardo Pavlovsky y Elena Antonietto**; *Kesakeyo*, concert de **Carlos Perciavale**; *Mime-Mima-Mímese-Mimo*, espectáculo de mimos de **Ángel Elizondo**; y películas para niños, entre ellas *Crin blanca* y *Campeonato femenino* con **Abott & Costello**, *La cabaña del Tío Tom* y *Festival del Pájaro Loco*, animación de **Walter Lantz**. En lo inmediato llegará la obra de Pavlovsky por el *Teatro de la Fábula* (Buenos Aires), dirigido por **Julio Tahier**, acompañado de la *Porteña Jazz Band* en vivo y un debate posterior que moderaría **Emilio Stevanovitch**²²⁷.

Se trata de un acontecimiento en materia dramática, dada la inédita congregación de talentos, que se sustancia poco tiempo porque a fin de mes el Secretario de Gobierno Municipal decreta la clausura de la sala arguyendo contravenciones a ordenanzas de seguridad sobre plateas habilitadas en galerías o subterráneos. Las motivaciones *no* serían ideológicas sino estrictamente edilicias, aunque habría “sugerencias de alto nivel” que echan hacia atrás la decisión, “**Nachman** fue indirectamente sancionado y el Secretario quedó pisando en falso”²²⁸. Si al director no le conviene la temeridad de *La granada*, un Gobierno sin brújula y escorado tampoco se juega como antes a poner coto a expresiones artísticas —siempre y cuando hablemos del ámbito aldeano donde todos se conocen. Aún así, un crítico de *LC* no deja pasar el percalce, que de cualquier modo logra suspender las funciones durante más de un mes:

“Resulta inexplicable la terquedad de GN, un hombre que desde 1961 lucha y lucha, con empeñamiento, por llevar adelante un módico anhelo: mostrar obras de teatro y representarlas, con su propio elenco, en su propia sala. Lo inexplicable es que al revés de la mayoría de los aficionados locales, todos los laureles de Nachman han sido recogidos fuera de la ciudad (Cita *Los prójimos* en Córdoba, *La novia de los forasteros* en el San Martín). Desde sus tropiezos con la Escuela de Arte Escénico de la Universidad provincial —que abandona ante la impresión de una oscura intriga preelectoral— hasta su gestión como director de la Comedia Municipal, donde se lo molestó hasta que debió alejarse. Ahora, su hijo dilecto de la SDC en Rivadavia y Santa Fe se ve amenazado nuevamente. Esta vez la Municipalidad esgrime en su contra una serie de exigencias (entre ellas camarines de material, pintura ignífuga en toda la sala, incluso el escenario), que han frustrado el cumplimiento de un amplio programa, y la imprevista aplicación del estricto código de habilitación ha cercenado la actividad de la Escuela de Teatro y suspendido la culminación de un certamen de obras. Se interrumpieron también los ensayos de *Tartufo* y *Mandinga en la sierra*, dos piezas preparadas para subir al escenario antes de fin de año. Curiosamente en medio de estas calamidades llegó una noticia saludable —siempre de afuera—: el TCM ha sido seleccionado para representar a la provincia de Buenos Aires en el tercer Festival de Teatro Nacional de Córdoba, del 7 al 15 de noviembre.

¿Por qué entonces empeñarse en seguir adelante? ¿Por qué no alejarse de la ciudad que no concede importancia a la actividad teatral? ¿Por qué insistir ante las autoridades cuando éstas aparentemente no valoran este enconado esfuerzo? Nachman prefiere obstinarse en hacer cosas aquí, en negarse a huir, en seguir fatigándose con su teatro y tratar de cumplir con los vetustos reglamentos.... Aunque sea inexacto hablar de persecución, la situación creada esconde un trasfondo con algo de “casa de brujas” ideológica”.

Finalmente el 24 de octubre repone *Una ardiente noche...* de **Willis**²²⁹. En otro orden, sigue su esponsorio: trae al grupo *Moneda de Mandarina*, que se promueve como “un diario cantado de la nueva generación”, a su vez secundado por bailarines y un renombrado *team* técnico-estético: **Jorge Masciángoli** autor de los textos, **Lía Jelín** coreógrafa y **Jorge Schussheim** compaginador. También, le da chance al artista multimedia local **Juan Gatti** y su inclasificable *América*, “hacer triunfar la forma sobre el fondo”, a través de “una anécdota alimentada por poemas americanistas, música de clavicordio, más los *Rolling Stones* y temas guaraníes”²³⁰. **Gatti** emigra pronto a Europa, luego de ser ilustrador de las portadas de conocidos solistas y grupos de rock nacionales.

Otras informaciones provienen de *Los Juglares* y su heteróclito recamado de pantomimas musical-coreográficas: *Yo la gloria*, sátira del barroco sobre Luis XIV; *Commedia*, inspirada en la gestualidad de los clásicos italianos Colombina y Pierrot, con música de **Stravinski**; un relato de la dramaturgia japonesa, *Los tres árboles enanos*, y *La lapicera luminosa*, “parte de un cuento de **William Irish**, y partitura de **Duke Ellington**”²³¹.

El texto espectacular y la recepción 1969

Los gemelos (Comedia) y *La trasnakia (La Leyenda)* son las únicas puestas del 69 de las cuales tenemos algunos vislumbres. La crítica a su turno se pone más intransigente, pero no siempre valora, o entiende, las innovaciones, y cuesta reconstruirlas a partir de ella, confundida o retardataria. A **Nachman** se le frustran proyectos al soportar el cierre temporario del centro cultural y, primera vez desde sus comienzos marplatenses, queda compelido a un único estreno y una reposición. **Montanelli** empieza a afinar una plástica de posvanguardia, anticipo de su texto de madurez *Vivabah*.

La obra de **Paolantonio** es una parodia *transmodal*, que vierte el formato de la *fabula palliata* de **Plauto** (circa 215 a. C.) al de la *Commedia dell'arte*, del hipotexto romano al hipertexto itálico, sin alterar la estructura de personajes ni la intriga, basada en los equívocos de dos gemelos (*manaechmi*) separados al nacer que coinciden en la misma ciudad. El paratexto indicativo, deliberadamente ambiguo, no condiciona lugar ni tiempo de la acción, comprimida a un acto:

ESCENARIO: Calle. Frente de dos casas bastante parecidas.
ÉPOCA: Ni muy muy, ni muy muy (*sic*)²³²

Luego, muta los nombres: *Menecmo I* y *II* son *Primo* y *Segundo* (jugados ambos por **Stebelski** indistintamente); la cortesana *Erotia* se llama *Marlene*; el servidor de Primo, *Penículo* en el original plautino, *Pánfilo*; la esposa de Primo, *Matrona* —sin otro apelativo—, *California*. Ésta tiene un “hermano psicoanalista” (pág. 13), *Segismundo* y *Marlene* “se apoya para sus tareas en un “caballero de compañía” (pág. 2), *Rufino*. Amputa personajes secundarios: una criada, un anciano, *Culindro* el cocinero, usa el *nomen* parlante también con sentido paródico (*Marlene*, *Pánfilo*, *Segismundo* —del calderoniano), e interpola otros discursos, como *Segismundo* emulando el parlamento de *Hamlet*: “¿Seré o no seré? Ese es el problema/ Muchas veces los sueños son meras fantasías/ pero éste donde habito es una pura incógnita./ ¿Cuándo despertar? ¿Cómo saberlo?/ ¿Es que era el sueño la otra cara de la realidad,/ o sólo su vana transparencia?” (pp. 18-9). ¿Quiso el director, mediante el texto, burlar levemente a **Benítez** cuyo *Hamlet* está en cartel? La atemporalidad ficcional facilita la referencia múltiple. El relator —jugado por el propio **Nachman** según el programa de mano, junto al de *Segismundo*—inserta la prehistoria así: “Tito Macció, conocido por *Plauto* entre sus amigos, contaba hacia tiempo...” (pág. 1). Huelga decir que la *Commedia* y sus ayudantes embrollones y a la vez catalizadores del desenlace armónico, se adapta igual que un calco al vodevil en boga, del cual, inclusive, obra de antecedente prestigiado (cf. *nota* 249). La aparente trivialidad de

esta elección no invalida un fin: la crítica a los *corsi ricorsi* temáticos de las temporadas, su moral burguesa restauradora contra los deslices eróticos, la pareja imposible aquí desarticulada al ser intercambiables los hermanos, la prostituta vuelta protagónica sin arrepentimiento o conversión a la decencia. **Paolantonio/GN** celebran el sexo puro sin concesiones, en el clima de desenfado y libertad que faculta la comedia genérica²³³. La puesta paródica distingue ciertas características que podemos sintonizar en GN desde *Tiempos del 900*:

- a) Práctica del *teatralismo* manipulando formas primitivas de comicidad (procedimientos del cine mudo, el sainete criollo, la *Commedia*). Se concretan contravenciones al encuentro personal gracias al chiste, la postergación intencionada de la acción, la ambigüedad, la ironía, la incongruencia de tonos, comportamientos y gestos de los actores, infringiendo también los códigos de la escenografía y la iluminación realistas.
- b) Actuación como *juego*, como antes lo fueron la puesta absurdista y el sainete: *deíctica*, con el actor “entrando y saliendo” del personaje;
- c) Subpartitura preparatoria del intérprete basada en lo lúdico y la ambigüedad;
- d) Ritmo actoral fundado en los cortes y la acumulación de actitudes;
- e) Gran movilidad del signo teatral, apoyada en el manejo de la ironía;
- f) Sistema autónomo, regido por la causalidad indirecta, limitando el concepto de desarrollo dramático que prueba una tesis realista (**Pellettieri** 2003, 516).

Las fotografías de escena convienen al *antirrealismo*: los fondos están pintados —puerta y ventana contorneadas a trazo grueso, de *comic* más bien tosco, y los muros a su alrededor cubiertos de corazones de colores a la usanza grafitti, una calle en cámara negra y grandes flores de papel y otro tabique también de puerta y columnas dóricas, aldabón y herrajes negros —y el vestuario sigue la vaguedad ucrónica: **Stebelski** lleva una casaca tableada sin mangas y dos bandas negras que podrían ser de trovero o saltimbanqui y calzas negras, **Adamini** viste frac y camisa exageradamente abullonada pero *piernas desnudas* y **Borda** un vestido hasta los pies y chalina estampada también para cualquier época; **Rigau**, camisolín oscuro hasta la cintura con corazones en el escote y medias red. Los gestos crispados de los actores asumen la *contramímesis* del realismo y la contractura física que algunas reproducciones reconocen en los antiguos histriones de **Goldoni**²³⁴.

La reprise de *Una ardiente noche de verano* en 1969 confiere la publicación de una crítica *durísima* del anónimo periodista de *LC*, quien ya considera un *yerro* el punto de vista de la obra:

“Es inadecuada, anacrónica, (como) plantea problemas asimilables a nuestra particularidad histórica: el negro bueno trabajador y noble que enamora a la independiente hija de un sindicalista blanco indeciso y oportunista, quien ha sacrificado la felicidad conyugal y material en aras de principios ideológicos tan frágiles que al primer encontronazo se resquebrajan. Es que los ingleses ya no persiguen a los negros antillanos ni les impiden trabajar. Si se pretende asimilar el problema a la actual situación norteamericana —la música de jazz así parece insinuarlo— tendría que haberse canjeado la situación por un nuevo enfoque —nunca una generalización— de la puesta (no toda la población de Estados Unidos es racista ni todos los negros son víctimas pasivas del sistema). Tampoco funciona como símbolo de clase (los sindicalistas y los dirigentes no son ya pobres y vulnerables como Jacko) ni como conflicto generacional (las fisuras entre el abuelo, el padre y la hija no puede ser tan hondas)”

El agravante, una actuación grupal poco homogénea,

“¿Cómo considerar la forzada sobreactuación de **Gresores**, sobre quien cae el peso de un texto denso cuya memorización le impide cuidar la tarea de meterse en el personaje, de ser un sindicalista convincente? O los ademanos redondos y la declaración escolar —sin mencionar los ojos en blanco y los parlamentos defrente a la platea— con que **Tanya Barbieri** cancela toda posibilidad de frescura.... **GN**, más bien un chico sorprendido robando un dulce que un antillano enamorado y orgulloso”

Demasiada desenvoltura de trastos para un espacio tan angosto como el de Comedia: “una acumulación aplastante de objetos que impiden a los actores moverse con la plasticidad necesaria: Sonny atravesando una calle disimulada y no tiene espacio”. El autor de la nota castiga además la decisión de que represente a la ciudad en el Festival de Córdoba cuando allí recogiera un trofeo en 1968 “con recursos más sólidos, más ambiciosos y más comprometidos”²³⁵.

Acerca de *La Trasnakia* carecemos de datos confiables. El programa desplegable sólo consigna un diálogo: “**ELLA**: Me prestarías la trasnakia? **ÉL**: Imposible, se quedó sin calcetines”. Y un aforismo epigráfico de **Montanelli**: “*Los valores humanos están en la conciencia. Lástima que sea el interés el que mueve a los hombres*” (pág. 2). Las tres *incoherencias*, con acompañamiento musical seleccionado por José María **Guimet** llevan título, más una *Introducción a la Trasnakia* al subir el telón: “El dedo junto al ojo” (*Carlos y Carlitos* los personajes), “Venimos a contar” (*Ella y Él*) y “Ocho menos nueve uno” (*La Mujer, La Otra Mujer, El Hombre, El Otro Hombre y El Tercer Hombre*). La última el autor la dedica a TAM y en la segunda y la tercera oficia **Roberto D’Amico**, que, señala el programa, colabora como préstamo de la CM (pág. 3). La coreografía de la *introducción* responsabiliza a **Gerardo Loholaberry** (*Los Juglares*), el diseño de atuendo pertenece a **Nicú Gioia** (*TCM*) y la locución y efectos especiales los aporta el mismo **Guimet**. Montanelli se rodea, pues, de partícipes de los grupos de mayor prestancia y profesionalismo en su lanzamiento actoral superada la etapa de investigación sobre folclore. Comenta el crítico **Benhayón**:

“El primer esquiocio, *Introducción*, es más bien un juego coreográfico donde se destaca la plasticidad en el movimiento de los actores. *Trasnakia* es un país utópico donde cada día se nace y se muere. El argumento o el escaso texto vertido en el escenario, no alcanza a dimensionar su valor intrínseco, pero se apoya en el desplazamiento (con mucho de ballet moderno) que cumplen los personajes.

El primer cuadro “El dedo junto al ojo” es un diálogo donde dos actores van formulando un ping pong verbal (si se nos permite la figura) en el cual se da el fragmentarismo conceptual a que aludimos anteriormente. Está muy bien aquí el joven **Jorge Ahamedaburu** y algo afecto a lo recitativo **Carlos Sampietro**.

En la segunda parte, “Venimos a contar”, **Paula Lozano** (grata revelación femenina y una de las actrices más formadas de la ciudad) y el veterano **D’Amico**, nos dan la oportunidad de sonreír, reír y pensar con casi una comedia musical singularmente lograda. Sacando cosas de sendas valijas, (con un poco de sorpresiva magia), “él” y “ella” van contando cosas, cosas que posiblemente nadie recuerde al bajar el telón, pero que han sido “vestidas” con tal gracia y encanto que permiten que no sea tan importante lo que se dice sino cómo se dice. Lozano y D’Amico han logrado aquí demostrar ductilidad, oficio y simpatía.

La última obra, “Ocho menos 9 1” incluye en el reparto a los cuatro ya nombrados y **Susana La Rocca**. Es la pieza más medulosa y al mismo tiempo la más importante y en ella el amor, la fidelidad y la incomprensión, el drama y la alegría constituyen pautas que se van alternando con sentido moderno, hasta llegar a un final fuertemente dramático. **Montanelli**, después de haber mantenido el

equilibrio entre la ironía, la farsa, el sarcasmo y el drama, se desprende del fácil recurso de culminar su espectáculo con un momento de humor y deja planteado su último y crucial interrogante: ¿Hacia dónde se enca-mina el mundo? Una pregunta de difícil respuesta”
236.

La propensión hacia la pieza breve, sabia en un director que alista actores avezados pero se inicia como dramaturgo y *metteur* a la vez, certifica el método para evitar el descalce entre nuevos y veteranos, una de las fallas que suelen destacar los críticos en torno al teatro local. También es ecléctico en el orden de la semantización. Los indicios –a Benhayón le cuesta transmitir lo que vio, o no alcanzó a entenderlo—hablan de una puesta *autotextual* para el primer cuadro (*jeux de paroles* sin referente extratextual), *intertextual* en el segundo (los actores narran y filosofan, la realidad se toma de inspirador) e *ideotextual* en el tercero (toda la compañía en escena, conflictos de pareja y secuencialidad de relato tradicional, reflexión política). Por *moderno* en este contexto debemos colegir la ruptura de la convención: tensión hacia el absurdo verbal y hecológico (el país donde se nace y se muere adulto a lo largo de un día), conjunción multimedia o alta movilidad del signo (danza, música, locutor en *off*), sucesión de fábulas sin conexión entre sí excepto un título general.

En otros apartados, la crítica no termina de acomodarse. No cesa de ofenderla la jocosidad sustentada en el doble sentido y abomina de las imprecaciones en el escenario por parte de los capocómicos de visita. “Sólo malas palabras” se titula la crítica a *El búho y la gatita*: “el vocabulario haría enrojecer a un malevo de Balvanera” dentro de la historia de “Pigmalión y Galatea mechado cronológicamente cada tres minutos por las palabrotas”. *A la vejez acné* despierta el enfado: “El conocido error de mezclar grotesco con grosería, el humor con lo chabacano”, como cuando **Víttori** “se rasca los fondillos o realiza un juego equívoco con un enorme cigarro de evidente dimensión fálica”; **Ricardo Bauleo** “es un canfinflero moderno que compone en un mal momento de su carrera”, la decoración “de un teatro de barrio” –lo que equivale a arrojar al desván la filodramaturgia—y, remata, “este accionar totalmente gratuito sólo puede conseguir risotadas del público sin convencerlo ni invitarlo a participar del espectáculo, saltando de un chiste fuerte (pero sin gracia) a otro, se pasan los dos actos”. Se horroriza frente a los innumerables artilugios crematísticos de **Marrone** (“Negocios son negocios”): “una corte de los milagros valleinclanesca (viejas estrellas del género en plena decadencia) deambula entre las butacas ofreciendo fotos del bufo, narices de plástico, banderines. La excusa esgrimida es demasiado ambigua: ‘es para ayudar a los artistas imposibilitados de actuar’ o ‘para colaborar con las cooperadoras’. Y luego (Marrone) mismo pasa con una lata de galletitas, pidiendo dinero para limosna, cuyo destino no explica satisfactoriamente” e “intercala una apabullante tanda de avisos en un show cuya mediocridad asusta”. **Benhayón** cuando

analiza a **Nacha Guevara**, aplaude e ironiza: “(Su) recital, por lo infrecuente y novedoso, resulta atractivo como juego visual y nos coloca frente a una actriz dúctil y talentosa. Ello, por supuesto, al margen de compartir o no el mensaje argumental de su “metida de pata”, más interesada que iracunda, y para participar de la cual deben abonarse 500 materialistas y despreciables pesos”²³⁷.

Juan Gatti es un *fan* del Di Tella y su *América*, que trasluce el estímulo externo, no persuade al crítico de *LC*, antes bien le parece estorboso. Se cuele la política, el *pop* y una copia pálida, *fashion* de los ejemplos porteños: “Pretensiones amparadas por el estado de subdesarrollo cultural que hace de Mar del Plata el caldo de cultivo para todo lo que se da en Buenos Aires”. Su esteticismo vacío es un mero trasplante parido por el complejo de inferioridad pueblerino, no mejor que el grupo vocacional *Arte y Juventud*:

“La idea no es mala, pero la convirtió en un ingrediente de su otra obsesión, la estética, mortificación que si bien conformó la moral y la ética de hombres como Wilde, Proust y Gide, cuesta asimilarla a la generación de Los Beatles o al conflicto en el sudeste asiático”; “Un mamotreto poético de oscura procedencia narrado en off (los actores permanecen mudos los 45’ de la función) y la aplastante lentitud de movimientos. Si Gatti niega el análisis en pro del acto estético, ¿por qué no dotó a su espectáculo de ritmo? ¿Por qué lo hizo todo tan complejo y aburrido? La respuesta debe estar —como en *Arte y Juventud*— en el público asistente, familiares, amigos, camaradas y protectores. Sólo a ellos, inflamados de maternal condescendencia, se les pudo ocurrir gritar ¡Bravo! al final de ambas representaciones. Todos, sin quererlo, estaban haciendo historia”²³⁸.

Historia en el significado de *pasado*: la creación autista para los amigos, no importa lo vanguardista, algo propio del perimido contexto del club barrial.

Los teatristas MDQ en los archivos policiales: una condena desclasificada de los 60

A requerimiento de **Juan María Orensanz** (*Juancho*), el 30 de noviembre de 2011 el Centro de Documentación de la *Comisión Provincial por la Memoria*, actual poseedora del archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la provincia de Buenos Aires (DIPPBA), remite a aquél las *fichas* informativas resultantes de la vigilancia que los *Servicios* dedicaron al fundador de ABC, las cuales, además, notifican a sus superiores sobre las actividades sospechosas de otros intervinientes en la fértil vida teatral de los años 60. La crítica de prensa, pues, no es la única instancia desde la que estos *elementos* son observados. El *habeas data*, aún fragmentario y plagado de errores gruesos y datos equivocados, proporciona un paisaje inédito acerca del interés estatal en los teatristas marplatenses, más allá de las intenciones fomentistas de los dirigentes oficiales a la luz del día.

El legajo de José María **Orensanz**, numerado como 7278²³⁹, comienza erróneo: figura como apellido materno *López*, siendo *Pérez*, y en el ítem *antecedentes sociales* se lee mecanografiado “nacido el 10 de abril de 1920”, cuando nació en 1921, y “fallecido aproximadamente el enero de 1972” (*sic*), cuando murió en mayo del 70²⁴⁰. El cuestionario subtítulo *factor C*

coloca en la línea de puntos *orientación política* la palabra COMUNISTA en mayúsculas, pero está vacío el nombre del *Comité* en el que actuaría; otro ítem, “valor partidario y gravitación de su personalidad en el lugar”, inscribe sin más detalle “tiene gravitación en las filas del partido”. Se anota “moralidad de su hogar”, y la respuesta: “buena” (folio nº 6). El último espacio a llenar propone “síntesis que diera lugar al presente, indicando sitio, fecha, personas que integran el grupo, etc.”, a lo que el firmante —comisario Luis Martín **Corti**, delegado de la DIPPBA regional—contesta sin dudar:

“Según memorandum 481 fecha 7/6/60, el nombrado es dirigente del Partido COMUNISTA (*sic*). El 1º de junio de 1960 cumpliendo órdenes directamente del Partido (Comité Central) viajó a la provincia de Formosa con el fin de instruir (*sic* tildes) guerrilleros y desarrollo de operaciones revolucionarias en territorio paraguayo. En 1959 cumpliendo idénticas directivas en provincias de Misiones y Chaco pasó la mayor parte del año en la región”

JMO nunca militó ni estuvo afiliado al PC, y viajó a las zonas cálidas del país por sus afecciones cardíacas y en pro de dirigir compañías en ellas. La mera *contigüidad* amistosa de **López Garnier** lo sumerge en la misma bolsa, según la poco sutil mirada del espía. Un pie de página en el mismo prontuario agrega “en la actualidad despliega su accionar en distintos medios locales de la juventud comunista”. ¿Mendacidad, negligencia, prisa para cobrar el sueldo? La información se contenta con ser verosímil y no verídica. Estremece pensar que tales *síntesis* falsarias pudieron determinar el secuestro y la desaparición de personas físicas en apenas unos años²⁴¹.

La carpeta 6, legajo 142 se refiere a “teatros independientes/ varios” (folios 12 y ss.). Respecto de TAM, el informante dice que, cobrando 40\$ m/n cada entrada, su Director General, “dueño de una Agencia de Publicidad” (suponemos que habla de **Galvé**) recauda diez mil pesos y paga “treinta mil por el alquiler de la sede” según sus propias “manifestaciones”, lo cual lleva a pensar “que recurren a otras fuentes de ingresos, pues (*sic*) se tiene la certeza que no reciben ayuda Oficial alguna” (*íd. gramática*). La *sede*, el *Comedia* de Nachman reparte los gastos entre TAM y OCA: no sería una agrupación sino *dos* las encargadas de reunir los fondos como inquilinos. El *memorandum* que fecha “agosto 8 de 1962” un subcomisario —el sello aparece borroso— también *desinforma* a sus superiores. Según el infrascripto, el 23 de junio OCA y TAM inauguran en forma conjunta la *Escuela de Capacitación Teatral*, cuyas asignaturas serían Gimnasia Rítmica Moderna, Dicción, Historia del Teatro, Canto Coral, Ética del actor y Escenografía (folio nº 15), pero la prensa anoticia que tal escuela nace el 24 de abril, la crea **Galvé** en solitario porque **Nachman** ya piensa en la suya, que se llama *Centro de Educación Dramática* e inscribe a aspirantes en septiembre (cf. cap.3, pp. 34) y las materias de TAM son declaradamente otras (cf. *supra*, pág. 6). El espía podría haber sido más preciso leyendo los diarios.

De OCA transmite que la locación del *Colón* cuesta unos 100 mil \$ m/n, “imposibles de reunir con el producto de la venta de entradas”, y le preocupa un “debate libre sobre teatro en la rotonda de la Plaza San Martín”, donde debaten los involucrados, entre ellos **Orensanz**, “la falta de casa propia y los problemas económicos que deben enfrentar los teatros vocacionales”, que “al no contar con apoyo oficial deben aplicarse a otras tareas en procura de medios para subsistir” (cita textual de la reunión). El *meeting* habría sucedido el 17 de junio del 62: o pasó desapercibido, ya que nadie lo menciona excepto el servicio, o fue otra invención suya inverificable. Más errores: *Juancito* y (sic) *el zorro* como escrita por “uno de los integrantes de OCA”, en vez de mencionar a **Canal Feijóo** (cf. 3: 28). Sí es exacto en relación al debut de *Soledad para cuatro* (3: 31), no cita a ningún integrante de AEIOU pero se atreve a una nebulosa e inquietante intriga: “en el conjunto, si bien no existen hasta la fecha, pruebas sobre su ideología política de sus integrantes (sic) por sus relaciones estrechas con T. A. M., hace suponer que en él existen elementos de tendencia comunista” (folio n° 16).

Los nombres de terceros llegan hasta nosotros testados por las actuales autoridades de la *Comisión* a los efectos de proteger su identidad, aunque suponemos a **Galvé**, “Director General de T.A.M.” en momentos de proponer una representación ante el personal de la Base Naval el 5 de junio del 62, rechazada al no encontrarse las “unidades habitualmente surtas” en la delegación. Allí mismo el Director menciona una inminente unión entre los grupos independientes TAM, OCA y AEIOU, “aglutinamiento muy interesante ya que se dejarían de lado una serie de diferencias ideológicas perniciosas para el desarrollo del teatro en la zona”. Galvé, con legajo 1002 y 1024 en la Policía, “está catalogado como un activista ‘no quemado’ (sic) del Partido Comunista” y “agente receptor en Mar del Plata de correspondencia y propaganda enviada desde Cuba por el Centro Tipo de Vacaciones” que creó “el régimen de Fidel Castro”, y que el teatrista “distribuye en círculos culturales y obreros”. El informante se priva de alegar sus fuentes probatorias, sabiendo que su palabra basta. El folio n° 17 agrega nuevos infundios sobre **Orensanz**, quien en 1959 “permaneció varios meses en el Chaco y Misiones, donde formaba parte del comando revolucionario comunista y actuó en el entrenamiento de guerrilleros”. Semejante acusación, de decisiva gravedad, no atiende lo inexplicable de un mero martillero y puestista teatral con problemas de salud, que el servicio desconoce, abocado a adiestrar milicias armadas, muy lejos todavía de la aparición pública de las mismas.

La documentación causaría hilaridad en los descendientes y amistades de **JMO** y **Galvé**; estremece saber que acompañadas del poder indiscutible de sus orígenes, provocarían en breve el exilio y la muerte de los intelectuales del balneario, de los que se salvaron los dos nombrados porque uno falleció y el otro viajó a Italia.

Retrato marplatense de la penúltima dictadura

Mar del Plata atraviesa quizás su mejor oleaje de turismo masivo, a contrapelo de las previsiones pesimistas que produce el cortocircuito político, un gobierno inflexible y remiso a retractarse, que conduce una economía potable al sector gerencial y la especulación financiera pero miope a los retrasos sociales. La ampliación de las ramas de servicios urbanos a remolque de la industria, un empleo público que no se achica ni bajo los estatutos de prescindibilidad, las remuneraciones del trabajador especializado, todo engrosa los gastos recreativos y el balneario sale favorecido. Cada vez mejores temporadas se vuelcan en mejores inviernos también en el campo cultural: doscientas funciones de *Los gemelos* testifican la fidelidad del espectador propio en el receso tan tachado de abúlico por algunos artistas y operadores intelectuales. Los costos internos obstruyen el número de nuevos grupos teatrales y el de estrenos, como vimos; los actores formados empiezan a emigrar y deshacen los teatros independientes al encontrar su propio techo, y a la vez los ya existentes persisten, siempre que sus organizadores se queden en la ciudad y reinviertan en un consumidor que ya se acostumbró a esperarlos. Todo lo cual significa un *progreso* real en los factores del arte dramático:

- 1) En lo *institucional*, el modelo **Nachman** continúa la gestión pluriartística que llevara a cabo durante la primera mitad del 60, con el padrinazgo y la cesión del sitio a manifestaciones plásticas y musicales, el arriendo en verano a los visitantes y el llamado a la integración de la comunidad, el cual llega a pedir que anónimos concursantes presenten su propio diseño escénico y vestuarista. No sale de gira como antes ni estrena obra afuera para luego desembarcar en Mar del Plata —metodología de la primera mitad de década— sino al revés, desde aquí porta su producción a festivales de teatro nacionales y logra ser delegado oficial de la Provincia para el de Córdoba. Por supuesto no había tal movimiento en el país en el pasado a excepción de algunos encuentros que propiciaba el peronismo, y ahora se crean escuelas universitarias, revistas de crítica y compulsas de teatristas, pero el teatro marplatense (y la sociedad a su alrededor) maduró hasta poder arrimarse sin desentonar dentro del panorama y aún traer premios en prueba de superioridad. Otro fenómeno que no existía en los 50, si bien es cierto que el teatro no revestía peligro dada su germinalidad y su respuesta minoritaria y casi apolítica (**Orensanz** enoja tibiamente con *Magia roja* a algunas inquietudes clericales): las tentativas de censura y los conatos de persecución ideológica apenas disimulados mediante incumplimientos a ordenanzas municipales, regulaciones administrativas o desobediencias del director, que echan por tierra el primer ente estadual de teatro

ciudadano. A GN no le cuesta consensuar apoyo a su gestión, y enseguida se le retira, se objeta su accionar o pierde la autonomía que le prometen los mismos que lo reúnen. Los documentos de la CIPPBA, certifican cuánto ignoran todos que están *siendo* espia-dos.

- 2) En cuanto a *poéticas*, se *nacionaliza* la escena, incluyendo a **TAM**, que se disgrega debido a elecciones erróneas, la partida de **Galvé** y el alejamiento de sus actores, más la carencia del espacio propio. Mar del Plata ya modula en el diapason del teatro nacional emergente. El realismo reflexivo (*Nuestro fin de semana, Los prójimos, La ñata contra el libro*), la farsa y el absurdo cómico y lingüístico (*¿Quién, yo?*, episodios de *La Trasnakia*), el drama socio-racial (*Una ardiente noche...*), la parodia (*Historias del 900*, las microobras de **Wernicke**, *Los gemelos*). La atemporalidad *irónica* como estrategia para referirse al *presente*, la *parodia* de los géneros sistematizada, son otras acreencias del período. Nacen y mueren sin dejar rastro nuevas moléculas caracterizables por itinerar hacia los espacios alternativos donde vivió la estética barrial — sociedades de fomento, colegios, clubes, colectividades y gremios—pero éstos ya no se sienten receptivos, razón de su nula proyección. Los clubes ahora priorizan los talleres pagos del *cuentapropismo cultural* (danza, folclore, otras aficiones deportivas no federadas) y no sostienen más sus propios grupos diletantes, lo que manifiesta una relajación de la barriada identitaria de la formativa de la clase media, de ascendente a predominante, y un cambio actitudinal en la juventud, politizada y actuante, y sus nuevas costumbres de sociabilidad fuera del salón del club. La fundación de la Universidad, la combatividad de los sindicatos cordobeses, la naciente doctrina antiburguesa y ciertos ejemplos llamativos —la inmolación del *Che*—arramblan las rutinas del viejo barrio. La historia socio-localista de **Borthiry**, que fue la primera de tal empaque en su producción (*La copa del pescado rojo*) es recibida con frialdad y no insistirá en la dramaturgia. Cuando se enuncia un corpus remanente (*Teatro del Sol, Arte & Juventud*) los grupos nunca cumplen su promesa (primer caso) o la crítica ataca su decrepitud (el segundo)²⁴². Tam-bién **GN** exhuma a Pedro E. Pico, como *Arte & Juventud*, pero su puesta en el TMGSM diverge de la escolaridad de los amateurs locales. **Abiús** y su reflorescencia nativista apenas adorna un programa de festividad de efemérides. *La Escena* (Gabriel Romano) y *Verdemar* (Fonrouge) se apean en sala sólo una vez (1968). El mercado teatral replica, en el mejor momento del capitalismo, la ley básica del mercado económico: sobreviven los más capaces.

- 3) En torno a los *rituales* el *quantum* de salas disponibles, en franca disminución, conspira contra los grandes despliegues, según vimos en *Una ardiente noche* y la retracción de los empresarios a prestar a los locales clásicos escenarios como el *Colón*. El provincial *Auditorium*, se cede solamente una vez a **Benítez** para *Hamlet*. Merced a su voluntarismo **Nachman** sigue de pie y su *Sala de Cartón* es sinónimo de teatro marplatense en plenitud de funciones. El *Centro Vasco* apoya las primeras presentaciones de *La Leyenda* y a fines de década se recupera el *Diagonal*, en cuyo entarimado se dará una puesta innovadora en 1970 para enseguida alquilarse. La praxis actoral ha madurado hasta poder asumir la postulación *deíctica* y *parodiarse*, mirarse actuar y adaptar la gestualidad a estereotipos históricos deliberados, como la dicción interpretativa del *actor nacional* o, por caso, la *Commedia dell'Arte*, y no desentonar cuando se necesita la modalidad semántica del nuevo realismo. La crítica descubre el desacople no intencional de un *recitado* en medio de la naturalidad con que ahora se pisa la escena. Del mismo modo la decoración puede pasar de corpórea al telón pintado de una puesta a la siguiente, sin que se piense en torpeza o simplificación. Por vez primera se astilla la *cuarta pared* y se participa al oyente o se empieza la representación *en medio* de la platea. En **Montanelli** asoma el actor-autor, más frecuente en la década del 70, y aquí resuelto en varias asociaciones tan efímeras como sus fundadores (*Generación 68*, **Nigro**, **Botazzi**). Se revisitan los clásicos dominantes (**Molière** por Baigol, **Shakespeare** por Benítez, **Laferrère** por Nachman en clave de farsa, lo cual no admitió la crítica) y empieza la moda del *sketch* (El compilado de **TAM** con Duras, Ionesco, Tardieu, etc., en 1966, *Studio 1*, los textos monoacto de Wernicke, las piezas autónomas que componen *La Trasnakia*, el debut de **Montanelli** a bordo de las obras breves de Chéjov en 1968), acusando el influjo de la televisión (el formato de la telenovela) y el *concert* porteño que en 1967 (*Help Valentino*) y 1968 (*Cosaquemos la cosaquia*) que traen al balneario **Gasalla-Blay-Díaz**. La *empresa cultural* ahora se resume a la *Comedia nachmaniana*. Las *escuelas*, en todas las compañías, mal que bien, se consolidan, sorteando la obstrucción del financiamiento y el ausentismo de los noveles estudiantes, que dejan de asistir como sus organizaciones dejan de actuar. La neovanguardia formal del *Di Tella*, la política en clave alusiva, la impetración pacifista, son parte del discurso de los teatristas, aunque llega con algún atraso (el primer *happening* lo perpetra **Menicucci** en 1966: pág. 58). Se destaca la *mise* multimedia: filmes caseros y diapositivas secundan el aspecto visual —otra colateralidad de la televisión dueña del

hogar de clase media²⁴³, en forma seminal la máscara, la estética cinéfila del gag, el vodevil.

- 4) **La crítica pasa de las tímidas siglas a apellidarse**, no teme al denuesto indignado o la valoración positiva fuera de toda complicidad o indulgencia. No siempre acierta en la decodificación y se hace complicado saber de qué se trata a través de ella, caso **Bonino** (cf. pág. 62) o *La Trasnakia* (pág. 76) o no percibe que la puesta, tildada de demasiado veloz y de *macchieta*, lo es ex profeso y no un defecto involuntario (sobre *Jettatore*, pág. 17-8). Comienza una polémica del campo intelectual sobre el desembozado mercantilismo de productores y elencos exteriores, y la libertad artística exenta de comercio de los propios. Si ambos fenómenos están en las antípodas, de Buenos Aires también proviene el drama emergente —proporcionalmente más que en los 50. De nuevo recordemos *El puente* de **Gorostiza** (*La Máscara*, 1960), *El zoo de cristal* de **Williams** y *La mujerzuela respetuosa* de **Sartre** (**Marcelo Lavalle**, 1961, dos **Ionesco** por *La Lechuzca* (1962), *Panorama desde el puente* de **Williams** (último arribo de **López Lagar**, 64), *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* de **Albee** (**Miriam de Urquijo**, 65) y *¿Conoce usted la Vía Láctea* de **Wittlinger** (*Teatro de Arte* de Santa Fe, 1967). **Carlos Andrada** (*Teatro Estudio*) da un seminario en el 68. Solamente en 1969: *Nuevo Teatro* (**Jorge Hacker** y **Wesker**), el grupo de **Jorge Petraglia** (**Harold Pinter**) *Moneda de mandarina* (**Masciángoli-Jelin-Schussheim**), *Equipo de Teatro* (**Antonio Mónaco**) y las dos presentaciones de Nacha **Guevara**.

El periodismo resulta más crítico de la temporada que los propios teatristas, que no se oponen al verano: lo complementan. Modelar un teatro distinto en invierno para un público distinto, el cual sabe (o debiera saber) qué buscar en sus coterráneos de la escena: modestia de recursos y amplitud de propósitos contra mero divertimento y negocio. Aquél no invalida a éste: se acude al teatro local-invernal a fin de respaldarlo antes que *compararlo*, no tanto porque no lo resista —es cada vez más competitivo— sino porque le interesan otros enfoques. De algún modo la misma gente que cae en el *cholulismo* veraniego, descartando al pasajero del interior y su deslumbramiento ante las *stars* televisivas que ya no está en el receso, va al teatro marplatense con otra intención. Que muchos grupos no logren sobrevivir, amén de su desperejada calidad, demostraría dos causas: el escollo económico (nacional) y un mayor grado de *exigencia* del receptor (y de la crítica) el cual no perdona más a los improvisados.

Para los 70 nos esperan las audacias más pronunciadas. De la política al drama, y viceversa.

¹ Designación acuñada por **Girbal de Blacha-Quatrocchi-Woisson**: 1977, 13-27

² Las revistas contra Illia y el *estado burocrático autoritario*. Ver apéndice, pág.18.

³ Grondona y Montemayor. Ver apéndice, pág.18.

⁴ Julio Oyhanarte y el *poder eficaz*. José Luis de Imaz y *los que mandan*. Ver apéndice, pág 18-9.

⁵ Hippiismo y poder juvenil. Ver apéndice, pág 19.

⁶ LC: 21/5/65, 7. El programa: “Significado del teatro en la cultura (29 de mayo); introducción al teatro universal (30); el género teatral (farsa, comedia, tragedia, melodrama, comedia dramática moderna) (4 de junio); corrientes teatrales (clásica, romántica, neoclásica, vanguardia) (5); realismo, naturalismo: ¿cómo interpretar el teatro? ¿Qué nos dice? Teatro y pueblo (11); teatro como empresa, comercial, independiente, ¿entretener, educar o ejemplificar? (12); Evolución del arte dramático (actores, escenografía, dirección) (18); arte dramático actual (escenificación y estéticas) (19); perspectiva del teatro francés: Giraudoux, Sartre, Camus, Beckett, Anouilh, Salacrou, Ionesco, Jarry (25) el espectáculo teatral (26); cine, arte dramático y televisión (3 de julio); ingleses: de Shaw a Pinter. Estados Unidos: Miller, Williams, Albee (9); teatro argentino: historia (16); teatro y realidad nacional: ¿qué es el teatro nacional? Autores jóvenes: compromiso y evasión (17); La literatura dramática, testigo de su época (23); perspectiva teatral del dramaturgo (21) panorama del teatro en América. Teatro y folclore. Teatro y realidad latinoamericana (30); Porvenir del teatro (31); El milagro teatral (6 de agosto); el hombre y el teatro (7). Como se ve, espacios de debate, relevamiento de la historia, teoría y práctica teatral, actualidad y estética teatrales, sociocrítica. Lecciones que debieron estimular un *después* en nuestros teatristas, al finalizar cada dictado (ET: 21/5/65, 3).

⁷ Cf. *supra* cap 3, pág. 22 y nota 61, pág. 73.

⁸ Werner Hoffman: LC, 5/6/65, 6.; “Escuela de Arte escénico anexa”: ET, 15/7/65, 4.; postulantes y GN ganador: LC, 24/7/65, 7.

⁹ ET: 8/8/65, 9. *Bast*. nuestra. Los periódicos utilizan *metteur* (LC: 24/8/65, 6) en el sentido contemporáneo, como distinto a un mero “ordenador objetivo” (*regisseur*, “regidor”) y por lo tanto como *re-creador* original, distinto al autor y al actor pero con parte de ambos, tal cual serían equivalentes los *metteur en scène* de Francia, el término *postianowska* ruso, los italianos *regia* o *regista* y el inglés *production*, que en rigor nacen nominalmente a fines del siglo XVIII y se redefinen en la segunda posguerra (Veinstein 1962, 120-9). Este autor llama *organismo intermediario* a la red de estructuras de intercambio entre la parte escrita y la parte representada, que obran en la traslación escénica hecha por el *metteur*: exigencias técnico-artísticas del director, su formación y origen profesional (actor, escenógrafo), el deseo de explorar procedimientos que han triunfado, factores psico-sociológicos, adhesión a conceptos teóricos, corrientes ideológicas, etc. (id, 294-5).

¹⁰ LC: 24/8/65, 6.

¹¹ Cf. capítulo 3, pág. 35.

¹² ET: 14/9/65, 7; LC: 14/9/65, 6.

¹³ LC: 23/9/65, 7.

¹⁴ LC: 5/10/65, 6. La directora de Cultura provincial Martha Mercader, el intendente marplatense Héctor Lombardo, Alejandro Castagnino (Subsecretario de Cultura de la Nación), Rodrigo Bonome (“que mandó libros para la biblioteca que está formando el TMC”), Roberto Tállice (Argentores), la Sociedad de Directores de Teatro, el director de la Comedia de La Plata, el director del Instituto Teatral de la Universidad Nacional de Tucumán, el *Club de Teatro* de Lima (Perú), la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), el dramaturgo y crítico Luis Ordaz y el Director de Cultura de la UBA (LC: 5/10/65, 6).

¹⁵ Los anticomunistas y la caza de brujas. Ver apéndice, pág 19.

¹⁶ Tiroteo en la frontera: LC, 8/1/65, 1; Residencia Anchorena: LC, 21/11/65, 3; intercambio de elogios entre Ilia y Onganía: LC, 26/12/65, 9.

¹⁷ LC: 8/12/65, 7.

¹⁸ *Circo sonrisa*. Baigol por sí mismo. Ver apéndice, pág. 19.

¹⁹ Schehadé y Duilio Marzio: LC, 22/1/66, 6; *Museo de la Voz*, programa: LC, 9/2/66, 7; el *Festival de Cine* y el film n° 1000: LC, 1/3/66, 6-7. TAM y homenaje a Brecht: 11 de mayo, 1966. Cf. capítulo 3, pág. 32-3. Profesores/ asignaturas de la *Escuela de Capacitación Teatral*: LC, 15/3/66, 6.

²⁰ 27/4/66, 6.

²¹ Domingo, 10/10/65, 4.

²² Domingo, 6/8/65, 9.

²³ Declaraciones de Elsa Alegre: Entrevista del 7 de junio de 2008; Cabello: 16 de enero de 2009.

²⁴ Marcó. Entrevista del 17 de febrero de 2009. La entonces esposa de Baigol, Beba Basso, informa: “La gente no recuerda lo que hizo con el Royal cuando la *Comedia Municipal*: compró sillas en Buenos Aires para poner el teatro”. Un argumento más para acusarlo de dilapidación (entrevista del 4 de marzo de 2013).

²⁵ Domingo, 24/10/65, 4.

²⁶ Sin fecha exacta: octubre 1965. Cabe indicar que Lombardo, cuya intendencia “marcó una renovación en la gestión municipal en lo que hace a la obra pública, la modernización de los servicios, la habilitación de las escuelas municipales en los barrios, la acción municipal coordinada con las asociaciones de fomento, etc.” (dicen Pastoriza/Cicalese 2003, 11) gobierna treinta y dos meses, incluso durante el golpe de Estado, como *intendente en comisión*, hasta que se designase un *comisionado* definitivo dispuesto por la intervención provincial. “La disolución del Concejo Deliberante y las disposiciones clericales y autoritarias del gobierno de facto rápidamente lo destituyeron”. El obispo de Mar del Plata, monseñor Enrique Rau, “permanente opositor al intendente laico” y la CGT local liderada por los gremialistas Diego Ibáñez y Carlos Kosik, conspiran contra Lombardo y logran su remplazo por el comisionado Martí Garro (id., 11).

²⁷ Lugea. Entrevista del 26 de enero de 2011.

²⁸ “Todo es teatro”. Reportaje a GN en Suplemento *Jueves de LC*: 24/10/68, 13.

²⁹ Menicucci: entrevista del 29 de mayo de 2010; Baigol: entrevista del 26 de abril de 2007; Eduardo Nachman: entrevista del 19 de junio de 2010.

³⁰ “La comedia que dio aquel mal paso”. En *Talía*, V (1966): 15-6. *Bast*. del artículo.

³¹ Continúa el texto: “Son solidarias con esta actitud: Asociación Argentina de Actores- ídem Mar del Plata-Ballet de Cámara de Mar del Plata-Cine Club Mar del Plata-Cinematografía CAM-Escuela de Canto Coral- Escuela de Cinematografía- Escuela de Periodismo- Foto Club Casino- Los Juglares- Peña de Artistas Plásticos- Peña Rómulo Etcheverri- Sociedad Argentina de Escritores- Teatro de Actores Marpla-

tenses (*TAM*)- Teatro Experimental de Cámara SADE (*TECSADE*)- Títeres *El Caracol*". Como se desprende del listado, *todas* las fuerzas vivas del arte local la sustentan; no sabemos si desembolsaron alguna contribución monetaria.

³² **Lugea**. Entrevista del 26 de enero de 2011.

³³ Sesión 64, 25ª reunión: 11/3/1966, p. 504. Biblioteca-Archivo Municipalidad del Partido de General Pueyrredón.

³⁴ *Autocine*: 26/8/65, p. 214; Islas Malvinas: 7-14/10/65: 313; **Felipe Vallese**: íd, 314; fondos para el TCM: íd, 307.

³⁵ *LC*: 7/8/65.

³⁶ *Actas*, 7-14/10/65: 309.

³⁷ Íd., 311.

³⁸ Íd., 308.

³⁹ Íd., 312.

⁴⁰ "Favorecer el desarrollo cultural del pueblo", brindar asistencia técnica y/o visitar las aldeas del interior provincial representando su corpus teatral, exhumar la "identidad bonaerense" y orientarse a la "revisión del repertorio dramático nacional, el auspicio de los autores nuevos y, finalmente, el acceso a grandes textos universales" (Cf. **Sánchez Distasio/ Radice** 2007, 50-51).

⁴¹ Informa Enrique **Baigol**, entrevista del 27 de abril de 2007.

⁴² *Domingo*, 10/10/65, 4.

⁴³ La ética del *titeo* y la no-identificación: "La consigna de sociabilidad de proyecta sobre el teatro: si a los "loquitos" que se mueven en el escenario "no los tomo en serio" ironizo y me separo de ellos. Y si me divierto con ellos, me distancio aún más y corroboro mi salud. El hiato que se produce entre esas conductas particulares y el código general los arrincona aún más en su "excentricidad". Su "ridículo" es el momento de ruptura entre esos dos niveles y lo cómico reside en esa fugaz fisura entre el orden como continuidad y el desorden como instante: así como el actor que comete un furcio desvanece su personaje para aparecer él, las figuras de L. entran cometiendo unas infracciones que "los dejan en descubierto". Por eso sus entradas son "caídas", verdaderos *gags* que abruptamente marcan el desnivel entre el orden y la excentricidad. Ese espasmo si a ellos los disocio del código vigente, a mí... me confirma en mi "normalidad". Por eso me río: ellos son los excluídos y yo estoy sano. Soy un burgués como L." (**Viñas**, 115).

⁴⁴ **Menicucci**. Entrevista del 29 de mayo de 2010.

⁴⁵ *EA*: 29/3/66, 11.

⁴⁶ *LC*: 27/4/ 66, 7.

⁴⁷ *ET*: 29/4/66, 13.

⁴⁸ De los registros fotográficos de **Baigol** y **Cabello**.

⁴⁹ **Martínez Dalke**, Claudio: "Mar del Plata. TMC: *Jettatore*". En *Talia*, IV: 28 (1965), 12.

⁵⁰ *LC*: 26/10/65, 6.

⁵¹ *Domingo*, 10/10/65, 4.

⁵² Íd., 24/10/65, 4.

⁵³ **Baigol** parece *ratificar* lo contrario de lo que dice en el reportaje de *ET*. El redactor hace mención a "cómo puede desenvolverse una compañía que esté vinculada económicamente con entes oficiales", a lo que contesta el remplazante de GN: "Evidentemente el riesgo de esa relación existe siempre y radica esencialmente en la posibilidad de quedar subordinado a la situación política imperante, vale decir, en la orientación general dramática y particularmente en la administración de un teatro. En Mar del Plata *no se han dado estas circunstancias* y mientras se reestructura el Teatro Municipal de Comedia, los actores entendemos nuestro deber social continuar con la acción del elenco" (*bast. nuestras*: 29/4/66, 13). ¿Habrían motivos más oscuros e inadmisibles? **Cabello**: "No cedía la animosidad racista que nos inculcaron desde la primaria y secundaria: había siempre agresividad entre nosotros contra el *judío* Nachman, sobre todo cuando nos *castigaba* con sanciones que figuraban en una pizarra... pero siempre tenía razón. Nunca un elenco local había tenido tanto éxito; parecía que la ciudad iba a tener una *Comedia* como las grandes ciudades. Nachman casi nos convierte en empleados municipales, pero pudimos tener nuestra comedia oficial..." (16/1/09). No fueron empleados: tampoco se los dejó ser actores.

⁵⁴ *Clarín*: "Charlas de vestíbulo", 7/2/66, pág. 16.

⁵⁵ *LC*: 29/4/66, 6-7 y 27/5/66, 6-7.

⁵⁶ *ET*: 2/5/66, 13.

⁵⁷ *LC*: 5/7/66, 6.

⁵⁸ Cit. por **Selser**, 1986: I, 108-9.

⁵⁹ Más críticas del periodismo a **Illia**. Ver apéndice, pág. 19-20.

⁶⁰ La persecución antihippie y antiuniversitaria. Ver apéndice, pág. 20.

⁶¹ La anécdota se atribuye al cardenal **Giovanni Battista Montini** antes de ser **Pablo VI**, cuando termina una gira latinoamericana en 1962, y circula profusamente en el CELAM. Que éste tenga sede en Mar del Plata parece haber sido una sugerencia del gobierno, mientras Cámara visita Buenos Aires y teme que grupos opositores aticen situaciones embarazosas al oficialismo en medio del cónclave. A los obispos extranjeros "más le llamaría la atención el escenario, la ciudad argentina que, más que ninguna otra, destaca el desnivel existente entre el lujo y la miseria, el boato y la carencia de lo elemental, la desaprensión y la desesperanza...Difícilmente se podía haber buscado un lugar más opuesto a las condiciones infrahumanas de escasez, hambre y analfabetismo que el Hotel Provincial de Mar del Plata. Al marco de pujanza y de riqueza que brinda la "ciudad feliz", se agregaba el clima de *confort* burgués de un edificio con salones, corredores, cortinados, música funcional, habitaciones y primera y un enjambre de lacayos y servidores, que son la antítesis de los graves problemas que los obispos se disponían a considerar" (**Selser**: I, 201). Unos meses más adelante, en marzo del 67, **Pablo VI** lanza la encíclica *Populorum Progressio*, que conmueve a Occidente y algunos medios no hesitan en considerarla marxista y va a dividir las aguas en la Iglesia romana y argentina entre *preconciliares* y *posconciliares*, de acuerdo con su posicionamiento siguiendo las líneas, o negándose a ellas, del Concilio Vaticano II (1958-1962).

⁶² La música y la política de los 60. John William **Cooke**. Ver apéndice, pág. 20.

⁶³ "La Ley de Alquileres en Mar del Plata: ¿beneficiosa para quién?" (II)En *ET*: 18/3/67, pág. 12.

⁶⁴ Más sobre la *Ley de Alquileres*. Los films del 60 ambientados en Mar del Plata. Ver apéndice, pág. 20.

- ⁶⁵ **Subiledt**: LC, 25/9/67, 7; **Guimet**: LC, 13/7/68, 10.
- ⁶⁶ ET: 19/3, 9; LC: 19/3, 6-7.
- ⁶⁷ Cf. cap. 2, pág. 62 y nota 143. Elenco de *La Escena*: José M. Guimet, Horacio Montanelli, Alberto Cicalese, Tito Santamaría, Francisco Adamini, Zulma Córdoba, Luis M. Lebeau, Nelly Santamarina, Enrique Rizzo, Oscar Franzoni, Carlos Soler, Carlos Gades, Roberto Macchi. No se conoce la formación del grupo del Centro Vasco. **TAM**: Alberto Vázquez, Elena Moser, Ariel Bogado y Claudia Nassif (en *El delator*; de Brecht); Galvé, Ricardo Aller, Vázquez y Ricardo Aller Eugenia Ceballos (*Historia del hombre que se convirtió en perro*, de Dragún); Aller y Ceballos (*Mr. Preble se libra de su esposa*, de Thurber); Vázquez, Ruth Rey, Nassif, Hugo Torrado y Lía Les (*Multitud en la mansión*, de Tardieu). ET: 19/3/66, 9.
- ⁶⁸ ET: 7/4/66, 4 y 6.
- ⁶⁹ Fechado en ET: 6/3/66, 9.
- ⁷⁰ LC: 12/5/66, 6; LC: 16/7/66, 7.
- ⁷¹ Nuevo elenco ministerial-municipal: LC, 7/7/66, 1; obras de *Los Juglares*: LC: 30/7/66, 7. La ocupación de la sede aparece en el mismo diario, pág. 1; *Un amor en roma*: LC, 12/8/66, 7; **Villamayor** y motín estudiantil en Córdoba: LC, 19/8/66, 1; inauguración *Escuela de Hotelería*: íd., 28/9, 3; paro universitario: íd., 8/9, 1; Antonio **Gades**: íd., 10/9, 6.
- ⁷² **Nachman** funda la *Comedia Marplatense*: LC, 15/9/66, 6; sobre **Ted Willis**: LC, 17/9/66, 6; Caso Malvinas: LC, 1/10/66, 1. **Rozenmacher**: LC, 7/10, 7.
- ⁷³ *Una ardiente...* se estrena en Buenos Aires el 16 de junio de 1960 por el elenco de *La Máscara*: dirección de **Hedy Crilla** –como dijimos maestra de Nachman— y **Carlos Gandolfo**, “quien a su vez estuvo a cargo de la escenografía, iluminación, vestuario y de un rol protagónico” (**Pellettieri** 2003, 115). *Requiem*, el 21 de mayo de 1964 en la sala del IFT y su director es **Yirair Mossian**, y el elenco casi el mismo que conocemos en Mar del Plata: el único replazo es **Sara Solnik** en el rol de Leie Abramson por **Marta Gam** (cf. 1964, 3). *Talía* publica el libreto un mes después del debut. Se trata de una obra del *realismo reflexivo existencial* (**Pellettieri**, íd: 270). La defensa de la capacidad de elección contra el mandato paterno, la búsqueda de la identidad teniendo como oponente a la sociedad simbolizada en los personajes familiares, sin ayudantes, pero con un cambio de destinador de la acción dentro del modelo actancial –ya no es la sociedad sino el deseo de realización del sujeto–, y cuyo ejemplo es *Estela de madrugada* (**Halac**, 1965), llega en un momento oportuno a una ciudad cada vez más disconforme y en lucha consigo misma, entre la trivialidad de la temporada próxima y el apremio de un gobierno nacional coercivo.
- ⁷⁴ *Studio 1*: LC, 16/11/66, 6; *Teatro XX*: LC, 27/11/66, 8.
- ⁷⁵ LC sobre el estreno de **Molière**: 28/11/66, 8; ET y el café teatro: ET, 19/12/66, 7.
- ⁷⁶ ET sobre los trece espacios nuevos: 10/1/67, 9; LC y “pasión para una aventura”: LC, 5/12/66, 8.
- ⁷⁷ ET: 29/12/66, 13.
- ⁷⁸ **Baigol**. Entrevista del 26 de abril de 2007.
- ⁷⁹ LC: 4/12/66, 8.
- ⁸⁰ **Cabello**. Entrevista del 16 de enero de 2009.
- ⁸¹ LC: 4/12/66, 8.
- ⁸² ET: 8/12/66, 7.
- ⁸³ Del álbum documental de **Elsa Alegre**.
- ⁸⁴ Álbum documental de **Enrique Baigol**.
- ⁸⁵ Entrevista a Enrique **Baigol**, 26 de abril de 2007.
- ⁸⁶ ET: 4/1/67, 13.
- ⁸⁷ **Lugea**. Entrevista del 26 de enero de 2011.
- ⁸⁸ La nueva pedagogía. Ver apéndice, pág. 21.
- ⁸⁹ LC: 21/11/67, 8.
- ⁹⁰ ET: 7/9/65, 4. El artículo de LC es un apartado histórico reciente: 10/2/2003, 38. Un suplemento publicitario de 1966 difunde su programación, repetidora de los canales cabecera porteños: *Operación Ja Ja* (lunes: canal 11), por **Fidel Pintos**, **Jorge Porcel**, **Alberto Olmedo**; *Telecataplum* (los miércoles, canal 13), con un elenco de humoristas uruguayos –**Raimundo Soto**, **Eduardo D’Angelo**, **Ricardo Espalter**, **Enrique Almada**, **Andrés Redondo**, **Berugo Carámbula**: *Quinto año nacional* (miércoles, del 11), *estu-diantina* de **Abel Santa Cruz**; *Su comedia favorita* (los viernes, canal 9), unitarios de **Alberto Migré**; *Teatro como en el teatro* (domingos, canal 9), que protagoniza **Darío Vittori**, y los teleteatros que llevan el nombre de sus sponsors: *Odol*, *Palmolive* y el del actor **Jorge Salcedo** (ET: 10/4/66).
- ⁹¹ ET: 12/1/63, 5.
- ⁹² **Ramoncito Perelló**: reportaje en LC, 3/1/67, 8-9; foto de *Dos en el mundo*: ET, 30/10/66, 13.
- ⁹³ **Perelló** por sí mismo. Ver apéndice, pág. 10.
- ⁹⁴ **OCA**: 18 de octubre de 1962. Cf. cap. 3, pp. 49-50.
- ⁹⁵ *Los Velázquez* y Noemí **Manzano**, según **Cabello**: ver apéndice, pág. 21.
- ⁹⁶ ET: 21/10/66, 13.
- ⁹⁷ Opina **Fernández Díaz** en ET: 1/12/65, 7.
- ⁹⁸ ET: 25/1/66, 7.
- ⁹⁹ “Un naufragio teatral”, ET: 29/1/66, 7.
- ¹⁰⁰ Más sobre *La gaviota*. Ver apéndice, pág. 21.
- ¹⁰¹ “Una tibia noche de teatro en el Astral”: ET: 19/9/66, 9.
- ¹⁰² **Stebelski**. Entrevista del 28 de marzo de 2008.
- ¹⁰³ La particularidad del director-actor **Gandolfo** en *Una ardiente* pudo haber inspirado a Nachman a asumir (por segunda vez en su carrera marplatense) la responsabilidad actoral. Añadamos que es la época de las revueltas de la comunidad afroamericana a lo largo de la geografía estadounidense en pro de su reconocimiento civil, a partir del incidente de **Rosa Parks** (1 de diciembre de 1955), el movimiento de los *Black Panthers* y los Musulmanes negros, la prédica no violenta del

pastor bautista **Martin Luther King** y otros hechos que conmueven profundamente a la tradicionalista-racista sociedad de los estados sureños y la nación toda. Cf. **Haywood Burns**, 1964.

¹⁰⁴ “*Cruz Maidana* y la crisis del teatro gauchesco rioplatense”. *ET*: 21/4/66, 9. **Héctor Miranda**, integrante de la compañía radioteatral *Juventud* (1947) de Juan Carlos **Chiappe** y uno de los nombres perdurables del género, es un *have been* a mediados de los 60 (cf. **Vega/G. L. Chiappe**, 2011: 38-9). Muy probablemente la obra con la que viene a Mar del Plata, sea del propio Chiappe.

¹⁰⁵ *La Ley de Defensa contra el Comunismo*. Censura y onganiano. Ver apéndice, pág. 21-2.

¹⁰⁶ Independencia de Rhodesia: *LC*, 12/12/65, 1; “Bolivia en pie de guerra”: *LC*, 31/3/67, 1; reclutamiento de campesinos: *ET*, 31/3/67, 1.

¹⁰⁷ René Barrientos: *LC*, 2/4/67, 1; “decae la importancia de las guerrillas”: Íd., 9/4, 1; *Revolución de los Coroneles*: *ET*, 22/4/67, 1; guerra de *Yom Kippur*: *LC*, 6/6/67, 8-9; China “arrojaría la bomba H sobre Vietnam”: *LC*, 18/6/67, 1 y 19/6, 1.

¹⁰⁸ Vandalismo en Detroit y Manhattan: *LC*, 28/7/67, 1; nuevas rebeliones en ciudades estadounidenses: *LC*, 1/8, 1 y 2/8/67, 1; “racionalizar la administración”: *LC*: 12/7/67, 1; **Brignone**: *LC*, 24/8/67, 1; **Krieger**: *LC*, 4/10/67, 1. También se prometen 30.000 millones de pesos “en construcción de caminos” (íd., 5/10, 1). El regreso de la inversión pública en medio del *achicamiento* liberal no es contradictorio con éste: se trata de préstamos de la banca trasnacional para infraestructura, que posibiliten su uso por los nuevos actores económicos extranjeros, igual que los aprontes en materia energética.

¹⁰⁹ Noticias sobre el **Che**. Versiones sobre su muerte: *LC*, 10/10/67, 1; “un muro de silencio”: *LC*, 14/10/67, 3; dos versiones del mismo día: *LC*:10/10, 1 y *ET*: 10/10, 1.

¹¹⁰ Marchas anti-Vietnam: *ET*: 22/10, 1; campesinos contra De Gaulle: *LC*: 10/10, 1; reelección del presidente francés: *LC*: 20/12/65, 1; préstamo de Francia: *LC*: 19/11/67, 1.

¹¹¹ 500 mil turistas: *LC* 5/2/67, 5; *Plan Habitacional*: *LC*, 17/1/67, 1. **Pastoriza/Piglia** (2012) reconocen que el turismo sindical tiene “un desarrollo lento” y un despegue a partir de las concesiones de Onganía “en paralelo con el boom de los departamentos de veraneo para los sectores medios” (403). Véase también **Pastoriza** 2008: “Estado, gremios y hoteles, Mar del Plata y el peronismo” (2008)

¹¹² “*Deseamos creer que se trata sólo de un error*”, titula *LC* (4/1/67, 9): “En momentos en que el país está empeñado en la difusión de su cultura y por medio del Fondo Nacional de las Artes auspicia y alivia a los elencos, en nuestra ciudad la Municipalidad habla de implantar un impuesto a los espectáculos del 13%. Igualito que en Europa y los centros turísticos de Centroamérica donde cada municipio en temporada libera de todos los impuestos y hasta les proporciona los medios para viajar. Suponemos que el error estriba en que ese impuesto debe aplicarse a algo que tiene una palabra parecida, porque resulta inconcebible que esté en contra de los ideales de nuestro pueblo y pueda perturbar en forma intensa la temporada de espectáculos del balneario, que prometía ser la mejor de cuantas vivió hasta el presente. Los artistas, muy contados de ellos, ganan lo suficiente para decirlo. La gran mayoría siguen siendo Quijotes de una cruzada maravillosa”. En efecto, a nivel teatral 1967 supera las marcas anteriores. Menos contrincantes tendrá la tasa del 5% que se sanciona para los espectáculos en 1974, aunque tampoco dura.

¹¹³ *Lido-Astral-Neptuno*: *LC*, 11/12/66, 9; *LC*: 28/9/66, 1. Puerto: el primero del país desde 1950: cf. capítulo 2, nota 7, pág. 66 y apéndice, pág.6

¹¹⁴ *LC*: 4/2/67, 9.

¹¹⁵ Íd., 31/3, 11.

¹¹⁶ *LC*: 29/6, 8.

¹¹⁷ Obras del *Festival cordobés*. Principios de un *ti* santafesino. Ver apéndice, pág. 22.

¹¹⁸ *ET*: 12/7/67, 13.

¹¹⁹ **Stebelski**. Entrevista del 28 de marzo de 2008.

¹²⁰ “Mar del Plata: panorama local”. En *Talía*, VI: 32 (1967), 19.

¹²¹ *Los prójimos*, palabras de **Gorostiza**. Ver apéndice, pág. 22.

¹²² *LC*: 17/4/67, 11.

¹²³ *ET*: 15/9/67, 13.

¹²⁴ *ET*: 7/7/67, 13.

¹²⁵ Reportaje de *ET*: 8/12, 13.

¹²⁶ “Mar del Plata: panorama local”. En *Talía*, VI: 32 (1967), 18.

¹²⁷ **Baigol**. Entrevista del 26 de abril de 2007.

¹²⁸ Dos textos de *LC* sobre la pérdida de StudioUno: 15/3/67, 13 y 31/12/67, 13.

¹²⁹ **Chulak**: 1967, pág. 19. Cf. nota 126.

¹³⁰ *ET*: 23/12/67, 9.

¹³¹ *LC*: 20/12/67, 10.

¹³² *ET*: 31/12/67, 13.

¹³³ Johnson, la guerra y la crisis: Cita de *ET*, 17/3/68, 1; Bob Kennedy: *LC*, 9/6/68, 1; estudiantes italianos detenidos y guerrilla en Venezuela: *ET*, 17/3/68, 1; Indira Gandhi, Laos: íd. ant.. Los premios del Festival de Cine. Ver apéndice, pág. 22.

¹³⁴ Luther King: *ET*, 5/4/68, 1; Onganía sobre la *actitud* del pueblo: *ET*, 6/4/68, 1; Camusso: *LC*, 11/5/68, 1; “ola de paros y desórdenes” en París: *LC*, 19/5, 1; huelga obrero-estudiantil: *LC*., 22/5, 1.

¹³⁵ *Titulares marplatenses, temas argentinos*. Onganía antitotalitario: *LC*: 31/5/68, 5; desalojo de alumnos en La Plata: íd, 13/6, 1; Ley 18.188: íd, 9/7, 1; tasa inflacionaria de 10,7 %: íd., 15/8, 1; expansión del crédito: íd., 3/5, 1; más consumo: *LC*, 9/8, 1.

¹³⁶ Caso Checoslovaquia: *LC*, 25/8/68, 1. El film documental *Chicago 10* y la represión estudiantil en USA. Ver apéndice, pág. 22-3.

- ¹³⁷ ET: 3/9/68, 1.
- ¹³⁸ ET: 6/9/68, 1.
- ¹³⁹ ET: 28/9, 1. Sobre *Uturuncos*, ver apéndice, pág. 23.
- ¹⁴⁰ ET: 2/10/68, 1.
- ¹⁴¹ LC:13/10/68, 1. La *Revolución Peruana* y el tecermundismo según **Worsley**, ver apéndice, pág. 23.
- ¹⁴² Nixon: ET, 8/11/68, 1; Humphrey, vencido al final del escrutinio: LC, 6/11/68, 1. Sumarios sobre “el personal de YPF que abandonó tareas de gran responsabilidad, como la atención de la usina eléctrica y el “cracking” catalítico”, denuncia no sin desparpajo el diario socialista: ET: 22/11, 1. Paro de la CNT: íd, 1. *Apolo VIII*: LC: 24/12, 1.
- ¹⁴³ ET:18/11/68, 9. Obras visitantes temporada 1968: Ver apéndice, pág. 23-4..
- ¹⁴⁴ ET: 6/12/68, 7.
- ¹⁴⁵ ET: 13/11, 7; LC:15/11, 11.
- ¹⁴⁶ **Baigol**. Entrevista del 26 de abril de 2007.
- ¹⁴⁷ **Anchart**: LC, 31/5/68, 10; **Porcel**: LC, 18/6/68, 11.
- ¹⁴⁸ ET: 28/6/68, 9. ET cita algunos títulos. *El cerco* (franco-argentina de **Claude Boissol**, 1959), *Héroes de hoy* (segundo largo de **Enrique Dawi**, 1960), *El encuentro* (**Dino Minitti**, 1964), *Los venerables todos* (**Manuel Antín**, 1962), *Un sueño y nada más* (argentina-brasileña “con **Virginia Lago**”, s/f), *La espada de Ivanhoe* (o *La rivinchita di Ivanhoe*, ítalo-argentina de **Néstor Gaffet**, 1964), *Así o de otra manera* (**José David Kohon**, 64), *En la vía* (**Alberto du Bois**, 1959), *Racconto* (**Ricardo Becher**, 1963) y *Misión 52* (**Mario Lugones**, 1962).
- ¹⁴⁹ ET:27/9/68, 9.
- ¹⁵⁰ LC:28/11/68, 12.
- ¹⁵¹ ET: 7/12/68, 2.
- ¹⁵² Payasín: *El Atlántico* (EA), 24/1/67,11;Cibrián y Airaldi: ET, 27/12/68, 13;declaración de Vítтори: ET, 19/11/68, 8.
- ¹⁵³ ET: 2/3/68, 9.
- ¹⁵⁴ “Se leerán trabajos de Ricardo Iribarren, Ana María Lofeudo, Hugo Alaiz, Magda Audibert, Mario Mazza, Mercedes Saavedra, Pablo Minitti, Alberto Barroso, Pablo Briand, Graciela Parisotto, Jorge Mendonça Pina, Estela Marasatto y Carlos Petroni, entre otros” (ET: íd., 9). **Iribarren**, paralelamente, recita poemas de **Jacques Prévert** y su propio poema *Anacire y Madus* (sic) en el concert *El girasol rojo* (Las Heras 2566) (íd, cartelera, pág. 9).
- ¹⁵⁵ Entrevista realizada a **Montanelli** por **Alicia** y **Beatriz Sánchez Distasio**, 1997.
- ¹⁵⁶ Entrevista a **Horacio Montanelli**, 11 de junio de 2008. *Con Nicolás Fabiani*.
- ¹⁵⁷ ET: 4/4/68, 9.
- ¹⁵⁸ ET: 2/3/68, 9.
- ¹⁵⁹ LC: 3/5/68, 7.
- ¹⁶⁰ Las obras, *La granada* de **Rodolfo Walsh** (1965) y *Los días de Julián Bisbal*, de **Cossa** (1966) La primera, del *realismo reflexivo híbrido* o del período de intercambio de procedimientos; la segunda de la fase intuitiva del microsistema (**Pellettieri**, 2003: 250-1). El texto de Walsh, sátira antimilitar, no llega a puerto: “Momentáneamente ha desistido.... Existen para ello atendibles razones “ambientales” (ET: 7/1/69, 9). Un *registro de asistencia* a la Escuela de la *Comedia* nos informa del aula en 1968 –en este orden: **Adamini**, Hugo; **Ahamendabu** Jorge; **Arpajou**, Carlos; **Blanco**, Osvaldo; **Castro**, Carlos; **Centeno**, Teresa; **Elena**, Rubén; **Eyras**, José M.; **Giménez**, Mabel; **Larroca**, Susana; **Lozano**, Paula; **Muñoz**, Alicia; **Sacchi**, Alicia; **Vázquez**, Carlos; **Ynoub**, José; **Zavalía**, Diego; **Barberis**, Gloria; **González**, Viviana; **Marquevich**, Sergio; **Durand**; **Gianelli**; **Galván**, Moria (mecanografiados); **Sassi**, Jorge; **Rodríguez**, Horacio; **Santagada**, María del Carmen; **Pérez**, Mónica (en cursiva). El documento, membretado, seguido de idéntica lista pero por orden alfabético, y las x de la efectiva continuidad a lo largo de tres clases semanales durante el mes de julio, es significativo: siguieron actuando, incluso *luego* de Nachman, los aspirantes que a *más clases* dieron el presente en la CM. Una de las excepciones es **Sassi**, que emigra pronto a Buenos Aires.
- ¹⁶¹ LC : 1/6/68, 10.
- ¹⁶² LC: 12/8/68, 2º sección, 10.
- ¹⁶³ Astar., Perelló, *Grupo del Sur, Los Pioneros*: ET: 16/8/68, 9.
- ¹⁶⁴ ET: 23/8/68, 7.
- ¹⁶⁵ **TAM** (Wernicke y Daniel Ruiz), Joe Rígoli: ET, 28/6/68, 9.
- ¹⁶⁶ ET: 30/8/68, 9.
- ¹⁶⁷ Reportaje y cobertura de ET: 24/8/68, 9.
- ¹⁶⁸ ET: 6/9/68, 7.
- ¹⁶⁹ ET: 30/8/68, 9.
- ¹⁷⁰ Íd., 6/9, 7.
- ¹⁷¹ ET: 14/9/68, 7. Nacido en Buenos Aires, **Enrique Wernicke** (1915-1968), “fue periodista, agricultor, titiritero, publicitario y, sobre todo, fabricante artesanal de soldaditos de plomo”. Vivió en la ribera inundable del norte capitalino, lugar de la mayoría de sus relatos breves, sus libros los ilustraron Castagnino y Carlos Alonso, y su estilo, “basado en el laconismo y en la descripción de vidas ordinarias, que años más tarde, y de la mano de autores norteamericanos como **Raymond Carver**, sería bautizado “minimalista. En su brevedad y despojamiento, sus cuentos aspiran cada vez con mayor precisión al insight. Y, en su modo, anticipan los relatos últimos de **Miguel Briante**, otro marginal de circuitos y modas literarias, que supo conseguir con sus narraciones verdaderas piezas poéticas en las que el acento campero se entrelaza con un decir firme y definitivo”. Sus *Sainetes contemporáneos* obtuvieron la distinción Mejor Autor 1963 de la Asociación Críticos Teatrales. Cf. www.7calderosmagicos.com.ar. Su viuda **María** también es escritora en Mar del Plata.
- ¹⁷² **Los Pioneros, I**: ET: 8/9, 15 y LC: 3/9, 11.
- ¹⁷³ **Los Pioneros, II**: ET: 3/11/68, 6.
- ¹⁷⁴ ET: 21/9, 9; LC: 4/10, 12. Ambos matutinos repiten la gacetilla informativa. Sobre *Teatro del Sur*, ver apéndice, pág. 24.

¹⁷⁵ Sobre *Gente por la Paz*, ver apéndice, pág. 24.

¹⁷⁶ *ET*: 8/10/68, 7. La revista de la AFHA anuncia el 8 de octubre la obra nativista y la cúspide del acto, la “Elección y coronación de la REINA Hispano Argentina” (Año III, n° 4, s/p.).

¹⁷⁷ *ET*: 10/10/68, 7.

¹⁷⁸ *LC*: 23/10/68, 11.

¹⁷⁹ *LC*: 24/11/68, 10.

¹⁸⁰ Suplemento *Los jueves de LC*: 21/11/68, 12.

¹⁸¹ El “famoso happening”, según palabras de *ET*: 13/12/68, 8, lo relata en el reportaje del 29 de mayo de 2010.

¹⁸² *ET*: 13/12/68, 8.

¹⁸³ *ET*: 8/11/68, 9.

¹⁸⁴ *ET*: 17/11, 20.

¹⁸⁵ Reportajes sucesivos de *ET* (**Jorge Abel Martín**). Ver apéndice, pág. 24.

¹⁸⁶ Sobre **Jorge Díaz Gutiérrez** (1930-2007), ver apéndice, pág. 24-5.

¹⁸⁷ *LC*: 15/6/68, 8-9.

¹⁸⁸ 11/11/68, 9.

¹⁸⁹ **Stebelski**. Entrevista del 28 de marzo de 2008.

¹⁹⁰ **Benhayón**: 11/11/68, 9.

¹⁹¹ *ET*: 22/11/68, 8.

¹⁹² *ET*: 24/11/68, 9.

¹⁹³ “*Los Juglares: despierta y danza*”, 6/6/69, 10. Sólo una fotografía de *ET* permite adivinar la puesta, prescindente de trastos, a excepción de una suerte de *luna* sobre cámara negra, partida longitudinalmente, con un diseño de listones transversales. Los actores visten ponchos monocromáticos, sobre los cuales se ve lo que parece un *poblado* cubista. Así, *LJ* propone un *mestizaje* de elementos vanguardistas y folclóricos (*ET*: 12/11, 9) **Loholaberry**, respecto de su texto espectacular: “Una pantomima escenificada, quisiéramos llamar al nuestro un espectáculo total, ya que se utilizan elementos de la pantomima, la danza y el teatro” (*LC*: 6/6/69, 10).

¹⁹⁴ *ET*: 4/12/68, 7.

¹⁹⁵ *LC*: 24/1/68, 1. Los sindicatos y Onganía: ver apéndice, pág. 25.

¹⁹⁶ Su informe trimestral arroja un PBI del 6,4%, si el sector agropecuario registra una caída del 1,8 a cambio la industria crece un 11%, la construcción un 16,4 y el consumo un 16, la inversión bruta se ha quintuplicado, 76,6 millones de dólares se adicionaron al tesoro, los ingresos tributarios crecieron un 25%, el crédito privado sumó 47.700 millones de pesos y las importaciones un 15,7% en mercaderías y servicios. *Chocón-Cerros Colorados*: *LC*, 10/1/69, 1; Cifras macro: *ET*, 11/5/69, 1.

¹⁹⁷ El *Cordobazo* instilará un símbolo para el país venidero, pero su excepcionalidad se debe a otras condiciones históricas. Su acelerado desarrollo se concentra entonces en un sólo sector y no en todas las ramas de la industria; inclusive en su período eclíptico nunca se instala una usina siderúrgica (**Brennan** 1996, 55). A ello se suma el reclutamiento de mano de obra joven y no calificada, un control casi completo de las jerarquías gerenciales por extranjeros que se reservan el manejo de fondos (franceses nativos en IKA-Renault) y oficinas administrativas en Buenos Aires, un celo enfermizo hacia la productividad a destajo que consuela en salarios altos la triplicación del trabajo en la línea de montaje (íd., 178) y, finalmente, un declive repentino a causa del exceso de producción relativo a la demanda. El paternalismo consuetudinario de la turinense *famiglia Fiat* que procura aculturar al obrero e inculcarle una identificación con la empresa, socavar la solidaridad gremial y, de paso, escapar del control burocrático, manifiestamente contrata operadores de ascendencia italiana, y arrinconando todo reclamo a los *sindicatos de planta SITRAC (Fiat Concorde)* y *SITRAM (Fiat Materfer)* aislándolos del contexto —de hecho no intervienen de manera significativa en el *Cordobazo*—culmina el cuadro: el tan denostado imperialismo ha sentado reales en la provincia mediterránea. La índole de sus s también es diferencial. Recordemos que también en Córdoba suceden los congresos de la *Resistencia Peronista*: ver apéndice, pág. 25.

¹⁹⁸ Aún muy citado, vale la transcripción, casi un *manifiesto* del nuevo sindicalismo: “Durante años solamente nos han exigido sacrificios. Nos aconsejaron que fuésemos austeros: lo hemos sido hasta el hambre. Nos pidieron que aguantáramos un invierno: hemos aguantado diez. Nos exigen que racionalicemos: así vamos perdiendo conquistas que obtuvieron nuestros abuelos. Y cuando no hay humillación que nos falte padecer, ni injusticia que reste cometerse con nosotros, se nos pide irónicamente que ‘participemos’. Les decimos: ya hemos participado, y no como ejecutores, sino como víctimas de las persecuciones, en las torturas, en las movilizaciones, en los despidos, en las intervenciones, en los desalojos. No queremos ya esta clase de participación” (cit. por **Senén González** 1971, 118-9).

¹⁹⁹ Dispersados en el centro de la ciudad, “grupos desprendidos del grueso de las columnas cometieron actos predatorios”, incluyendo la “pedrea” contra un auto de empresarios italianos “que visitan el país”. El clima se anticipa en Buenos Aires: el gobierno monta un “dispositivo extraordinario de prevención” alrededor de un acto de la CGT de los Argentinos en el barrio de Mataderos. Desde ese día se prohíbe toda reunión masiva “en el conocimiento de intentos terroristas y de alteración del orden”, con acuartelamiento de las fuerzas de seguridad. En la estación Retiro explota un “potente petardo” (*sic*) del que resulta lesionado un menor de 15 años. En Avellaneda chocan 800 manifestantes y la policía y se perciben en la muchedumbre estudiantes y “el presidente del disuelto Comité bonaerense de la UCR, **Raúl Alfonsín**”. *Pedrea* sobre empresarios italianos: *ET*, 5/1/69, 1; “Potente petardo” más Alfonsín: *ET*, 2/5/69, 1.

²⁰⁰ A fines del 68 el rectorado de la Universidad de Corrientes *privatiza* el comedor estudiantil otorgándole la concesión al hacendado **G. Solaris Ballesteros**, quien enseguida aumenta el ticket de 27 a 172\$, exorbitancia que provoca la reacción del estudiantado, compuesto entonces por 5000 alumnos. En marzo éstos exigen la caducidad de la concesión. La CGT regional habilita una *olla popular* para suplir el comedor y los estudiantes crean la *Junta Coordinadora de Lucha*, donde convergen las distintas corrientes políticas cuyo activismo está vedado por el Estatuto de la Revolución Argentina. Los estudiantes inician las acciones en una réplica involuntaria del *Mayo francés*. El rector de la Universidad del Litoral suspende las clases luego de asambleas en solidaridad con Corrientes; lo mismo sucede en Resistencia y en La Plata: los alumnos en procesión callejera “rompen las modernas vidrieras del Banco de Crédito Provincial” de la capital bonaerense. El ministro del interior Borda atina a atribuir “lo de Corrientes a la intervención de extremistas de izquierda” (*ET*: 17/5, 1). En Rosario los estudiantes vociferan “Abajo la dictadura”, desacatan la orden de desmovilizarse y uno de ellos, **Adolfo Ramón Bello**, es muerto a quemarropa. (18/5, 1). La FUA reacciona coordinando un plan de resistencia. La intranquilidad tiene epicentro en la ciudad mesopotámica, y en Santa Fe se declara asueto académico por una semana. Rosario propone un comité obrero-estudiantil y una huelga de claustreros (19/5, 1) que finalmente se suscita el 21. El reguero de pólvora ya abarca las universidades del Litoral, Nordeste, Rosario, Córdoba y Cuyo: en ésta última los jóvenes

ocupan la Facultad de Ciencias Políticas. Otros 500, en Filosofía y Letras de la UBA, se preparan a ganar la calle pero se los impide la policía. **Borda** aconseja que no se dejen arrastrar “por agitadores profesionales” (21/5, 1).

²⁰¹ *LC* titula, alarmista: “Nuevos y sangrientos choques estallaron en Buenos Aires. Pena de muerte o reclusión indeterminada para los que atenten contra las fuerzas del orden en Rosario” Luis Alberto Blanco: *ET*, 23/5/69, 1; *ET* optimista: 24/5, 1; *LC* en alarma: 24/5, 1.

²⁰² Pacto de Mar del Plata: *ET*: 25/5, 1; primeras *marchas del silencio*: *ET*: 28/5, 1.

²⁰³ La controversia sobre lo *espontáneo* y lo *organizado* del Cordobazo y el *informe Caballero*, ver apéndice, pág. 25.

²⁰⁴ El nuevo titular del Interior, general Francisco **Imaz**, disuade a la opinión pública de cualquier salida electoral: “hasta que no se logren definitivamente los objetivos de la Revolución no habrá desemboque político” y machaca, testarudamente, la idea corporativista de *participación* contra la de *representación*: “Hay que promover la comunidad con un nítido sentido orgánico”. *Primera Plana*, aliada incondicional de los comienzos, recapacita sobre “la paz engañosa de las facultades” pasados tres años y culpa de la “avalancha” rebelde a la “rigidez y la falta de diálogo” Imaz y *Primera Plana*: cit. por **Sáenz Quesada**, 1986: 78.

²⁰⁵ La policía desarma una bomba puesta en las oficinas de *Xerox* en la capital cordobesa, grupos de jóvenes de la izquierda católica interrumpen una misa a la que asiste el interventor de Mendoza y alguien sacude un cóctel molotov en el *Jockey Club* de Rosario. Caída bur-sátil: *ET*, 9/6/69, 1; catorce muertos: *ET*, 18/6, 1; prisión para **Tosco/Torres**: *ET*, 22/6, 1; atentados contra *Minimax*: *ET*, 27/6, 1; *Xerox/Jockey Club*: *ET*, 29/6, 1; estado de sitio: *LC*: 1/7, 1. ¿Sicarios del gobierno, librándose de un socio ya incordioso cuyo aniquilamiento serviría de advertencia a los más confrontativos? ¿La CGT antigubernamental, pasándole una factura de viejo cuño? ¿La primera ejecución de un sindicalista que asesta la subversión, prolegómeno del asesinato de José Ignacio **Rucci** cuatro años después, que tampoco se atribuye claramente? Las conjeturas polemizan en varios textos: **Abós** (2005), **Gorbato** (1992), **Senén González** y **Bosoer** (2009).

²⁰⁶ El Tercer Mundo, lejos del Plata, telegrafía algunas novedades: el 3 de julio, se desata la *Guerra del Fútbol* entre Honduras y El Salvador; Yugoslavia propone al Congreso Consultivo de Naciones no Comprometidas la inclusión de Vietnam del Sur, “porque el Vietcong ha trazado su línea internacional en términos de independencia de los dos grandes bloques”. El 20 de junio se concreta “la hazaña del siglo” y “el nuevo 12 de Octubre”: la NASA *aluniza* a tres astronautas y Estados Unidos gana la carrera espacial. El trad-uctor simultáneo de la transmisión televisiva de la proeza es un viejo conocido del teatro, **Emilio Stevanovitch**. Las aguas se agitan en Occidente: el ejército británico dispara a matar sobre una marcha civil pacífica en Irlanda del Norte, el *Bloody Sunday* que será el germen del IRA, la guerrilla católica separatista. *Guerra del Fútbol*: *LC*, 4/7/69, 1; Yugoslavia y Vietnam: *ET*, 16/7/69, 1; *alunizaje*: *LC*, 21/7, 3-5; *Bloody Sunday*: *LC*, 15 al 20/8, 1; *Prémoli*: *LC*: 4/9, 1.

²⁰⁷ En los días posteriores a la revuelta, una encuesta popular responsabiliza al gobierno (62%) y muy poco a agitadores profesionales (23%). **Fron-dizi**, tanto tiempo silencioso, dice a *Primera Plana* que “la violencia de abajo procede de la violencia de arriba”, en términos semejantes a los usados unos años adelante por el presidente Cámpora (**Ollier**, 1989: 77). Desechado del ejecutivo, Krieger es blanco de toda la indignación y las suspicacias al sumarse al directorio de la multinacional *Deltec* (**Roth**, 340). Una nueva Ley de Obras Sociales oxigena el frente sindical: los 8 y los *No Alineados* acuerdan y crean una Comisión Normalizadora de la CGT que desmadeja aún más las divisiones internas. El 26 de diciembre, el delegado de Perón, **Jorge Paladino**, porta una cinta grabada del líder que ordena la desafectación de los 8 negociadores. El último vendaval del año sacude a “la Assuan del régimen” (**Rouquié**, 1982: 277), el Chocón —las cuatro empresas licitantes desconocen la Asamblea de representantes obreros, creada al margen de la UOCRA del participacionista **Coria**; al parecer una de las contratistas, que había materializado un dique en el Congo “acordó a los peones criollos el mismo trato extendido a sus anteriores obreros negros” (**Roth**, 381). El obispo de Neuquén, monseñor Jaime de **Nevarés**, posconciliar, se involucra en la huelga.

²⁰⁸ La clase media argentina ya se convirtió en estos años en una “poderosa identidad social”, sin ser la “oligarquía antipatria” ni confundirse con la plebe, pero ya no tiene, en el discurso intelectual, la función contrainsurgente o “fuerza socialdemócrata” que, puesta a la vanguardia, remolca al “resto no evolucionado, inexperto y simplista” de las clases populares, en el análisis de **José L. Romero** (Adamowsky, 2009:362-375). Ahora, ella misma se denigra, recuerda su desprecio por el pueblo y une la “autocrítica urgente” con el paso a la “acción inmediata” (403). **Tomás Eloy Martínez** se suma a sus jueces, en tercera persona siempre como si no perteneciera —o no *quisiera* pertenecer— a ella: “domesticada, psicoanalítica, conservadora, enemiga del cambio” (391). No otra cosa es el *mito de la intimidad protegida* (**Sebreli** en *Buenos Aires: vida cotidiana y alienación*, 1964) el refugio idílico del hogar impenetrable (393), tan trajinado por las fábulas familiares televisivas y radioteatrales, que examinan *Nuestro fin de semana* y *Los prójimos*.

²⁰⁹ *ET*, 25/2/69.

²¹⁰ Teatros de **Víttori**: Lido, Colón, Atlas y Astral (*LC*: 6/1/69, 11). Si sumamos los cuatro en el conteo de fin de temporada, se lleva a Buenos Aires 54.040.646 \$, unos 154.401 dólares. Respecto del *Circo*, *ET* aclara que debe adicionársele en febrero 12 puestas más en la semana del 11 al 16/2, y 11.000.100\$, o sea, 42 millones de ingreso neto, 120 mil u\$s (25/2, 9). Cuadro de recaudaciones del verano visitante: ver apéndice, pág. 25-6.

²¹¹ Crónicas y canciones sobre *La Feliz*, ver apéndice, pág. 26.

²¹² “Mosaico enloquecedor”: *ET*, 6/1/69, 10. Nótese la expresión *aborigen*, involuntariamente respectiva, para señalar a los *locales*; Mar del Plata no está integrada *del todo* a la civilización hasta que es redescubierta por los turistas. *Enloquecedor* revela la alienación de la pasividad pueblerina. Artículo de **Horacio de Dios**: *ET*, 27/2/69, 10.

²¹³ “Cuando la temporada se nos va. ¿Y ahora, qué?” *ET*: 15/3/69, 9.

²¹⁴ Sobre *Veo veo* y su elenco, ver apéndice, pág. 26.

²¹⁵ *Apunten, fuego!*: *ET*, 3/1/69, 9; ¿*Adónde vas tan campante?*: *LC*, 15/7/69, 11.

²¹⁶ **Horacio Ferrari** sin el *Royal*: *ET*, 26/1/69, 9; *Las marionetas trotamundos*: *LC*, 31/1/69, 11; **Clelia Inés**: *LC*, 11/2/69, 14.

²¹⁷ La misma gacetilla la publican *ET*: 28/3/69, 9 y *LC*: 30/3/69, 8.

²¹⁸ *ET*: 20/3/69, 7 y *LC*: 20/3/69, 11.

²¹⁹ *LC*: 12/12/69, 10.

²²⁰ Palabras de **Horacio Embón**: *LC*, 7/8/69, 9; *Teatro Estudiantil Marplatense*: cf. cap 3, pág. 19.

²²¹ *ET*: 25/3/69, 13. **Agüero** por sí mismo, ver apéndice, pág. 26-7.

²²² “Razones ambientales”: *ET*, 7/1/69, 9; *Los gemelos*: *ET*, 10/4/69, 9; Escuela: *LC*: 18/3/69, 14.

²²³ *ET*: 11/4/69, 9. *Las bases*: “En cartulina o papel no mayor de 50 x 35, montado sobre una cartulina negra que servirá de fondo. El autor podrá acompañar una maqueta si lo cree conveniente. Las medidas del escenario son 8 metros de boca (sin telón), por 6 de profundidad (el

teatro cuenta con cámara negra o fondo blanco), y 4,50 mts. de altura. Los bocetos de vestuario deberán ser presentados en cartulina de 25 x 35 centímetros, cada personaje por separado. Se informa a los participantes que podrán asistir el día 10 (de abril) a un ensayo a las 22 hs. Los bocetos se entregarán sin firmar; se adjuntará con cada trabajo un sobre conteniendo el nombre, domicilio y número de documento del participante, a quien se le entregará un número. “El premio único instituido será la puesta en escena, en la cual el artista premiado participará en la realización, sea la escenografía o el vestuario. Todos los trabajos presentados serán expuestos en el hall del Teatro, desde el día del estreno. (ET: 5/4, 9).

²²⁴ ET: 17/4/69, 9.

²²⁵ Programa de *Los gemelos*: pág. 3 y LC: 16/5/69, 10.

²²⁶ *Una pasión arrabalera*: LC, 5/7/69, 11; *Tartufo*: LC: 25/7/69, 11. *Anastasia querida*: LC, 30/7/69, 10; *Los enanos*: íd., 15/8, 10.

²²⁷ LC: 4/9/69, 11.

²²⁸ Dice el anónimo cronista de LC: *Suplemento de los Lunes*, 22/9/69, 3. Martha **Rigau** entronca la coacción con el *folclore* político, años después: “era usual que viniera la policía y nos clausurara el teatro. Cada vez que anunciábamos una obra venían y nos decían que la sala tenía que estar pintada con una clase especial de pintura, al agua, por ejemplo. Hasta nos obligaron a hacer los camarines de cemento, por temor a algún incendio” (en LC: 29/9/2001, 8) Rosa **Muñoz** añade que Nachman “los desafiaba” al arrancar la faja de clausura “y seguir con la función” (íd.)

²²⁹ Un mes sin teatro: LC: 20/10/69, 3ª sección, 4. Reposición de Willis: LC: 24/10/69, 10. Antes de la reapertura se informa sobre los finalistas del certamen de dramaturgia: *La muerte de risa* (sucrive el seudónimo *Simplicius*), *El chequeo*, (“H. R”) y *Leyendo a Maugham* (“Bambalinas”), más otras diez obras que se prestarán en el ciclo *Teatro Leído* (LC: 7/10, 10). Nuevos episodios de censura: ver apéndice, pág. 27.

²³⁰ *Moneda de Mandarin*: LC, 5/12/69, 10; **Juan Gatti**: LC, 13/12/69, 10.

²³¹ LC: 14/11/69, 10.

²³² Contamos con el mecanoscrito de *Los gemelos*, “comedia en un acto de **José María Paolantonio**, según una idea de Plauto” que usa el propio Nachman para su puesta. También, para su cotejo, la traducción de la comedia latina por **P. A. Martín Robles** y prólogo de **Vicentina Antuña** (1972: 121-192). El programa de LG también hace mención a otros patrocinios de la *Comedia* no publicados en la prensa: *Víctimas del deber* de **Ionesco** (TAF: Teatro de la Alianza Francesa, igual que *La brujita que era buena*, de Machado); *I Musicisti otra vez con lo mismo* (no otros que **Les Luthiers**, aún no bautizados así); títeres *El gallito cantor*; *Crash*, ballet de **Oscar Araiz**; *Misa criolla* y *My bella china* (Grupo Vocal Argentino); *Las pulguitas traviesas*, de Mara Tasio y Carlos Antón; *El grito pelado*, de **Viale**, por el Teatro del Bajo; otra obra de **Tito Piñero**: *Aventuras de Magoyoso y Corchito* y *Adán y Eva* (Diana Piñero, Teatro de Junín). La información figura en la pág. 7.

²³³ **José María Paolantonio**: ver apéndice, pág. 27.

²³⁴ Véanse las imágenes de **De Marinis**, 1997: 114-24. Alejandro **Finzi** (2007) clasifica las operaciones de adaptación entre texto de *partida* y texto de *llegada*. En nuestro caso, se produce la *evicción* (102), por la cual se sustraen del primero uno o más personajes, o secuencias consideradas no esenciales para la información del texto de llegada; el *fundido*, que asimila en una acotación escénica o diálogo diversas secuencias del texto de partida (102-5) y la *actualización*, que amolda al tiempo presente un texto antiguo, respetando la fábula, preservando la naturaleza de las relaciones entre los personajes (101). Los nombres, por otro lado, son sintomáticos de una sutil referencialidad política (*Marlene, California*), que Nachman comparte del original de Paolantonio.

²³⁵ LC: 4/11/69, 10.

²³⁶ ET: 15/4/69, 9.

²³⁷ *El búho y la gatita*: LC, 29/1/69, 10; *A la vejez acné*: LC, 8/2/69, 11; **Marrone**: sin firmante en *Los Jueves de LC*, n° 17: 27/2, 10. **Nacha Guevara**: ET, 9/1/69, 11. La crítica a *Hay que meter la pata*: ver apéndice, pág. 27.

²³⁸ LC: 19/12/69, 10.

²³⁹ El informe de la CPM (*Comisión Provincial por la Memoria*) consta de 31 fojas y adjunta una carta de la responsable del archivo, **Claudia V. Bellinger**. La Dirección de Inteligencia provincial funcionó hasta 1998 en su sede de La Plata, año en que se instaló allí la Comisión, vía Ley bonaerense n° 12642. Debemos el acceso a los documentos fotocopados a la gentileza de **Juancho Orensanz**, entrevistado, por segunda vez a lo largo de nuestro trabajo, el 7 de enero de 2013.

²⁴⁰ Ver *supra*, capítulo 2, pág. 50.

²⁴¹ Folio n° 7. La fecha, 16 de abril de 1966. Véase el reportaje a **Juancho O.**, en cap. 2: nota 115, pág. 79 y pág. 55.

²⁴² El despiadado (y anónimo) cronista de LC titula “Los productos regionales”, y se refiere a *Arte & Juventud*, que “procuró por todos los medios reflotar un anacronismo, o sea una pieza de Pedro E. Pico, venerable patriarca de nuestro teatro” con “una interpretación escolar con caídas constantes en el ridículo” e “ingenuidad romántica”. Léase también lo dicho *supra* en la crítica a **Cruz Maidana** (pág. 38).

²⁴³ En los 60 se afianza lo que **Pujol** llama *sociedad televisiva*: “el número de televisores en el país pasó de un millón y medio de aparatos en 1959 a casi doce millones en 1968, crecimiento que, proporcionalmente, fue mayor al que se dio en Estados Unidos, el gran proveedor mundial de imágenes en movimiento” (2002, 146). La televisión “introduce lo público (y lo privado de los otros) en el seno de la vida familiar o, si se quiere, domestica el exterior, lo convierte en un elemento más del hogar”, dice **Inés Pérez** (2011, 99). Esta autora indica que su uso público en Mar del Plata “coincidió con el abaratamiento de los aparatos, la posibilidad de comprarlos en cuotas, la “domesticación” del medio y la conformación de una “generación televisiva” propia de los sesenta” (101), lo que en el sector teatral se traduce en una característica a futuro: el éxito de *rating* o audiencia de los *galanes* de pantalla chica se vuelca en asistencia masiva a las obras que traen al balneario, trátese o no de adaptaciones de series o telenovelas tanto como de textos independientes. Cita a **M. Varela** (1998): “también es una época signada por la ocupación de las calles de paseo, los cines, los teatros, los restaurantes, los bailes, el carnaval”, la geografía nocturna y masiva del espectáculo porteño tan fácilmente trasladable a la noche marplatense. **Pérez** interroga a la familia de *Carlos, Marta y José*, que en estos años adquieren su primer artefacto, que siendo caro aún, “prefigura la imagen del ascenso social” de la clase media y sus nuevos consumos simbólicos (102).

Capítulo 5: El teatro en el continente. Nachman, Laureti y Montanelli. *La neovanguardia local (1970-1976)*

Otra vez, una década partida en dos, con rasgos similares al 60 en cuanto a duración media: el lapso constitucional hasta 1976, precedida del plano inclinado de la *Revolución Argentina*, y la más feroz dictadura militar que se recuerde en el país desde el 24 de marzo del 76. La provisionalidad de la institución presidencial es el precipitado de la hecatombe económico-social. Nueve presidentes se escalonan: el postrer año de **Onganía** y la asunción del general **Roberto Marcelo Levingston** (1970-1), el remplazo de éste por el comandante en jefe del ejército **Alejandro Agustín Lanusse** (1971-3), la breve estadía de **Héctor José Cámpora**, al que suplantó **Raúl Lastiri** (1973), el regreso de **Juan Domingo Perón** (1973-4), el vicariato de la Primera Dama **María Estela/ Isabel Martínez de Perón** (1974-6) más el interregno del senador **Ítalo Luder**, y finalmente el golpe de estado del general **Jorge Rafael Videla** o primer quinquenio del *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-81).

El desvanecimiento del proyecto que el *monárquico Onganía* —expresión del lucifuerista **Taccone** (Lanusse 1977, 82) —impone soñando un mínimo de diez años, su *comteana* planificación en tres tiempos, el económico, el social y al final el político¹, signan 1970, acompañado de los sobresaltos de una economía *sin gente*, valuada según la aprobación internacional y, hasta el Cordobazo, caracterizada por la transferencia de ingresos al sector empresarial y las transacciones del sindicalismo acomodaticio. Enero lanza a circulación un nuevo sino monetario (el equivalente 100-1 dólar, LC: 5/1/70, 3), pero en junio el ministro **Dagnino Pastore**, que “empezó con un error: anunció que continuaría la política de **Krieger**” (Roth 1980, 335), lo devalúa de 350 a 400. Es su último acto antes de que la tríada de las Fuerzas Armadas (Lanusse del ejército, Pedro **Gnavi** de la Marina, Juan Carlos **Rey** de la Aviación) retiren de escena a Onganía e instalen a Levingston. Todavía a comienzos de año el tambaleante primer mandatario “mantenía una visión optimista del porvenir como si siempre quedaran diez años por delante” (Lanusse, 81) Su euforia al exponer ante el generalato un abstruso organigrama que abarca la sociedad entera sobre bases corporativistas, “concejos de profesionales”, “concejos vecinales”, “estructuras empresariales” y “la CGT unificada” delatan su grado de autismo, cuando “la maldita realidad interfería y la gente no quería entrar en los concejos que, pese a su inexistencia fáctica, constituían (para él) la verdadera democracia social”. El 28 de mayo principia así para Onganía la cuenta regresiva².

La aparición luctuosamente espectacular de *Montoneros* será el tiro de gracia. Sus fundadores, **Fernando Abal Medina** y **Carlos Gustavo Ramus**, originarios de la ultraderechista *Ta-*

cuara, a su vez activista de la UNES (*Unión Nacionalista de Estudiantes Secundarios*), de educación católica y fanáticos de la Falange Española, que se aficianan a atacar escuelas judías munidos de porras y manoplas, al entrenamiento militar y el culto del uniforme. Desilusionados por el vuelco liberal de los gobiernos golpistas, se reorientan hacia el peronismo, sueñan un “Estado Nacional Sindical” que sustituya a la partidocracia. El MNRT (*Movimiento Nacionalista Revolucionario Tacuara*) de **José Luis Nell** y **Joe Baxter**, éste inglés y ex *boina verde* en Vietnam (1962) se inclina gradualmente a la izquierda de manera ambigua; una facción, con **Rodolfo Galimberti**, admite al peronismo pero hostiliza al marxismo, mientras otra, la de Nell, acepta el marxismo como método de análisis, pero la gran conversión de todos sus cofrades madura a través de otro viraje, el de la Iglesia desde su propia cúspide, el papado de **Juan XXIII**, y en la Argentina, la propalación del credo posconciliar en boca del sacerdote **Carlos Mugica** y el activismo de **Juan García Ellorrio**, que se atreve a interrumpir la misa del 1º de mayo del 67 en la catedral metropolitana ante el mismísimo Onganía, y en cuya revista *Cristianismo y Revolución* cunde el ejemplo del cura-guerrillero **Camilo Torres**³. En 1967, *Tacuara* pasa a la clandestinidad y en los años posteriores las circunstancias político-económicas estimulan sus dos ingredientes definitorios: radicalización y peronización.

El capital nacional, en competencia desigual, acentúa su bancarrota en cada devaluación — las quiebras pasan de 1647 en 1968 a 2982 en el 70 (**Gillespie**, 89)—lo que pone en entredicho la compatibilidad del capitalismo en el país, que asiste impávido a una nueva suplencia de generales en el poder ejecutivo con tal de demorar el retorno de Perón. Las **FAP** (*Fuerzas Armadas Peronistas*) se anticipan a los *Montoneros* en sonadas acciones entre enero y abril, como el asalto a la Guardia Policial de Villa Piolín con reparto de juguetes (6/1) y otro al barrio Sargento Cabral de Campo de Mayo (1/2). Sus comunicados ardientes se publican en las páginas de *Cristianismo y Revolución*⁴. La guerrilla de Firmenich elige un día y un personaje de fuerte carga simbólica: el 29 de mayo, aniversario del Ejército y del *Cordobazo*, y **Pedro Eugenio Aramburu**, presidente de la *Libertadora* y *fusilador* del general **Valle** en 1956; el comando, nominado precisamente *Juan José Valle* y de apenas doce militantes, lo captura en su departamento y a los tres días lo ejecuta en el pueblo bonaerense de Timote, donde la familia Ramus posee un casco de estancia. El llamado *Operativo Pindapoy* o **Aramburazo** persigue los propósitos de presentarse en sociedad mediante un bautismo de violencia representativo de su sesgo punitivo e histórico —Aramburu también había secuestrado el cadáver momificado de **Eva Perón** y su viudo alguna vez comentó *de esas víboras no debe quedar una viva* (**Gillespie**, 121)—, aplicar la *justicia revolucionaria* por fuera de la legalidad instituída y, final-

mente, sacar del medio a un respetado *político* que en ese tiempo conspira contra el régimen de Onganía pues planea dividir al movimiento justicialista: al repartir “cargos a sus *moderados* y conciliadores en un nuevo orden civil, (Aramburu) negaría al ala revolucionaria protección (y ésta) podría ser aniquilada militarmente” (id, 122)⁵.

El 8 de junio Onganía dispone el relevo—mejor dicho, se *propone*—de los tres Comandantes y pronuncia un mensaje lacónico e inusitado: “La era de los golpes y de los planteos ha concluído y no volverá” (Lanusse, 122). Los depuestos contraatacan, a su vez, renunciándolo. El hombre común observa el recambio como una puja de palacio, pero los círculos politizados advierten el final del ciclo más férreo de la dictadura, a la cual culpan de la virulencia social, y no al *extremismo* (id, 125). En su toma y daca con el sindicalismo, Onganía había promulgado una *Ley de Obras Sociales* que le proveía mayores recursos, al punto de poder canalizarse en hoteles gremiales: Mar del Plata, usufructuaria privilegiada, pasa de contar ocho en 1967 a sesenta y dos en 1973 y noventa diez años más tarde (Pastoriza 1999, 73)⁶.

Levingston, agregado militar en Washington, asume pensando en un plafón nacionalista para la Revolución. Dictamina una ley de *compre nacional* (obliga a las empresas estatales a equiparse de productos marca argentina en lugar de importar sucedáneos más baratos), restringe el crédito oficial a los monopolios nacionales y extranjeros, crea el BANADE (*Banco Nacional de Desarrollo*) y determina una estrategia de capitalización consistente en descontar el 3% de los aumentos salariales a la clase obrera y atar éstos al incremento de la productividad laboral (Horowicz 1985, 209), compensa la devaluación a través de reducciones de los recargos de importación y de los reintegros a la exportación no tradicional, grava con retenciones al comercio exterior agropecuario para engrosar las cuentas fiscales y sigue una política monetaria restrictiva que afloje las presiones cambiarias. Las medidas son inoperantes. La merma del saldo exportable, la debilidad del consumo y las inversiones vuelven a desestabilizar la economía: en el trimestre agosto-octubre el índice del costo de vida asciende un 30% y entre enero y julio un 7% promedio (informa Ferrer, ministro de economía de Levingston, 2000: 256).⁷ El 11 de noviembre resurge la política de la mano de los partidos que coordinan *La Hora del Pueblo*. Perón da luz verde al acercamiento con los antiguos rivales, o sea, el titular del radicalismo Ricardo Balbín y un acuerdo entre peronistas, demoprogresistas, conservadores y socialistas. Otros vientos de cambio vienen de afuera. El 4 de septiembre la Unión Popular de Salvador Allende gana las elecciones en Chile, “la revolución anticapitalista por el libre ejercicio de los derechos ciudadanos” (Allende 1973, 19) hecho sin precedentes que se propone como tal la vía al socialismo sin lesionar las reglas del pluralismo democrático. Naturalmente, la experiencia presupone una inyección de nuevos bríos a la

utopía, adicionada a las tan próximas de Perú (la ya mencionada de **Velasco Alvarado**) y Bolivia (el general **Ovando** en 1969 y el general **Torres** el 7 de octubre del 70) y sus formas autóctonas de social-nacionalismo⁸.

Otra arremetida cordobesa derrumba a Levingston. El 1 de marzo nombra gobernador a **José Camilo Uriburu**, vástago de una familia aristocrática, quien pronuncia un acre discurso ante sus homólogos en la Fiesta del Trigo, comprometiéndose a “cortarle la cabeza a la víbora que anida” en la provincia. La CGT local, que obedece a la nueva conducción del secretario general **José Ignacio Rucci** (electo el 2/7/70 y postulado por su par de la UOM, **Lorenzo Miguel**), mantiene asperezas con los gremios de la Fiat, cuyos reclamos rehúsa en enero; **Tosco** organiza un comité de huelga para el 12, y ese día, los mecánicos de Concord y Materfer protestan ante los portones de la fábrica de Ferreyra, que reprime la policía y produce un muerto. El **Ferreyrazo** hace reaccionar a CGT cordobesa contra la “complicidad pasiva” de la “burocracia” de la central porteña, pero los distintos gremios, incomunicados y contrapuestos, no alcanzan a congeniar como casi dos años atrás, y a cambio los activistas no obreros se entregan al saqueo, atacan empresas e incendian supermercados⁹.

El retardo en cercar la revuelta plantea la incógnita sobre el rol de Lanusse en las jornadas: recién el 16 aterriza en la ciudad depredada una brigada antiguerrillera. El 17 Levingston remueve a Uriburu e implanta la pena capital y se apresa a los dirigentes gremiales. El comandante en jefe destituye al presidente de facto el día 23 y asume personalmente el gobierno el 26¹⁰. **Lanusse** desanda el rumbo nacionalista de su predecesor en un vuelco liberal que recuerda la filosofía económica de **Krieger**. Levingston habría revertido la explosión inflacionaria (34% de noviembre del 70 a enero 71, 18% el trimestre posterior según **Ferrer**, 261) y recupera el lugar decisorio del Estado en materia industrial —aluminio en Puerto Madryn, más prospección de yacimientos para YPF, un primer proyecto de papel prensa— y de infraestructura, como el plan ferroviario Zárate-Brazo Largo financiado con crédito exterior, la represa de Salto Grande y el ente binacional paraguayo-argentino Yacyretá-Apipé. A pesar del nulo consenso, el flamante primer magistrado retorna a las políticas recesivas, disuelve el Ministerio de Economía y Trabajo y devalúa el peso, medida atentatoria contra la distribución del ingreso hacia la masa asalariada. El dólar, que pasa a cotizar 5 pesos ley, un mes después toca 7,51\$ el paralelo; como en otras ocasiones, lógicamente, mejora el sector exportador, pero la inflación repecha la cima del 70% anual en 1972 (**Ferrer**, 262). Quizás para poner un redil a la proliferante guerrilla, el oficialismo recobra la delantera política y convoca al *GAN* (*Gran Acuerdo Nacional*), una forma de colocar a la *Hora del Pueblo* bajo su ala y fijar el calendario

electoral. El 1 de abril, luego de cincuenta y ocho meses, un decreto rehabilita, escueto, la actividad partidista en la república¹¹.

Perón, por supuesto, se mueve a dos puntas. A lo largo de estos años entrecruza correspondencia con quienes actúan bajo su advocación fuera de los cuadros partidarios. El 9 de febrero del 71 *Montoneros* le remite una carta pidiéndole expresamente su aprobación sobre el secuestro y ajusticiamiento de Aramburu “debido a versiones según las cuales estropeamos sus planes políticos inmediatos” (cf. **Baschetti**, 124), a lo que Perón responde —sin nombrar a su adversario asesinado en ningún momento— “encomio todo lo actuado” (íd., 129) y se extiende sobre la regla de “pegar cuando duele y donde duele” (las mismas palabras usará **Firmenich** contra la *burocracia sindical*) por medio de una pluralidad de dispositivos, “intimidación, infiltración, captación: todo es lícito en la guerra revolucionaria si la finalidad es conveniente” (íd., 131-2). Otro texto de solidaridad hacia un procesado, fechado el mismo día (20/2) dice que la “guerra revolucionaria contra la canalla dictatorial se intensificará cada día y no hemos de parar hasta liberar a la patria, y esa hora será de ustedes, los jóvenes” (íd., 135). Finalmente, el 23 de febrero, suscribe un mensaje “a la juventud maravillosa y esclarecida que ha aprendido a morir por sus ideales... el espejo en el que debemos mirarnos” (íd., 139)¹².

Mar del Plata, temporada sin violencia

El recreo atlántico, gradualmente, se politiza. El inconsciente colectivo de bastión burgués y *gorila* tiende a despertar una actitud reactiva en los jóvenes de la clase media, que adhieren a las causas progresistas en igual proporción que al nacionalismo de derecha. Hasta la fecha axial del 6 de diciembre de 1971, cuando muere baleada la estudiante **Silvia Filler**, la ciudad vive todavía el limbo de la fiesta turística, los inviernos apacibles de activación comercial y la ocupación plena. Recién el verano del 71 recuenta menos veraneantes de lo acostumbrado y se cierne, acaso por primera vez, la sombra de una crisis en exacta consonancia con el resto del país. El *Censo de Población y Vivienda* 1970 señala un ensanchamiento demográfico decepcionante: 281. 534 habitantes —el cálculo final será de 313, 465—, “baldazo de agua fría”, pues “la mayoría del vecindario estimaba el medio millón”¹³. Ocurre que una década atrás contaba 224.571. Mar del Plata comienza a ser tan expulsiva como es polo de radicación, dada su matriz aldeana poco tonificante para la juventud, de lo que fue testigo la expatriación de actores. Una circunstancia parecida sufren los pueblos bonaerenses, “hay más viviendas que familias y en algunos de ellos ha disminuído la población”, si se la parangona a 1960.

Nada sombrío augura 1970. En el segundo día hábil de enero se inaugura el cine *América*, en el primer piso del edificio donde se abrió el *Atlas* un año atrás. Las compañías de Buenos Aires adoptan la ventaja de incluir marplatenses en sus filas: **Nachman** es actor de reparto en *Sucedió en la oscuridad* (**Peter Shaffer** autor, **Juan J. Bertonasco** director: Fernanda Mistral, Atilio Marinelli, Susana Rinaldi, Iris Marga, Tincho Zavala y Aldo Bigatti)¹⁴. Con todo, hay una baja en la contabilidad de artistas visitantes. Se presentan también recitales del rock & blues en castellano, *Manal*, *Almendra*, *Vox Dei*, *Moris* en el *Alberdi*, auditorio del hotel de Luz y Fuerza. El *Festival de Cine* se da cita desde el 5 de marzo y lo engalanan estrellas europeas: **Ugo Tognazzi**, **Maria Callas**, **Pier Paolo Pasolini**. No obstante, la cobertura detecta fallas organizativas insalvables, pedestre nivel de las películas y pocas figuras rutilantes, “excepción hecha de **Lee Strasberg**, cuya vigencia podría discutirse”; al *Auditorium* le fallan los aparatos de refrigeración; algunos filmes en competencia van a la pantalla del cine *Ocean Rex* “adecuado para las necesidades locales, pero excesivamente modesto para la jerarquía del Festival”, y además, sus altoparlantes asperjan “cumbias, melódico y tangos, muestra de mal gusto” y así “la confrontación internacional adquiere un tono pueblerino y opaco”, desperfectos eléctricos rompen la continuidad en la proyección de *Last summer* (**Frank Perry**, 1969) y “no se puede fumar (pero) se puso a bomberos que crean un clima bastante sugestivo y nada tranquilizador”¹⁵. Los largometrajes de muy distinta cuna revelan el trazo crítico que la cultura filmada imprime a Occidente. *If...* (**Lindsay Anderson**) y su oxfordiano personaje ametrallando a sus profesores y dignatarios de la Iglesia, *Comisario Pepe* (**Ettore Scola**), un policial que denuncia la corrupción de la sociedad italiana, y *Juan Lamaglia y Señora* (**Raúl de la Torre**) la autopsia vertical del materialismo y la doble moral de nuestra clase media. La primera, ganadora del *Oso de Oro* en Cannes y fuera de certámen, se emite sin restricciones debido a que el Festival se halla exceptuado de la censura, pero ésta prohíbe su circulación en el circuito comercial sin explicar motivos, aunque —se supone— si existe alguno, es que puede incitar la rebelión juvenil (**Alsina Thevenet** 1977, 285).

El trajín teatral de 1970 en cuanto a elencos forasteros tiene al *Teatro de la Comedia Marplatense* como hospedaje específico del receso. La carestía, o directamente el cierre temporario de las grandes salas ociosas, termina beneficiando al anfitrión **Gregorio Nachman**, ya convertido en referente único de la escena *off* invitada en la ciudad, lo que extrema el divorcio de los teatristas locales respecto de la temporada, ya pasto excluyente de los porteños. *Ninguna* platea se abre en el estío a los marplatenses, habiendo cada vez más para funciones; en invierno vuelven a ser cines la mayoría y esperan cada año el nuevo verano, retracción notoria

de la dinámica institucional que exilia a las agrupaciones oriundas a estrenar en temporada baja y en sala propia, en caso de haberla logrado.

El 9 de junio llega a la *CM Constantino Juri*, ex director del Municipal General San Martín, del Colón de Buenos Aires, el Teatro Argentino de La Plata y docente de la Escuela de Arte de la Universidad de Córdoba, quien además de poner *Los tres berretines* (**Malfatti/De las Llanderas**) junto al plantel estable de GN, oficia un cursillo en su Escuela de Arte Escénico. En junio, da cabida a la bailarina **María Fux**, dentro del ciclo *Expodanza 70* que continúa en agosto con **Ana Kamien** y se prolonga hasta noviembre (doce recitales, dos al mes y en simultáneo con el TMGM porteño, *único evento* en la historia que se produce en dos sedes y una, el balneario). Ese mes prepara un *Show Brecht* en manos de **Onofre Lovero** y el *Teatro del Centro* que maneja **Manuel Iedvadni**: canciones de clásicos del dramaturgo alemán traducidos por **Ricardo Halac** –de *Ópera de dos centavos*, *Galileo*, *Madre Coraje*, *El soldado Schweik*.. **Juri** regresa en septiembre y dirige *Un rostro antiguo en el arroyo Peycarabí*, de **Mario Podestá** y **Nacha Guevara** exhibe dos unipersonales, *¿Hay que sostener la escalera?*, “título de implicancias político-sociales” y *De lo nuestro lo peor*. El conjunto *Teatro de Buenos Aires* trae un **Pavlovsky**, *La cacería*, en octubre, igual que *Cuidado con las macetas*, serial de sketches del *Teatro Municipal de San Isidro*, dirección de **Jorge Petraglia**. El propio **Nachman**, contratado para guiar a la *Comedia Cordobesa*, transporta hasta aquí la pieza que dirige: *Los mirasoles* de **Julio Sánchez Gardel**¹⁶.

Asimismo el *Diagonal*, opera resuelto a entregar sus instalaciones, tanto a propios como a ajenos. Viene el grupo **Candilejas** de Rauch (la pieza de creación colectiva se llama *El peor de la escuela*); el programa de TV *Humor redondo*, “una conjura para derrotar la tristeza”: **Juan Carlos Mesa**, **Jorge Basurto**, **Carlos Garaycochea** y **Aldo Cammarota**, bajo conducción de **Héctor Larrea**¹⁷, y el 1 de noviembre **Rubens Correa** y la pieza de **David Ratner** *Cuando llega el verano*. También alberga a *Los Juglares* oportunamente (20/9 y 17/10 y 1/11) y se reacondiciona hacia el verano, cuando alquilará sala a **Jorge Llopis** y su “comedia de policías y asesinos” *Un bigote en la niebla*, y su elenco: Taibo, Salcedo, Salerno, Gallo, Tito Alonso (debut 26 de diciembre¹⁸). De manera eventual pasean algunos nombres menos famosos, sin subir el cómputo acostumbrado en los meses invernales. Los rosarinos de **Aquelarre** exponen en el Centro de Empleados de Comercio *Las cuatro verdades* (**Marcel Aymé**), dirección de **Héctor Barreiro** (14 de junio), *Carro de Téspis* trae tango y folclore y una charla previa del director/autor **Alfredo Tolosa** (4 de julio), **Gogó Andreu** en el *Astral* pone la comedia de **Alfonso Paso** *Estos chicos de ahora* (16 de agosto), la zarzuela *Luisa Fernanda*

de **Moreno Torroba** en el *Auditorium* (11 de octubre) y la *Comedia* de La Plata aproxima *El avaro* (**Molière**) con dirección de **Ponferrada** (24 de octubre).

La escena marplatense goza de buena salud. La puesta más singular se debe al *Diagonal* y *Nuestro pueblo*, de **Thornton Wilder**, que elige **Domingo Agüero**, aunque son pocas sus presentaciones (noviembre/diciembre y los días libres de enero 71). Siguen actuando **Los Juglares**, que reponen *Los caudillos* en escenarios no convencionales y en gira, como el Colegio San Alberto, la Escuela n° 24 y Tandil (íd.), pero pisan varias veces el *Diagonal*, inclusive en calidad de estreno: *¿Vamos a ponernos de acuerdo?*, realización colectiva que coordina **Loholaberry**¹⁹. El *orensanziano* **César Gaspani**, ya especializado en público infantil, representa a la Provincia en el IX Festival de Teatro para chicos de Necochea (*La calle de las cosas perdidas*), pero “como casi todos los acontecimientos que realmente contribuyen a elevar el status cultural de Mar del Plata, pasó totalmente desapercibido” en la villa natal, y su compañía, **El Caracol**, espera hasta mayo un espacio disponible, que será la *Sala de Cartón*. Reemerge el *Teatro del Sol*, del que no sabíamos nada desde el 27 de marzo del 69 (cf. *cap. 4*, pág. 70); ahora, la “novel agrupación” tiene integrantes y un director —**Adolfo Seoane**— y se atrevería al primer **Brecht** de largo aliento, *Los fusiles de la madre Carrar* (teatro *Diagonal*). Poco después nos enteramos de que la obra sólo está ensayándose, que planifican *Los caciques* de **Arniches** y “ante la necesidad de ampliar su elenco, invitan a todos aquellos que deseen intervenir como intérpretes, auxiliares o colaboradores” . *Del Sol* se disipa o, sencillamente, no consigue reunir voluntades²⁰.

A principios de julio se anuncia “una nueva entidad cultural, **El Club de Teatro Mar del Plata**”, un “grupo de entusiastas jóvenes”, los cuales quieren llevar a cabo “un ambicioso plan de difusión de la labor artística de la ciudad, contando ya con un compacto programa”, de espectáculos, conferencias, cursos, seminarios, mesas redondas, exposiciones, publicaciones, concursos de pintura, afiches, literatura y fotografía. Piensan vincularse a entes similares del interior, “el despertar de una conciencia creativa en el asociado y público en general”, impulsar la continuidad de las manifestaciones culturales, “integrar a la comunidad a los hechos de características estético-educativos”, propulsar una escuela de teatro y “una sala donde (todo) pueda desarrollarse plenamente”. Los firmantes: **María del Carmen Maggi, Gaspani, Daniel Ruiz, Hugo Arpajou** y **Héctor Peruzzotti**. El *Club* no se detiene en especulaciones sino que pergeña su propio texto, *Friocaliente*, del dueto **Ruiz/Gaspani**, “en horario a confirmar” dentro de la grilla del TCM, y conforma un elenco: **Claudia Amurosu, Nereida Noordemeer, Mario Ingénito, Oscar Terry** y **Roberto Valinoti**, éste último de *El Caracol*. Preparan *Antígona* de **Anouilh** y *El amante* de **Pinter**, se reúnen en San Martín 2574, 5° piso y recaban una

cuota mensual de 100\$ para su autogestión. Ruiz y Gaspani “dos empecinados creyentes del teatro”, estrenan su producto, “una improvisación sobre varios textos fijos —un monólogo, tres poemas y un diálogo (que escribe DR)—que admite cualquier recurso lícito, desde el juego puramente plástico y la danza hasta el absurdo y el radioteatro”. El enfático grupo se estanca en el mismo arrecife que hizo fracasar a sus antepasados, la negativa de la ciudadanía a financiarlo²¹.

En el trascurso de 1971 *La Leyenda* tendrá una mudanza decisiva: del *Centro Vasco* al *Club Quilmes*, lo que extenderá su vida útil casi treinta años. Pero durante 1970 sigue afincado en el salón de la calle Moreno 3440, y el 2 de julio lanza su *Escuela de Capacitación Teatral*, que auspicia la Subsecretaría de Cultura municipal y *Argentores*, y de concurrencia gratuita. El plan de estudios bianual contiene una parte teórica y otra práctica, en la siguiente articulación:

- 1) Teatro: a) Orígenes de la expresión dramática; b) antecedentes históricos mundiales; c) teatro argentino; d) principales dramaturgos y directores; e) influencia del teatro en la sociedad; f) arte teatral; g) funcionalidad.
- 2) Del actor o comediante: a) personalidad; b) metamorfosis; c) ambientación y motivación; d) ficción y realidad.
- 3) Preparación físico-técnica: a) gimnasia (plástica, rítmica, yoga, relajación, danzas); b) foniatría; c) mimodrama; d) expresión dramática; e) composición; f) interpretación.
- 4) La maquinaria teatral: a) el espectador; b) el escenario y su equipamiento; c) escenografía; d) vestuario, pelucas y maquillaje; e) luminotecnia; f) fonotécnica; g) efectos y tramoyas.
- 5) Parte complementaria: a) bibliografía; b) conferencias a cargo de especialistas; c) análisis de obras y espectáculos; d) puesta en escena .

No se especifican docentes según cada aspecto; posteriormente se cita a **María R. Bianchi, Silvia Díaz, Irma Muñoz, Horacio Montanelli** y **Carlos Hugo Andrada** —éste responsable de los cursos teatrales de la Universidad Católica, quien en noviembre propone *Jugando al gran juego*, conduciendo a su compañía, *Sus Comediantes*, “obra para niños-niños, grandes-grandes, niños-grandes y grandes-niños”. Pese al detallismo e integralidad del plan, **HM** ha confesado que “nunca quisimos ser profesionales”, y probablemente nunca haya desenvuelto por completo las asignaturas consignadas. Adelante veremos el sentido de su *teatro de cámara*²².

A **Nachman** lo selecciona el Instituto Internacional de Música, Danza y Teatro, dependiente de la UNESCO y con asiento en Viena a fin de dictar en su especialidad un seminario en Bruselas —29 y 30 de septiembre—, primer reconocimiento del exterior a un teatrista marplatense. La *Comedia* congrega otro torneo de *Teatro leído* en torno a los escritores locales. El jurado, más el público, otorgan la máxima calificación a *La muerte de risa*, de un tal **Enrique Rewald** y enseguida administra otro año lectivo de su *Escuela de Arte Dramático*, restringiendo el cupo a veinte aspirantes. Las materias son *Expresión corporal* (**Dora Agesta, E. de Rossi, Elisa Buchsbaum**), *Interpretación dramática* (dicción y análisis del texto teatral: **Marta Rigau**), *Teatro argentino* (**Luis Ordaz**, “especialmente contratado en Buenos Aires”),

Historia de la cultura (“el arte y el hombre a través del tiempo”: **Mario Hernández**) e *Interpretación II* (juego dramático, improvisación, montaje y creación de una obra: **Nachman**)²³.

A mediados de diciembre se colonizan los teatros junto a la primera bola del Casino Central. El *Auditorium* muestra un **Casona**, *El caballero de las espuelas de oro* (compañía de **Esteban Serrador**: Amelia Bence, Irma Córdoba, Carlos Muñoz: el 17). La Sala de Cartón, *Cien veces no debo* de **Talesnik** (Enrique Fava hasta el 1 de enero y luego Pepe Soriano, más “el marplatense **José Slavin**, lanzado a la actividad artística después de su debut en *El ayudante*, –película de otro local, **Mario David**”); en función trasnoche desde el 4 de enero, *Días de amor y bronca*, con guión de **Alberto Adellach** y **Roberto Spina**, sobre textos de Eluard, García Lorca, González Tuñón, Miguel Hernández y León Felipe (actores: Michelle Bonnefoux, Naldo Labrín, Darío Altomaroy). El resto, la comedia de enredos, ya un *género-balneario*²⁴.

El corpus 70. *Concepción del texto espectacular*

Vamos a las obras, o sea, **Agüero** y **GN**. Dijimos de la *mise* de *Nuestro pueblo* que se trata de la más novedosa. Para cualificar el elenco, Agüero llama a la actriz **Tanya Barbieri**, “de la Comedia Nacional uruguaya y discípula de **Margarita Xirgu**. Vivía acá porque su madre, que tenía un hijo del primer matrimonio, vivía en la ciudad: superaba ampliamente al medio por su formación”²⁵. También a **Armando Capó**, al que conoce de sus días en la capital provincial, y termina co-dirigiendo la pieza.

“Yo entraba al escenario por la platea; el director decía que había un nogal blanco y luego, al público: “¿Lo ven ustedes? ¿No? Bueno, es que no tiene importancia verlo”. La gente nunca había visto un espacio imaginario en vez de real, hecho por el cuerpo del actor. Uno entra a escena con una supuesta mula, la llama Betsy, y no está, lo mismo que el muchacho que reparte el diario tirándolo casa por casa y, claro, el diario tampoco es real”.

La abstracción se traslada al decorado, deliberadamente geométrico. Tres marcos altos de color blanco de tamaño gigante fingiendo puertas, y dos escaleras de pintor, también blancas, alternadas, más mesas y sillas. Un ambiente onírico y atemporal para resignificar la mitificación del pasado. Analiza el programa de mano:

“El tiempo y la muerte, tratados con una presión emotiva y una urgencia de respuestas patética, vuelven en sus personajes y en ese ritornello van sugiriendo caminos, algunos apenas entrevistos, otros definidos, netos, pero todos amojonados con sencilla ternura. La muerte, para **Wilder**, mata cualquier cosa menos la vida. Sus personajes retornan de un más allá ubicado tan acá, que es difícil discernir cuál de estas instancias es la existencia más plena, más verdadera. En *Nuestro pueblo* se plantea este retorno, característico en el autor. Los personajes vuelven al pueblo, pero sus ojos han crecido hasta lo adulto. Y de la vida pasada rescatan como valores supremos los hechos simples, la suave alegría de vivir sencillamente, lo irrenunciablemente hermoso de la gente” (pág. 2).

El recuerdo de la aldea agraria, aún basado en el trasplante de un texto norteamericano, remite a la vieja Mar del Plata sobrepujada por la ciudad de masas, pero el artefacto escénico en vez del naturalismo se inclina al simbolismo e imprime su predicamento *brechtiano* contra-

vinieron la aparente emotividad del lenguaje. Sistema autónomo, actor deíctico, autotextualidad y espacio simbolista deconstruyen el discurso hacia una mayor intromisión del receptor, que debe rellenar las sugerencias del espacio vacío. La ruptura de la cuarta pared, insinuada en la segunda mitad del 60 (Gabriel **Romano** en *La copa del pescado rojo*, cf. cap. 4, pág. 34; **Nachman** en *Los prójimos*, pág. 40; **Guimet** en *¿Quién, yo?*, pag. 47, hablan al auditorio), el ingreso del actor *a espaldas* del público, se vuelve una práctica usual. Las didascalias de **Wilder** son obedecidas literalmente:

“No hay telón. No hay decoración. El público, al llegar, ve un escenario vacío y a media luz. EL TRASPUNTE, con el sombrero puesto y la pipa en la boca, entra y empieza a colocar una mesa y algunas sillas en primer término a la izquierda, y otra mesa y otras sillas en primer término a la derecha. Derecha e izquierda son las del actor dando cara al público. Cuando las luces de la sala se apagan, él habrá terminado de arreglar el escenario y, apoyándose en la pilastra del proscenio derecha, contempla cómo acaba de llegar el público. Cuando la sala está completamente a oscuras, habla”²⁶.

El *Traspunte*, suerte de maestro de ceremonias y portavoz del dramaturgo, va presentando los personajes y comenta la acción; a lo largo de la secuencia de escenas los *practicables* se reconvierten en otros objetos simbólico-estructurales: las escaleras “indican los segundos pisos de las casas de los Gibbs y de los Webbs” (56); las tablas pasan de formar un mostrador a la tabla de planchar de la señora Gibbs (77); las sillas se vuelven bancos de iglesia (80), o acomodadas en fila, las lápidas del cementerio de Grover’s Corners (86). El narrador también expresa los saltos temporales (tres años entre el segundo y el primer acto, nueve entre el tercero y el segundo), quebranto de la unidad aristotélica que le facilita la elasticidad de la escenificación.

No se sabe mucho de *El problema del oficial*, “parábola farsesca” (*sic*) de **Alfonso Ferrari Mores** que aparece el 14 de junio y con la cual *La Leyenda* conmemora al patrono de Euskadi San Miguel de Aralar en la festividad étnica del CV (1 de octubre). Vuelve el día 21 sin suerte. **Montanelli** atraviesa un año incierto, signado por forcejeos con los dirigentes del Centro, el preparado de su *Escuela* y la reconstitución de su elenco. Su *teatro de cámara* define una estética frugal:

“Es elementalmente una sala chica, se desarrolla en un espacio muy entrelazado con el público: es el contacto con la audiencia. Primero fue peyorativo, pero después adquirió personalidad: en Buenos Aires empezó a hacerse mucho, los actores trabajaban en el mismo plano que el público. Cámara también significa *cámara negra*, que puede ser blanca, se corre un telón, viene otro y se cambia la “cámara”. Facilita el uso de decorados mínimos. También quiere decir *pocos actores*, es muy difícil hacer teatro con muchos, sobre todo si no son profesionales. Las únicas obras que hice con muchos actores fueron clásicos como *Las de Barranco*, pero las que yo siempre escribí fueron para pocos, lo que además facilita el traslado, el montaje en cualquier escenario, la practicidad de realización”²⁷.

Pragmatismo y comunión, en fin, dada la limitación real de sus posibilidades, la captación de un espectador no muy numeroso e intérpretes en estado formativo. Si el *oficial* de la farsa equivale a una crítica al militarismo debe dudarse, tratándose de un teatrista apolítico. Sólo se adelanta que “aborda acontecimientos de actualidad que transcurren en un país imaginario llamado *Lincelandia*”. *LL* cierra el año fondeando *Mateo* de **Armando Discépolo** (14 de noviembre), pero realiza una función formal “a la que han sido invitados autoridades civiles,

representantes de las Fuerzas Armadas, gente del ambiente teatral y periodistas”²⁸, sin nuevas puestas en el futuro. El elenco, **Ezio Piemonti, Marta Morales, Silvia Sparta, Mario y Ricardo Moyano, Luis Kung y Omar Turbán**. Para *Mateo*, HM elige la geometrización contra el naturalismo corpóreo:

“Le gustaba mucho trabajar con practicables y había fabricado él mismo media docena de cubos, con planchas de cartón prensado grueso, que utilizaba como *modular* armando cualquier cosa. El carromato de *Mateo* era simplemente una *ele* de tres cubos, sin caballo ni ruedas”²⁹.

Nachman bascula entre el teatro político y el melodrama social, con eco variable. *Un rostro antiguo en el arroyo Peycarabí*, de **Mario Podestá** —el mismo de *Itacuí*— parece recuperar el determinismo de otrora famosos filmes como *Los isleros* o *Tres hombres del río*, más un condimento mítico-psicológico, sin percibir un envejecimiento del *plot*. Aunque el responsable, **Constantino Juri**, “era regisseur del Colón, **Nachman** lo conoce en la *Comedia Cordobesa* y lo contrata”, cuenta **Aníbal Montecchia**, no pertenece al *TCM*, éste le presta el elenco, de modo que debe considerarse una puesta marplatense. El actor confía el argumento y hasta una anécdota:

“Era el complejo de Edipo entre (el personaje de Juan Carlos) **Stebelski** y la madre (**Martha Rigau**); transcurría en una isla, había allí una chica a la que la madre fajaba y se refugiaba en la isla de al lado, donde vivía yo, un ermitaño nutriero, medio bruto y barbudo. Tenía relaciones conmigo; un tiempo después, cuando lo matan al marido, o se cae al agua y se ahoga, no se aclara bien, deja de ir a la isla, yo voy a buscarla, la quiero llevar de prepo y Stebelski me agarra con una escopeta. Le digo *no tires, pibe*, pero se le escapa un tiro y me mata. Resulta que no había cartuchos de fogueo, consulto y me dice un armero que saque sin municiones, la pólvora suena igual. Veo el tarugo de cartón donde va el cartucho y le digo que puede lastimar: *no, yo tiro al costado*, me promete Stebelski. Dispara y me pega en la mano. Me llevaron al hospital después de los saludos, y me dieron ocho puntadas... La hicimos dos veces.”³⁰

El laconismo con que Montecchia cierra su relato —“la hicimos dos veces”—, cifra insignificante para el reconocimiento de público en una obra de la *Comedia*, determina un cese de los intereses de aquél hacia el melodrama rural, cuyo convencionalismo **Juri** pretende atemperar en el enunciado del programa de mano:

“Podestá bucea una realidad de cierta región argentina. Ve en sus mujeres y hombres la necesaria convivencia con el medio, que les da sabor de autenticidad pero quiere reivindicarlos de sus diarios problemas espirituales. Es difícil trabajando la tierra de la cual se espera todo, de su fruto abundante, pero que resulta amargo y cruel porque no satisface el alma, que busca elevarse más allá de las posibilidades de sus sueños reales. Drama de conciencia y de intenso amor en donde el perfil de Edipo se agita entre la verde y lujuriosa vegetación del Delta argentino. Personajes rudos, tratados con fuerte mano”³¹

La práctica hipertextual, transposición del mito edípico a otro ambiente y época (**Genette** 1989, 41), no oculta la caducidad de un determinismo que hibrida la imposición naturalista y la obsesión pasional, cuando está de moda la filosofía existencial, el teatro de situaciones y el realismo reflexivo.

Muy distinto es lo que dispensa **Nachman**, de nuevo frente a escena, en *La cama y el emperador*. Ya posiciona una combatividad el recital *Días de amor y bronca*, que hospeda en la Sala de Cartón. **Stebelski** cuenta los conciliábulos semiclandestinos allí mismo: “Escuchábamos los casets que mandaba Perón desde España: para cada grupo uno diferente, uno para los

políticos, otro para los gremialistas, un tercero para las formaciones especiales”³². GN ensaya tardíamente, ya que pasa buena parte del invierno trabajando fuera del ejido. *La cama* se exhibe entre el 4 y el 6 de diciembre, el primer protagónico de los hermanos **Juan Carlos y Gladys Lugea**; tercer actor, el propio director. La gacetilla resume: “sátira a la estructura social que controla e interviene aún en el acto de amor de las parejas, tomado con ingenioso y desopilante diálogo y situaciones insólitas e imprevistas”. Las imágenes conservadas delínean un nuevo diseño: cámara negra, cama de una plaza inclinada hacia el público y un cortinado de dibujo calado, como una sábana o colcha, que cae de manera irregular sobre la zona del espaldar ausente. Los actores llevan pijama y la actriz un camisón. **Lugea**, artesano y pintor además de intérprete, aboceta la escenografía y Pablo **Menicucci** el vestuario. Una crítica de *LC*, permite ahondar en su semántica:

“La acción —en un país imaginario— se alimenta y crece a partir del arreglo concertado entre una turista (**GL**) que no consigue alojamiento y un soltero (**GN**) que posee una sola cama: el convenio consiste en ocupar el mismo lecho sin mantener otra relación que la amistosa. La situación rebasa el ámbito estrictamente particular cuando interviene el *Control* (**JCL**), un funcionario al servicio del Emperador cuya misión consiste en vigilar directa y permanentemente la vida de sus súbditos... (Hay) una rebelión infructuosa incipiente; uno de los amantes frustrados propone escapar a otro país y antes de caer el telón contesta el otro “*Sí, pero, ¿a cuál?*”³³.

Hasta ahí la narrativa. Luego, el comentario:

“La metáfora es tan ambigua como efectista: la frustración del amor espontáneo, la ausencia de libertad individual, la opresión, la alienación a la autoridad, el temor incosciente, el paternalismo. Ambigua porque puede leerse de distintas maneras y una interpretación puede encubrir a la otra, disfrazarla y anularla; efectista porque propone al espectador —como vínculo anecdótico— el tema de una historia de amor, con el atractivo de una relación sexual que se insinúa sin consumarse. Todo ofrecido a través de un juego escénico con pasajes ligeramente humorísticos pero sustancialmente insípidos. Coincide con un momento muy especial de nuestra vida institucional donde la autocensura y la castración artística dan la pauta de nuestra crisis intelectual. En cine se elaboran filmes lujosos, intimistas y con temas intrascendentes y gratuitos (*La felicidad* de **Jusid**, *Los herederos* de **Stivel**, *Mosaico* de **Paternostro**). En teatro se recurre a los golpes de efecto que descubren los traumas insuperables de toda una generación de autores (*El avión negro*, obra colectiva del **Grupo de Autores**, *Cien veces no debo* del caricaturista **Ricardo Talesnik**). En todos los casos y en éste se procura continuar con una tradición profesional que se inicia y se agota en el teatro tomado como un fin en sí mismo sin reflexionar sobre los alcances y utilidades de toda obra artística ni meditar en los posibles espectadores que asisten a las funciones. En Mar del Plata el teatro seguirá siendo una utopía frustrante mientras se haga para regocijo de un grupo de amigos que se solazan con el privilegio de sentirse asistidos a estos ‘alimentos intelectuales’ que provee tanto el teatro como la literatura.... La realidad es disfrazada sistemáticamente por la demagogia de la anécdota sentimental.... Un teatro que borra toda posibilidad de salvación o salida y no busca la liberación del público sino su seducción.”

El articulista no firma, aunque se supone a **Amílcar González**, también crítico de cine y peronista de izquierda, cuya proficua cultura teatral y política puede labrarse conociendo su biblioteca, que donará al catálogo municipal. La mirada es sin duda prejuiciosa; tampoco lo satisfará la puesta local de *El avión negro*, amén de motejar de *caricaturista* a **Talesnik**, autor de *La fiaca*, soberano éxito nacional de 1969. La síntesis del argumento contradice la exploración sobre un teatro, para el cronista, cerrado en sí, ajeno a la problemática social y que calibra con el gusto solipsista de las minorías bienpensantes, léase burgués. Los films cosecha 1970 tampoco merecerían *exactamente* su desdén: *La fidelidad* (no *La felicidad*. ¿Errata del diario o desinformación?) zahiere la moral de las apariencias a través de un adúltero de clase alta —su carcajada final burlándose de ellas rebasa la pura intriga anodina propia de la comedia

de engaños; la producción del *Clan Stível* alude a las disputas agrias entre tres nietos deseosos de una propiedad, y *Mosaico*, que imita el lenguaje de la publicidad, es el primer alegato acerca del mundo de las *mannequin* publicitarias. Obras todas de adecuada introspección sobre la *realidad*, que hacen lo posible en un campo atropellado por la censura³⁴. El *redentorismo* mensajista que **González** infunde (la demagogia en la sugestión erótica, la ausencia de una finalidad extrateatral) olvida la clara alusión de *La cama* al recuerdo punzante de un *Estado* que se inmiscuye en la vida privada, como sucede en las intempestivas razzias del comisario **Margaride** a través de los hoteles alojamiento capitalinos. Ideotextual, espacio lúdico donde el lecho puede representar al país, parodia abierta al contexto típico del vodevil vigente y a la ciudad *de paso* y aventura sexual, actuación semántica predominante como parte de esa misma intencionalidad paródica, **Nachman** prepara nuevas formas de crítica que desbordan las destinadas a la clase media durante su etapa de OCA. Un lugar común, abundan los *países imaginarios* en nuestros teatristas, alegorías de uno bien concreto al cual, sin embargo, no pueden referirse con declarada voluntad.

Primeros años que vivimos en peligro

Mar del Plata pierde su inocencia a fines del 71. El 6 de diciembre un banda de la *Concentración Nacionalista Universitaria* o *CNU*, piedra basal de la ultraderecha peronista académica —la crea el filólogo latinista de la Universidad de La Plata **Carlos Disandro**— irrumpe en una asamblea estudiantil de la Facultad de Arquitectura para trabar su funcionamiento y mata a **Silvia Filler**. El proyectil fatal proviene de algún arma de las que blanden **Juan Carlos Gómez, Oscar Corres, Eduardo Ullúa** o **José Luis Piatti**, integrantes del comando. “Como en el caso de Córdoba en 1969, el asesinato de un miembro del movimiento estudiantil constituiría en Mar del Plata un vehículo de reclamos sociales y políticos más profundos” (**Ladeuix** 2007, 77); condenado unánimemente por la sociedad del balneario, “propiciaría un grado de articulación sin precedentes entre los sectores populares” (ídem, 77-8). En enero del 72 los familiares y compañeros de Filler organizan una *Coordinadora de Repudio y Justicia*, que aúna a los distintos partidos de izquierda, la *Juventud Peronista*, y los Centros de Estudiantes, tras una pesquisa policial y judicial sospechada de proteger a los acusados. La Coordinadora efectúa marchas en el verano, ataques con Molotov y objetos contundentes a la Seccional Primera, las oficinas de los periódicos conservadores *La Prensa* y *La Nación*, y el local de la distribuidora *Piantoni Hermanos*, siendo **Ernesto Piantoni**, líder visible —junto a **Raúl Viglizzo**— de la *CNU*, el abogado defensor del comando asesino. El día del crimen llega a la Argentina **Isa-**

bel Perón y el 11 se producen dos atentados en el centro cívico que frustran una misa en homenaje a la chica abatida.

Varias movilizaciones se suceden. En mayo una *Asamblea Interfacultades* procura recordar el *Cordobazo* y caen presos tres estudiantes; el 6 de junio la misma organización obliga al rectorado de la Universidad Provincial a hacerse cargo de las gestiones judiciales para sobreseer a los presos y se concentra en recordación de los seis meses del asesinato de Filler y por ponerle su nombre al Aula Magna, pero se arresta a otros siete estudiantes entre los que se hallan testigos del hecho criminal y, enseguida, se pone a disposición del *fuero antisubversivo* al testigo principal, **Marco Chueque**. La CGT y los universitarios radicalizados resuelven en el plenario del 13 de junio un paro activo. La jornada del 14 contempla a una ciudad ocupada militarmente, enfrentamientos del estilo *lucha de calles* y una huelga política que emparda la acción obrero-estudiantil. Ciento cuarenta y cinco detenidos y las fuerzas de seguridad sometidas al mando del Grupo de Artillería de Defensa Aérea (GADA) 601 componen el saldo del *Marplatazo*, que alinea al pueblo turístico de una vez al lado de las luchas antidictadura del país entero³⁵. El fenómeno insurreccional comporta sólo una parte del nuevo clima de ideas: la normalización de los partidos políticos traspasa al justicialista la interna abierta, y su dialéctica violenta, trasuntada en la tumultuosa asamblea de diciembre del 71, a lo largo del 72, primero con motivo de las internas planeadas para el 1 de mayo.

Allí, se presentan la lista *Rojo Punzó* que acaudilla **Ordoner Redi**, la lista *Lealtad* del dr. **Lucio D'Amico**, la *E* comandada por **Rufino Bordini**, la *B* de **Dionisio Pereyra** y la *C* del dr. **Rubén Sosa** —que respalda la Izquierda Peronista. Pero las elecciones no llegan a puerto: personeros de Redi y Pereyra, a derecha e izquierda, se atacan mutuamente y dimite el interventor. Una nueva intervención, de **Francisco Vistalli**, acciona en contra de otras listas y las internas se vuelven a suspender *sine die*. Cuando finalmente se designa a un tercer interventor, **Adolfo González Vázquez**, se realizan las elecciones el 29 de octubre del 72, quedando como candidatos Sosa, D'Amico y Pereyra. Éste gana gracias al apoyo de los gremios y agrupaciones juveniles, D'Amico cuenta a su favor a la derecha peronista y una importante cantidad de Unidades Básicas y Sosa queda en tercer lugar. El camporismo, representante de la JP, asoma en el horizonte, la derecha se coaliga en su contra y las 62 Organizaciones más la corriente de **Redi** culminan el año retirándole su sostén a **Dionisio Pereyra**. El 16 de diciembre se concita en Avellaneda el Congreso Provincial del justicialismo y se reproducen las condiciones de aversión. Las 62 apoyan la fórmula del hacendado **Manuel de Anchorena** (*Movimiento Federal*) y **Luis Guerrero** (*UOM*) para la gobernación de Buenos Aires, lo que desconoce la autoridad de **Cámpora**, promotor de **Oscar Bidegain-Juan Manuel Abal Medina**.

Estos tres expulsan a Anchorena del partido y anulan el congreso, de resultas de lo cual se designan nuevos interventores en el justicialismo y se envía en ese rol a Mar del Plata a **Julio Troxler**, veterano de la Resistencia, sobreviviente de los fusilamientos de León Suárez y simpatizante de las *FAP*³⁶.

La administración **Lanusse** corre detrás de las circunstancias que le salen al paso. Una suba salarial del 30% entre enero y marzo 71, otorgado a las convenciones colectivas de trabajo, posterga momentáneamente la lucha contra la inflación, pero los problemas estructurales derivan en un cuello de botella. Por un lado, los monopolios trasnacionales continúan remesando utilidades a sus casas matrices sin restricciones, y la industria nacional, convertida en su subsidiaria, no puede beneficiarse con la redistribución del crédito —medida que había adoptado **Ferrer**—en tanto las multinacionales, al no acceder a él, dilatan sus plazos de pago y aumentan los valores de sus productos, recayendo sobre sus oferentes y demandantes el impacto y contribuyendo a acentuar el proceso inflacionario. Una veda al consumo de carne vacuna a fin de reencauzarla a la exportación y transferir el gasto popular a sucedáneos (pollo, cerdo, pescado), en vez de encaminar a sus productores a acrecer el stock los incita a incrementar el precio de los sustitutos. En septiembre regresa el dirigismo a través de un intento de control de precios y reducción de importaciones, de casi nulo alcance. Mayor liquidez y endeudamiento de la pequeña y mediana burguesía se traducen en mayor demanda de bienes durables —automóviles particulares crecen un 18% su fabricación en el primer semestre—y propiedad inmueble, echando más leña a la hoguera de la inflación: “la burguesía prisionera de las fuerzas del mercado que no puede dominar, incapaz de *controlarse a sí misma*, agrava la situación de la clase obrera en un momento crítico en que, según todas las apariencias, *la burguesía realmente deseaba conciliar*” (**Braun/ Kesselman** 1973, 53, *bast. suyas*)³⁷.

La alianza occidental se fisura al decretar **Nixon** la inconvertibilidad del dólar el 15 de agosto del 70: los países europeos se habían habituado a cambiar sus dólares por oro en la Tesorería de los Estados Unidos, llenando de liquidez la plaza de suyo presionada de inflación doméstica (5,5% anual en el último lustro del 60), y aquejada del crónico déficit que aguija la interminable guerra de Vietnam. La orden de Nixon obliga a Europa a reevaluar sus monedas a cambio de ampliar los mercados a la producción americana, o bien no reevaluarlas pero adquirir cantidades crecientes de dólares. Las naciones dependientes ven así proyectarse la astringencia de los mercados naturales de sus materias primas, como víctimas inopinadas de una batalla *interimperial* comercial-financiera (**Braun...** 68-71). A fines del 71 la presidencia Lanusse trata de recobrar el timón y acuerda con el empresariado la imposición de un tope a precios y salarios (20% a los primeros, 15 y 10% a los segundos y lo mismo en las asignaciones

familiares); una suba del 6% a la tasa de interés que evitaría nuevas devaluaciones; un retoque al cuadro tari-fario de los servicios encima de la inflación prevista y expandir otro 20% el nivel de los gastos corrientes del Estado. Según **Braun** y **Gambarotta**, “un programa de corto plazo que es la expresión escrita de la imposibilidad de los grupos dominantes de estructurar una salida económica propia en términos fluidos” (1973: 123), o como define **Portantiero**, un “empate técnico”: “la instrumentación de una política de compromisos constantes entre clases y fracciones de clases dominantes por la cual el Estado se transforma en una suerte de campo neutro donde todas ellas compiten, obteniendo beneficios inmediatos según la fuerza de su presión” (1973: 87. Tb. **O’Donnell**, pero éste sostiene que tal dinámica se verifica desde la *Libertadora*)³⁸.

En este marco acontece la catástrofe que lacra el destino del comandante-presidente: *Trelew*, el 22 de agosto. Antes, el *ERP* se desempeña activísimo. El 31 de enero un comando entra, de madrugada, al *BANADE*, el flamante banco del Régimen, y sustrae de su bóveda un botín record de 40 mil dólares —401.835.895\$—, subrepticamente y sin disparar un tiro. Al *Robo del Siglo*, “para devolver algo del dinero robado al pueblo”, como estampan en las paredes del tesoro, sigue el *ajusticiamiento*, en Quilmes, del gendarme **Abel Pedro Agarotti**, acusado de torturador en Tucumán y relevado de su cargo por el propio gobernador luego de marchas populares contra sus métodos, y compañero del entonces coronel **Jorge R. Videla** en la represión del *Tucumanazo*, insurrección que mantuvo a la capital provincial en vilo entre el 10 y el 12 de noviembre del 70. El 21 de marzo dos comandos secuestran al director general de la Fiat Argentina, **Oberdan Sallustro**, modo de apremiar a Lanusse para la liberación de los presos, entre ellos la esposa del jefe del ERP **Roberto Mario Santucho**, **Ana María Villarreal**, detenida desde el 2 de febrero, y, también, castigar “a las patronales burguesas” animando simpatías en la población³⁹. El caso Sallustro es el primer *leading case* del tironeo Fuerzas Armadas gobernantes-guerrilla, un ejemplo de inflexibilidad mutua que lleva a la muerte del rehén cuando ninguno cede: el CEO de la Fiat cae bajo el fuego cruzado entre la policía y sus captores⁴⁰.

La incertidumbre política desestabiliza las variables: crecen los precios de exportación, pero más aún los internos, algunos precautorios, “el salto fue apurado por las frenéticas especulaciones que empezaron a gestarse no bien se advirtió que estaba a punto de ser elegido un nuevo gobierno peronista” (**Di Tella** 1986, 314). La mejora en la balanza de pagos no puede disimular los cálculos del alza de la vida, que redondea el 100% al cabo del ejercicio. El tira y afloje entre **Lanusse** y **Perón** dibuja el capítulo final. El 27 de julio el presidente habla en el Colegio Militar y profetiza que el viejo líder no volvería “*porque no le da el cuero*”, frase lue-

go “utilizada agobiadoramente” para ridiculizarlo, aunque afirmará “jamás aseguré que no vendría al país”(Lanusse 1977, 293). Ambos amagan candidatearse y hasta se propone una fórmula de conciliación que encabezaría “un militar de la línea nacional aceptable para todos –los generales **Juan Guglielmelli, Raúl Carcagno** u **Osiris Villegas**, pero Perón se negó a abrir la boca” (Scenna 1980, 325). Un artificio de las nuevas pautas electorales impide postularse a quienes hayan residido en el país desde fecha previa al 25 de agosto del 72, lo que descarta automáticamente al exiliado: “el caudillo aceptó en silencio porque sabía que sería el quien designaría al futuro presidente” (íd.). Manejando la hipótesis de la auto-proscripción, Lanusse negocia concesiones como reintegrarle los bienes incautados, prescribir todo proceso penal pendiente contra él, restituirle el grado de teniente general y abonarle los sueldos atrasados a partir de 1955, especie de soborno encubierto que Perón rechaza expresamente. Su Partido coordina el *Operativo Retorno* y después de diecisiete años toca suelo argentino el 17 de noviembre. Son los Montoneros los que peregrinan a su finca de Gaspar Campos, coreando *Peronismo montonero, por eso le dio el cuero* (Lanusse, 293). El Comandante cree que Perón “que había estimulado a la subversión *para no venir* (bast. tuyas), vio la sobreactuación de ella en (sus) días de Buenos Aires y empezó a precaverse que allí no habría en lo sucesivo juego pendular posible” (294-5). Prontamente el incómodo transeúnte viaja a Paraguay, no sin antes *nombrar* a sus candidatos: **Héctor José Cámpora** y **Vicente Solano Lima**⁴¹.

Panorama teatral 1971-72: *bienio revolucionario*

“Bienvenido, excelencia. Nos alegra, Señor Presidente, tenerlo entre nosotros. En principio, porque toda ciudad se honra con la presencia del Presidente de la Nación. Y luego, por detalles que no deben haber escapado a sus propósitos. No ha elegido usted como solía ocurrir con ministros y funcionarios, alguna costa extranjera, demostrando así que el “Compre argentino puede practicar” como seleccionar lugar para el reposo. Pero podría haber elegido una estancia aislada... Y ha preferido un balneario popular, a un pueblo que está cansado de considerar al Presidente de la Nación como una persona distante, lejos de sus vocaciones, necesidades, alegrías”.

De este modo el siempre oficialista matutino *La Capital* saluda el arribo de **Lanusse** al balneario en tren de vacaciones⁴². La temporada 1971, sin embargo, dista de ser espléndida a pesar de la humildad populista de un gobernante en los principios de su buena letra. “Turismo: otro día sin gozar de las playas”, se lamenta el mismo periódico el 20 de enero, cuando se verifican lloviznas a diario y los pasajeros hacen las maletas y refluyen, cabizbajos, a sus puertos. “Calculá que en dos semanas apenas si alcancé a ir cuatro o cinco días al mar y los restantes (los pasé) encerrado en el departamento o paseando en auto”, comenta un fugitivo de la climatología. *Consti* yace “decaída” y no la realza el “atractivo adicional” del farandulesco *Lunes de las Celebridades* –día de asueto teatral—en el tan de moda *Plato Volador* o boite

Enterprise, cuando van a bailar y mostrarse las estrellas y de paso cambian impresiones sobre la marcha de sus teatros. La huelga de expendedores de combustible (el 29) retrasa el recambio del fin de mes y febrero amanece mejor de temperatura, pero “con pocos veraneantes”, al punto que se espera una “salvación” hacia la segunda quincena “en manos del Rey Momo”, o sea, los fastos de Carnaval⁴³. Las compañías forasteras recaudan, en relación a 1969, mucho *menos* borderó: el puntero eterno **Darío Vítтори** registra al concluir los sesenta días centrales unos cincuenta millones de pesos, al cambio 10 mil dólares –contra los 55 mil contantes y sonantes de dos años atrás⁴⁴: sólo *en pesos* los números se emparejan al mejor estío del 60, siempre sin descontar las devaluaciones.

La cartelera sigue heterogénea fuera del vodevil. En *La Fusa*, mítico night club de la Rambla dedicado al *bossa nova*, se presentan **Maysa Matarazzo, Toquinho y Vinicius de Moraes** (10 de enero), infantiles como *Historias de Abuelo Cuento*, de **Luis Meneghini y Horacio Lavecchia** (el 12), el *Teatro Negro de Praga* con *La linterna mágica* en el *Atlantic* (el 15), un *Festival Beat* en el estadio Bristol que clausuran **Pedro y Pablo** (seudónimos de **Miguel Cantilo y Jorge Durietz**, el 13), el *Colón* porteño trae la mozartiana ópera *El barbero de Sevilla* en adhesión al 90° aniversario de Mar del Plata (regisseur **Constantino Juri: Auditorium**, 10 de febrero), se proyecta un audiovisual sobre Israel (por **Edith Scandro**, que además representa sketches en hebreo e idish y canciones: *Colón*, 26/2). Los nubarrones persisten. Ante un nuevo *Festival de Cine Antonio Mentasti*, presidente de la Asociación de Productores de Películas de la Argentina, desliza una desafortunada opinión: “podría dejar de realizarse y todo el dinero que se invierte aprovecharlo en (nuestra) industria cinematográfica. Los certámenes de este tipo no sirven más que de vidriera, y promover los filmes extranjeros, pero no beneficia al cine nacional”. En marzo, un articulista revisa las razones de una temporada fallida:

“Dos predicciones han tenido categórica confirmación: que la oferta (cantidad de espectáculos) superaría a la demanda (público asistente) y que muy pocos lograrían... dividendos suficientes para considerar como aprovechado el negocio veraniego... el público (se ha) retraído por la flojedad de la mayor parte y los elevados precios de las localidades. (Con **Vítтори**) el público “ha tragado la píldora”, una obra intrascendente y humorística que pone en evidencia que los argumentos a favor del teatro “serio” pueden trastabillar pesadamente merced al empuje de los cincuenta millones de nacionales que han ingresado a la boletería del *Atlas*. En contraposición, otras obras con un reparto estelar (*Provincial, Astral o Neptuno*) apenas si han superado los diez millones, suma que debe estimarse discreta en mérito a la multiplicidad de gastos de toda índole que mostrar un espectáculo en Mar del Plata demanda. (Algunas) injusticias: el *Diagonal*, (y los que) luchan enconadamente para lograr un despegue que no consiguen y en otros casos los escenarios son excesivamente precarios y el público veraniego ya ha dado pruebas de que no es afecto a presenciar bajo la incomodidad de una carpa de circo.... La autocrítica no suele ser una virtud frecuente en el vanidoso mundo de las candilejas, sólo alcanzará a los menos, a los que reconocerán la necesidad de calcular riesgos y evaluar posibilidades antes de reclamar al turista una inversión que no puede o quiere efectuar”⁴⁵.

El mismo mes en que abdica **Levingston**, la ciudad cristaliza el tembladeral de la crisis adquisitiva–mejor que la dudosa calidad de las propuestas, no muy diferentes a los de otros tiempos. Un balneario que rota alrededor de los balances comerciales del verano presagia un

invierno desapacible, en un año que cerrará luctuosamente. El teatro *serio*, nunca muy seductor de los consumidores recreativos, es víctima del efecto cascada y en cambio **Víttori**, como en los fructíferos 80 **Alberto Olmedo** y en los delgados 90 la revista de **Nito Artaza**, lidera el *top ten* sin mella apreciable en la media de seguidores, aún ganando menos.

Contradiendo estos sinsabores, apenas en abril nos visitan nuevos grupos: *Panorama desde el puente* de **Miller** se da en la sala *Ruperto Godoy* (compañía **S. Y. S. A.**, de **Fernando Siro**), del 2 al 11 y *Nada más que amor*, de **Abel Sáenz Buhr** toca el *Colón* junto a **Laura Bove** (actriz de la telenovela *Nuestra Galleguita*), **Cristina Alberó** y el propio **Buhr**, del 2 al 4. La *tele* tiene espectador propio aún mutando el formato. **Guillermo Bredeston** arrima al *Provincial* la exitosa *Así en la villa como en el cielo*, del feraz **Abel Santa Cruz**, a días de culminar su propia *tournee* estival (del 8 al 11). Contra cualquier pronóstico, abril se llena de eventos. Subsisten textos para las comunidades étnicas: el *bailaor* **Ángel Pericet** (*Alberdi*, del 8 al 11) y la “comedia brillante” *Come si rapiña una banca* (sic), que el *Teatro Italiano de Mar del Plata* monta en el *Diagonal* (dirige y escribe **Samy Fayad**) a favor de “la campaña pro-Monumento a Venecia”⁴⁶. Es comprensible que las *microestadas* resulten relativamente más redituables que los largos períodos, por los crecidos costos de los arriendos de sala y la imposición de obtener holgadas diferencias que justifiquen adicionales onerosos como hotelería, viáticos y demás *rojos* a cuenta del productor.

Con el auspicio del *Cine Club* canta en el *Diagonal* Mercedes Sosa el 10 de mayo y en un extenso reportaje a cinco columnas afirma que “también en el disco somos una colonia” (el suyo, *Homenaje a Violeta Parra*). La reactivación del *Diagonal* lo reestablece como protector/promotor del teatro y sus adyacencias a la par del *Comedia*. En agosto da cabida a nuevos recitales del campo progresista: **Nacha Guevara** (el 7) y **Alfredo Zitarrosa** (el 21).

El *Comedia* siembra su agenda de invitados, tal cual lo viene haciendo todos los inviernos. Primero, la obra colectiva *Nada sin respirar*, que elaboran “nueve autores, cinco actores y cinco directores”, coordinados por **Ricardo Halac** y **Manuel Iedvadni** como fruto de un seminario del *Teatro del Centro* de Buenos Aires: “el grotesco, con sus ramificaciones (hacia) el absurdo y matices propios”. Se trata de un *preestreno*, anterior a su representación en la capital. Tras él, el mimo **Nicolás Jair**; discípulo de **Marcel Marceau**, su animación gestual hila en sketches “una serie de temas referidos a nuestros actuales días”, y sus títulos: “El despertar del hombre”, “El demagogo”, “El soldado y la flor”, “El organillero”, “El pan nuestro de cada día”. Después viene el *Grupo de Ensayo de Buenos Aires* de **Enrique Argenti** y *Esquina peligrosa* de **J. B. Priestley**, el *Grupo Acción* porteño estrena *Satemetón* (o *No te metás*) de **Héctor Alexandrowicz**, el *Teatro de San Nicolás* propone *El pan de la locura* dirigido por

Mario Verandi (“uno de los argumentos preferidos de **Gorostiza**: la solidaridad en contraposición al *no te metás* tan común en nuestros tiempos”, y el propio **Nachman** se da el lujo de conducir a **Eva Dongé** y **Walter Vidarte** en *Matraca para un hombre simple* de **Charles Dyer**. Mientras el elenco del *TCM* pasea largamente *El avión negro*, también presta el espacio a convecinos: un espectáculo sobre poesía de **León Felipe** —recitado, música y danza— en boca de **Roberto D’Amico**; **César Gaspani** y *Pantodrama*, la mímica por primera vez en su carrera luego de la incursión en el género infantil; ex actores de radioteatro revelan *Carolina en el paraíso* de **Yves Chatelain** (Juan Carlos Lima, Betty Solís, Eduardo Ayala y Esperanza Otero⁴⁷) y *Los Independientes*, que dirige **Adolfo Seoane**, representa a **Dalmiro Sáenz** y *QWERTYUIOP*, tres días de septiembre⁴⁸.

El complejo *Auditorium* también capitaliza los meses fríos, menos en relación al *Diagonal* y el *TCM*. Actúa la *Comedia Bonaerense: Los Mirasoles* (**Sánchez Gardel**), *La isla desierta* (**Arlt**) y *Babilonia* (del recientemente fallecido **Armando Discépolo**), con auspicio del Sindicato Luz y Fuerza de la capital. En la sala *Ruperto Godoy* del Piso de Deportes **Tito Piñeyro** expone *La mar en coche*, “payasos y títeres, juegos y canciones y la activa participación de la pequeña platea”⁴⁹. Hacia diciembre sigue el teatro para niños: *El rey de las ranas se quiere casar*, de **Yaco Barbie**, iniciando la nueva temporada (el 25). Se menciona un salón de actos sindical, el de Empleados de Comercio, que sitúa al conjunto *Aquelarre* de Rosario y *El zoo de cristal* (**Tennessee Williams**; director **Héctor Barreiros**) los días 15 y 17 de agosto.

El año 1971 afianza la presencia local de **Gregorio Nachman** y una pieza no sólo de enorme eco —*El avión negro*— sino remitida a los barrios más distantes y desfavorecidos. **Montanelli** y *La Leyenda* comienza a madurar resueltamente gracias a su fijación definitiva en el *Club Quilmes* a partir del 18 de enero, cuando reabre su Escuela de Capacitación y efectiviza tres textos espectaculares: *Mateo* (**Discépolo**: 13 y 18/4); tres *Festivales Chejov* de microobras: *Sobre el daño que hace el tabaco* y *El pedido de mano* (4 y 9/5), *El canto del cisne*, *Un trágico a pesar suyo*, *El oso* (4/7) y *El camino real/ El casamiento* (3 y 12/12) y *Antes del derrumbe*, de **Ofelia G. de López Camps**, ésta en un escenario más dotado, el *Ruperto Godoy* (17 al 29/9). *Los Juglares* siguen funcionando, dos veces en el *Centro Médico*, donde reponen el *Ciclo de Pascua* (teatralizan el *Magnificat* de Bach) y la *Misa Criolla*, 16 de abril y nuevamente el 8 de mayo. **Arturo Vega Godoy** y su *Asociación Lírica Marplatense* retransita la zarzuela, en este caso *La dolorosa* (Llorente y Serrano), primero en el *Centro Vasco* (28/8) y luego en el colegio San Vicente de Paul (11/9). Nota aparte, ya no se habla de *vocacionales* y los equipos autoconvocados, de instrucción inconstante pero grandes proyectos, desaparecen del panorama. Casi como una excentricidad, se anuncia el “regreso del radio-

teatro”, *La sangre también perdona*, del ubícuo **Abel Santa Cruz** y la compañía de **Alfonso Amigo**, media hora diaria desde el 31 de agosto, vía LU6⁵⁰.

Frente a las preocupaciones sociopolíticas de algunas compañías foráneas *de invierno* y el, como veremos, discutido lanzamiento de *El avión negro*, el verano 1972 itera el vodevil modernizado sin divisarse un número menor de estrenos, que no desalientan las flacas taquillas. El crítico de *LC* ironiza: “Muchos de los que declamaron su intención de no retornar, doloridos por sus frustradas aspiraciones, se empecinan en reiterar sus optimismos veraniegos programando obras que les permitan “salir de perdedores” luego de más de un verano trastabillante”⁵¹. **Carlitos Balá** y su circo será uno de los ganadores del estío 71 al recopilar 65 mil espectadores. La misma cuerda pulsan los payasos españoles de apellido **Aragón: Gaby, Fofó y Miliki**, reproduciendo el suceso televisivo de canal 13 (en el Piso de Deportes). Nunca falla un nuevo *concert*, el *Café Teatro Buenos Aires* (Corrientes y San Martín), o “un lugar para la nostalgia porteña”, que importa *Buenos Aires... jugo de paragua*; dirección de **Héctor Propato. Arnold**, uno de los pocos que rompe la monotonía, asegura que “se puede vivir del teatro sin claudicaciones comerciales”⁵², y, dura, pues, hasta el 15 de marzo. **Stivel** y él configuran la excepción a la regla cómica. El nuevo público, que vira hacia el progresismo, también viene de vacaciones y las obras de su preferencia *compiten* de igual a igual.

Se suspende el Festival de Cine, como lo pidiera el vástago de la dinastía **Mentasti**, y habrá que aguardarlo hasta... 1996. Apenas cuatro nuevos cines se abren en los 70. Amenizan la trasnoche del *Colón* los *Recitales Beat* –**Pedro & Pablo, Sui Generis, Billy Bond, Pappo, Javier Martínez, Alejandro Medina, la Cofradía de la Flor Solar**. Sobre las Pascuas, **China Zorrilla** enfrenta el unipersonal *Hola, hola, 1, 2, 3* (*La voz humana* de **Cocteau**, *Perdón, número equivocado* de **Fletcher** y *Pobre señora Smith* de **Coward: Colón**). *El avión negro* sube al cartel una semana en el *Comedia*. **Vega Godoy** y su *Asociación Lírica* abordan otra zarzuela, *Los gavilanes*, de forma plausible según el redactor de *LC*: “(Siendo) no profesionales, ha sido doble el mérito al saber capear todos los escollos.... Esperamos que quienes están al frente de la cultura local, tomen en cuenta a (este grupo) compuesto por elementos de nuestra ciudad, de la que se puede esperar grandes satisfacciones para Mar del Plata”. Enunciados y llamamientos repetidos fatigosamente ante ejecutores ausentes. Cierra marzo y se dan a conocer las “cifras astronómicas” del borderó⁵³, significativamente superiores a 1971, pero empareja la cuenta la depreciación, indetenible, de la moneda –de un 8% más en diciembre pasado. El turismo bate otro record y el flojo verano anterior queda en el arcón: 2. 402. 305 personas⁵⁴.

Todo el 72 lo revisten los locales, que incluso se atreven al mercado *desde* el verano. La grilla del *Comedia*, amén de *El avión*, plantea “a propios y extraños” *Dos viejos pánicos*, del cubano **Virgilio Piñera** –ganador del premio *Casa de las Américas*—y la actuación de **Hilda Marcó** y **César Gaspani** dirigidos por **Daniel Ruiz**, y *De aquí para allá*, infantil de Gaspani. La propuesta de un autor marplatense, **Guillermo Toledo**, *Freud 80* naufraga, aunque el dramaturgo trabajará la escenografía de *Dos viejos*. “Piñera da la puesta un sentido ritual: se pasa así sin transición de la comedia al drama, del drama al grotesco y al vaudeville (*sic*), exigiendo de los intérpretes un continuo desdoblamiento sin fisuras. Los protagonistas son dos viejos aterrados, habitáculos del verdadero protagonista, el miedo”. **Nachman**, iniciado abril (el 14), publicita un taller de teatro adaptable a los medios masivos de comunicación, es decir, cine-televisión-audio-visuales-radio, agrandando el campo de la escena, concepto demostrativo de la astucia del director en torno a los nuevos modelos de representación. Vuelve “el inquieto **Rubén Benítez**” y un *Teatro laboratorio*, “nueva metodología en pedagogía... y un encuadre del arte en el contexto social e histórico”, que concretaría en la ciudad, “un medio ideal”⁵⁵. Pero no progresa aquí.

La *Universidad Católica* tiene un taller-escuela (Formación actoral, expresión corporal e interpretación) y un elenco que integra con veteranos: **Marcó, Gaspani, Canosa, Ruiz, Veltri** y **Néstor Elpart**. El plan ambiciona cursillos, seminarios de perfeccionamiento, conciertos, conferencias, teatro leído de autores inéditos, el estreno de *Relojero* (Armando Discépolo) y serían sus docentes **Gaspani, Ruiz**, el especialista en coros **Horacio Lanci** y “miembros del Departamento de Foniatría” de la casa de altos estudios. Ruiz aspira a dilatar el público potencial conectándose “con Asociaciones de Fomento, y ofrecer espectáculos en los barrios”. El grupo recibe una invitación para la *Fiesta de la Nieve* en Bariloche. Antes, el plantel difunde un recital poético-mímico, *Los poetas de aquí*, textos de **Susana López Merino, Graciela Tarantino, Mario Altamirano, Américo Álvarez** y **Carlos Rodríguez** –obviamente vates del balneario⁵⁶.

El 10 de mayo se produce la *avant première* de *Vivabah*, el trabajo más llamativo de **Horacio Montanelli** y *La Leyenda*, en cuya sede se escuchan los días hábiles música barroca por el cuarteto de cámara *Musikata*. En preparación, se mencionan dos obras, *Convivencia* (**HM**) y *El andén* (**Ernesto Frers**). En julio, presenta *Los monólogos*, en base a composiciones de **Humberto Constantini** y el propio HM: *Estimado prócer*, que encarna el actor **Juan Concina**; *Cuando amanezca la noche*, **Omar Turbán**; *La llave*, **Irma La Rosa** y *Un señor alto rubio*, **Montanelli**. El álbum de piezas breves –conducen HM y **Domingo Agüero**—, más *Vivabah* son invitados al Certamen Bonaerense de Teatro en Ramos Mejía y allí obtiene siete

premios y la selección de la última obra para el Encuentro Nacional de Córdoba entre 43 obras de todo el país⁵⁷.

Otro retornante es **René Montarcé**, que abre la inscripción a un “curso de preparación del actor” (duración, un cuatrimestre), con sede en la Asociación Cristiana de Jóvenes, y funda un grupo, el TEA (*Teatro Experimental de Arte*) que desgraciadamente no florece. *Los Juglares* ahora realizan sus *Piezas Negras*, “varios cuadros unidos por un común denominador, la muerte”, desde el sábado 26 en el *Diagonal*⁵⁸. Un único grupo repasa el estilo remanente y su efímero brote certifica la defunción del otrora subsistema popular: *En un burro tres baturros* de **Novión** lo exhuma el teatro *Vocacional 62* sin más que una función en el *Diagonal* el 15 de noviembre.

Septiembre y la vuelta del clan *Comedia*, mediante *Un despido corriente*, de **Julio Mauricio**, otro premio Casa de las Américas que “está en la nueva corriente de teatro político, en la búsqueda esclarecedora de los conflictos actuales, con una puesta en escena antiteatral y rigurosa” y prevé “la presentación en distintos barrios sobre escenario convencional y en cualquier espacio no preparado para ello”. Al finalizar la función inaugural, “se entablará un debate con el público”⁵⁹. El grupo lo constituyen **Fredy Buet, Oscar Cánepa, Luis Conti, Melly Garay, Pablo Herrero, Aníbal Montecchia, Rosa María Muñoz, Guillermo Perusín, Darío y Martha Rigau**. Ya se coordina una gira al Festival de Chacabuco (Fiesta de Teatro del Interior, en la cual **Stebelski** ganara el laudo a mejor actor debido a *El avión*), a la Muestra Nacional de Buenos Aires y a Balcarce. Dirige **GN**.

Durante noviembre los teatristas movilizan sus montajes a lugares periféricos y salones extracéntricos. **LL** a la Sociedad de Fomento *Jorge Newbery*, y a beneficio de la Escuela n° 62 del Barrio Empleados de Comercio en el colegio *Don Bosco* (día 15) y el **TCM** al sindicato Luz & Fuerza (día 11). Las travesías del *team Nachman* se esparcen a través de la cuadrícula gracias a un camión sobre el que se cuelga el tinglado y un cableado de lamparitas. “Fue el primero que pone en un villa miseria un acoplado reacondicionado para escenario”, dice **Eduardo Nachman**: “Íbamos casa por casa batiendo las manos como carteros, y arriba del trailer, sin nada, a las dos de la tarde. Los adultos se negaban, pero cuando escuchaban reír a los chicos se acercaban. Época de Lanusse: caía la cana y nos mezclábamos entre la gente” (**Stebelski**). *Un despido* “hasta la dio en cárceles, y en forma clandestina incluso en la zona de parrillas de Camet durante la misma dictadura”, añade **Eduardo**⁶⁰.

Música y teatro ajeno pueblan el período invernal y moran en las plateas anticomerciales, *Diagonal* y *Comedia*, salvo que se trate de grandes nombres. En este renglón *La Revista de Buenos Aires* debuta en el *Neptuno* (**Mimí y Norma Pons, Alfredo Barbieri, Carlos Locatti,**

Mario Fortuna; guión de Carlos A. Petit y Francisco Raimundo: 9 de mayo); *Las brujas de Salem* de **Miller**, ovacionada personificación de **Alfredo Alcón**, prefiere el *Atlas* (1 y 2 de julio); **Ernesto Sábato** y **Eduardo Falú**, con el cuarteto vocal **Zupay** suben al *Auditorium* en *Romance de la muerte de Juan Lavalle*, extracto del relato que el primero intercala dentro de su novela *Sobre héroes y tumbas* (22 de julio); **Inda Ledesma** encara un unipersonal, *Andar por los aires*, basado en textos de **Brecht**, **González Tuñón**, **César Vallejo** y **Nicolás Guillén**, en el *Atlas* (16 y 17 de agosto); **Víttori** alquila también esta sala tres días de agosto (25 al 27) y da *El nuero* (*nuevo vínculo familiar*), de Ron Clark y Sam Bobrick; el *Teatro de la Provincia de Buenos Aires* que dirige **Roberto Conte** produce *Nuestro fin de semana* (**Cossa: Ruperto Godoy**, 16 y 17/9) y **Luis Brandoni** encabeza *Chúmbale* (**Oscar Viale**) el 27 de octubre en el *Auditorium*⁶¹. Claramente palpita un público similar al porteño y en temporada baja, que puede ser tan afín al espectáculo liviano como al teatro de calidad.

Entre otras producciones, a mediados de julio se embarca hacia la ciudad una “comedia musical-social” con “veintidós hippies en escena” (*sic*), llamada *Che, Argentina, ¿sos o te hacés?*, subtitulada *El espíritu de la libertad* –firman **H. Aguilar** y **E. Rondi**, sin más datos. Sintetiza la crónica que porta “un mensaje descomprometido y cuestiona satíricamente diversos aspectos de la actualidad argentina”: en suma una *Hair* criolla –aunque no se entiende el oxymoron *mensaje descomprometido*. El musical, orquestado por **Juan Falzone**, pasa al *Comedia* el 7 de diciembre. También aquí vemos *Tango para solo de mujer*, de **Roberto Habegger** (**María Daneli** y **Hugo Veronese**, intérpretes), el 9/9. El *Diagonal* cita un concert de **Víctor Laplace**: *Soldados y soldaditos*, original de **Aída Bortnik**, “cuyo determinante son los problemas políticos que atañen a esta época y nuestro país” y “una verdadera arma para disparar verdades, una postura denunciante de hechos reales, que el espectador recibirá con beneplácito al ver así reflejados sus sentimientos e ideas”. La gacetilla despacha “frases del libreto: *por no pensar debo pagar mi error, creemos que la revolución es dar un golpe y sentarse en un sillón, y mucho más importa la muestra de hechos concretos incentivadores para una solución que las suntuosas valoraciones estéticas*”. El lento relajamiento de la vigilancia estatal empieza a desempolvar el discurso político, que del lado local anticipa **Nachman** y subraya la novel agrupación de **Jorge Laureti**, *La Manija*, y *De cómo los Cielistas fueron arrasados por el aluvión zoológico*, revulsiva pieza que logrará escenario propio comenzando el 72. **Laureti** estrena en el *Diagonal* el sábado 8 de julio. La sala de los viejos anarquistas remodelada se presta al cantautor uruguayo **José Carbajal**, *El Sabalero* (19 de agosto); el *TCM* a **Sui Generis** (28-29 de julio) y el *Ocean Rex* a **Astor Piazzolla** (2 de septiembre). Finalmente, en el *TD* cabe una pieza religiosa: *Niño, santo y sacerdote*, de **Guillermo Eduardo**

López Osornio, “aprobada por exigentes opiniones de la curia” (*sic*), biografía teatralizada de **Ceferino Namuncurá** “con treinta y cinco actores en escena incluyendo niños, en cinco actos”⁶², los días 8 y 10 de septiembre.

Concepción del texto espectacular. *Tres hitos históricos*

En enero del 71 a *La Capital* se le ocurre interrogar a varios actores marplatenses, descolocados ante “la andanada porteña” que “hace imposible la continuidad de la actividad alrededor de la intención puramente vocacional”. Son los actores del *Diagonal*, todavía abocados a *Nuestro pueblo* y conscientes de que “la inexistencia del gran público” habrá de oponérseles. En realidad, el *gran público* no se haya obnubilado por los cantos sirenaicos del invasor: los 70 asisten a una divisoria de aguas entre el *nosotros* y el *ellos*, cuando los teatrístas vernáculos se saben competitivos a nivel profesional pero la fama mediática de los colegas de Buenos Aires los confina a un exilio interior del cual sólo pueden sobreponerse luego de la temporada. El periodista les formula, primero, qué sienten frente al verano y, segundo, cómo evalúan sus propias posibilidades:

- 1) **Domingo Agüero**: “Es una cuestión de carácter comercial, generalmente las obras que se traen no tienen trayectoria salvo excepciones”
Francisco Adamini: “Todo es mercantil. Acá vienen a ensayar las obras que logran estrenar durante el invierno en Buenos Aires”
Armando Capó: “La gente ha subestimado al público de verano, de todas maneras es importante que vengan dieciocho compañías, eso crea un clima teatral”,
Victoria Fénix: “No hay diferencia entre lo que se trae aquí y el mal teatro de la capital”.
- 2) **Adamini**: “No me atrevo a contestar con seguridad. En esta temporada, por ejemplo, ya no se puede hacer nada. En la próxima habría que buscar algún tema que llegara al alma de los seres humanos”
Capó: “Por sobre todas las cosas, respetar al público y buscar la manera de hacer cosas al aire libre, un auto sacramental, es decir, obras para las masas”
Fénix: “Traer obras que demuestren la evolución del público”⁶³.

Dos posiciones correlativas. La visita, como tal, viene para irse, abona en Mar del Plata el terreno que cosechará en la metrópoli, en el invierno de alta exposición. Ya queda lejos la dinámica inversa que hemos descripto en los años 20/30, etapa en la cual los capocómicos desarrollaban su faena en el verano porteño y luego salían de gira al interior, sin turismo masivo de vacaciones. La segunda posición, lógicamente más subjetiva, no encuentra certezas compartidas en ninguno de los entrevistados. Ignoran *cómo* atraer al receptor perdido mediante calidad y masividad unidas, tanto al vecino como al veraneante que caen bajo la seducción de las estrellas.

El avión negro debuta en el *Regina* de Buenos Aires el 29 de julio de 1970. Se debe al autodenominado **Grupo de Autores** (**Roberto Cossa**, **Germán Rozenmacher**, **Ricardo Talesnik** y **Carlos Somigliana**) y la dirige **Héctor Gióvine**. Perfila un teatro paródico al intertexto político, en la subfase del realismo reflexivo híbrido que **Pellettieri** llama de *inter-*

cambio de procedimientos, la combinatoria de los elementos del subsistema del 60 con referentes estructurales de **Brecht**, sobretodo en cuanto a la ruptura de la organicidad temporal aristotélica y el efecto catártico, y un relato fragmentado que avanza a través de *sketches* o escenas autosuficientes sin continuismo de personajes y acción (2003: 476-86). ¿Teatro político o teatro *sobre la política*? Ambos a un tiempo, teatro como vehículo de educación política del público y relectura del pasado reciente pretendiendo rebatir la versión oficial, “desenmascaramiento de la mentira histórica con miras a iluminar la realidad presente” (Gava 2007, 295)⁶⁴. Desde el aspecto autoral, el artista adhiere a una óptica revisionista, cuestionador del relato *falso*, compromiso que se traduce en la unificación de arte y vida y un objetivo extra-teatral concreto: “Todos estábamos de acuerdo con el regreso de Perón. Yo era peronista y el propio **Nachman**, que no lo era, daba su apoyo crítico. La obra *trabajaba* por la *Vuelta*”⁶⁵. Cierta *paternalismo* del dramaturgo halla su plasmación en el recibimiento de un espectador adiestrado, que milita en una estética de la identificación: basado en la identidad perfecta de los fenómenos representados con los modelos que el auditorio ya conoce y forman parte de su sistema de reglas. Fijada de antemano, la expectación del oyente queda justificada por toda la construcción de la obra (cf. **Lotman** 1978, 345-8). El contexto ideológico piensa al *Movimiento* inserto en un proyecto de liberación contra un enemigo exterior bien concreto, el imperialismo, y uno interior, el *antipueblo* de la burguesía aliada a sus intereses, cuyo brazo armado distintivo y local es la dictadura militar y sus estrategias autoritarias. La dialéctica entre *los de afuera* y *los de adentro* se resuelve, naturalmente, mediante el surgimiento y reivindicación de un protagonista heroico-colectivo, el Pueblo Peronista, sintetizado en la *Murga*, y sus cánticos —suerte de coro comentarista de los hechos narrados y gradual partícipe de la acción que *invade* el escenario convertido en alegoría de la Historia.

Ricardo Halac, prologuista de la versión impresa, asume que “campean el realismo, el realismo mágico, la canción épica y hasta el absurdo”, y el grotesco, tan asociado a la estética nachmaniana:

“Si realismo es selección de datos significativos de la realidad, grotesco es exacerbación de esos datos hasta la exasperación. El grotesco es un estilo auténticamente argentino que tiene las siguientes características: premisas ideológicas claras, personajes marcados por un rasgo grueso que no excluye los matices, diálogo directo, tono tragicómico que empieza en la farsa y termina en una revelación dramática, búsqueda del espectador para conmovirlo. *EAN* es una apertura para el teatro argentino porque colmó estos requisitos y permitió abordar temas de nuestra realidad que hasta hoy habían quedado ocultos, y por lo tanto impunes. En su derroche de humor y fantasía hay también optimismo, que no es otra cosa que una firme convicción acerca de la capacidad del pueblo de ser dueño de su destino” (1970, 11).

Las escenas, inconexas *alla Brecht*, anexas la prosapia del sainete —un pobre de conventillo monologa frente al *Fantasma* de espaldas, nada menos que Perón; un *tano* y un *gallego* dialogan sobre la formación de un *Frente* socialista—y los ambientes del realismo reflexivo —familias de clase media, el despacho de un gerente burgués, el consultorio de un dentista—

más conversaciones de personajes-arquetipos políticos: los *gorilas*, grupos de trabajadores, Obispo-General-Hombre del Traje Gris, torturadores suscriptos como el *Bueno* y el *Malo*. Mechan la composición secuencias de estribillos corales calcados de la murga que *carnevalizan* la estructura profunda⁶⁶.

El conductor de la *Comedia* responde al interrogatorio de *LC* que “encaramos un tipo de teatro revolucionario que no es lo mismo que teatro de protesta” porque éste “se da para satisfacción de los públicos burgueses”, para lo cual *EAN* “toca nuestro momento político actual, sin mojigaterías, sin desenfado, sin sentido demagógico o ambiguo”. Y define *revolucionario*

“en dos aspectos: primero, queremos poner obras entre aquellos que tienen menos posibilidades de acceso a manifestaciones culturales, y segundo, sin temor a falsos prejuicios, clarificar un poco el panorama actual, premeditadamente confuso. Creemos que lo más puro está precisamente en sectores un poco marginados de la cultura. Para nosotros será un gran aprendizaje”. Y “nos gratifica como hombres concientes, responsables, como hombres del pueblo, ser partícipes —y debemos serlo— de las cosas que ocurren en nuestro país y con nuestro país. Abandonamos la idea de hacer teatro para satisfacción nuestra y deleite de unos pocos. Queremos ir a las bases después de exhibir en nuestra sala”⁶⁷

Nachman modifica la puesta original y asimismo formatea dos opciones distintas según se ofrezca en sala o en los barrios. Por un lado, disuelve la tajante división entre el *coro* y los *personajes individuales*: desprende de los cantantes colectivos que comentan los episodios al estilo griego a los mismos protagónicos, mientras en la versión de Buenos Aires se trata de dos conjuntos diferentes. Domingo **Agüero**, integrante del elenco: “Lo supe por un comentario de **Oscar Martínez**, que en aquella época era parte del coro. Incluso **Roberto Cossa** le dijo a **Claudio Nachman** (segundo hijo de Gregorio) que así la había pensado, sin el coro aparte, con actores que salían del coro mismo” y representan los sketches⁶⁸. *EAN* es quizás la primera obra marplatense donde los actores visten ropa informal, camisa blanca y vaquero azul —sólo la actriz **Marta Rigau** usa falda—, más algún ingrediente imprescindible a fin de definir mejor al *tipo*, casos del Obispo y su clergyman, el Policía y su gorra, y una escenografía mediante *cámara*, “sin elementos figurativos, sin ventanas o puertas sino bastidores de color: el actor daba la dimensión imaginaria de una casa o una calle”(Agüero). Por otro lado, el espacio facilita intensificar ciertos movimientos cuando sucede en sala. **Stebelski** recuerda el ingreso de la *Murga* desde detrás del público y no del camarín, por la puerta de entrada, rompiendo la puesta a la italiana. Un negativo que provisiona el baúl de pertenencias de **Eduardo N.** sobre la escena de los ancianos *gorilas* es una buena prueba de la apuesta estética: zapatillas en todos los pies, los *viejitos* de saco y jean y corbatas policromas y anchas propias de ese tiempo, Stebelski de bastón y Muñoz sosteniendo un sachet de plasma cuya sonda a su vez termina en el otro anciano, Montecchia; también Muñoz porta un brazalete de la Cruz Roja. El bombo, apoyado de canto, preside, delante, el mundo de dispositivos, reducido a bancos largos de madera, una mesa de caballete, alguna percha donde cuelga el traje

antes de que el actor se lo ponga, un supuesto sillón cubierto por una sábana para acentuar el símbolo de desván y anticuario. Los actores no se maquillan en función de la vejez sino que apelan a la gestualidad y la utilería. Otro testimonio, el de **Rosa María Muñoz**:

“A pesar de lo que dice Stebelski, era una sátira sobre *qué pasaría* en los distintos medios sociales si volviera Perón, cosa que nadie se imaginaba en 1971: *no fue para* el regreso de Perón **Walter Bidarte** la hizo en Buenos Aires y duró un mes; a nosotros nos duró tres años y había gente que la fue a ver dos y tres veces. Éramos seis y hacíamos un despedote tremendo: entrábamos por el fondo como una murga, dábamos puerta y acomodábamos a la gente nosotros, sin saber el público que éramos los actores hasta que empezábamos los parlamentos. Y de repente, yo me quedaba sola en medio de la sala, otro actor en el costado, y **Stebelski** golpeaba la puerta del fondo y gritaba *Muchachos, se viene, se viene*, y la gente se asustaba y se levantaba. Entonces cantábamos *se viene, se viene, se viene el aluvión*, tipo murga. Con elementos intercambiables: yo hacía una enfermera y me ponía un brazalete de tela con la cruz roja y era suficiente; cuando subía el viejito gorila, una botella blanca y un cable como “suerdo”, y un bastón.”⁶⁹.

Eduardo describe el *transformismo* utilizando un único objeto metamórfico, que con sólo *girar* muta de personaje en el mismo intérprete, y el manejar el texto, e innovarlo, según la actualidad noticiosa o el recuerdo político candente:

“Hubo dos puestas antes, de la escena en que aparecen un cura, un empresario y un sindicalista. En la primera, tal vez la de **Gióvine**, aparecen tres actores con luz cenital alternativa a medida que hablaban. **Norman Briski** ensaya una segunda, que no llega a estreno, con tres actores agarrados de los brazos en trío, que van girando y cada cual va diciendo lo suyo. A mi viejo se le ocurrió poner a **Stebelski** con un bonete y un cuello que gira de acuerdo con el personaje, y cambia: corozza y clergiman, sombrero y cuello palomita, gorra y pañuelo, tres personajes en un actor. También, en vez de usar los monólogos de la obra, usaba discursos *reales*, como uno de **Onganía**. En cada puesta —un domingo a la noche no bajaba de 50 o 60 espectadores promedio— cambiaba el discurso sacado de los diarios, y **Stebelski** tenía que memorizarlos”⁷⁰.

En los aspectos verbal y de la praxis escénica, *EAN marplatense* no se aparta esencialmente de la semántica base: el destinador del accionar de la masa peronista es su ansia de justicia y revancha y el destinatario es ella misma, en el modelo actancial socio-político; puesta ideotextual, franco desempeño dicotómico (*los de adentro* y *los de afuera*); la secuencia de la *Murga* como disyuntiva, que liga la acción con la calle y la manifestación, y quiebre de la causalidad lógico temporal y no espacial a favor de la causalidad implícita en el avance de la *Murga* y sus efectos, y final abierto. Por supuesto, el sistema de personajes es esquemático, prefiriendo la caricatura denigrativa hacia los *gorilas*. Densa polifonía discursiva (**Pellettieri**. 478-9).

Vivabah de **Horacio Montanelli**, acopia quinientas funciones en un año, según recuerda el autor en su propio CV comentado: “estrenada en el Centro Vasco, recorrió gran parte del país, fue premiada y seleccionada como representante de la provincia de Buenos Aires para la rueda final del elenco argentino que concurriría al Festival Mundial del Teatro a realizarse en Manizales, Colombia, con otros nueve elencos ganadores de respectivas zonas del país” (*sic*). Subtitulada *Cuarta incoherencia con música*, presupone otros tres textos que *La Leyenda* exhibe serialmente, del mismo **HM**, quien suele agregarle el número cardinal al pie de los nombres de sendas piezas. En una entrevista nos aclara el crítico significado del neologismo, que encierra en sí la contradicción: *¡Viva!* (idea de entusiasmo o alegría) y *bah...* (todo lo contrario, decepción o indiferencia)⁷¹. Gracias a una copia mecanografiada del texto dramático, fe-

chada una década adelante, podemos reconstruir hipotéticamente la puesta, que se articula en escenas dialógicas breves sin más engarce que sus dos personajes, *Padre e Hija*, y una situación o motivo distinto en cada caso. Se elimina la escenografía —el concepto de *cámara* del director— y no se leen didascalias, sino símbolos geométricos destinados al eventual operador de cabina (diapositiva, luces, sonido pregrabado) y se menciona el empleo de accesorios (una pelota, guantes de box, chupetines), *slides* sin relación directa con las interlocuciones y música incidental, o mejor *accidental* (juglaresca, circense, folclórica o clásica).

La obra es constructivamente un *pastiche* o imitación satírica, deliberada intercalación de discursos extradramáticos que fisuran la expectativa del mero diálogo familiar padre-hija transportando a escena la dimensión contextual y a la vez tomando distanciamiento burlesco (Genette 1989, 33-4). Así, la pieza entreteje los *cronoleptos* generacionales y epocales (el 1900 junto a la actualidad) y la movilidad del signo: bailan una zamba, cantan una copla, manipulan ellos mismos el proyector, la *Hija* recita un cuarteto, se convierten ambos en asistentes técnicos, hacen mímica y juegan a la pelota. Entretanto, cada conversación, a veces meramente monológica y carente de cualquier respuesta *lógica*, enfoca temas adecuados a la relación filial aunque en una deriva impredecible y antirrealista, como educación sexual, drogas, la carrera universitaria, el amor, cruzados por la intromisión de los lenguajes parodiados. La pareja habla igual que a principios de siglo, los dos dicen refranes populares o filosóficos, imitan el *speech* de un político de mitín —a semejanza del parlamento pseudocientífico de Lucky en *Esperando a Godot*— se proclaman imposibles decretos de gobierno o se travisten de *otros* personajes al cambiar de tema (periodista/político, almacenero/cliente). Se implementan mecanismos de distanciamiento, como letreros que marcan el siguiente paso y lo cierran mediante apagón (“1900”, “Primavera”, “Imposible lograr que la gente...”, “Política”, “Drogadicción”, “Café y tu diario”, “Universidad”, “Loco”, “Fuerzas”, “Circo”), capítulos de una sucesión mejor que subdivisiones temáticas; se atraviesa la cuarta pared “incitando al público (a bailar)”, se anuncia lo próximo:

- Nena, preparemos todo que viene el tema político.
- Bueno, ¿y ahora?
- ¿Qué te parece la inflación?

y el cambio de mensaje (“Perdón. Corte comercial. Importantes descuentos”). Los cuatro subtipos de secuencia (de desempeño, contractuales, disyuntivas y transicionales) forman un verdadero muestrario funcional, ya que el texto en sí no contiene intriga circunstanciada —los cuadros se continúan pero no se suceden— en una causalidad de orden espacial, la dialéctica actoral pura convertida en sostén determina la ausencia de progresión dramática y la estricta

abolición del desenlace. Queda clara la deíctica de estos actores que entran y salen del personaje. Puesta intertextual y de identificación asociativa, teatro que tiende a borrar los límites y desdibuja la psicología para invitar a un gran juego⁷². Perfeccionando el modelo de *La Trasnakia*, la dramaturgia de *Vivabah* funde el absurdo lingüístico ionescano y la tradición del realismo más la parodia política, que venía ensayándose desde 1968 en el teatro local. Ejemplos del discurso:

PADRE: Yo soy el Padre. HIJA: Yo soy la Hija. PADRE: Soy el padre, pero bien puedo ser la Madre. HIJA: Yo, también puedo ser el hijo. PA-HI: Podemos ser... PA-HI: Podemos no ser... HIJA: Soy... PADRE: Soy... HIJA: Somos... (...) PADRE: Este es el final de un tiempo. HIJA: Cada instante es el final de un tiempo. Este es el principio de un tiempo. PADRE: Cada instante es el principio (pág. 1) *Escena de pugilato entre ambos*: “PADRE: Esperá un momento, se me desató el guante (cuando el padre se acerca, le da un golpe bajo) Eh! Golpe bajo y a traición. HIJA: Fondo Monetario Internacional. En guardia.... (golpe en plena cara cuando al padre distraído) Canasta familiar. PADRE: Pero! HIJA (siempre pegando con todo el padre se ataja como puede) Oficialista. Opositores vendidos. Concertación. Aumentos (seguidilla de golpes) de combustibles, impuestos, luz, teléfono, etc., etc., etc.” (pág. 6) *Parodia de idiolecto político*: “El futuro se abre intransigente a través de un parabrisa de revirado gusto y la ensiforme pradera se tiende sobre la ortaliza apetecida, razón esta que entorcha la exánime garabaina inescrutable en la vasca radiestesia de la oposición. El corazón se enchaquetilla en el sifón del tiempo, es necesario aplicar el chapinazo portátil a la espumadera reluciente” (pág. 7: sic ortografía). Se intercalan diálogos *realistas* entre padre e hija –reproches de uno a la otra sobre el horario de estudio (p. 2); otro en que se enfrentan las diferencias generacionales (9-11), otro sobre las drogas (8-9) que termina “te daré algunos ejemplos de lo que yo entiendo por felicidad” y sigue con dos microescenas ilustrativas: *Navidad y Café y tu diario*. (9)

La educación dramática de **Jorge Laureti** (1938-1999) se inicia, como historiamos, en *ABC* en los 50, donde realiza el curso de capacitación actoral, su primer contacto con el *Método* a través de las lecciones de **Galina Tolmacheva**, y luego se incorpora al elenco de Nachman, para actualizar sus conocimientos en Buenos Aires al ingresar en el Instituto de Arte Moderno, teniendo por maestros a Augusto Fernández de Rosa, Carlos Gandolfo, Milagros de la Vega y **Hedy Crilla**, y en 1967 estudia dirección teatral junto a **Agustín Alezzo**, **Alberto Ure** y **Norman Briski**. Dicho de otro modo es el teatrista marplatense de instrucción más completa al iniciarse el 70. **Briski** resulta medular en el adiestramiento de su estética, el *Teatro de Base*; la visita del actor a Mar del Plata en 1971 le inyecta el sustento ideológico de un teatro adherido al peronismo revolucionario, y sobre la forzosidad de *salir* de las salas *burguesas* hacia el extrarradio y difundir el texto espectacular en espacios no convencionales y barriales. El *teatro villero* de **Briski** y la emergencia del *teatro pobre* de **Grotowski** serán decisivos en **Laureti** a partir de la fundación de *La Manija*, que alcanza sede propia desde el 19 de enero del 73.

“Lo que nosotros hacemos es valernos del teatro, utilizarlo como herramienta para una determinada tarea política, al servicio de la clase trabajadora”, propugna **Briski** (1973: 125). **Hugo Adamini**, del equipo *La Manija*, relata: “Con él hicimos una experiencia de gira en barrios marplatenses y también en Berisso, Ensenada y La Plata; nos invitó a integrar el grupo suyo, *Octubre*, que lideraba, una experiencia con muchos replanteos: hasta qué punto el teatro servía o era útil a una política militar o la erosionaba, prácticamente en la teoría del *foquismo cultural*, y armábamos gran quilombo en cada barrio adonde íbamos, como cortar la ruta entre

Berisso y Ensenada: algunos entendíamos que el teatro tenía más que ver con lo estratégico que con lo táctico. Claro, nada de eso en Mar del Plata, donde había otras condiciones políticas. En ese tiempo, **Briski** trabajaba en el *Maipo* y de allí la gran contradicción que nos generaba: con el Peugeot 404 de Norman íbamos al barrio y luego lo acompañábamos a la calle Corrientes, fluctuando entre lo barrial y los hoteles cinco estrellas. Lo mismo hace ahora, de un hotel lujoso al último de los barrios”⁷³.

Briski es “partidario de inscribirse más como agitación y formación política que como forma estética” (**Pellettieri** 2003, 460): salir “a buscar al pueblo” a las villas o a los lugares de trabajo, donde evalúa sus urgencias y las teatraliza para “concientizar a los vecinos” (**Briski**: 1973); después habla con los *cuadros de base* y finalmente dramatiza, valiéndose del teatro como herramienta de la praxis política. La visita de **Jerzy Grotowski** a Buenos Aires en 1971, a cuyas disertaciones asiste **Laureti**, le confieren el marco teórico para un “teatro de la negación”, despojado de todo artificio, que “abandona cualquier otro medio expresivo que no sea el actor para tratar de favorecer, y mediante una rigurosa premeditación, situaciones que si bien están al parecer fuera del arte (teatral) en su sentido tradicional, se colocan mucho más allá de la “trivial” vida cotidiana, aproximándose a la dimensión arcaica del rito” (**De Marinis** 1988, 89)⁷⁴. A estos estímulos externos, un seminario realizado con el brasileño **Augusto Boal**, fundador del *Teatro Arena* de San Pablo, le inculca conocimientos político-antropológicos que enlazan el ideario del Tercer Mundo tal cual los difundía el argelino **Frantz Fanon**, lo cual influye en su concepción del teatro como pragmática antiimperialista. Adamini rememora así la llegada al taller de Laureti:

“Cuando volvimos (de Buenos Aires) nos enganchamos con **Laureti**, un taller bastante cerrado con técnicas de **Grotowski**: trataba de generar un actor creativo que hiciera las cosas porque “no tenía más remedio que hacerlas”, contrario al hecho de operar con actor en un escenario. El resultado por ahí no difiere pero sí el proceso de producción. Con bastante marihuana, con tres pitadas, alcanzábamos así otros niveles de entendimiento, con la cabeza más abierta. Después no lo necesitábamos, se producía un desbloqueo y se podía acceder a los mismos niveles sin ninguna sustancia porque quedaba la memoria de un plano de lectura más amplio. Discutíamos continuamente y en análisis perpetuo, alimentados por películas, porque íbamos mucho al cineclub de (**Juan Bautista, Pupeto Mastropasqua**: gracias a él aprendimos a ver cine del bueno. **Grotowski** proponía ir a un teatro pobre, despojado, iluminar el escenario con la presencia del actor, generar un determinado tipo de energía que supliera todo tipo de ejercicios, no estar apoyado en artificios sino el actor internamente”.

La gravitación de **Boal** no puede mensurarse y sin embargo debió de ser fundamental para los teatristas radicalizados, incluyendo a **Nachman**. En el archivo de su hijo **Eduardo** hallamos un boletín mimeografiado de la Asociación de Estudiantes de Teatro (sita en Via-monte 1443 de la capital y en cuya comisión directiva milita el inminente dramaturgo **Mauricio Kartun** y el futuro periodista **Eduardo Salim Sad** de vocales suplentes) que lleva el título *Augusto Boal habla con los estudiantes* y su fecha, 1971. Amén de informar sobre diversos nucleamientos teatrales y certámenes, como los de 25 de Mayo (provincia de Buenos Aires, 14/3/71), Corral de Bustos (Córdoba: 15-19/9/70), el Tercer Intercolegial de Cuyo

(18/12/70), el II Festival Nacional de Teatro de Trabajadores y Universitarios” de la Universidad Católica de Chile, y actividades de grupos independientes, el cuadernillo transcribe la charla entre **Boal** y los jóvenes actores, donde el director brasileño relata la inserción del teatro popular durante la dictadura de su país, comenta el repertorio, la financiación, los apuntes pedagógicos, el *teatro periodístico* y las formas de entrenamiento: “No somos de ninguna escuela, sino de la nuestra: **Stanislavski, Brecht**, y todo lo que vemos, hasta el far west, y *Hacia un teatro pobre* de **Grotowski**” (pág. 13) y ejemplifica al *samba* como método gimnástico “para todos los músculos, la voz, cantar juntos e integrar al elenco” (í.d.). Su libro *Categorías del teatro popular* se publica en castellano en 1972, y *Técnicas Latinoamericanas*, del 75, recoge experiencias que claramente permiten determinar cómo abreva en ellas la *reeducción política* de los directores marplatenses.

En este último texto, **Boal** define el *Teatro de Perspectiva Popular* hacia un destinatario pequeñoburgués: el de *contenido implícito*, que refiere oblicuamente a la problemática socio-nacional a través de obras consagradas de autores de *qualité* dominantes sin referenciar directamente (**Lope, Brecht**), y el de *contenido explícito*, sustentado en hechos concretos de la vida real y asuntos compartidos con los oyentes (1975: 33-41). Pero sobretodo profundiza en el *teatro periodístico*, “por el pueblo y para sí mismo” que escenifica noticias de primera plana de repercusión general y demuestra “que el teatro puede ser practicado por cualquier persona (aunque no sea un “artista”), en cualquier lugar (aunque no sea un “teatro”) (54)⁷⁵.

Así *reeducado*, Laureti salta a la palestra de una politización, o más bien una *peronización*, bastante brusca si repasamos sus antecedentes como simple actor de compañía hasta encabezar su propio clan. *De cómo los Cielistas fueron arrasados por el aluvión zoológico* ya insinúa dos fuentes narrativas: el cuento tradicional (“De cómo”) y la Historia social argentina (“aluvión zoológico” fue la descalificación que un diputado radical, **Sanmartino**, hizo de los seguidores de Perón). Creación coral de **LM, Adamini** describe así la estructura central, no existiendo un libreto verificable:

“Bueno, armó un despelote, realmente. Ensayábamos en la Facultad de Humanidades (Maipú y Marconi), pero básicamente empezamos en el *Diagonal*. Era la historia de una barra de muchachos que transitaba por diferentes momentos, como el debut sexual de uno—por ejemplo—, algo muy corporal y bastante shockeante. Luego uno de los integrantes del grupo se desclasaba y lo contrataba una multinacional de Buenos Aires que promovía los cigarrillos *Filter Golazo* —sic—. Había entonces en el escenario una montaña de paquetes de cigarrillos con minas casi en bolas y caían los muchachos de la barra. Era una referencia al partido de **Alsogaray**, *Nueva Fuerza*, y su marketing de por aquel entonces... ¿Quién se coge a estas minas?, preguntaba uno de nosotros, lo que era muy revulsivo para la época, y otro —yo, concretamente en la ficción— se hacía una bruta paja de espaldas a los espectadores con el *Adagio* de **Albinoni** de fondo. En ese marco sonaba la sirena, entraba la policía y nos cagaba a palos a todos”.

“Las otras escenas mostraban a la misma barra tomando una definición política y se produce el encuentro entre el ñato desclasado y los demás que siguen siendo esencialmente los mismos, una cuestión afectiva con el pasado pero medio jodida por la situación del presente, todos luchábamos por la liberación nacional y popular menos el desclasado que estaba en la vereda de enfrente. Recuerdo que nos invitaba a la casa; contratamos a un grupo de hippies auténticos de Mar del Plata cuyo rol era sólo fumar marihuana y tirar el humito a la platea... Ahí se empezaba a discutir, los muchachos decían *andá a la puta que te parió*, el ñato tenía una foto del Che en el living y decíamos *vamos a ponerlo en la barricada y sacarlo de tu comedor*. La obra terminaba con todo el elenco haciendo una marcha de antorchas, despertando las iras de los dueños del teatro, y de **Pichi Benítez**, que lo dirigía, desesperado por que se incendiara. Fue una obra bien panfletaria, bien actuada y dirigida pero sin metáforas, bajando línea ideológica y casi sin escenografía”⁷⁶.

El idioma del actor restaura la cotidianidad —y la revulsividad— de un texto espectacular todavía más temerario que *EAN*. Tan importante como el nivel léxico y la puesta son las declaraciones previas del grupo. Estrenada el 8 de julio del 72, se repone otras tres veces, dos días seguidos cada semana. El rastreo de opiniones de los integrantes nos transmite el método de trabajo: “No autor ni director, ni siquiera libreto. La idea general fue bosquejada entre todos, luego agotadas sus posibilidades en largas discusiones y finalmente adaptada”, lo que no significa sino la aplicación de los pasos de **Boal**. El anónimo interrogado —quizás **Laureti** mismo— define términos: *cielistas* califica “el nombre genérico de cierta clase snob, intelectuales y trepadores sociales”, que practicarían una *ideología del cielo*, un extrañamiento de la realidad y un exclusivismo de minorías, mientras *aluvión*, es “caracterización de la clase trabajadora hecha por el radicalismo ante el advenimiento del peronismo” (íd.). El objetivo, “aportar y clarificar por medio del teatro, teniendo en cuenta la enorme represión que pesa sobre el pueblo, condenado a ser un participante pasivo de espectáculos de gran violencia”. El drama oriundo, a través de sus nuevos portavoces, resucitaría la tradición de militancia de sus orígenes obreros, esta vez más allá del marco libertario del primer sindicalismo. “Nos interesa mostrar cómo trabaja el sistema sobre la sociedad, mostrar que todo desclasado es un instrumento del enemigo mayor, o sea, el imperialismo”⁷⁷. La percepción del artista *esclarecido*, en la avanzada de su sociedad, que revoluciona *revolucionando* las formas de representación, gana en **Laureti** y los suyos una expresión aún más extremista que la de **Nachman**, siempre amoldado a textos ajenos de probada efectividad a los que, cuanto mucho, reconvierte. Otra entrevista pregona los cambios discursivos y estéticos que *de-ben* acompañar un argumento que rehuye la mera adaptación de los clásicos tanto como la ambientación de la posguerra europea-norteamericana que signó el anclaje del texto espectacular hasta el momento. “Lo que queremos es terminar con el camelo del teatro burgués, no queremos ser profesionales de la cultura, sino hombres y mujeres que subimos al escenario para dramatizar hechos de la vida real y no idealizaciones intelectuales. Somos la contrainformación, la contracultura”. Importa menos la instrucción, principal interés de los independientes hasta el 70, que involucrarse: “(Somos) heterogéneos, hay estudiantes y obreros, todos nos complementamos”. El estreno provoca el rechazo de los espectadores y “la gente de teatro, del *otro* teatro”, al que ofusca el abuso de “malas palabras”—“la represión se da en todos los niveles, la cultura, el sexo y el trabajo, una de las ideas que nos preocupa mostrar, la represión generalizada”. Pretenden, pues, evocar “la historia de una toma de conciencia”, y reproducirla en el oyente. La postura *contracultural* desiste implícitamente de un corpus seleccionado y subviene a enrolarse a las

condiciones objetivas de la situación sociopolítica: “Queremos seguir mostrando espectáculos dentro de esta línea: la realidad nos irá marcando cuál será el tema de la próxima obra”⁷⁸. “Todo el teatro es político, aún el apolítico”, dicen, a modo de axioma: “Hacer un Aristófanes o un Ibsen implica un conformismo con la realidad que políticamente se define como reaccionario. El contenido de nuestra obra es reivindicatoria de lo nacional, y es popular porque no sacamos nada de afuera sino de adentro mismo de los valores del pueblo”, y, no sin una dosis de soberbia y de desconocimiento, apostrofan que “es la primera vez que una obra trata sobre temas marplatenses”. Si bien posiblemente **Laureti** no supiera de **Borthiry**, el aserto es doblemente erróneo, cuando su enfoque sería más permeable a *otra* ciudad, cualquiera de perfil industrial y proletariado peronista y no *precisamente* a la nuestra, a la que quiere abofetear en el discurso y la praxis por *no serlo tanto*.

La compañía, por demás, la constituyen actores sin biografía teatral: **Adamini, Ada Kraay, Marcelo Taboada, Ana María Acosta, Carlos Belo, José Luis D’Augerot, Silvia Irene Cravena, Andrés Cohen, Hugo Zubillaga, María del Carmen Kaln, Graciela Aguirre y Susana Alvarado**, todos debutantes. **Roberto del Giúdice**, “responsable de la parte plástica” simplemente confecciona el afiche que ilustra la pieza, carente de escenografía a excepción de algunos sillones, las marquillas de cigarrillos y el desfile de antorchas que menciona Adamini. El grupo viste ropa de calle —presumimos que el *cielista* se atavía con algún detalle atildado—y se absorbe el canon *pobre* correspondiente a una puesta centrada en el nivel dialógico, ideotextual y al fin de cuentas ortodoxa, considerando la causalidad temporal, una enunciación mediata sobre la función referencial y la actuación predominantemente semántica puesto que representan personajes sin *salir* de ellos —aunque procuren *hacer de sí mismos*. La intensa movilidad del signo observada en *EAN* queda acotada en *Los cielistas* a la mínima coreografía parodiante del discurso publicitario. Como ellos, los hippies diseminados en la embocadura no fingen ser otros. El espacio, al suprimir trastos escenográficos, tiende al expresionismo y al papel climatizador de la iluminación.

La recepción: risas, denuncias y bofetadas.

La desaparición de *El Trabajo* en 1974, pero ya sin remitir ejemplares al Archivo Municipal desde 1969, y los pocos números existentes de *El Atlántico* (*EA*) de la época que estudiamos, nos limita a la lectura de *La Capital* para deshojar los aspectos críticos del teatro en la primera mitad del 70, merced a sus cronistas especializados, **José Benhayón** y **Amílcar González**. De las tres obras analizadas únicamente *El avión negro* ha merecido una reseña, bien que apren-

siva. No sabemos cómo se reparte la presencia de los periodistas en las *premières*, ni qué causa los induce a ignorarlas, cuando se ha levantado la veda política. Colegimos alguna *interna* entre **González** y **Laureti**, o, a la inversa, un pacto de caballeros entre militantes de la *Tendencia* que zanja el disgusto estético del primero con *Los Cielistas* a cambio del silencio, a favor del segundo. La acidez hacia **Nachman** podría explicarse en ese contexto de impugnación al oportunismo de los recién llegados, incluídos los cuatro dramaturgos. Necesario aclarar que el diario de mayor tirada ahora dedica *media* página a comentarios de espectáculos, muchos de ellos trasplantes de teletipo sobre cine y *stars* internacionales, y *media* más a la cartelera.

El anecdotario de una representación en período de dictadura se enriquece tanto dentro de la sala como en los espacios alternos. **Stebelski** relata que, en torno a *EAN*, al identificar un agente encubierto entre el público se lo delataba: “*Dejáme terminar la función y después me llevás. Te metían en cana unas horas y te largaban*”. En los lugares abiertos del conurbano suele irrumpir el celular y los actores, siempre vestidos de calle, se mezclan entre la gente. La irradiación de la pieza fuera del *Centro* produce una concientización social del grupo de la *CM*, que amén de su acordada “en trabajar por la vuelta de Perón” acerca el teatro a un sector social marginado: “La gente de los barrios no nos iba a ver al teatro a pesar de que los invitábamos: *es que no tenemos ropa para ir al centro...* La gente hablaba, se preguntaba por qué y nos enterábamos de cosas, como la situación que sufrían”. Incluso el impacto en las barriadas indigentes se granjea una recepción diferencial en relación a la clase media politizada de los escenarios céntricos: “La gente decía *ése se parece a Fulano, o Mengano*, refiriéndose a algún personaje que representaba. Una vez hice un gremialista con una mancha en los dientes y pasó que me parecía a (**Abdul**) **Saravia**, dirigente del SOIP: yo no lo sabía, pero me salía igual y me di cuenta que lo hacía sin querer”. **Stebelski** informa que el doctor **Raúl Matera** vio la obra y prometió “no voy a parar hasta que la hagan en la Quinta (Puerta de Hierro) de Madrid”; no lo logra, “aunque parece que Perón se enteró de nuestra puesta”. El grupo la desplaza a “casamientos, cumpleaños, los picnics de Parque Camet”, y “siempre había debate después de la puesta, como en Teatro Abierto”⁷⁹.

El recorrido de *El avión* fuera del balneario centellea de premiaciones. **Stebelski** gana la *Mueca de Oro* al mejor intérprete en el Festival de Chacabuco y **GN** la mejor dirección (28 de agosto), participa en el *5º Desfile de Teatros de San Nicolás* (octubre)⁸⁰ y la invitan al *IX Festival Internacional de Brasil*. Mientras, en la ciudad se inicia la crítica ideológica, a la par de textos espectaculares que corren también en ese sentido. El director, previo al estreno, advierte sobre la modificación de la estructura “convencional, su contenido muy ambiguo, por momentos bastante reaccionaria, tal vez por autocensura de sus autores”⁸¹. Eso disecciona **A.**

G. el 26 de mayo, cinco días pasados del estreno. A su entender, el texto acusa “la frustración de intelectuales que no han podido superar el complejo de culpa y exteriorizan del peronismo las únicas cosas que les enseñó a ver la ofendida burguesía, sus anécdotas más prescindibles: los “negros” que se lavan los pies en las calles o en las plazas, la “marchita”, el “bombo”, los “grasitas”, el lenguaje grosero. No hay una sola línea que exalte la dignidad de la clase obrera”. Agrega que la aparición de **Perón** como fantasma –personaje a cargo de **Stebelski**—“reduce el peronismo a una alucinación, producto de un trastorno psíquico”, entretanto los gorilas son “dos ancianos decrepitos que confabulan contra los “descamisados”, repitiendo los argumentos favoritos de la oposición.... (Los enemigos no son) viejos, ridículos e inofensivos (sino) fuertes, decididos, poderosos y no están sólo dentro de las fronteras del país (militares, partidocracia, burguesía) sino afuera, en las metrópolis dominadoras”⁸². **Agüero** recuerda: “Le contestamos que podía haber otra visión peronista y la suya no podía ser la única, que la obra había sido concebida contra el gobierno militar –y no podía ser gorila, como la testó él. *El avión negro* ya venía con 300 representaciones en Buenos Aires cuando la montamos en Mar del Plata, y acá tuvo 76”, dice, sumando sólo las puestas en sala⁸³. **Stebelski** ratifica: los *contreras* en la versión nachmaniana “eran unos viejitos medio pelotudos”, pero “en los barrios los transformábamos” en individuos más agresivos y aviesos. **GN**, en definitiva, siempre a caballo entre la búsqueda empresarial del público y el mensajismo, rediseña la puesta *en función* del oyente y mesura las aristas lesivas a la sensibilidad de un público urbano *no necesariamente peronista*. **González** considera el trabajo de **Nachman** “apenas decoroso”, y rescata la composición de **Stebelski**, pero concluye en la incoherencia entre sus objetivos (“teatro político, revolucionario, para sectores marginales de la cultura”, citando el reportaje previo) y los medios (“una obra reaccionaria, antirrevolucionaria”), todo lo que corrobora “la incapacidad de nuestro teatro para *revolucionar revolucionando*”. No desacierta del todo: **Tirri** (1973) y **Martini/Mazziotti** (1995) concuerdan en la elección del punto de vista, “de la pequeña burguesía de la Capital Federal, y también de los sectores sobrevivientes de la llamada Revolución Libertadora...en suma, una visión virtual del retorno del peronismo, desde la óptica de quienes habían revistado en las filas de la oposición” (**Tirri**, 168) —dramaturgos que tienen entre 36 y 37 años, y “ofrece una visión del peronismo desde la óptica de la izquierda liberal, ya que Perón es un fantasma inoperante y caduco; los peronistas, sucios, peligrosos y revanchistas, y aquellos que creen en la vigencia del movimiento, como el personaje de Lucho, están solos, frustrados y prontos a caer en el delirio”(Martini..., 140). **Mogliani** (2013) concluye que *EAN* sustenta una postura “que señalaba el sentimentalismo y la identificación emotiva popular en la que se basaba la adhesión peronista, pero mostraba la inadecuación de

sus antiguas estrategias políticas en la realidad argentina del 70, y la violencia y revanchismo inherentes al movimiento” (pág. 3). En rigor, la solución violenta es un rasgo epocal no privativo del peronismo, sino hemisférico y hasta globalizado, y la irrupción de la murga, factor unitivo de la estructura fragmentaria, tiende a rescatar lo esencial del Movimiento más allá del punto de vista adoptado: el reconocimiento del pueblo como sujeto histórico, su protagonismo y la idealización de un líder que lo benefició en el pasado.

La *crítica como militancia* de A. G. no se detiene en la escena local. No puede menos que hacer trizas la película *Love story* (Arthur Hiller, 1970), el *tank* de la Paramount que arrasa boleterías en el mundo:

“Los **estudiantes** (sic negrita), en su ámbito específico, la Universidad, donde pueden estudiar a Mozart y Bach, practicar deportes rudos (canalizadores de los excedentes de vitalidad) y hasta tomarse ciertas libertades sexuales (dormir juntos), pero no pueden cuestionar esa Universidad ni intervenir en las decisiones políticas que emanan del sistema del que forman parte, las **clases dominantes** cumplen una función necesaria, lo único que pueden objetárseles es la escasa comprensión hacia sus hijos; las clases sometidas no existen, sólo hay ciudadanos que no han hecho lo suficiente para progresar. En el llanto que inunda la platea hay algo más que la pena por el amor interrumpido; es el lamento masivo del espectador alienado por los medios culturales, dominado por el sistema que intuye que nunca podrá alcanzar ni siquiera la impostada y breve felicidad de estos Romeo y Julieta inverosímiles” (*Un film para llorar*. Calificación: *intolerable*)⁸⁴.

Desprecio hacia el generalizado receptor *burgués alienado*, crítica furibunda hacia *lo que no hay*, intolerancia. El albacea intelectual de la izquierda periodística hinca sus colmillos sobre la fácil reedición *college tear-jerker* de la tragedia isabelina sin utilizar que la *chica pobre* es quien muere en el relato y no el chico rico, lo que podría haber matizado su hermenéutica. Las peores saetas sin embargo parece guardarlas hacia quienes piensan igual que él, a saber **Nacha Guevara**:

El negocio de la protesta. “Atrapada en las limitaciones de un estilo que comparte con otros figurantes de la troupe de la “nueva canción”, Nacha frecuenta la sátira, el humor negro, la denuncia y el grotesco. Rodeada por una aureola “izquierdosa” aumentada de vez en cuando por alguna que otra intervención de la censura oficial, esta niña mimada por el snobismo porteño sabe mejor que nadie hasta dónde debe llegar para estremecer a un auditorio de sábado a la noche, ávido de consumir estas insulsas protestas musicales, cuyo posible efecto queda anulado desde el mismo instante en que se ingresa a la sala” (Ella critica) “la hipocresía de la burguesía, las armas nucleares, la politiquería acuerdista, hasta las nuevas formas de la liturgia católica, el porvenir de Levingston y lo mal que estuvieron los bolivianos al matar al Che Guevara.... “protesta” ajustándose a las reglas mercantiles que el propio sistema ha organizado, cobrando por decir esa “protesta”. La “protesta” es un hecho utilitario que no conduce a radicalizar o a esclarecer a los posibles participantes sino que va a engrosar la cuenta bancaria de la señora NG (una platea de 750\$)... La última canción, *Estaremos juntos algún día*, habría que preguntarse, ¿En dónde, Nacha?”⁸⁵

En algo concuerda su análisis al del colega **Benhayón**: discurso populista y costo de las entradas prohibitivo excepto para los mismos criticados (cf. *ET*: 9/1/69, 11: *supra*, cap. 4, 78)⁸⁶. Resulta curioso que el crítico se llame a silencio todo el 72, respecto del convivio teatral nativo.

El primer bienio peronista: *guiñar a la izquierda, doblar a la derecha*

El final del 71 marplatense entinta de sangre la asepsia política del recodo atlántico y le hace perder la inocencia volcándolo de bruces en el litigio interno del peronismo. Por mucha que haya sido su tangencialidad alrededor de las disputas propias de los centros industriales,

su despreocupado imaginario de clase media exitosa, puede decirse que el *Caso Filler* es una precognición de Ezeiza, y más allá, del sacudimiento beligerante entre el fascismo y la izquierda dentro de las universidades, los próximos años. En Mar del Plata, gracias a su aptitud hotelera y sus espacios, *parateatrales*, los salones de congresos y simposios, debate y decisión, suceden —o mejor, *acontecen*— los hitos de sociabilidad que tendrán profundas secuelas *afuera*, como el sínodo de obispos que deviene en la consolidación del tercermundismo sacerdotal, el paro de la CGT plantado a minutos del Cordobazo, el asesinato impune de una joven asambleísta bajo el proyectil de un grupo fascista armado. Otro crimen anticipatorio, el del secretario local de la central obrera, **Marcelino Mansilla**, gremialista de UOCRA y acusado judicialmente de corrupción, por un destacamento de las *FAP*, el 27 de agosto del 73, un mes *antes* de que **Rucci** muera acribillado (**Ladeuix** 2007, 84). Dicho en términos metafóricos, el balneario arrima el fuego, en Buenos Aires arde la mecha y en Córdoba estalla la dinamita.

La ciudad padece ahora cuellos de botella, los importados de la crisis del país y los propios, causales de sus insuficiencias endémicas estructurales: temporadas erráticas, desocupación creciente e industrialización incompleta. El ingeniero **Norberto Pace**, presidente de la UCIP (*Unión del Comercio, la Industria y la Producción*) en el comité de la liberal *Nueva Fuerza*, comenta que “se impone un doble vuelco, enderezar el turismo pensando que los años buenos pasaron, y apoyar la incipiente industria, que asegurará el futuro”. El monocultivo, en nuestro caso la actividad turística, los “tres meses locos” del verano, asemejan a Mar del Plata a Tucumán y sus ingenios azucareros; como tiene efecto multiplicador sobre la construcción, un mal verano debilita la sucesividad invernal. “Me dicen los viejos marplatenses que los ingenieros vamos a arruinar la ciudad linda y ahuyentar a los turistas, que la fábrica iba a llenar (las calles) de papel y hollín, pero más hollín produce un rascacielos” y “en 1958 éramos tres los ingenieros industriales y hoy somos 35, y es muy importante que una ciudad pueda dar medios de vida (a todos)”. El conferencista habla de un 10% de desempleo (superior a la media nacional) y 30 mil habitantes en villas miseria. Urbanizar Punta Mogotes abriendo el mapa hacia el sur y edificar el Parque Industrial (250 hectáreas en Batán)—son, según él, los mojones de una nueva autonomía, superadora de la excesiva dependencia de temporadas proféticamente endebles⁸⁷.

El largo 1972 económico, hasta las elecciones del 11 de marzo del año siguiente, presenta las fluctuaciones que, tras el cierre del Ministerio de Hacienda y su desdoblamiento en Carteras independientes, “acto revelador de que (**Lanusse**) sólo quería concentrarse en el diseño de una salida electoral negociada” (**Torre** 1983, 49), causa la descoordinación de políticas anticrisis. 39,2% de inflación en 1971 y 64,2 al finalizar el 72 más una proyección del 101%

para 1973, un déficit fiscal del 2% entre 71-2 que alcanzaría el 6% antes de asumir **Cámpora**, y el PBI desmonetizándose del 5,4% en 1971 a 3,2% (íd., 49-50). El gobierno constitucional, a cambio, recibirá mejores perspectivas, al subir los precios de exportación un 50% arriba del promedio de 1972, el buen rendimiento del trigo que arroja un saldo 65% superior y la vuelta al superávit comercial (+704 frente al -218). Perón, acusando recibo del guantazo de Lanusse, está dispuesto a romper el destierro, pero “no el *juego pendular*, en el que tiene más antigüedad” que su rival, como opina un sobreviviente de Trelew (cit. por **Urondo** 1973, 89). El 17 de noviembre transcurre unos días en la finca de Gaspar Campos y peregrinan hasta allí dirigentes políticos y gremiales y acampan en las inmediaciones los adherentes de las formaciones guerrilleras. A fines de octubre designa secretario general del movimiento a **Juan Manuel Abal Medina**, hermano del montonero ejecutor de **Aramburu**; disiente con Galimberti, quien el 9 de noviembre pide a los estudiantes que lleven piedras “y el que tenga algo más, lleve algo más” al recibimiento del ex presidente, y solicita a sus adeptos que se queden en sus casas (**Page** 1984, 223) y a su vez le confía a un conmitón de la extrema derecha “Cuanto más cerca se está de la paz, más imprescindible disparar los cañones”, (íd., 231). Lo visita **Balbín** y contempla la posibilidad de una fórmula compartida, que el jefe radical rechaza aunque promete colaborar en el marco de un futuro gobierno civil (íd., 230) y se describe a sí mismo como “un león hervíboro”, pero confiesa que “si tuviera 50 años menos no sería incomprendible que anduviera colocando bombas o tomando justicia por mano propia” (el 31/ 12). No vacila en referirse a las Fuerzas Armadas como “banda de gánsters” (235) y luego le dice al diario *La Prensa* su ideal de trasvasamiento generacional: “El futuro pertenece ahora a los muchachos. Están organizados, tienen ideas claras, han sufrido persecución. Yo le digo a Abal Medina: tú mandas, yo te corrijo” (el 21/3/73, **Page**: 244). En enero había objetado seriamente al gremialismo: “En la acción sindical hay mucha burocracia. Yo he visto defecionar a muchos dirigentes en el momento más decisivo de toda nuestra historia política. Nadie tiene una experiencia más dolorosa que yo sobre eso” (*Mayoría* 14/1/73. Cit. **Terragno** 1974, 82). Tales aserciones no pueden sino nutrir el sentimiento de la Juventud en torno a la creencia de un Perón que evolucionó hacia posiciones radicalizadas abjurando del gremialismo. “Yo podría haber sido el primer Fidel Castro de América Latina en 1955. No quería defenderme así porque habrían muerto un millón de argentinos”, le confidencia a **Rodolfo Terragno** años antes (íd. 29).

A punto de vencer el plazo oficial para la formulación de listas presidenciales, el peronismo implementa el FREJULI (*Frente Justicialista de Liberación*), que capitanea y a la vez aglomera a otros partidos, como el desarrollismo de **Fronzoni/Frigerio** y el conservadorismo

de **Vicente Solano Lima**. El 14 de diciembre del 72 el líder emprende un viaje al Paraguay, no sin antes declinar el ofrecimiento del flamante frente a la candidatura principal, gesto de todas maneras simbólico ya que los incisos de la Ley Electoral lanussista lo inhabilitan. El Congreso partidario reunido inmediatamente acata su decisión (o su orden): el delfín para la primera magistratura se llama **Héctor Cámpora**, ex diputado en 1951, dentista de profesión, servil hasta lo indecible y sin base política a la vista. Alguien que no amenazaría su ascendencia y que le daría sin titubeos la posta, luego de obedecer la última regla de la dictadura. El lema de campaña lo determina sin rodeos: *Cámpora al gobierno, Perón al poder*⁸⁸.

El FREJULI puntea el escrutinio del 11 de marzo de 1973 con el 49,56% de los votos válidos. **Balbín** (UCR) le sigue a larga distancia (21,29%), y, en los demás peldaños, **Francisco Manrique** (*Alianza Popular Federalista*, 14,9), **Oscar Alende** (*Alianza Popular Revolucionaria*, 7,4), **Ezequiel Martínez** (*Alianza Republicana Popular*, 2,91), **Chamizo-Ondarts** (*Nueva Fuerza*, 1,97), **Américo Ghioldi** (*Socialismo Democrático*, 0,91), **Juan Carlos Coral** (*Partido Socialista de los Trabajadores*, escisión del PC: 0,82) y **Abelardo Ramos** (*Frente de Izquierda Popular*, 0,41)⁸⁹.

Consciente de que en su ausencia el Movimiento había adquirido autonomía y las facciones recortadas en función de la resistencia y la negociación esperan cinchar por una mayor preponderancia en la torta constitucional, Perón designa, *dedocráticamente* a Cámpora como factor equilibrador (**Maceyra** 1983, 17). El clasismo combativo, la juventud universitaria politizada y el viejo tronco sindical tienen sus propias aspiraciones y el *Tío* —siendo Perón el *papá*—las junta en una tregua nucleada en su figura: antiguo peronista que no debe revalidar sus escudos, sin aparato propio su basamento estará en la Tendencia. El gabinete ministerial, también recopilado por Perón, es el álbum entero del espectro partidario en precaria paz: **José Ber Gelbard** en Economía, un pragmático que le daría el sesgo nacional-populista al proceso de recuperación y continuaría al frente de la cartera luego de Cámpora; los ortodoxos **Antonio Benítez** y **Jorge Taiana** respectivamente en Justicia y Educación; y los jóvenes **Juan Carlos Puig** y **Esteban Righi** en Relaciones Exteriores e Interior, próximos a la izquierda y extraídos del círculo íntimo del presidente electo. La ceremonia de asunción produce estupor y alarma. Los estribillos profieren *Vivan los Montoneros que mataron a Aramburu*, en un grafiti sobre la pared de la Casa Rosada se lee *Casa Montonera* y se amontonan las banderas de FAP, FAR y hasta una del ERP. Algunos observadores optimistas creen que el desembozado *parade* indica la deposición de las armas por parte de la guerrilla, su salida disciplinada de la clandestinidad⁹⁰.

Un volumen de EUDEBA, publicado apenas cerrado el brevísimo mandato el 13 de julio, y en el que constan sus alocuciones, no pintan a **Cámpora** tan inepto como lo enseñan los historiadores ni tan original como lo encarama la izquierda peronista⁹¹. Aún así, de los dos hechos centrales de su interinato, **Cámpora** es en realidad un espectador: la amnistía *de facto* que termina sancionando el Congreso ante el *fait accompli* después de que la JP asaltara la cárcel de Villa Devoto y obligara a abrir sus puertas, y los sangrientos episodios de Ezeiza. **Di Tella** juzga el *Devotazo* “un importante retroceso en la lucha contra la subversión pues muchos jefes pasados y futuros fueron liberados aquel día” (1986, 100). Claro que su detención es ilegítima jurídicamente por su raíz dictatorial. De lo segundo hay un anticipo en José León Suárez, el 10 de junio, con motivo de la conmemoración del levantamiento de 1956 y las ejecuciones extrajudiciales de la *Operación Masacre*. Allí, un auto de la Juventud Sindical ametralla a la comitiva que rinde homenaje —**Bidegain** y el general retirado **Raúl Tanco** son los disertantes—y queda un muerto y varios heridos, “una declaración de guerra declarada” que alerta a la Tendencia sobre la inescrupulosidad de sus enemigos (**Feinmann** 1987, 95-6). Diez días delante, el charter de Perón intenta aterrizar en el aeropuerto internacional y debe desviarse a la base aérea de Morón: abajo, la ultraderecha da otro recibimiento a las columnas de los Montoneros: 13 muertos y 365 heridos. El herido de muerte decisivo no participa del luctuoso evento: el propio **Cámpora**⁹².

Sin siquiera desempacar, Perón dirige un mensaje al país utilizando la cadena oficial, sentado entre Cámpora e Isabel. Detrás y de pie, **López Rega** y su cuñado, **Raúl Lastiri**, presidente de la Cámara baja. La disposición escenográfica de los actores simboliza el porvenir más que el presente. En su discurso asume ropaje de estadista y habla como si iniciara su gobierno, en una invocación a la ley y el orden, la disciplina y la tolerancia, permeable a cualquier escucha moderado e incluso, antiperonista. No menciona Ezeiza y en cambio fustiga a los terroristas afectos a la violencia y a quienes pretenden inyectar doctrinas extrañas al peronismo. Nada muy alentador para la JP y sus escuadrones especiales⁹³.

Montoneros creía en que, movilizándolo toda su superioridad numérica en Ezeiza, habría de arropar al General de suficiente carga emocional y política hasta *convertirlo* a su pensamiento, o de *definirlo*, sin olvidar los ecos del aliciente epistolar y las inequívocas referencias socializantes que derramaba en *Actualización política y doctrinaria* y *La revolución justicialista*, los documentales de **Solanas/Getino** filmados en Puerta de Hierro (1971); ahora, Montoneros cree en otro mito, el del General inerme ante los malignos feudatarios de su *entourage*. ¿Sobervios, ingenuos, víctimas de su malicia manipuladora para ellos desconocida o negada? A treinta años el debate sigue abierto.

La caída de Cámpora tiene visos de golpe de estado, andando el tiempo. El *poder* toma el control del *gobierno* y podría emparentarse a los enroques palaciegos de Lanusse removiendo a Onganía y a Levingston, si Perón hubiese estado en su lugar. La ambigüedad retórica del viejo caudillo, de 78 años al tocar suelo patrio, amojona el camino. “La actividad privada continuará siendo la base de la economía argentina mientras cumpla una función social”, responde al *Giornale d'Italia* (marzo 73: **Terragno**, 108) y sus objetivos, pasibles de inteligirse desde cualquier geometría: “Liberar al país del flagelo del Partido Militar y después liberarlo del imperialismo; recién después, se podrá pensar en reconstruir” (*Mayoría*, 14/1/73, íd: 82). Expresiones que en cualquier locutor político pasan inadvertidas pero partiendo de su boca son reliquios sacrales que se disputan los intérpretes. Lo real es que “nunca dijo que propusiera abolir las desigualdades sino morigerar sus efectos, consideraba la estratificación social como un hecho inobjetable. Sólo quería que los ubicados en la posición superior aprovecharan el exceso de ese privilegio y se confiaba al empresariado la hegemonía: no es concebido como antagonista de la clase obrera” (**Terragno**, 108).

El ejército se retira expectante a sus cuarteles, repudiado pero también extenuado y aliviado de la aventura estéril que iniciara en 1966. Perón no viaja al interior en la gris campaña electoral, velando su quebrantada salud y ante los previsibles resultados: lo suple Isabel. El ERP, visceralmente antiperonista al menos en su conducción, tiene otro enfoque. **Santucho** no yerra al decir que Perón “viene a salvar el capitalismo argentino”, y en su visión, democracia y capitalismo son sinónimos (**Seoane** 1991, 163 y 187). El 27 de junio ya había declarado que Bienestar Social era un cuartel de la CIA en manos de bandas fascistas (íd.: 202, 207)⁹⁴. El 11 de septiembre la pesadilla para el *socialismo nacional* proviene de Chile, al caer el gobierno de Salvador **Allende**. El 27 de junio ya rige el experimento **Bordaberry** en Uruguay, que disuelve las cámaras y deja al ejército digitarlo. En menos de un año las naciones fronterizas cercan de golpismo a la convaleciente democracia argentina, luego de los hallazgos nacionalistas-terceristas que parecían alumbrar una nueva era.

El FREJULI consigue una victoria arrasadora en las presidenciales. Más de 7 millones de votos, repartidos en dos fórmulas (**Perón-Perón**, 57,3% y **Perón-Abelardo Ramos**, 7,8%) suman un 65%, y más del 50% en todos los distritos. **Balbín-De la Rúa**, el 26,3; **Manrique-Martínez Raimonda** un 12,8 y **Juan C. Coral** el 1,7% (**Di Tella**, 111). Los dos partidos históricos polarizan un 80% del electorado, y el *entente cordiale* conjurado entre ambos una oposición constructiva fundamental en el primer año de gobierno, un *dunvirato partidario* Perón-Balbín (**Horowicz**, 230). La boleta diferenciada que postula a **Ramos** (FIP) allega a los apóstatas de la Tendencia, seguidora del líder pero reacia hacia su acompañante, un *quantum*

de 850 mil votos juveniles separados numéricamente de la masa –uno de cada nueve sufragantes (íd, 231). La CGT, entonces, se considera usufructuaria del plebiscito, pero la euforia se macula rápidamente. Desconocidos ultiman a **Rucci** en la puerta de su casa el día 25. Mucho antes, el 8 de marzo, al rubricar el borrador del *Pacto Social* presentado por Gelbard a la CGT, había dicho: “Sé que estoy firmando mi sentencia de muerte” (**Beraza**, 244)⁹⁵.

Sociedad y economía en 1973-4. *Mar del Plata con Perón presidente*

Perón asume su tercera presidencia después de dieciocho años en una Argentina impar a la que abandonara en 1955. Aquélla disfrutaba de una bonanza de arcas llenas pero esencialmente injusta en cuanto al fraccionamiento de la renta nacional. La industrialización germinal y el rezago en el terreno de los derechos económicos y sociales no acomplejaba al país en el concierto de las naciones, con una Europa despeñada material y políticamente al terminar la Segunda Guerra y la barbarie nazi. Ahora se trata de *re-construir*, no de *construir*: la industria produjo ya todo lo que pudo y encuentra sus propios límites expansivos, la clase trabajadora adquirió una representación formal capaz de imponer su agenda y hasta remover gobiernos constitucionales –situación impensable en el segundo peronismo—y la Resistencia, pilar anárquico y finalmente disperso que mantuvo vivo su recuerdo reivindicativo, ahora es orgánica, fuertemente armada y semi-militarizada y puede jaquear su poder. De todos modos, al ceñirse la banda el 12 de octubre del 73, el General embolsa un capital político envidiable e inesperado aún para él mismo. Nadie antes había cosechado su caudal eleccionario, el cervical gorilismo ha depuesto su cerrazón y comprendido que él representa la última salvaguarda del sistema, con las Fuerzas Armadas en franca retirada, sin prestigio y exhaustas al cabo de siete años de desaciertos. Los hijos de quienes cantaban *La Marsellesa* en las plazas de la Libertadora, educados bajo el doble discurso del frondicismo y la inquisición estatal de Onganía, unida a la rebelión generacional hemisférica y un complejo subjetivo de culpa burgués, acaban por endiosarlo como adalid de una mudanza estructural que Perón está lejos de desear, y aún mal leídas las señales el fermento cultural que protagonizan no es menos trascendente. “Más que ideología o partido Perón es un mito político, valorizado y agigantado hasta extremos impensados”, dice bien **Scenna** (1980, 329). La galopante actividad protocolar que despliega y el ritmo de sus declaraciones a cuanto medio de prensa se le cruza, registrados paso a paso en la ilustrada edición de *El hombre del destino* (4 volúmenes de 1974: en adelante *EHDD*) esconden una verdad concreta: la delicada salud de alguien en cuyo cuerpo y espíritu exclusivos la ciudadanía deposita demasiadas esperanzas. “Casi un año la Argentina había cerrado

los ojos: la estabilidad del país descansaba sobre un anciano enfermo, la fuerza de cuya personalidad y dimensión política tapaban todo lo malo y precario de la realidad nacional. Con él se disimulaba todo, a él se le perdonaba todo” (**Kandel/ Monteverde** 1976, 1). Un año dura el *tiempo de las ilusiones*. El 1 de julio de 1974 Perón muere y junto a él el *Pacto Social*. ¿Habían ganado sus enemigos, al estirar su vuelta tanto que apenas logra bosquejar directivas de tan corta vida como él mismo?

El panorama económico al prestar juramento parece a simple vista insoluble en una economía de “placas terrestres” (**Godio dixit**: el sector agrario pampeano y el sector industrial moderno) prestas a endémicas trepidaciones cíclicas, a armonizar o colisionar según precios que no maneja. Si las exportaciones tradicionales se traducen en superávit, el estado empuña recursos ávidos mediante las retenciones *ad valorem* y puede transferirlos al sector secundario, pero si se suscita una caída de precios de la producción primaria o se estrangula la balanza de pagos se ocasiona el reverso. Allí se abraza el remedio manido que empeora la enfermedad, o sea, devaluaciones competitivas, escape inflacionario, nueva pujas por el ingreso y aplaque recesivo⁹⁶.

En el plano social, se recalcan los desequilibrios interregionales, la migración a los grandes centros urbanos —la *cabeza de Goliat* de capital y conurbano bonaerense—la informalidad económica, la veloz obsolescencia de las plantas industriales y el sobredimensionamiento del área burocrática del Estado que absorbe la mano de obra desocupada. El imaginario de la población sobre la riqueza infinita mal administrada concluye reforzando el papel de las organizaciones corporativas (sindicatos, Fuerzas Armadas, universidades) antes que a la mediación de la política, cuyos partidos negocian finalmente con el bloque dominante (íd., 74), y, en la percepción popular, los debieran remplazar los *caudillos salvadores*, caros al populismo tanto conservador como radical-peronista, que se mueven *encima* de las relaciones partidarias y aún las crean, llámense militares o líderes carismáticos. Todo esto explica el persistente descrédito de la democracia, su opción como medio y no como fin, y el impulso de la guerrilla (cf. **Ollier** 1989, 30-3). **Perón**, pues, debe forjar una concertación a largo plazo entre todos los actores sociales, en una emergencia donde cada cual debe admitir su cuota de sacrificios⁹⁷.

“Yo hago aquí de padre eterno. La misión mía es la de aglutinar el mayor número de gente posible. No soy juez ni estoy para dar la razón a nadie, sino para llevar a todos, buenos y malos, porque si quiero llevar sólo a los buenos, me voy a quedar con muy poquitos” (cit. **Ter-ragno**, 84 y *EHDD*, 148). Perón habla así a la Juventud en Vicente López, el 15 de setiembre, muy lejos del *tú mandas yo corrijo*, con el que catequizaba a Abal Medina seis meses atrás⁹⁸. “El *gobierno* se toma a través de las elecciones, el *poder* en el primer mes de gobierno”, sen-

tencia luego. *La Opinión*, apenas despunta octubre pone en circulación un *documento reservado* inquietante de las usinas del Consejo Superior Justicialista, donde se declara la guerra a los “terroristas subversivos marxistas por cualquier medio”, dando a entender que toda organización que se llamara a sí misma peronista debía repudiarlos y alinearse junto a sus combatientes. Perón habría aprobado el texto en su conjunto, una decidida apertura a la caza de herejes (**Page**, 273). La *orden* surte efecto:veintidós muertos, muchos a plena luz del día—trece Montoneros, cuatro del ERP, dos del Peronismo de Base (*PDB*), un PC, un FIP y un policía (**González Janzen**, 132), más la familia de **Isaac Mosquera** en Quilmes (padre y tres hijos), el 30 de octubre. Cuando el 27 de diciembre son asesinados otros militantes del PDB en la estación ferroviaria de San Miguel, se detiene como pistolero a un funcionario de Bienestar Social, primera pista de la *Triple A*⁹⁹.

En diciembre llega el momento de dimitir a **Carcagno**, y su sustitución por un jefe más potable al riñón militar conservador, **Elbio Anaya**, hijo de quien reprimiera a los peones lanares de la Patagonia en 1922. El terceto de comandantes lo completan el brigadier **Fautario** y el almirante **Massera**. El segundo de Carcagno, confirmado en su puesto, es el coronel **Albano Harguindeguy**. Enero amanece girando a la derecha, cuando a Iñíguez lo remplazan en la policía federal el comisario **Villar** y su lugarteniente **Margaride**, de infausta memoria en el onганиato. El 25 la Cámara Baja sanciona la reforma del Código Penal (128 votos contra 62), severamente distorsiva, que pena desde la elemental amenaza hasta el derecho de huelga. Al *Pacto Social* le urge enchalecar voluntades de variado cuño¹⁰⁰.

En febrero la purga oficialista da otra vuelta al torniquete en dos etapas. El 14 Perón le concede audiencia a los ocho diputados de la JP, que se encuentran con el presidente rodeado de cámaras de televisión en vez de la privacía que imaginaban: “El que no está de acuerdo se va, la pérdida de un voto no nos va a poner tristes”, los amonesta. “Si quieren la patria socialista tienen cinco partidos para elegir, yo mismo puedo presentarlos”, *invita* unos días antes (**Godio**, 178). El octeto de legisladores renuncia y el parlamento queda hegemonizado por la ortodoxia. El 27, el gobernador de Córdoba **Obregón Cano** destituye al jefe de policía, coronel **Antonio Navarro**, que instruía a matones sindicales. Perón ya había tildado a **Obregón** de *demagogo* al aumentar los salarios de sus empleados públicos; Navarro se atrinchera en la jefatura provincial, reparte armas a doscientos acólitos y recibe apoyo del Tercer Cuerpo del Ejército y, finalmente, arresta a **Cano** y a su vice, el gremialista combativo **Atilio López**. La población mira impávida el *Navarrazo*, sólo los Montoneros ocupan dos emisoras radiales y una comisaría, pero desisten: el 5 de marzo el Senado vota la intervención. Si el presidente decidió personalmente dar carta blanca a Navarro o recibió informes tergiversados (tal vez de

boca de **Osinde**, que conocía al insurrecto) que lo empujaron a permitir el *putsch*, es asunto discutido (**Page**, 277). De ahora en adelante, los sustantivos terminados en *-azo*, que apodaban las estentóreas alzamientos populares, se reencauzan a actos sediciosos que decanta la interna peronista¹⁰¹.

Junto a la purga de izquierdistas, la orientación económica juega sin prejuicios a abrirse al mundo. El 28 de mayo del 72 **Cámpora** reanuda oficialmente las relaciones diplomáticas con Cuba, el 24 de agosto firma un convenio por el cual La Habana percibe un crédito de 200 millones de dólares que deberá utilizar en un plazo de doce meses para comprar en la Argentina material de transporte, ferroviario, naval, motores diesel, herramientas y repuestos: **Perón** lo ratifica introduciendo en la cláusula a la FIAT como proveedora de autos, una grieta temeraria en el bloqueo norteamericano a la isla (*EHDD*, 163, 173). Del mismo modo, hospeda al presidente boliviano **Hugo Banzer** y en busca de neutralizar el influjo brasileño, suscribe un tratado sobre el Río Uruguay con su homólogo **José María Bordaberry** (íd, 166-7), entrega el doctorado *honoris causa* de la UBA al general **Torrijos** y respalda los reclamos de Panamá en torno al canal (íd, 174), defiende los intereses latinoamericanos en los coloquios de Tlatelolco (21/1-3/2/74) y Punta del Este (4-6/3/74), envía misiones comerciales a Ecuador y Venezuela, cierra filas con los países del Pacto Andino (Chile-**Pinochet**, el 16/3/74 y Perú-**Velasco Alvarado**, el 29/5) y vuelve al Paraguay de su exilio donde reencuentra a **Stroessner** (6-7/6/74). La agenda, como se ve, no sufre pruritos ideológicos¹⁰².

El frente interno depara sus deslizamientos en el primer semestre. Aumenta los haberes de la clase pasiva a partir del 1° de enero, entrega las llaves de 150 viviendas a moradores de la villa de emergencia de Retiro, palía parcialmente el déficit habitacional poniendo en marcha los planes *Alborada*, *17 de Octubre* y *Eva Perón*, la *Cruzada de la Solidaridad Justicialista* reparte medicamentos, víveres y ropas a familias carenciadas, el 1° de abril arrancan las obras civiles de la represa Salto Grande —licita las unidades turbogeneradoras a oferentes soviéticos—, en abril inaugura la planta nuclear de Atucha y contrata la segunda en Río Tercero; encara programas pesqueros, mineros, de celulosa y madera, complejos hidroeléctricos, de agua potable y cloacas, en el período de sesiones n° 98 del Congreso Nacional (25/5/73 al 26/4/74) se sancionan 160 leyes y los legisladores no vacacionan. Pero a la contabilidad gubernamental la acechan las primeras escoriaciones¹⁰³.

El balneario en el primer bienio peronista desenvuelve una historia de dos caras, coincidente con su propia tradición diferencial. Son los milicianos de las *FAR* y las *FAP* los más activos en operaciones furtivas de variado voltaje. Los primeros roban bancos (el *Provincia* y la Compañía Sudamericana), riegan de explosivos, que no detonan, algunas empresas, y pla-

nea volar la Base de Submarinos. Los segundos atentan contra el comisionado municipal **Pedro Martí Garro** y a unos días de la asunción de Cámpora, el 19 de mayo del 73, destruyen un destacamento policial en Estación Camet. Ajena a la interna del FREJULI, o tal vez *gracias a ella*, la ciudadanía marplatense vota al Socialismo Democrático, que insólitamente supera al Frente por 2000 boletas —mientras en el rango nacional la fórmula del PSD (**Ghioldi-Balestra**) apenas araña un 0,6% (**Ladeuix**, 83 y 92). La bochornosa derrota no hace sino recrudecer la interna, la conducción del PJ local y sus *históricos* de las 62 injurian al interventor **Troxler**, al que culpan de apoyarse en “agentes infiltrados marxistas”¹⁰⁴. La JUP ocupa el 1° de junio varias facultades de la Universidad provincial y el rectorado —**Bidegain** designa enseguida interventores—y la JP remueve directores de las instituciones sanitarias; el dr. **Andrés Cabo**, al que mencionamos como adjutor psicológico de *La Manija*, por ejemplo, pasa a presidir el Instituto Nacional de Epidemiología. El Hospital Regional se rebautiza *Eva Perón* y el Mar del Plata *Caídos de Trelew*. La respuesta de la derecha no se hace esperar. La JSP (*Juventud Sindical Peronista*) invade las sedes de ENTEL, el Correo y la Colonia Chapadmalal y al otro día se tirotea con los izquierdistas acantonados en el Hospital Regional, recibiendo protección del secretario de la CGT **Marcelino Mansilla**. El asesinato de éste (cf. *supra*, pág. 27) fractura a las FAP, sus autoras materiales: un sector *movimientista* lanza las *FAP-17 de octubre* y abandona la lucha armada (**Anguita/ Caparrós** 1999, III: 141-4).

Según **Ladeuix** luego del crimen de **Rucci** la derecha del PJ se posesiona en matar a militantes sociales y políticos relacionados con la guerrilla, empeñada desde el mera represalia a la expurgación de *infiltrados* dentro del Partido, siempre sin buscar la aprobación del público, cuando la izquierda, en cambio, lo hace “como rédito para avanzar en su acumulación política” y resarcirse de ser radiada del movimiento (2007, 85). Quién inicia esta historia negra lanzando el búmeran de la venganza recíproca ha dado pábulo a la teoría de los dos *demonios*, pero el fascismo peronista no se inmuta ante el asesinato de **Aramburu** y sí decide empezar el círculo en Ezeiza, después del cual se abroquela y mata sumariamente. Perón agita la campana de largada —ajusticiar a **Rucci** es un error táctico irreversible de la guerrilla—, como antes había abonado, y aplaudido, la misma opción a favor de la izquierda fuera de la ley.

El caso marplatense espeja esta situación: los sectores de la derecha concilian posiciones, **Josué Catuogno**, descendiente de una familia fundadora, y **Laureando Cabral** intervienen el PJ y, tras los crímenes de Mansilla y Rucci, se crea la *Mesa de Disciplina Doctrinaria*, compuesta por entidades antes enfrentadas: **Antonio Daguzán** (JSP), **Juan Garivoto** (*Brigadas de la JP*), **Eduardo Ullúa** (CNU) y **Gustavo Demarchi** (*Sindicato de Abogados Peronistas*). A cada acción violenta, su contrapartida¹⁰⁵.

Actividad y activistas del teatro. Estado y particulares.

Los valores del campo cultural reterritorializan el clima revolucionario, aunque la comunidad marplatense está a contrapelo, indiferente a la interna peronista, volcada al conservadurismo reformista de su pasado socialista, lejos de la sulfúrica retórica guerrillera tanto como de los turiferarios *bodyguards* de la derecha sindical. El cortoplacismo veraniego, la pequeña burguesía próspera, los oficios cuentapropistas y una clase obrera y asalariada muchas veces aliada de los medianos empresarios locales, ladean la furia antisistema a los sectores juveniles universitarios y secundarios, los profesionales y dirigentes gremiales combativos. Un espacio donde el peronismo nunca ganó una puja electoral no podía sino adoptarlo con cierto aire snob, quizás algo culposo, que las circunstancias propias del Movimiento terminaron tiñendo de sangre como en cualquier otro lugar del país.

Empezando el 73, *La Leyenda* de **Montanelli** se aventura a poner un compilado de obras de **Brecht** y produce *El andamio* (del autor local **Eduardo La Rosa**), sobre la explotación de los albañiles durante el boom de la construcción entre 1965-70: “La pieza quiere demostrar la influencia nefasta de la penetración del capitalismo monopolista extranjero amparado por los gobiernos de la época sobre la industria nacional, con su secuela de desocupación para los trabajadores”. Una gacetilla de prensa invita a constituir el grupo *Teatro para la Liberación*, con un programa formacional que incluye el entrenamiento del actor en técnicas psicofísicas y puesta de obras en “barrios, facultades y salas del centro” (lo dirige **Hugo Zubillaga**, a su vez catecúmeno de *La Manija*). A finales, el *Teatro del Sur*, de **Gabriel Romano**, ofrece *Úselo y tírelo* y su comentario: “presenta risueñamente y en ritmo de farsa el dominio del imperialismo en países como el nuestro y las diversas y extrañas reacciones de cada sector del pueblo ante el hecho en sí”. En el Club *Laureles Argentinos*, otro miembro de *LM*, **Hugo Adamini**, propone la creación de otra compañía que en su plan de trabajo incorpore “la práctica en torno al arte teatral en su función liberadora”; el conjunto *El Tercer Ojo* anuncia para su función inaugural “un teatro del pueblo y para el pueblo, una forma de cooperar en la reconstrucción nacional” cuya base social es el obrero, “auténtico depositario de la cultura”; el *Grupo Vocacional de Teatro Social* dicta un seminario en el gremio de Casinos teniendo por finalidad fundamental “una mejor comprensión de la estructura y evolución político-social nacional, destacando lo auténtico y trascendente de la cultura argentina”. Asimismo, se innova en los legendarios héroes populares reivindicados, como lo hace **Jorge Pirosanto** (*Compañía de Teatro Popular Argentino*) y su grupo de circo criollo ambulante a la manera de los Podestá: *Los*

hijos de Hormiga Negra y *Juan Moreira*. Algunas (pocas) compañías independientes que nos visitan en el período se encolumnan en este marco de ideas y hasta hablan el mismo lenguaje. **Víctor Laplace** actúa en el Teatro Diagonal la pieza de **Aída Bortnik** *Soldados y soldaditos*, “una postura denunciante de hechos reales, que el espectador recibe con beneplácito al ver así reflejados sus sentimientos e ideas.... Creemos que una revolución no es dar un golpe y sentarse en un sillón: mucho más importa la muestra de hechos concretos incentivadores para una solución que las suntuosas valoraciones estéticas”. **Jorge Villalba** desembarca con su *Teatro Mozambique* y la obra *Hablemos a calzón quitado* de **Guillermo Gentile**, y comenta: “Queremos mostrar la castración que produce en el hombre la imagen distorsionada de sí mismo que procura alcanzar”. El actor y mimo chileno **Italo Ricardi** llega con un **Beckett** y su opinión se relaciona con el gobierno de **Salvador Allende**, —a esa altura a punto de ser derrocado: “en un país tan colonizado como el nuestro la tarea está llena de obstáculos y los hombres que podrían intervenir son frenados en su accionar por los sectores retardatarios que tratan de impedir que el pueblo chileno se sirva de la cultura para modificar las estructuras”, mientras en Europa, dice, “está naciendo una nueva cultura revolucionaria que exige que nos pongamos a trabajar en forma urgente”¹⁰⁶. Los bahienses del grupo *Alianza* muestran en Mar del Plata *Puerto White 1907 (historia de una pueblada)*” para “recuperar una historia que nos fue negada”, en una creación colectiva que escenifica otra trama de expoliación, ahora en el puerto cerealero de Bahía Blanca y la asonada anarquista-obrera consecutiva, en dos bandos de personajes: *Pueblo y Antipueblo*¹⁰⁷.

Si estética y política se fusionan, *locales comprometidos/ extranjeros pasatistas* tiene que acentuarse, aunque no se trata de una polaridad absoluta, pues los *extranjeros comprometidos* fraternizan con los locales; en realidad nunca se lee en estos términos sino en la disconformidad hacia un mercado teatral inequitativo: glamour y visitantes exitosos-pobreza y artistas propios desposeídos. Un *Grupo de Teatro Experimental* que estrena en *Luz & Fuerza* (obra: *Una historia más*, escritura grupal que dirige **Alberto Di Lorenzo**) opina: “No debería haber temporada sino trabajo todo el año, para que los grupos de aquí tuvieran ocupación permanente”. *La Leyenda* indica que el espectáculo rotativo sobre fragmentos, obras e improvisaciones de **Brecht** “pretende competir con el teatro que recibe Mar del Plata sin dejar de lado el entretenimiento y la diversión”¹⁰⁸. Ante la promulgación del 5% de gravámenes a las entradas de teatro, los concejales del FREJULI se preguntan: “¿Por qué Mar del Plata, que presta servicios durante toda la temporada al turista tiene que privarse en invierno de tener espectáculos de verdadera magnitud cultural?”. El polémico impuesto, que engrosa los recursos normales de la comuna y crea un “fondo destinado a la promoción de *actividades realmente culturales*

durante todo el año y especialmente en invierno”, sólo eximirá de su pago “a los que cubran el 70% del elenco con artistas locales, lo que no ocurre”. El flamante gremio de actores expresa su preocupación, no por antigua menos vigente, sobre el obligado desarraigo de los profesionales sin receptividad estatal o privada, “nos vemos impotentes ante una competencia desigual por más de tres meses de invasión estival durante los cuales nos quedamos sin escenarios”. La resistencia de los empresarios porteños a la deducción del porcentaje de taquilla caldea el ambiente. Opina un anónimo periodista:

“Hay muchas tajadas, pero no todos tienen oportunidad de la suya. Curiosamente son los nativos de Mar del Plata, los menos —nada—favorecidos por este casi supermercado del teatro. Los pocos elencos de la ciudad que trajinan todo el invierno consintiendo la desventura de la falta de recursos, sin salas ni equipo, ni vestuario, sin pensar siquiera en remuneraciones, son desalojados como inquilinos morosos apenas despuntan los primeros calores. Deben eclipsarse detrás de las estrellas, los monstruos sagrados creados por el rating, ese invento de la tv que —se sabe—no es sinónimo de calidad.... *La Leyenda, la Comedia Marplatense, La Manija, El Tercer Ojo*, Daniel Ruiz y Jorge Pirovano son —a lo mejor sin saberlo—el teatro marplatense. Hay hecho cosas muy buenas y a veces reprochables. ¿Pero acaso desde Buenos Aires vienen cosas mejores?”

Mientras la Asociación agradece a **Fabrizio** la sanción del 5% y éste se apresura a iniciar juicio a los empresarios teatrales que no lo pagan en tiempo y forma¹⁰⁹, los procesados prometen no volver a la ciudad y algunos, como **Luis Sandrini**, se movilizan personalmente, entrevistando a cada concejal a fin de retrotraer la medida¹¹⁰.

El municipio baraja algunos planes, no todos compatibles con los del gremio. Una ordenanza del HCD fechada el 28 de diciembre del 73 crea la *Escuela Municipal de Danzas*, pero **Fabrizio** “no quiere tener compromiso de contratación estable de integrantes” sino que los interesados “trabajemos en el montaje de obras y cuando la Municipalidad disponga algunas actividades, pagarnos por ellas”, transmite **Jorge Tomín**, ex director del cuerpo de baile del Colón de Buenos Aires, conductor del ballet de Córdoba capital y actual profesor de la Escuela, que cobra un sueldo de bolsillo de 670\$: “Me da vergüenza decirlo. Me retiene el material humano. El año que viene no lucharé más por este programa si no se logra eco en las esferas oficiales”, en las que no halla sino “apatía e indiferencia”. Comenta que en una función en el Auditorium (26/1/74) el ayuntamiento recaudó un millón de pesos a 1000\$ la entrada, demostrando “que la ciudad cuenta un público para las manifestaciones culturales de este tipo y el ballet puede solventarse solo”, pero cuando Tandil solicita a la Dirección de Cultura el envío de un grupo de bailarines “se derivó el pedido a un cuerpo de baile particular”. Un año atrás la intendencia concreta los *Centros de proyección de cultura popular* en los barrios urbanos y suburbanos y zonas rurales, “la afirmación de los núcleos vecinales y la integración de grupos de interés donde no los hubiere”: una búsqueda descentralizadora que irradie *la cultura* fuera del circuito comercial, como lo disciernen todos los microemprendimientos de teatro independiente. El esquema se desarrollaría en tres etapas. La primera, *de reencuentro* (“retomar la etapa cumplida antes de 1966, inconclusa”, que atiza el Estado desde la Escuela de

Capacitación Musical, las Escuelas de Artesanías, etc., alentando el teatro infantil y de títeres, las ferias de ciencias, el artesanado, las muestras de arte); la segunda, *de coparticipación*, reuniendo a los conjuntos privados resueltos a sumarse y, la tercera, *de respuesta*, o realización final mediante un cronograma de eventos. Al llamado responden ya grupos teatrales (*El Caracol*), líricos (*Coro Laudis*, *Escuela de Canto Coral*) y tradicionalistas (*Las Taquitas*, *Celeste y Blanco*, *El Ceibo*, *Casa del Folclore*). El 29 de julio del 73 *El Caracol* de **Gaspani** estará en los barrios Cerrito y San Salvador, donde invitará a “la confección de marionetas, construcción de retablos y montaje de espectáculos” a los vecinos, que podrían congeniar en su propio plantel con vistas a representar en la sala *Ruperto Godoy*¹¹¹. Al gobierno socialista lo acobardan los grandes proyectos que acaso no pueda costear y se sujeta entonces a la prestación de sus estructuras, en memoria de la ambiciosa *Comedia* de 1965 que duró una exhalación.

El vapuleado 5% forma parte de una ordenanza que lo reenvía (art. 1º, inciso a) al fomento del teatro local, pero el Departamento Ejecutivo opone reparos a su viabilidad exclusiva para el teatro y su contrapropuesta, usar los fondos —unos 42 millones de pesos en 1974— en la *Semana Cultural de Mar del Plata*, la financiación de la *Guardia del Mar* e incluso la reclamada incorporación del personal del Ballet a la plantilla. **Montanelli**, **Laureti** y **Nachman**, delegados de *Actores*, frenan la maniobra¹¹². Culminando el 74 los actores ven espinoso el cumplimiento de la ordenanza en torno al 70% de locales en la composición de los elencos capitulinos, a cambio de eximirse del por ciento en dinero. “En la práctica no funciona, ya que la cantidad demandaría más actores de los que existen actualmente en la ciudad”, dice la portavoz, **Beatriz Stábile**, de manera que los empresarios no podrían completar el tope y a su vez *tampoco* pagarían el 5%. La solución más *realista* sería achicar el porcentaje de profesionales marplatenses y *también* el tributo. Firman **Sonia Maris**, **María del Carmen Delgado**, **Román Castagnoli**, **Esther Borda**, **Hilda Marcó**, **Ramón Perelló**, **Laureti**, entre otros. Finalmente, la ordenanza, muy amplia en horizontes, se publica al terminar diciembre y no difiere esencialmente de la que instituyó la *Comedia* década atrás... excepto en la creación de una *nueva* Comedia Municipal, esta vez ausente¹¹³.

Las compañías porteñas intercambian divos y divas, pero no las intrigas, donde pulula, indisoluble, el vodevil, sin influencia alguna de la actualidad sociopolítica ni más mérito que su atractivo de cartelera famosa. Moscas blancas, los grupos independientes del interior, huéspedes invariables en las salas alternativas. En el 73, *LC* ni siquiera se molesta en enumerar ordenadamente a los ganadores del “voluminoso (borderó) de 334.705. 220%”, tal vez apretado por los intereses de los mismos, pero destaca el “muy importante suceso” de *Las brujas de Salem*, la tragedia histórico-religiosa de **Arthur Miller** (**Alezzo** director, **Alcón** protago-

nista) y sus 47 millones, rompiendo la prevalencia de la comedia de enredos, pese a su fugaz semana en el *Auditorium*¹¹⁴. La pérdida del primer puesto de **Víttori** en 1973 lo excluye de la partida el año venidero, cuando el triunfante real resulta un autor, **Abel Santa Cruz**, y sus *cuatro* obras simultáneas en cartel. En el año del *centenario* marplatense “hay público para los 70 espectáculos”; puntea **Bebán** (*Cada vez me gusta más*, **Santa Cruz**, teatro *Provincial*) con 7. 200.000 de la nueva moneda y **Closas** (*Pato a la naranja*, en el *Ópera*) y 4.580.000, pero “el mejor negocio” lo hacen **Bianco/Miranda** en la pequeña sala *Re-fa-sí*, de sólo 200 plateas (1.123.000\$). En cuanto a estadísticas de espectadores, 72 mil cautiva el primero y 47.480 el segundo¹¹⁵. Las perspectivas optimistas que acarrea el gobierno del FREJULI se traducen en un repunte de la temporada del 74 respecto de las anteriores.

Años de gloria de nuestros teatrístas, no tanto por el público, que empieza a retraerse, sino en reconocimientos. **La Leyenda** es seleccionada en la Muestra Nacional de Chacabuco, entre diez elencos de todo el país, para representarlo en el Festival Internacional de Manizales en 1974, repitiendo lo que sucediera en 1971. A la misma maratón de teatro viaja la *Comedia* interpretando *Un despido corriente*, que **Nachman** exhibe el 13 de marzo y epiloga con un “debate público”¹¹⁶. Del 1 al 17 agosto del 74, el mismo texto de **Julio Mauricio** se presenta en el 2º Festival Internacional de Caracas, de teatro político; Rosa **Muñoz** testifica la fama incalculable que al director marplatense le gratifica el exterior:

“Daba charlas y era un ídolo para los latinoamericanos. Lo nombraron vicepresidente de la Comisión de Festivales de Latinoamérica, el presidente era un colombiano. Juntos, con Portugal y España, la *Comedia* fue la mejor de todo lo que se presentó. Vinieron de Venezuela a seleccionar obras y elencos de todo el país; eligieron un grupo de Buenos Aires que hizo *El campo*, de **Gambaro**, pero fue un desastre, no sé qué quisieron hacer. Debutaron en Caracas, en el teatro *El Nacional*, leímos las críticas y nos agarró una cosa... El debut no gustó. Llegamos nosotros después de la gira por el interior (Maracaibo, Guayana, Valencia, Barquisimeto y Mérida) con *Un despido corriente*, de **Mauricio** —que era re-amigo de GN— y **Juan Palmieri**, de **Larreta**, diez conversaciones en las que yo hacía cuatro personajes, más GN y un muchacho que cantaba. Con *UDC* hubo un aplauso emocionante. El diario de la mañana tituló *La reivindicación del teatro argentino*, luego de la vergüenza de lo anterior. Contaban que con la representación de *El campo* la gente se retiraba de a filas enteras. Un actor se dio cuenta y espetó *Pero, ¿qué pasa con ustedes?*, y un espectador le respondió, *Chico, qué pasa con ustedes, que no enten-demos...* Le hicieron una caricatura a GN, de tan popular que se había vuelto.”

Un despido trashuma fuera de su escenario fijo durante 1974. “La estrenamos en la facultad provincial, Maipú y Marconi, con la policía en la plaza, porque estaba siendo ocupada”¹¹⁷, luego en la *Empresa de Construcción Marplatense*, que agrupa “a obreros, empleados y familiares de dicha firma”, en la Unidad Básica General Belgrano ”de la JUP, ayudando a levantar la sala de primeros auxilios del barrio”, llega a la *Ruperto Godoy* después de atravesar el Encuentro Nacional de Teatro en Córdoba, cuya prensa la caratula “la mejor obra y el mejor elenco, una fuerte bofetada al patriarcal rostro del teatro: sinceridad y originalidad, la más lograda y la menos pretenciosa”. A mediados de julio **Nachman** se integra al *Congreso Permanente de Trabajadores de Teatro*, que se congrega en Mar del Plata junto a comisionados de todo el país, entre ellos Pedro **Asquini** y Juan C. **Gené**: en noviembre se constituyen en

Rosario, tanteando conformar la FATTA (*Federación Argentina de Trabajadores del Teatro y Afines*). El regreso al pago nimbados de gloria de GN y compañía se fecha cuando *Montoneros* decide pasar a la clandestinidad, pero aquí solamente asoma los días 30/11 y 1/12 en el barrio *Las Américas* y el 6 de diciembre del 74 en el *Club Banfield* de Termas Huincó. El director vuelve exultante: “Reivindicamos el teatro argentino, ya que los dos elencos capitalinos demostraron un nivel deplorable y recibieron la desaprobación unánime de crítica y público”, dice citando a la prensa venezolana, y “la confraternidad es manifiesta, se planteó la común urgencia de liberar a Latinoamérica de todo tipo de imperialismos”. En sus alforjas porta invitaciones a Manizales, Puerto Rico, Ecuador y Nancy (Francia), y acaricia la idea de albergar en Mar del Plata el *Primer Festival Latinoamericano* de Teatro hacia abril del 75. Apenas una semana después se confirma el viaje a la isla de Puerto Rico, en la cual se sentarían las bases para una *Asociación Internacional de Festivales* de Teatro que se daría cita en Nancy¹¹⁸. Septiembre sangriento bajo las balas de la Triple A. El viernes 20 asesina a **Troxler**, y el 28 secuestra y mata al dr. **Silvio Frondizi**. El nuevo ministro del interior **Alberto Rocamora** asegura que no será impuesto el estado de sitio (LC: 28/9/74, 1). Antes de morir Perón la mecánica de la venganza está a la orden del día: ya había caído **Rogelio Coria** (marzo 22), el padre **Mugica** al salir de un oficio religioso (11 de mayo); después, le toca el turno a **Arturo Mor Roig**, por Montoneros, pese a ser civil —fue el ministro del interior de origen radical de Lanusse al suceder Trelew (15 de julio) y al ex diputado **Rodolfo Ortega Peña** (el 31). A dos meses de morir el General, el promedio es de un muerto cada diecinueve horas (**Seoane**, 224).

La Leyenda y sus mejores años: entre junio y setiembre del 73 activa su *Escuela* de actores, el 4 de julio celebra las *cien* funciones de *Vivabah*, vuelve a la gira barrial—Club *Los Marplatenses* de Jacinto P. Ramos y 41; la mutual APROME en Tierra del Fuego y Los Andes, el 2/9—estrena *El andamio* (8 y 9/9); presenta *Tango* de **Slawomir Mrocek**, “estimándose uno de los intentos de mayor envergadura de su trayectoria”; en enero 74 *Dulce y amargo* de **Juan Pérez Carmona**; en mayo **Montanelli** se prueba en teatro infantil, *La familia Polvorín* y en julio publicita una serie de textos: *Loca y ardiente senectud* de **HM**, *Crónica de un secuestro* de **Mario Diamant**, *Medea* de **Eurípides** y *El médico a palos* de **Molière**. Con la última clausura el período, el 18 de diciembre Por otro lado, patrocina a visitantes, como la *Escuela de Teatro* de Tandil y *La Comuna*, de Armstrong, Santa Fe¹¹⁹.

Otro tanto sucede con *La Manija*. Inaugura sala propia a fines de enero del 73, ya en febrero se da cita en ella el *Taller del Teatro Argentino de la Plata* y la pieza *La ejecución* (**John Herbert**, dirige **Gustavo Mariani**), los días 3 y 4: “una realidad muchas veces igno-

rada, una celda de reformatorio donde conviven en la promiscuidad y la miseria cuatro seres humanos que en cualquier momento dejan de serlo”. **Laureti** y sus socios se dedican a preparar *El mecano*, el segundo opus, durante el invierno, el director muy atareado en las vicisitudes sindicales, y a fin de año presta espacio al grupo teatral *Confluencia* de **Hilda Campoamor**, de filosofía orientalista (“suspendidos entre el cielo y la tierra, sentimos el tiempo de los árboles y los pájaros”, disemina la gacetilla de prensa¹²⁰ y el 6 de enero del 74 llega *El mecano*, que cierra el 31 de marzo. Le sigue *El organito* de **Discépolo**, fuera de su platea en la Galería Claudia: va al Centro Andaluz (Bestoso esq. Elcano, Puerto; 24/8), sale a la capital federal —la *Semana de Mar del Plata* en Buenos Aires, auspicio municipal— y de regreso se propone en el Club Laureles Argentinos, (calle 138 n° 1336: 7/9) y el Club *Los Marplatenses* (Barrio El Martillo: Peralta Ramos entre 39 y 41), también en los arrabales, para culminar en el escenario de Canillitas, *Florencio Sánchez* (Moreno 3364), 19 y 26 de octubre y 1 de diciembre. Como anotamos, **Zubillaga** y **Adamini** coordinan a aficionados barriales. **Laureti** exhuma *Las aventuras de Juancito el Zorro* desde noviembre.

Sabemos poco de *El Tercer Ojo*, excepto que está muy inquieto en 1974, y representa repertorio de autoría propia; su guía se llama **Aníbal De Marco** y suele localizarse en el teatro *Florencio Sánchez*. Solamente en agosto moviliza cuatro obras, *Triángulo de amor* (el 2), redacción colectiva, y *Los amigos* (el 9) y *El fracaso de un actor*, de **Alicia Beatriz Ziskevich** (22 al 25) y *Brindis de felicidad* de **Alejandro Paredes** (15 al 18), y **De Marco** dice que las brindará gratuitamente en los gremios, “un teatro de y para el pueblo, sin distinción de banderías políticas: entiendo que el obrero es pueblo”. Los sindicatos saludan su empuje, aunque el plan no se cumple en el semestre inmediato, cada vez más peligroso para los artistas: en el *septiembre negro* parten del país, amenazados de muerte por la Triple A, **Norman Briski** y **Nacha Guevara** (a Perú) y **Héctor Alterio**, **Luis Brandoni** y **Horacio Guarany** (a España), según enumera *LC*. En diciembre, del 12 al 15, abandonado a su suerte, el *Tercer* realiza una maratón en el Roxy “record mundial de permanencia en escena”, una sucesión de *treinta* textos espectaculares cuya escritura les pertenece: los intérpretes se alternan después de actuar entre cuatro y seis horas sin interrupción. “Procuramos fundamentalmente que nos conozcan. Hicimos teatro en el 74 en la *Sánchez* y ahora apoyamos a las compañías marplatenses. Reconocemos a las que encabezan Nachman, Montanelli y Laureti como los pioneros y ante el conflicto planteado adherimos de esta manera”, confiesa De Marco, y añade: “Preparamos las obras con tres meses de antelación y cuatro o cinco horas diarias de ensayo”. Éstas son: *El fracaso de un actor* y *Los amigos* de **Ziskevich**, *Vuelo 504 no responde*, de **Luis Rodolfo Romero**, *El hombre gris que quiso ser celeste*, de **De Marco**, *Dónde, cómo, cuando*, de **José María**

González Rhum. Su proyecto en curso consiste en la filmación de un largometraje, *El quinto plato*, sobre texto dramático del director, ya es-trenado en las tablas de Canillitas el 12 de julio. La supuesta modestia del *Tercer* no le quita corpulentas ambiciones y la inusual y astuta estrategia de la maratón; el enrarecimiento del contexto político-cultural y problemas internos lo *desaparecen* del cuadro en 1975¹²¹.

Algunos actores quedan fuera de los grandes conjuntos y se reagrupan, el caso de Elena **Canosa** e **Hilda Marcó**, que bajo dirección de **Daniel Ruiz** gestan *Gente de Teatro* en 1974. El 19 y 20 de agosto consiguen montar cuatro productos breves en el *Colón: La más fuerte* (**Strindberg**), *Los fracasados* (**Denevi**), *El difunto* (**René de Obaldía**) y *La lección* (“juego dramático de **Roberto Galvé** basado en la obra homónima de **Ionesco**”). Figura **Gaspani** como “encargado de escenario”. Conservamos fotos de la puesta, bastante costosa, que no reditúa al bisoño terceto lo suficiente para una consecución.

Jorge Pirosanto recula hacia el discurso remanente con su *Compañía de Teatro Popular Argentino* y un texto de su firma, *Entre guapos de arrabal allá por el 900*, que revive el clima sainetero ya puesto por **Nachman**, el 11 de agosto en la Escuela n° 9 de la localidad de Nahuel Rucá, y el 18 *Los hijos de Hormiga Negra*; el *Moreira* de **Gutiérrez** lo conduce **Rubén Oviedo** también en espacios aldeanos: el club *18 de setiembre* (Batán: 7/11), la Escuela n° 49 de Sierra de los Padres (8/11) y los pueblos de Vivorata (14/11) y Coronel Vidal (16/11). Amén de la intención de llevar el teatro a quienes se encuentran imposibilitados de viajar frecuentemente al *centro*, la predilección extra-urbana se debita a las obstrucciones de acceso al radio teatral comercial. El veterano **Homero Cárpena** también tañe la sonada cuerda del viejo modelo: su *Teatro para los Trabajadores* trae en febrero *Bendita seas* de **Novión** (**Florencio Sánchez**) y redobla con el “vetusto sainete”¹²² *El cornetín de San Telmo* de **Elías Alippi** en proa al próximo verano. Otro histórico, **Juan Carlos Chiappe**, emérito del radioteatro, acondiciona una comedia a la fama televisiva del *petizo* **Carlos Artigas** —popular luego de su rol secundario en la telenovela *Rolando Rivas, taxista—: Un sueño cortito... cortito* (Colón: 1/11). **Los Juglares** celebran sus 19 años y los auspicia la Dirección de Enseñanza Diferenciada en el musical infantil propio *La última bruja* (*Auditorium*: 11/11).

En cuanto al cine, Mar del Plata ha sido marginada de los Festivales y se consuela con las *Semanas de cine Internacional*: la cuarta (2 al 10 de marzo del 73) y la quinta consecutivas (15 al 21 del 74), pero la crítica deplora el bajo nivel extrañando mejores ciclos: “la elección de los filmes parece haber nacido de la improvisación más que de un real intento de ofrecer obras de algún interés”. Mientras los nativos se quejan amargamente de la falta de salas que les den cabida, no cesan de abrirse nuevas, como el *Odeón* de **Enrique Carreras** en obvio ho-

menaje a su antecesor siniestrado –500 butacas: Entre Ríos 1828, *La Botonera* (Rivadavia entre Independencia y Catamarca: 400 asientos y *Regina*, reconvertido de cine en teatro para la temporada. En el 75 funcionarán *nueve* café-concerts, convenientemente alquilados por los grupos porteños de la especialidad. El último escándalo edilicio se llama *Bristol Center*, coloso de departamentos sobre el Bulevar Marítimo que extenderá su sombra “alrededor de 10 mil metros cuadrados” sobre las playas y cuya habilitación violaría reglamentos prohibitorios acerca de construcciones de altura en la ribera costera. *La Capital* publica un gráfico del “esquema volumétrico” de la mole, que oscurecería las zonas de sol afectadas al turismo; aún así se vota favorablemente en el HCD (el 6 de diciembre)¹²³.

Tras la muerte del comisario **Villar** se declara el estado de sitio, el 6 de noviembre. La vida de los argentinos será violentada no sólo política, sino económicamente. Los teatristas sufrirán una nueva fase de inseguridad.

Criterios político-estéticos. *El texto espectacular y la recepción*

Un escrito hallado entre los papeles de **Hugo Adamini** expresa a las claras el pensamiento que alumbró a *La Manija*. Su título, *Reflexiones en torno a la obra El Mecano*. La fecha, 8 de enero del 74, el estreno:

“El 25 de mayo de 1973 es un paso más que ha llevado el Pueblo en su lucha definitiva por la Liberación Nacional y la toma del Poder. Ahora todos estamos empeñados en este camino, nos espera desarrollar una acción común, pero entendemos que paralelamente la Reconstrucción Nacional y la afirmación de nuestra fuerza es necesario iniciar, como dice el General Perón, también nuestra reconstrucción como seres humanos... El Imperialismo nos ha deformado de tal forma que incluso nuestras relaciones interpersonales se encuentran totalmente distorsionadas”.

(Cita de **Robert Laing**: Los colonizadores no sólo mistifican a los nativos sino que deben mistificarse a sí mismos)

“La sociedad mal llamada moderna apoyada en una civilización regresiva y opresora y una cultura oficial cómplice y mentirosa, le impone de continuo establecer estas relaciones, ya sea de trabajo, estudio, de pareja, en la cual su yo es sistemáticamente desintegrado y atomizado. En este mundo completamente alienado donde los condicionantes socioeconómicos son manejados por una Oligarquía cipaya y una clase media complaciente y trepadora, este hombre debe reprimir, sus gustos, sus sentimientos, sus angustias y sus alegrías y ofrecer una imagen de sí mismo para que la sociedad no lo margine o lo suicide”.

“El hombre es domado, domesticado, civilizado, deja de ser un bárbaro, es decir, que aprende su rol social. También con el tiempo puede convertirse en un buen domador, es cuestión de tiempo y estómago. En fin, creyendo que eligió se convertirá en un Profesional, Comerciante, Ejecutivo o Artista”.

Adamini da su visión del texto:

“Fue un texto más introspectivo y crítico, si se quiere, que *Los Cielistas*: la escribí yo con el **Tano Laureti**. También ideológicamente revolucionaria, pero sin connotaciones panfletarias. Se trataba de la estructura de la Sagrada Familia –tenía por subtítulo *Ritos Profanos*– desarrollada de tal forma que aparecía como alienada por el imperialismo y el sistema capitalista. Había un personaje que representaba al Imperialismo con sus cómplices oligárquicos nacionales, que se encargaba de distorsionar todo el sistema familiar convirtiéndolo no en un lugar de protección sino en una cárcel. En la obra analizábamos la situación de la familia argentina. Yo le había puesto *El armado*, y el tano le sacó escenas, le agregó otras, y le puso el nombre de un juego muy popular en los 70. Duró dos años mientras tuvimos la sala, y con mucho público”.

El manuscrito, redactado en mayúsculas sobre manifold, es una *alegoría política* a través de la parodia de la *Familia* que simboliza a la *familia tipo* de la clase media, más arquetipos religiosos (Dios, el Diablo, María Magdalena, los Reyes Magos) que aparecen *ex machina* con el

objetivo de seducir a los integrantes prometiéndoles bienes de consumo y poder en la escala social. En realidad, dista mucho del carácter *crítico* que **Adamini** le atribuye y su intriga esquemática, hasta ingenua, es una *re-presentación* ficcional del enunciado que transcribimos arriba, sin sutilidad discursivas. Al contrario, la crudeza locutiva, y factual, de la puesta, enseña el grado de libertad alcanzado, tanto del lado del texto espectacular como del público marplatense:

Luz azul, silencio. Todos los movimientos de María son flotantes, se aplica crema en el rostro, en los pechos, se seduce, se acaricia, se mira al espejo y se masturba. Aparece el Diablo:

-Un hombre azul ha llegado del Norte y quiere fecundarte para mejorar tu raza. Te brindará su semen y su destino es convertir lo salvaje en culto y la barbarie en civilización.

-Lo voy a pensar.

El marido duerme. María queda pensativa, toma una tijera y desiste-mientras mira a José. Se prueba la corbata, la corta con la tijera decididamente. Entra El Diablo de nuevo.

-Quiero para él un coche, un crédito bancario, prestigio e imagen.

-Para eso no hay problema, ya vuelvo.

Entra con El Príncipe de camisa azul y vaquero azul. Le entrega un chupete al Diablo por sus servicios. Se mete en la cama, copula con la mujer, acaba, se levanta satisfecho y le deja un fajo de dólares a ella. Le hace oler un dedo al Diablo para confirmar el coito. Ella se masturba, acaba y se duerme.

JOSÉ- Vi a dos hombres que me ofrecieron un Ford es mi futuro.

Técnicamente, la armonización supone un conjunto autónomo, “solución imaginaria de contradicciones ideológicas reales”, mediante escenas-*sketches* de diálogos casi taquigráficos: su virtual ilación son caracteres que en rigor no evolucionan sino son fotografiados en instantes simbólicos; la evidencia de sentido debe situarse *ideotextual*, ya que el extratexto es operativo en relación a las secuencias concatenadas, y en cuanto a la enunciación mediata, lógicamente predomina la función *conativa*: discurso que persuade, promete y ordena en partes iguales (**Jacobson** 1974, 352-361), tratándose de una crítica del autoritarismo y con personajes que lo encarnan –hacia el interior del relato—y semantizan una teleología de participación y reflexión hacia el receptor, como corresponde al teatro brechtiano. El artefacto estético concretiza un horizonte que tiende a *transformar* al espectador, o es su intención implícita, y preforma su conducta para la acción política y una relectura de su propia vida social¹²⁴. De cualquier manera, no obligadamente el libreto significa una transgresión, ante un partícipe *de capilla*, cautivo o ya *preformado*, suponemos, por la misma ideología emanante del emisor, y que acudió al llamado. También el estímulo externo de **Boal** se vuelve notable en *El Mecano*, su *desmitificación del mito* o del ritual cristológico utilizado por las clases dominantes (1975, 200-203) y, según dicen al cronista de *LC*¹²⁵, los libros de **Ronald Laing** y **D. Cooper** (*Psiquismo y antipsiquismo, Cuestionamiento de la familia*) y **Franz Fanon** (*Los condenados de la tierra*) que insisten en la molécula familiar como una síntesis de la internalización de los disvalores morales del capitalismo imperial.

En el reportaje citado, el grupo desarrolla su estética social, actuante en “sociedades de fomento, parroquias, unidades básicas, colegios secundarios y hasta en *alguna calle*, en un in-

tento de producir una experiencia teatral con la gente del lugar, rompiendo el esquema del paternalismo cultural”. **Laureti** quiere “hablar de la producción de los condicionamientos, pautas y valores que nos son impuestos por un enemigo implacable, que para perpetuar su dominación nos ha programado y armado como un mecano, destruyendo nuestro sentido de nacionalidad e independencia y obstruyendo sistemáticamente todo vestigio que nazca en nosotros de liberación”. **Adamini** es el primer teatrista que implementa un reciclaje del convivio teatral: “no más de sesenta espectadores, así evitamos la dispersión del caudal de energías del auditorio, y gradas en forma semicircular, como estudiantes de medicina que presencian una cirugía: rompemos el escenario a la italiana y revitalizamos la *cercanía* que no posee el cine ni la tevé”, lo cual remite a la fusión actor-público de **Grotowski**. **Zubillaga** confluye *texto-actor-receptor*, medios y fines: “Con el exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso nos revelamos a nosotros mismos, deshaciéndonos de nuestra imagen alienada. Tratamos de que el espectador haga un proceso similar de autopenetración”. Igual que cuando surgió *Los cielistas*, el periódico se desentiende de la crítica; a un palmo de culminar las exhibiciones, se limita a un emplasto minimalista más bien tomado de la voz del conjunto: “*El Mecano* intenta dismantelar el viejo edificio del teatro clásico... Resultado de un año de investigación sobre el tema ‘la castración’, que es encarado desde los modelos cotidianos de educación y relación sociales hasta planos más generales (y) abarcar la dependencia política”¹²⁶. Aún planeado el recurso de mover sus puestas hacia espacios no teatrales, y los dichos de Adamini sobre su duración, *El Mecano* no pasa de la temporada estival, y para la gira interbarrial que apadrina el municipio, el grupo aporta *El organito*, tesitura completamente tradicionalista y alejada de sus pregonadas infracciones al gusto medio¹²⁷.

El caso de *Un despido corriente* “se lo alcanza **Julio Mauricio**, el autor, a mi viejo. Se trataba de **Juan Lachowsky**, un obrero de la Peugeot que desapareció y era una rareza todavía, antes del golpe del 76”, anoticia **Eduardo Nachman**. Es el segundo texto político *explícito* del TCM, se consagra en festivales del subcontinente y mucho tiempo en espacios no convencionales. **Rosa Muñoz** recuerda el suceso *convivencial* tras su montaje en Caracas: “Había un silencio mortal, el teatro estaba que se venía abajo pero no se oía nada. Y cuando terminamos, una ovación como si se hubiera roto un papel –eso sólo se vive, no se puede explicar—: los asistentes subían al escenario, lloraban, nos abrazaban...”. La actriz encarna al *capataz*, tra-vestida. “GN no había encontrado un actor con carácter para hacer de capataz, y Mauricio me vio y dijo *¡Eso es, lo vas a hacer vos!*”. **Luis Caro**, cantante y jovencísimo actor de la cuadrilla, comenta el clima de la época, hasta *fuera* de la Argentina: “En todas partes había foro: después de la obra te quedabas como una hora más, porque la gente te hacía

preguntas desde la platea. Nos pasó en Venezuela, no te podías ir. Faltaban seis años para *Teatro Abierto acá*¹²⁸. También comenta la estrategia de **Nachman** para *calentar* a los espectadores antes de una obra demandante de su compromiso:

“**Gregorio** observaba entre bambalinas y opinaba, *es un público de mierda*, por frío, apático. *Andá y tocá un par de temas, andá a calentarlos*. Era el *Godoy*; yo dudaba de si me escuchaban, sin retorno, ni bafles, consola o amplificadores como ahora. Pelaba la guitarra, tocaba. La gente aplaudía algo. Después otra canción, y otra, los aplausos crecían, me vivaban y... de golpe, *empezaba la obra*, sin avisar y aprovechando el *calentamiento* de la gente” (id.)

Muñoz reconstruye algunos detalles de la puesta:

“El autor debía saber que iba a hacer *otra cosa* con su libreto –salvo que se tratase del sainete, que no proporciona mucha libertad. En *Un despido* **Gregorio** hablaba con el público, venía *haciendo* el personaje desde atrás, metido entre la gente. A **GN** sólo le importaba el *actor*, la interpretación, y el texto se subordinaba a él y no al revés. *UDC* era un conflicto en una fábrica, donde el *capataz* tira para los patrones y tiene recagando al personal, con escenas sueltas. Por ejemplo, en plena huelga la policía entra en la casa y le pega y les hace de todo en el escenario a los moradores. En Venezuela yo replacé a **Melli Garay** –se llevaban a mi marido en la obra. Se jugaban escenas con el público, en el pasillo mismo mezclados entre la cola. Sin escenografía, se corría una silla. No tanto adorno, que el actor pusiera lo que tenía que poner”.

La titulación de los *cuadros*, como aparece en el programa de mano, es otro abordaje brechtiano, según el principio de elisión de toda sorpresa —el participante sabe *qué* sucederá pero no *cómo*— de forma tal que se entera de lo venidero con sólo leer el paratexto.

- Una conversación de trabajo
- De la solidaridad y de unos ojos cerrados
- Sobre un conflicto de conciencia
- Es la oferta y la demanda
- En defensa de la posición
- Los ojos se abren y la conciencia se aquieta
- La caza de brujas
- El terror entra en la casa
- Las graves circunstancias permiten que cada uno conozca al otro y sepa dónde vive.
- Interrogatorio con accidente
- Un discurso sobre principios heredados y conciliación de clases¹²⁹.

De nuevo, plantel uniformado *de calle* que con un simple añadido puede pasar de obrero a policía, como enseñaba el maillot neutro de **Fray Mocho** y la ropa multiuso de **Alianza** Bahía Blanca –siguiendo su aprendizaje. Minimalista y confiado a las performances, a fin de concretizar en lenguaje ideotextual en la enunciación inmediata y la proxemia íntima entre los actores; puesta que usa al texto previo como referencia en la cual el director rearma el discurso autoral según un espacio épico de poca o ninguna maquinaria y una tensión dramática entrecortada por la sucesividad de los cuadros. *El avión negro* era una *pièce á tiroirs*, cómica, cuyas escenas no guardan relación causal (**Gisselbrecht** 1958, 63). Como **Juan Palmieri**, es la historia de una toma de conciencia, en la cual “la personalidad florece no en una heroica oposición a la masa sino en concordancia con ella” (**Weideli** 1969, 33) y la identidad “la función del individuo dentro de la sociedad, que no encuentra su fisonomía ni su nombre sino porque otros tienen necesidad de él (íd, 36-7), o como dice **Desuché** “no existen el ser y el no ser sino el poder o no, ser esto aquí, no el orden eterno de las pasiones humanas sino un mundo que consiste en estar en transformación”, y por eso la primacía de la intriga sobre el personaje

(1968, 77), y éste no actúa: informa (**Klotz** 1959, 145): no se le muestran al espectador dramas sino la estructura social (**Desuché**, 78). Como **Brecht** preconiza, el engarce de escenas autónomas demueven todo centro de gravedad y progresión dramática y a cambio se permea el *verfremdung* o extrañamiento, que, de nuevo, plasma “todo como si estuviera en proceso de transformación, desde las instituciones sociales hasta las situaciones y los sentimientos y actitudes de los hombres” y la dialéctica materialista objetivada en escena para la que el estado de cosas-actos son la etapa de un proceso (**Klotz**, 151). En fin, no interesa tanto la evolución clásica hacia un desenlace, y hasta el contenido básico lo sabe el receptor. Como adelantamos, el interés se trasladará del *qué* al *cómo*, “del resultado al curso de la acción y a la manera especial de producirse los acontecimientos” (ídem., 79)¹³⁰.

Desdichadamente no se editan críticas a lo largo de *dos* años en el matutino de mayor tirada, ni de ésta ni de cualquier otra obra de conjunto local. La única, sin rúbrica, la merece **Montanelli** y *El andamio*, no muy detallista si se compara con los desmenuzamientos de poco antes. Otra puesta referencial, y la primera que coloca una fábula marplatense en un contexto histórico. El empleo de diapositivas, una constante en *La Leyenda* llenando intervalos entre cuadros, es su aportación propia.

“En ambos lugares con gran afluencia de público, trata por primera vez la problemática del desarrollo y crisis de la construcción en nuestra ciudad.... La obra muestra en pantallazos de estilo cinematográfico las vicisitudes de los jóvenes sin trabajo, la desesperación de los constructores que ven peligrar sus inversiones y su futuro. El tiempo histórico se sitúa en los años 1959-1960 pero los hechos tienen rigurosa actualidad. El subcontrato, al que se prestan algunos obreros equivocados. También el enfrentamiento generacional, tanto en la familia obrera como en la burguesa; una breve pero ilustrativa escena muestra las luchas estudiantiles libradas en esos momentos por la defensa de la enseñanza laica. **HM** ha logrado una puesta que combina la representación con la música, la imagen y la iluminación. (La compenetración de la esencia del texto) ha logrado la delineación psicológica de tono realista dado por el autor. Asimismo se transmite al espectador la experiencia de varios de los componentes del elenco, con algunas debilidades de los más noveles. Ha sido ensayada varios meses y continúa analizándose aún hoy para lograr un máximo ajuste”¹³¹.

El andamio sigue su ruta invitada por “agrupaciones universitarias y cooperativas, y teatros de otras ciudades”, pero la crónica es pobre como certificado de calidad, se asemeja a las *gacetas* redundantes y de gentileza del pasado, que parecían haber terminado. Jornadas álgidas de peligro como las que sobrevienen y el siempre ambiguo posicionamiento de *LC*, su laxitud ideológica, obstan la opinión, más libre en 1971, con la dictadura en declive, que en la práctica constitucional de 1974.

“El final de esta excelente película de Leonardo Favio nos dice que el gaucho que el pueblo argentino acepta es ese que muere revoleando el poncho y con la daga lista. Afortunadamente ese gaucho valiente que no acepta ser dominado, todavía anda entre nosotros y nos anima para luchar hasta el final cuando sea necesario” .

Paraíso que se construye sobre la tierra. “Entre estas dos posibilidades —la izquierda sin pueblo y la burocracia traidora— está lo que nosotros sí tenemos: una praxis revolucionaria —obviamente el peronismo— que ha negado a través de la historia de estos 28 años de lucha, el asedio incesante de las claudicaciones y las doctrinas extrapopulares”.

El ejemplo de **Amílcar González** adobando al *Juan Moreira* de **Favio** (en 1973) pero silencioso frente al de **Pirosanto** (de 1974) y la misma pirueta al hablar de *La clase obrera va*

al paraíso, film del italiano **Elio Petri**. comprueba los rodeos discursivos que deben manejarse en una ciudad violenta¹³². Léase: en 1974 se acaba la crítica.

1975 o el *Arte de la Guerra*

El fallecimiento de Perón deja a la Argentina al garete no por ausencia total de funcionarios idóneos sino por la lucha intestina entre sus representados, los factores de poder que, equiparables en el tanteador político-social, no consienten resignar más su porción de territorio, sin árbitro ya para fallar en la maraña de intereses cruzados. El no haber sido el líder un juez ecuánime sino estratégico, que *se* apoyaba en uno u otro contendiente según sus propios gambitos de ajedrez, convierte a sus deudos en reclamantes legítimos de la completud de la herencia, incluyendo quienes quedan fuera de la firma al pie, la guerrilla montonera. Los empresarios, a su vez, suscriben el Pacto pero no pertenecen *in toto* al conglomerado peronista, razón de más de que procuren reconquistar terreno *fuera* de la disputa intrapartidaria, en el reparto de la economía real. Las tensiones que ayer dejaban el balón en mitad del campo de juego y se resolvían mediante el factor convidado de piedra, las Fuerzas Armadas, la repondrán en ese rol decisivo otra vez, pero en una coyuntura de inestabilidad y virulencia tan feroces que su intervención será aún más desproporcionada y extrema.

Al despedazamiento del Pacto corresponde la descomposición política del peronismo vaciado de dirección o mejor dicho, resuelto en la lucha por ella en la vía armada. La población teme quedar en medio del fuego cruzado, invocada de ambos lados pero no convocada por ninguno. Fuerzas de seguridad son el blanco móvil de la guerrilla, civiles prosélitos de ésta el de la Triple A, y a las hostilidades intrapartidarias se suma un tercer actor extrasistémico, el ERP y su doble opción repartida entre la irrigación capilar de las fábricas y el ataque a unidades militares, a las que este año también se aplican los *Montoneros*, craso desacierto al no medir la disparidad de preparación y armamento, una ciudadanía totalmente ajena, la prensa masiva en contra y la calamidad inevitable de los daños colaterales¹³³.

En 1974 Argentina vive “un sueño de prestado” (**Kandel**, 24), derivación del dirigismo consensuado del *Pacto*, el acatamiento relativo del *establishment* empresarial y la CGT oficialista “de Perón”, y los óptimos números que baraja Hacienda: merma del desempleo del 6,1 al 2,5; 14,2 de inversión bruta contra 6,5 del período 1971-2; 1693 millones en reservas internacionales, 7% del PBI ante el 4,8% del 73 y una participación del ingreso obrero en él del 42% en un año luego del 35% anterior¹³⁴. No sólo las granadas guerrilleras tienen sus espoletas a punto de saltar. A *Montoneros* no se le ocurre mejor aspaviento que publicar en *La Cau-*

sa Peronista “**Firmenich y Arrostito** cuentan cómo murió **Aramburu**” (3/9/74) y a los cinco días se declaran en clandestinidad y abrazan la “resistencia armada integral”.

Después de las exequias, **Isabel** presidente y **López Rega** su hombre fuerte, se agilizan dos *tour de force*, el atajo ultraderechista en política y el trampolín liberal en la economía. “Ni la presidente y su entorno ni los jefes sindicales se propusieron, realmente, prolongar los objetivos que habían comandado la vuelta de Perón al poder” (id., 105-6). **Gelbard** renuncia a fines de octubre. Se niega a depreciar el peso, lo que crea una brecha progresivamente más amplia entre precios internos y tasa de cambio. La clase empresaria explota esa fisura para recomponer stocks, importar barato y anticiparse (y apurar) la futura devaluación, el presidente del Banco Central (**Alfredo Gómez Morales**) dimite en desacuerdo con el emisionismo y la CGT, recobrada su libertad corporativa, solicita renegociar el Pacto “que pasó a ser letra muerta” desde antes de morir Perón (id., 101). Un anteproyecto de Reforma Agraria se filtra al periodismo, llueven rumores de expropiación de latifundios improductivos, el sindicalismo deserta y los propietarios rurales ganan la partida como habían bloqueado el impuesto a la renta potencial de la tierra que insolentara **Krieger Vasena**. **Gómez Morales**, de vieja credencial peronista —ministro de economía en los últimos tramos del 55— concede un aumento de salario del 15%, que la inflación devorará en un mes. A su turno, la CGT apresura la liquidación de los dirigentes rebeldes y los bastiones clasistas, aprovechando los reclamos que pilotan esos mismos dirigentes¹³⁵. Los genuinos perdedores son los propios obreros, en la encrucijada entre defender a sus representantes combativos o confrontar “al gobierno por el cual se habían movilizado desde 1955” (**Torre**, 116-8).

El 15 de octubre *Montoneros* causa sensación al raptar a los hermanos **Juan y Jorge Born**, directivos del imperio cerealero, y recogen un rescate de 60 millones de dólares, el botín más grande en la historia de los secuestros políticos (**Anguita...** 4: 125). Dos meses después se anotan un triunfo dentro de la ley, junto al PRT-ERP y la OCPO (*Organización Comunista Poder Obrero*): la lista *Marrón* de **Alberto Piccinini**, en Villa Constitución, *factory town* metalúrgica como sede de *Acindar*, *Marathon* y *Metcon*, vence a la del jefe de la UOM nacional **Lorenzo Miguel**. Como Córdoba, ciertas ciudades industriales (además de Villa, San Nicolás, Zárate, Campana) aledañas a la capital, superponen lugar de trabajo y lugar de residencia, caldo de cultivo para la acción independiente y molecular del brazo político antiverticalista, y hacia allí la *patria metalúrgica* centralizada en Buenos Aires apuntará sus cañones. **Santucho** cree ver en esos polos el germen de una nueva pueblada, mientras prepara el *foco* en Tucumán y correlativamente el gobierno responde con el *Operativo Independencia*. A nivel cultural **Ló-**

pez Rega también retoma la delan-tera. Designado **Oscar Ivanissevich** en Educación, su nuevo rector de la UBA, **Alberto Ottalagano** inicia un capítulo de abierto oscurantismo¹³⁶.

El ausentismo empieza a cundir en las plantas fabriles, canal alternativo al descontento, — un millón y medio, sobre 7 millones, cobra sin trabajar—permitido sin sanciones por la Ley Sindical. **Morales** pronuncia una alocución atemorizante sobre “un período de austeridad, no de miseria”¹³⁷. El prestigio del *entorno*, como empieza a llamárselo, baja por un tobogán similar a la economía, al divulgarse fotografías de **López Rega** en rituales umbanda de Porto Alegre (14/7/74) y a la misma Isabel presidiendo una “misa de campaña” junto a tres mil niños y dignatarios de una *Iglesia Católica Ortodoxa Americana*, también brasileña y tachada de esotérica y filonazi, dentro del predio donde habría de erigirse un monumento, el *Altar de la Patria* (24/12). En el verano, la *Compañía del Monte Ramón Rosa Jiménez* del ERP se adentra entre la sierra del Aconquija y las estribaciones de los Calchaquíes, en el trópico tucumano, convencido de que la frondosa selva es un Vietnam en miniatura y sus combatientes el Vietcong¹³⁸. El 5 de febrero los decretos reservados de **Ítalo Luder**, titular del Senado en interinato presi-dencial durante un retiro de Isabel, que ordena a las Fuerzas “neutralizar y/o aniquilar el accionar de los elementos subversivos”, serían decisivo para la autodefensa de los co-mandantes implicados en vejámenes a los derechos humanos años después del Proceso, aunque existe una sutil distinción: *aniquilar el accionar* no se traduce semánticamente en un permiso legítimo de *aniquilamiento de subversivos* fuera de toda ley¹³⁹. En marzo uniformados y guerrilleros sólo chocan dos veces en combate abierto, pero el ERP acusa a los primeros de masacrar y someter a tormentos a la población, y los militares a la guerrilla de matar a los que se niegan a colaborar. La V Brigada siembra catorce campos clandestinos en la geografía tucumana (**Seoane**, 241). La dirige el general **Luciano Ben-jamín Menéndez**, que tirotea a la *Compañía del Monte* en Acheral (Catamarca) en agosto del 74, ocasión en que persigue a los guerrilleros más allá del perímetro del cuartel atacado y, sin orden expresa del gobierno, fusila a varios y *desaparece* a otros catorce que no vuelven a verse, ni vivos ni muertos. Un semestre antes del *Operativo* y dos años del Proceso, la *guerra sucia* había empezado.

El dólar paralelo cuesta 2500%, una vez y media sobre el oficial, la productividad industrial descende, **Gómez Morales** jura llenar de agiotistas Villa Devoto, las transacciones en negro abarcan del 25 al 50% de las legales y el país afronta vencimientos externos urgentes por 1500 millones en divisa, cuando Isabel permite al ministro devaluar la moneda un 50%¹⁴⁰. Se convoca a Paritarias, previstas cada bienio desde 1973, y la CGT logra arrancar un 38% de re-pecho salarial el 26 de mayo, sólo para ver renunciar a Morales el 31 y ascender a **Celestino**

Rodrigo el 2 de junio, a través del cual **López Rega** consigue al fin controlar por completo el poder que hasta entonces había digitado en las sombras¹⁴¹.

La cirugía mayor confía partir el espinazo del sindicalismo, arrinconarlo en una posición defensiva y marginarlo del poder: toda resistencia obrera se debilitaría ante el hecho consumado y la CGT terminaría tolerándolo, en observancia de la inquebrantable disciplina peronista (**Torre**, 128). Así, el **Rodrigazo** impone una maxievaluación del 100%, un incremento de los combustibles del 175% y un 75% de la luz, lo que sobrepasa largamente las exigencias empresariales, deja estupefactos a delegados obreros y shockea a la clase media, que entra en estado de pánico. A partir de allí, “lo que estuvo en discusión no fue sólo una cuestión de mejor o peor distribución del ingreso, sino también la supervivencia política de los dirigentes gremiales y su mantenimiento como factor de poder independiente” (**Di Tella**, 127). Enseguida, **Rodrigo** tantea algunos paños fríos: “la elevación del salario mínimo, vital y móvil a 3.300”, un reajuste para los estatales del 45%, otro para la clase trabajadora del 50% escalonado a octubre y enero próximos, pero anula las paritarias y anuncia que todo nuevo tope se impondrá vía decreto. La presidenta augura otro 100% sobre el salario familiar y un 50% sobre los haberes jubilatorios. De cualquier modo, **LR** acaba de amplificar la guerra declarada, que ahora la derrama al arco laboral oficialista; recontextualiza el apotegma de Perón, si no contará “con los dirigentes a la cabeza” tendrá “la cabeza de los dirigentes”. El 18 de junio las automotrices extranjeras firman un acuerdo: el gobierno les permite liberar precios a cambio de no remesar utilidades al exterior, lo que sepulta el nacionalismo tan meneado bajo Perón y abre la tranquera al traslado de costos sin delimitación oficial en el resto de la industria (**Torre**, 164). La CGT no puede sino disponer un paro, primero de 9 a 16 horas, el 26 de junio, más una concentración en pro de “la pronta homologación de los convenios colectivos” y, ante la sordera gubernamental, una huelga general de 48 horas, el 7 de julio, la *primera* que el sindicalismo argentino haría a un gobierno peronista¹⁴². El automático desguace del consenso arruina la prospectiva del propio ministro de Bienestar Social, al jugarse el todo por el todo. El día 11 el *Hermano Daniel* presenta su dimisión, **Isabel** lo envía en una misión de “embajador plenipotenciario” y **Rodrigo**, huérfano, se aleja en breve.

Irremisiblemente, los militares, vuelven a recortarse como desequilibrantes en el ocaso de una política desbrujulada, a la que aquejan las patotas de la Triple A, el acoso guerrillero, el descontrol en las fábricas y la economía negra: buena parte del *poder* faccioso, extorsivo, sobre la población parece desarrollarse fuera de la ley, y el poder *real*, el de las clases dominantes, aguarda paciente la hora del asalto, cuando la desesperación general se predisponga de nuevo al cuartel, única institución estatal guarnecida en lo que no se ve, organicidad y orden¹⁴³. El 12

de mayo del 75 el general **Anaya** es sustituido por **Numa Laplane**, al que los altos mandos del Ejército cuestionan. **Videla**, jefe del Estado Mayor, extiende a Defensa un dossier sobre los desmanes de la Triple A pero sustenta la tesis del *profesionalismo prescindente*, ajeno a cualquier actitud intrusiva del ejército en política, opuesto al *profesionalismo integrado* de Laplane, consubstanciado con el gobierno (**Uriarte** 1992, 82-3). La denuncia de **Videla** contra la ultraderecha lo coloca en un *centro* ante la opinión pública, si bien lo motiva la necesidad de monopolizar la lucha antisubversiva. De nuevo los *azules* en armas serán los que protagonicen un golpe *colorado*.

Lo que sigue, una atropellada comedia de equivocaciones desde todos lados. **Santucho** no entiende de política: “no le vamos a resolver la crisis a la burguesía”, dicta, displicente, en el fragor del *Rodrigazo* (**Mattini**, 409). La CGT y las 62 *Organizaciones* dan a conocer el 12 de julio un programa de orientación nacionalista, cuyos puntos no difieren mucho de las directivas del Pacto Social, bien intencionado aunque declarativo y ocioso en indicar el *cómo* (**Muchnik** 1979, 191-2). Asume en Hacienda **Ernesto Corvalán Nanclares**, ministro de Justicia, el 19 de julio, y explicita otra expresión de deseos: eficiencia administrativa, reencontro con las esencias doctrinarias del justicialismo, austeridad, moralización: nadie lo escucha y simplemente ocupa el asiento porque la presidencia busca un remplazante creíble. El 22, mientras la inflación mide un 34,7%, la más alta desde 1960, jura **Pedro Bonanni**, un *histórico* —condujo la Caja Nacional de Ahorro y el ministerio económico en el primer peronismo— que dura 21 días durante los cuales se reúne con la central sindical, gobernadores, militares y partidos. El 11 de agosto deja vacante la cartera sin ofrecer explicaciones y lo sustituye **Antonio Cafiero**¹⁴⁴.

Más nubarrones se ciernen. Los productores agrarios interrumpen los envíos de hacienda a las subastas durante once días, a lo que el gobierno responde antes de la efectiva vigencia del paro acaparando cabezas mediante los frigoríficos estatales, lo que no logra sino aliar a pequeños y grandes agentes del campo, frente de tormenta mejor solidificado que cualquier oposición política. **Cafiero**, reticente en acceder a los reajustes salariales, choca contra la presión del gremialismo combativo, que trata de eludir el arreglo de cúpulas —una tregua social de seis meses— y repechar posiciones. Huelgas sorprendidas, trabajo a desgano y a reglamento están al día, en medio del asesinato de delegados y el secuestro de ejecutivos. El 17 de octubre la Presidenta reasume y dispara un discurso poco conciliador: “acentuaremos la lucha contra el terrorismo económico, socio y aliado de la subversión” (**Kandel**, 101), lo que enfurece a la CGE, cuyo titular, **Julio Broner**, magnetiza la animadversión empresaria. Como se ve, los clásicos factores de poder ocupan el sitio de los opositores reales¹⁴⁵.

Montoneros publica desde septiembre *Evita Montonera*, su revista de circulación subrepticia. Estratégicamente la movilidad de la agrupación sigue un criterio defensivo, pero a sus operaciones —unas 500 en 1975— las guía ahora el deseo de venganza, cada vez más tributario de los crímenes sobre la militancia. Ya sin la solidaridad de las masas, sólo el 25 de julio atacan tres municipalidades bonaerenses, siete comisarías y el cuartel de Artillería de Ciudadela, y el día 30 obstruyen las carreteras de Córdoba capital y ametrallan la sede del gobierno provincial (**Gillespie**, 239), demostrando la insuficiencia de la policía para controlar en soledad la andanada. El remate de la agresión suma menos cero: el avance del Ejército en Tucumán convence de que cuando exclusiviza la fuerza se vuelve lo único efectivo y sabe cómo *quitar el agua al pez*, según la frase del general **Vilas** (cf. **Mattini**, 444), entiéndase realizar *acción social* —refacción de escuelas, distribución de alimentos— en tanto erosiona al *foco* creando *áreas protegidas* una vez eliminadas las unidades del ERP y destruyendo ranchos aislados a fin de separar a los guerrilleros de la población rural¹⁴⁶. Entre agosto y diciembre los ataques de las dos organizaciones se vuelven cotidianos. Montoneros *conmemora* la masacre de Trelaw con el estallido de cien artefactos y emprende una operación a gran escala contra la Marina, planeada un año antes: la voladura de la fragata *Santísima Trinidad*, construída mediante ayuda británica y a un costo de 350 millones de dólares. No consiguen hundirla pero arruinan las computadoras de navegación. A últimos de agosto le toca turno a la Fuerza Aérea, explotando por telemando la pista de aterrizaje de un Hércules C-130 (**Gillespie**, 242-3)¹⁴⁷. **Videla**, designado en la comandancia del arma desde el 27 de agosto en la XI Conferencia de Ejércitos Americanos en Montevideo, declara que “deberán morir todas las personas que sean necesarias a fin de lograr la paz del país”. Las dictaduras, en tres años, están otra vez en el candelero. El 29 de agosto, con la caída de **Alvarado** en Perú, se termina de coser el círculo negro alrededor de la Argentina¹⁴⁸.

El desgaste del gobierno isabelino parece no conocer tope. Justamente en agosto *La Prensa* publica el caso de un cheque que firma la propia Presidenta —3100 millones de pesos— girado sobre la cuenta de la *Cruzada de Solidaridad*, organismo dependiente de Bienestar Social, que aquélla habría utilizado para sus gastos particulares. En los estrados el recorrido de la investigación se empantana, obstruído por los funcionarios oficiales; otro periódico, *Última clave*, el 6 de noviembre, informa que Isabel, a lo largo del año, de 308 días trabajó 138 y descansó 170, o sea, tres días a la semana. Las intrigas se suceden. El nuevo *Svengali* de la mandataria, el secretario legal y técnico **Julio González**, enterado de que el titular de Interior **Ángel Federico Robledo** piensa en declarar mentalmente incapaz a **Isabel** mediante una junta médica, la saca del sanatorio donde reposa y la traslada a Olivos, pero el mismo González pla-

nea, dicen los rumores, que regrese como figura decorativa, en un nuevo *entorno* áulico cuyo poder real ejerzan las Fuerzas Armadas y él actúe de nexo. **Lastiri** también se habría postulado en ese rol de bisagra política, porque “sabía manejar a la *Señora*” (**Kandel**, 120). El ejecutivo responde al evidente clima de conciliábulo prometiendo elecciones presidenciales a fines de 1976, más una convención de reforma constitucional y la renovación parcial de las cámaras¹⁴⁹.

La guerrilla vive una contradicción insalvable entre su lógica política y su lógica militar, supuesto que la primera radica en ahondar su penetración en los movimientos de masas y la segunda, al revés, el mayor aislamiento posible a fin de protegerse de las embestidas de las fuerzas de seguridad e idear sus operaciones furtivas. La inclinación final al militarismo, así, surge de tres factores: el *determinismo tecnológico*, pensar que los recursos técnicos definen la suerte de las acciones y éstas deben ampliarse ante los éxitos de los militares; llevarlas a cabo cada vez con mayor audacia y despliegue para que el público no vea a la guerrilla como una banda de asesinos vindicativos limitada a actos de violencia, y suplantar el dubitativo apoyo de la izquierda por el poder armado, al menos de manera provisional (**Gillespie**, 248-9). Todo lo cual no hace sino profundizar su soledad e incompreensión, si bien las postreras movilizaciones populares contra el *Rodrigazo* pudieron seguir confundiéndolas: mayor vacío de liderazgo, mayor urgencia en ocuparlo. El trabajo en las villas, al que queda reducida su inserción social, sólo servirá de trampa mortal a los militantes en cuanto el Proceso inicie su faena de secuestro y desaparición¹⁵⁰.

Diciembre destroza las últimas ilusiones, y los ataques varios de las organizaciones, en lugar de retardar el golpe lo aceleran en el imaginario –y, lamentablemente en el deseo—de la civilidad. **Santucho** considera que el asalto al batallón de Arsenales 601 *Domingo Viejo Bueno*, en Monte Chingolo (Lanús), el depósito de armamento más grande de la nación, sería “más grande que el Moncada”, en referencia al de Fidel Castro y sus milicianos: fue su Waterloo, como lo tilda, sardónico, **Mattini** (274)¹⁵¹. **Isabel Perón** tarda un día en ilegalizar al último partido de izquierda nacional en pie, el PA o *Partido Auténtico* (cf. *supra*, cita 146). Pasadas horas de la tragedia, el general **Videla** emite un discurso de Navidad donde destaca la “inmoralidad y corrupción” del oficialismo, que “el verdadero soldado mira consternado y con *sana rabia*” (sic) y expresa su pensamiento en voz alta: “el orden y la seguridad deben vencer al desorden y la inseguridad” (**Kandel**, 151). El espacio físico del enunciado no puede ser más representativo: el monte tucumano. Nunca dice que las Fuerzas le dan al isabelismo un plazo de noventa días, pero el sermón casi evangélico del comandante se interpreta (*quiere* interpretarse) como un ultimátum. A Montoneros lo apremia volver a la tapa de los diarios y mata al

general **Jorge Cáceres Monié**, jefe de la Policía Federal en 1970-2 y secretario de seguridad de Perón en 1974, otro cruento mensaje navideño. La inflación de 1975: 292% (**Anguita** 4: 448).

Un año de sangre en la Ciudad de la Felicidad. *Estado y teatro.*

Lo característico de este año es el proceso de autonomización de la violencia (**Michaud:** 1989), su incomunicación respecto del acontecer social concreto, el *pase de facturas* sanguinario entre la derecha peronista y los grupos armados llamémosle *privados* de la guerrilla¹⁵². El periodismo que atiza la llama, el desconcierto de la oposición y los yerros acumulativos del gobierno peronista, abren la ventana a la *ultima ratio* militar sin medir el alcance y la profundidad con que iba a desarrollarse. ¿Sería un reciclaje del onganiato, pero subordinado a barrer la amenaza marxista, acabada la cual, y ya sin razón de ser, convocaría a la normalidad constitucional? No fue una cosa ni la otra. La guerrilla se obstina en su lente desenfocado: creará hasta el final, y aún después, que la protesta social —circunscripta a los reclamos de mejoría salarial en el simún inflacionario—unida al sentimiento general de descomposición política, le redundaría en las simpatías del pasado, cuando Perón encarnaba la lucha contra la opresión, no se palpaba su retorno y él mismo bendecía la insurgencia desde el exilio. He aquí que un gobierno peronista mutaba al Estado Policial, adoptaba el execrado liberalismo, no había líderes de recambio y la civilidad miraba recelosa la utopía de otro sistema económico del que no tenía experiencia. Y que quería, según la propaganda oficial, imponerse mediante métodos violentos.

La autonomía de la violencia crece en Mar del Plata a partir de 1975: los grupos paramilitares crean la imagen de *deslegalización* de la vida política frente a la imposibilidad del Estado, todavía constitucional, de desplegar toda su capacidad de represión (**Michaud**, 81), aunque las fuerzas de seguridad se manejan de modo impune y sobrepasando los lindes legales de su función. La otra práctica *paraestatal* la ejercen los grupos fascistas del peronismo (**Ladeuix**, 89). Entre ambos, esparcen el terror en el balneario *antes* que lo haga el Proceso.

En febrero, un grupo desconocido secuestra a **René Vasco Izus**, uno de los fundadores de las FAP, y su cuerpo aparece el 21, con cincuenta impactos de bala. La *vendetta* no se hace esperar y Montoneros intercepta el auto de **Ernesto Piantoni** y lo mata; la CGT decreta un paro de ocho horas en señal de duelo y la CNU realiza un acto en el HCD, con **Gustavo Demarchi** de orador y otro que promete más dureza: “si antes fue el cinco por uno ahora serán cien”¹⁵⁴. La policía, mientras tanto, suele retener militantes sin informar del paradero, los

desaparece un tiempo en que los somete a suplicio y finalmente los libera, como el caso del dirigente montonero **Eduardo Soares** el 22 de mayo. Tres días más tarde un comando intenta copar la Comisaría Segunda donde Soares está preso, muriendo **Arturo Lewinger**, uno de los oficiales principales de Montoneros —ex redactor de *Primera Plana* y coresponsable del ataque dinamitero contra el *Santísima Trinidad* (Gillespie, 241). La noche del 27, policías de civil fusilan al *padre* de Soares.

Mar del Plata sigue vigente como subsede (o *presede*) para las grandes decisiones. **Isabel** se reúne secretamente con **Lorenzo Miguel** el 1 de noviembre en Chapadmalal, residencia de reposo que bien podría officiar de *Vice-Olivos* y así, guarida de conspiradores. En apariencia, el metalúrgico, el nuevo ministro de Bienestar Social **Aníbal Demarco** —sin relación con el teatrista— y el secretario **González** habrían acordado un *entorno* pos-reguista acollarando a la ciclotímica presidente, que pasa de la depresión anacoreta a súbitas reasunciones del mandato locuaz y amenazante. La temporada del 75, diez meses trascurridos, deja que desear. “Enero con pocos turistas”, anticipa *LC* temprano, pero lo importante no pasa por los números. Tras larga discusión se larga el premio *Estrella de Mar*, primer reconocimiento pleno del Estado municipal al fenómeno dramático veraniego, discriminado en local y visitante, y es el verano de *Juan Palmieri*, la puesta de **Nachman** más altamente política de su biografía. La obra del uruguayo **Antonio Larreta**, premio Casa de las Américas 1972, logra un hueco en la programación del *Atlantic* los días lunes, cuando descansa la compañía porteña de **Alberto Closas**, en la cual revistan los marplatenses **GN** y **Stebelski** a cambio de la excención del impuesto del 5%. El debut, el 6 de enero, cuenta entre sus circunstancias a sindicalistas y políticos —**Martha Marotta** y **Montanelli**, de la Asociación de Actores Marplatenses y **Carmen Domingo**, concejal del FREJULI— y el empresario de la sala, **Clemente Lococo**, quien se compromete a “poner a disposición su circuito en la perspectiva de la temporada invernal”. **Domingo** añade que “la totalidad del bloque” se suma “a la habilitación de nuevas fuentes de trabajo y el establecimiento de sólidas bases indispensables para la promoción de la cultura con signo marplatense”¹⁵⁵.

El teatro de la visita no escapa del convencionalismo vodevillesco. De nuevo **Abel Santa Cruz** tiene tres textos en cartel, autores y grupos televisivos como **Hugo Sofovich** y *Hupumorpo* consiguen plaza y existe la rémora de la comedia blanca con un **Darthés & Damel**. Mucho *concert* y espacios reducidos que se adecuan a él; discursos dominantes como **Goldoni**, **García Lorca**, **Anouilh** y **O’Neill**, y la escasa escena nativa, que no obstante las categorías del *Estrella* que le están destinadas, poco puede hacer sin plateas, monopolizadas todas por los productores de Buenos Aires. Las *stars* de la *tele* tornan el negocio del veraneo lucra-

tivo, no importa la índole o cualificación de la comedia, y relegan a salvar el boleto de vuelta a mejores propuestas cuyos integrantes son desconocidos para el gran público¹⁵⁶.

Algunos cultores de *género* siguen encolumnándose en gremios: **Ismael Abiús** y **Juan Carlos Mariani** han creado, nos enteramos, una *Asociación Marplatense de Actores de Radio* o AMAR ya que la evolución del teatro local los margina, y los mejor vinculados reciben ayuda de los otros gremios, como **Homero Cárpena**, al cual secundan los *apparatchik* peronistas Vicente Marcheggiani (Casinos), Abdul Saravia (SOIP) y José Vellini (UTEDYC) en la financiación de *Liceo de señoritas* de **Ladislao Fodor**; **Montanelli** les agradece en rueda de prensa su padrinazgo. El grupo de Cárpena se titula *Teatro para los Trabajadores* y se menciona antes el auspicio de la *Agrupación Peronista de Trabajadores del Espectáculo* (APTE) y la entrada libre en el *Ruperto Godoy*. Hasta se le formula un largo reportaje retrospectivo de su carrera. Hay una nueva sala de 180 butacas, la *París*, en Constitución 5966 (*Una luna para el bastardo*, de **O' Neill**) y se construirá la *Carpa Celeste y Blanca* en Luro y Santa Fe —2000 asientos, 42 metros de diámetro y 12 de altura, escenario de 15 por 10—en la cual se invertirían unos 7 millones de pesos. En el mismo acto en que el gobernador anuncia la inauguración del Parque Industrial, se deroga el meneado *tax* del 5% a los espectáculos foráneos pero **Calabró** compromete 50 millones de subsidio al teatro local y un decreto aportando dinero anualmente para “el *desenvolvimiento* de la *Comedia Marplatense*”. La proposición extraña, dada la inquina de la ortodoxia hacia los izquierdistas y la pálida situación de Nachman luego de haber perdido la interna sindical de *Actores*: una rareza más inexplicable propia de Mar del Plata, o, más probablemente, una demagogia verbal del funcionario dicha al pasar y sin intención real de cumplirla. El propio **Nachman** reacciona contra la suspensión del 5%, un “evidente retroceso”, ya que su implementación “alentó la formación de nuevas compañías y el circuito barrial cobrando 1\$ y 1,50\$ la localidad”, y no iría “a engrosar Rentas Generales sino un fondo (teatral) específico”, igual que las tratativas a favor de inscribir un porcentaje de actores oriundos en los plan-teles visitantes: “empezó a cundir en conversaciones con los empresarios”, que se acogerían a la alternativa por la exclusión del gravamen. **Laureti** también implora al “compañero gobernador” la retractación de la medida, pues “avasalla lisa y llanamente las fuentes de trabajo”. Tampoco acata el subsidio, que “no se ajustaría a la realidad, ya que el precio de las entradas varía año a año (en 1974 promedió 40\$ y en el 75 el doble)”. **Alberto Closas**, designado socio honorario por la *Asociación de Actores Marplatenses*, improvisa unas palabras que parecen un extracto de la estética emergente en la ciudad: “El verdadero teatro no necesita más que una cortina negra o azul y un actor que diga: Ay, *dolor*, *Favio*, que ves ahora campos de soledad. El resto es paisaje”¹⁵⁷.

La Municipalidad fuga hacia delante e instituye “el trofeo Estrella de Mar”, pero deriva de la Dirección de Turismo y *no* de Cultura –que se llama *Acción Cultural*. Se obliga a *separar* entre elencos locales y pasajeros, aspirantes a *sendas* estatuillas; aunque los primeros pudiesen aventajar a los segundos, éstos no se habrían *rebajado* a competir en paridad de condiciones y el empresariado que los trae se negaría a participar¹⁵⁸. El premio oculta la inferioridad *política* del teatro propio: 24 obras de origen porteño contra 2, culpa de la carestía del alquiler de salas. Apenas surgido, el instructivo desata la polémica. Su difusión tardía, el 18 de febrero, que obliga al jurado a ver *todo* en quince días, deja *fuera* de concurso a quienes representaron durante enero, menos aún los propios marplatenses por falta de lugar. “Debiera destacarse a los que trabajaron *todo* el año”, acota **Aníbal De Marco**, amén del mínimo de *quince* funciones como requisito para aspirar a una estatuilla, “lo que implicaría que los rubros locales queden desiertos”. El jurado además “se integró sin la participación de la Asociación Marplatense de Actores”, pero sí con “un crítico de espectáculos de todos los medios estables de la ciudad”, uno de cada corresponsalía (diarios y revistas), otro “de cada audición radial o televisiva que haya desarrollado actividades en la ciudad en la temporada”, otro de la agencia estatal TELAM, y dos miembros de la Municipalidad –de la Dirección de Acción Cultural y de la Dirección de Turismo¹⁵⁹.

El 1 de marzo *LC* comenta que “el 75 no fue tan fructífero como todos suponían” y se adjudican los premios, si bien la ceremonia oficial será el 31 de marzo. Naturalmente ciertas categorías se declaran inexistentes (obra de autor nacional, de autor extranjero estrenada, texto de autor marplatense, espectáculo de boite o cabaret, musical nacional, revista, infantil) pero otras que tienen agentes competentes no reciben nada: el *concert*: **Perciavale, Gasalla, Sofovich, Hupumorpo**, aunque se dispone una “mención especial” al unipersonal de la uruguayaya **Dahd Sfeir**; descubrimiento o *revelación* masculina y femenina (hay debutantes en varias compañías; se lleva una mención **Maximiliano Paz**, de *Payasada*) y dirección/puesta en escena –no es posible que *ninguna* pieza esté pasablemente dirigida. En este renglón se entrega un reconocimiento a **Villanueva Cosse** (*Arlequino*), suerte de segundo premio. **Juan Palmieri** gana como “obra de elenco marplatense” sobre *una* sola competidora, *El médico a palos* de **Molière** en manos de *La Leyenda*. No aparece ninguna obra infantil, contrastando con las temporadas previas que contaban unos cuantos grupos. Tras la concesión de los *Estrella* se inicia otro clásico del verano, la diatriba de los disconformes, muchos justificadamente, el reclamo de modificaciones al reglamento y la protesta ante el tribunal que no tuvo tiempo, y/o ánimo de asistir a las funciones. **Laureti** empieza quejándose de no haber cobrado un centavo de los 420 mil pesos que habría recaudado la comuna en los ciclos de teatro barrial 1973-

4, y, claro, de la situación de marginalidad de *La Manija*: “no tenemos acceso al *Estrella* en razón de no tener infraestructura mínima, condenados a deambular constantemente por espacios sin las mínimas comodidades cedidos gracias a la buena voluntad de la población y huérfanos de todo tipo de ayuda oficial”. Dispara un tiro por elevación a **Nachman**: “se premia a un elenco local que no ha cumplido las quince funciones establecidas y a otro que sí se lo ignora”, en referencia a **Montanelli** —el único con sala propia de 1975—, cree que “el colega **GN** no debe aceptar (el premio)” y añade que designar desierto los rubros decididos en la ordenanza “es una aberración inadmisibles”. Representantes de la Asociación Gremial de Músicos, **Carlos Roberto Poletti** y **José Pasquini**, se suman a los reparos: “Ignoróse a la Orquesta Sinfónica en el Colegio Santa Cecilia, y a (los solistas) **Manuel Rego** y **Miguel Ángel Estrella**”. **Montanelli**, a su vez, dice no entender el criterio diferenciador entre *mención* y galardón directo: “si *Arlequino* merece una mención es el mejor, y por consiguiente, acreedor al *Estrella*”¹⁶⁰. En adelante, se ampliará el número de intervinientes (más jurados, más rangos premiables) y se irá ablandando el concepto puramente *estético*, que parece primar en esta primera entrega de un modo casi histérico e inflexible, a favor de una opción preferencialmente comercial-turística.

La discordia en torno al *Estrella* termina un “virtual cisma en la entidad gremial”. **Laureti** y **Martha Marotta**, en ausencia del grueso de la comisión directiva de la *AMA* y sin aval de ella, resuelven suspender 90 días a **Nachman** como socio. La CD, que conforman los *nachmanianos* **Rosa Muñoz**, **Adrián Marcelloni** y **Aníbal Montecchia**, desconocen el acta aduciendo “causales caprichosas, absurdas y fantásticas” y se escandalizan del “daño inferido no sólo al compañero **GN** sino al gremio con la invocación de su representatividad”. En su contraofensiva, el aludido pone en duda la legitimidad de la *AMA*, y alega que la actitud de sus oponentes “excede el marco de lo gremial para transformarse en una cuestión personal”. El artículo de *LC* nunca explica los considerandos de la suspensión y sí menciona al pasar el “asunto *Estrella de Mar*” de antecedente¹⁶¹. Sin sitio propio, el creador de *LM* queda a pie. Es cuando el Estado decide la promoción indirecta de una premiación que en poco consuela de su pasividad anterior: llega tarde a una ciudad en crisis. Quizás fue una necesidad de recuperar protagonismo, mejor que un aborrecimiento hacia **Nachman**, de suyo ya ladeado del trabajo sindical, la causa del empujón de **Laureti**, pronto sofocado por un invierno bastante más positivo.

En efecto, la *Comedia* viaja al XIII Festival de Manizales, no sin antes recibir **Rosa María Muñoz** una distinción de la revista *Antena*, revelación femenina de la temporada, y el diploma para *Una luna para un bastardo*—otra mención del *Estrella*—obra en la cual actúan **Marce-**

Iloni y **Jorge Taglione**. Vuelve el elenco nativista de **Aldo Clelio Tessitore** y **Rosita Castellanos** (*El rancho del hermano*, de **Martínez Paiva**), que llega a reunir 300 espectadores en tres puestas (8, 14 y 15 de marzo)¹⁶². **Jorge Pirosanto** sale de gira zonal a Batán, Vivoratá, Mechongué, Coronel Vidal, Nahuel Rucá, Otamendi, Miramar, Sierra de los Padres, Camet y Cobo, con la obra de su autoría *Te quiero ver, escopeta*, y luego *Nazareno Cruz*, de Chiappe. Según su actriz **Sonia Maris** es “la persona más representativa del ambiente teatral de Mar del Plata”; al menos su nombre resuena como exponente fuera del ejido, afirma *LC*. Otros ambulaban dentro, entre errantes y fijados. **La Leyenda**, que se hace llamar *Equipo Cooperativo de Trabajadores de Teatro La Leyenda*, desde el *Quilmes*; **El Tercer Ojo** en el Centro Médico (11 de mayo), el Neptuno (14 de mayo y todos los miércoles) y el *Astral* (11 de junio) y su serial de obras breves (*Los amigos*, *Triángulo de amor*, *Bienvenido a París*, *El quinto plato*). El **Ciclo de Teatro Popular**, organizado por la Municipalidad, los suele reunir, y ratifica la presencia del Estado en los eventos teatrales, que venía insinuándose a partir de 1974. En ese marco, **LL** produce *No hay función*, de **Néstor Kraly** y *La ñata contra el libro*, de **Roberto Cossa**, el 24/5: el dueto se denomina **Kralycossa**. **Nachman** pierde la *Sala de Cartón*, seguramente debido a las dificultades del mantenimiento, pero estrena *¿Primero, qué?* de **Alberto Adellach** en la Cooperativa Zona Norte (salón de actos, esquina de Libertad y Dorrego), el 26 de junio, y el *Chupetín Concert* “juegos, cantos, magia, teatro con la participación activa de los niños presentes”, que dirige **Darío Rigau** (sábados, 17 horas). **César Gaspani**, regresante de Buenos Aires –tuvo un ciclo en canal 7—recala en el *Café Teatro* de Colón 2052 y propone *Titirijuegos* junto a su compañía *El Caracol*¹⁶³.

El *Rodrigazo* no espanta a los teatristas del balneario. **De Marco** proyecta su propio premio, el *Tercer Oro de Oro* (sic), que distinguirá a los medios de comunicación “por los servicios prestados en bien de la comunidad” y entregaría el 15 de diciembre, aniversario del “record mundial de permanencia sobre un escenario”. La velada será en la boite *El Castillo* de Constitución y “habrá un desfile de modas y varios conjuntos musicales” y enfila el doble estandar cultural de Mar del Plata –un grupo de ideología progresista que mixtura espacio y soirée de clase pudiente, el modelo *radical chic* que ironizara **Tom Wolfe** en el contexto americano. Durante agosto, el ayuntamiento socialista promueve un programa múltiple sobre sedes surtidas: teatro (*Las aventuras del conejo blanco*, “laureada obra de **Andrés Turnes** (*Diagonal*); *Vivabah* y *Kralycossa* de **Montanelli** y *El Caracol* (*Café Teatro*); conciertos (el guitarrista Ángel Berutti: Centro Médico) y el Coro *Laudis* de **Horacio Lanci** en la Sociedad de Fomento Cerrito/San Salvador, y artes plásticas (visita guiada, mediante diapositivas, al Museo Municipal de Buenos Aires, por **Ítalo Grassi**; muestra de pintores argentinos del siglo

XX en el 7º piso del Correo Central). También este mes “vuelve el radioteatro a LU6”, y la compañía de **Juan Carlos Mariani**: *El hogar de los Medina a la vuelta de la esquina*, que rehabilita a viejos actores como **Aurora del Solar**, **Roberto Macchi** y **Rodolfo Laboureau**¹⁶⁴. El sindicato local y la FATTA invitan a un certamen para el Encuentro Nacional de Teatro 1975, y participan **Homero Cárpena** (la pieza *Semana sin domingo* de Pedro Bruno), **Clelio/Rosa** (*El rancho de...*), **El Tercer Ojo** (*El quinto plato*), **La Manija** (*El organito*) y *La Leyenda* (*Kralycossa*). El conjunto seleccionado compulsará con sus similares de Olavarría, Azul, Tres Arroyos, Rauch, Tandil, Necochea y Balcarce¹⁶⁵. **Nachman** reprisa *Los prójimos*, teniendo de “participante especial” a **Pirosanto** y con el texto de **Gorostiza**, a su vez, es invitado al 5º Festival de Teatro de Wroclaw, Polonia. Allí compartirá escena junto a veinte elencos de Europa, Asia y América¹⁶⁶.

En setiembre *Teatro para la ciudad* sale tres meses a las barriadas —Don Bosco, Parque Luro, Juramento, Estrada, Batán, Cerrito, Florencio Sánchez, El Gaucho, Chapadmalal, Las Américas, Monolito—y la red de clubes e instituciones: Hogar de Ancianos, Club Atlético Alvarado, Cooperativa Bernardino Rivadavia y la sala Florencio Sánchez. A las agrupaciones mencionadas se adiciona el *Taller de Vida* de **Adamini** (*Un trabajo para Pancho*) y *Teatro 10* (*He visto a Dios*: Defilippis Novoa). **Adamini** está en franco repliegue político: después de *LM*, “me fui a dar clase de teatro a la Facultad de Humanidades y empecé con 50 personas, pero ametrallaban el edificio y emigramos, con un grupo más reducido, de entre 8 y 10 alumnos, a una casita abandonada que era propiedad del padre de uno de los chicos, en Rivadavia y Guido. Ahí formamos el *Taller de Vida*. En el 76 nos allanan la casa. No había ninguno de nosotros, pero los vecinos habían denunciado “movimientos extraños”; nos asustamos y suspendimos el *Taller*, mejor dicho, seguimos pero sin el nombre”¹⁶⁷. En *LC*, analiza la elección de la obra: “el análisis continuo y profundo de la realidad tanto individual como exterior (*sic*) nos llevó a retomar arquetipos para recrear y reflexionar a partir de ellos, con los chicos, utilizando un lenguaje de acción y colores exuberantes. Retomamos al payaso como figura de máxima expresividad, capaz de penetrar con dulzura y delicadeza en el corazón de cada niño”¹⁶⁸. El ex intérprete de **Laureti** comienza su traslación profesional hacia el público infantil, que ocupará su carrera futura. *La Manija*, finalmente, gana el concurso para el *Encuentro de Teatro del Sudeste bonaerense* por Mar del Plata; *El organito* dista ya del esquema denunciador de *Mecano*, “si bien se desarrolla en una realidad pretérita, sus personajes y situaciones son absolutamente creíbles y testimoniales”¹⁶⁹. El contingente se ha renovado al desertar parte de los fundadores: **Ana Acosta**, **Ángel Balestrini**, **Oscar Cánepa**, **Marta Marotta**, **Sergio Righi**, **Rubén Ríos**.

Entretanto, **Nachman** prepara una versión revoltosa de **Molière**, *Tartufo* 75, parodia política del entorno presidencial en la cual el marido burgués es una personificación de **Perón** y el manipulador del título nada menos que **López Rega**. Cuando se publica la fecha de presentación, el 10 de octubre, el *Brujo* es historia, pero sus ensayos ya provocan una fractura en la *Comedia*, a partir del rechazo de **Stebelski**. Nadie recuerda una *avant-première* del texto espectacular el día señalado, pero si lo hubo, no determinó que prosperara. La tónica imaginativa de los teatristas claramente se desplaza hacia matrices más conservador, incluso anticuadas, detrás de la incertidumbre política y la instalación del miedo. **GN** termina el mes siendo nombrado representante argentino de la Federación de Festivales de Teatro de América. Noviembre muestra a un único emprendimiento, *Gente de Teatro*, y *Huis clos* (*A puerta cerrada*, **Jean Paul-Sartre**), el 27 en el *Colón*: dirige **Daniel Ruiz** y actúan **Marcó, Canosa y Ruiz**. “Plantea el problema de la existencia concebida como un infierno. Una filicida, una lesbiana y un cobarde (*sic*); la culpa individual enfrentada a la mirada ajena, al juicio del “otro”. Se perseguirán así eternamente, sin alcanzarse nunca”¹⁷⁰.

En el último bimestre, descontando lo anterior, los marplatenses se esfuman de los periódicos, excepto como viajeros del ciclo *Teatro para la Ciudad*. Ninguno parece estar pergeñando nuevos objetos ante la inminencia de la temporada 1976. No sólo los cohíbe el temblor de la economía y el ronroneo del golpe de Estado, sino también la clarividencia de que no tendrán plateas¹⁷¹.

Concepción del texto espectacular. *Ausencia de la crítica.*

Un documento que guarda **Eduardo Nachman** en el arcón familiar, *Ejercicios y juegos para el actor y para el no actor con ganas de decir algo a través del teatro*, fechado en junio 1975, ensancha el horizonte de conocimientos de su padre, pero sobre todo puede leerse como polisémico de una época de experimentación y teatro politizado. El autor, **Augusto Boal** —exiliado en la Argentina desde 1971—, posiciona un juego actoral, *guerrilleros y policías*, con el elenco dividido en sendos grupos: “viajan en un micro que se descompone en la ruta: consiste en descubrir cuáles son los amigos y cuáles los enemigos y “matar” a través de una señal convenida. El ejercicio termina cuando quedan “vivos” sólo los integrantes de los dos grupos. Puede tener un alto grado de violencia emocional e ideológica; hay que crear no sólo “personajes” en general, sino personajes combatientes y personajes represores. Hay que justificar las posiciones antagónicas”(pág.10-1). ¿Se había convertido el enfrentamiento entre *men with guns* en una praxis lúdica, que llegó a interiorizarse en *training* teatral? Su naturalización

intelectual hace viable, en estos tiempos, la reivindicación de un tupamaro, su justificación social, como se desprende de las páginas de *Juan Palmieri*.

Las didascalias son obedecidas por **Nachman**, que se subordina a las “diez conversaciones y un intermedio” que **Antonio Larreta** indica. La desnudez y austeridad viene del primer paratexto: “Decorado: ninguno. Sólo son necesarias dos sillas y una pantalla al foro en que se proyectan al comienzo de cada escena, y sucesivamente, sus tres títulos, por ejemplo: *Conversación segunda, Aquí había paz, Mayo 1968*” (1973, 11). Los testimonios constatan la puesta.

Rosa Muñoz:

“Nos sentábamos todos en fila, atrás del escenario, con dos sillas adelante, blancas, de paja, sin apoyabrazos, con dos salientes en el respaldo que solíamos tomar cuando nos poníamos de pie. Con cada conversación —diez en total con la madre del tupamaro—el (personaje involucrado) se paraba y avanzaba hasta las sillas de adelante y jugaba la escena. No podíamos usar las manos ni el cuerpo, había que sentir lo que se estaba diciendo, a lo sumo aferrarse a las puntas de las sillas: llegar a la gente con la voz, el decir, el sentimiento. Cada charla era seguida por un poema de **Benedetti** y una canción del guitarrista mientras se cambiaba al dialogante. No podíamos movernos, ni interpretar ni hacer nada con las manos. **Marta Rigau** era la madre y tenía las diez conversaciones; yo era una cheta uruguaya, la novia, la madre de una amiga y finalmente la compañera. El único movimiento era el abrazo final con la madre, cantábamos *Para el pueblo lo que es del pueblo*, y nos acompañaba todo el teatro”.

El guitarrista, **Luis Caro**, afina más detalles:

“La rutina de los diez cuadros los separaban poemas y canciones. *Grego* y yo estábamos sentados en los extremos de la boca del escenario, sólo aparecíamos iluminados en nuestras respectivas participaciones. Los actores entraban y salían componiendo los distintos personajes apoyados sobre dos sillas vacías. El clima lo creaba un trabajo intenso de luz escénica”¹⁷².

Nuevamente tenemos el perfil brechtiano, que el director tamiza a la historia reciente y no a épocas y lugares lejanos. La movilidad del signo escénico a través de las canciones que alternan el *continuum* logran el efecto distanciador, pero el final tendiente a voltear la cuarta pared mediante el tema de **Piero** (ausente en el libreto) busca una identificación asociativa después de expandir la *admirativa*, ya que contrasta el heroísmo de un individuo ausente —Juan, el guerrillero—con sus oponentes y la toma de conciencia de sus ayudantes en la descripción de su conducta. Desde el eje de la comunicación, el destinador es el propio Juan, de quien sólo escuchamos su voz en el *intermedio* (87-93) y el destinatario su madre, Carmen, y por extensión, la sociedad, que culmina asumiendo como propios el pensamiento y la acción filiales. El eje de la participación se distribuye en las secuencias, cada una de las cuales provee una dialéctica contractual-disyuntiva a un tiempo (el padre, la novia, el amigo, el sacerdote, el policía, el amante), ya que todos aportan información sobre el héroe y se despiden para no regresar. La intriga se desenvuelve en el lapso de cuatro años (octubre 67-octubre 71), y desde la semiclandestinidad de Juan a su muerte y el compromiso final de Carmen, en una causalidad directa. Existe un nivel de prehistoria: las anécdotas formativas de la personalidad de Juan, y el nivel de la función referencial se sobrepone a la emotiva —intercala hechos factuales, a través de un *informativista*, y los relatos de los ayudantes y oponentes—ya que la reflexión político-social ocupa un espacio discursivo preponderante, según la línea de una puesta ideotextual-épica.

Juan Palmieri esquiva los personajes arquetípicos: el cura es tercermundista, el periodista “petulante pero inseguro” (100), el amante resulta más reaccionario que el padre, el policía se nota más irónico que cruel. Los dichos de la actriz explican por qué encarna cuatro papeles: se matiza y completa el retrato del héroe desde el lenguaje y los datos biográficos mejor que corporizando escenas de corte sentimental y gestualidad. La actuación deíctica, autocontenida, está en las antípodas del **Nachman** de *Jettatore* y un paso más delante de la *carnevalización* de *El avión negro*.

Lo curioso de 1975, el total mutis de la crítica. Año que degrada las libertades civiles, con estado de sitio y persecución del campo intelectual, un corifeo de la izquierda como **Amílcar González** se ausenta de *La Capital* y de hecho sufrirá detención en el Proceso. Las autoridades del matutino no se preocupan por un suplente: primera vez en décadas que el periodismo gráfico autóctono carece de un firmante en el sector espectáculos. Otras deserciones, aún sin amenazas, siguen el instinto de autopreservación.

Sin asistimos de una crítica ausente, algunas fotos dispersas nos acceden un rastro del texto espectacular. El álbum de **Hilda Marcó** contiene *A puerta cerrada*: estantes dibujados sin libros, una estatuilla de mármol, dos sillones. “Sólo la puerta era de madera: se abría y salía una luz roja, iluminando el infierno que éramos nosotros”. *Gente de Teatro* es uno de los escasos grupos activos en el 76, pero no vuelve a incluirla en su repertorio. “Tuvimos problemas, tal vez por ser de Sartre”¹⁷³. Un averno demasiado agnóstico o una alegoría demasiado prístina del país bajo el régimen militar.

Conclusiones a un paso del abismo

En un pueblo donde todos se conocen y han sido vecinos antes que extremistas de distinto signo, la dinámica de la violencia complejiza el análisis de la sociabilidad en los cuatro años de linchamientos mutuos iniciada la tarde del crimen de **Silvia Filler**. No se ve fácilmente reductible al esquema de la *guerra de aparatos*, cuando la derecha actúa sabiendo de antemano que no será juzgada y colaboran con ella los mismos encargados de la seguridad que debieran reprimirla, y la izquierda responde fuego a fuego extraviado ya su programa político, sin soporte social y a la defensiva *incluso* contraatacando. Una vez llegada la sangre al río es frívolo determinar quién empezó pero sí sabemos cómo culmina; si hubo una *vanguardia esclarecida* que cometió errores y se soliviantó en ellos, como lo confiesan denodadamente sus sobrevivientes más autocríticos, no debe olvidarse que el poder la inflamó de confianza para después abandonarla a sus propios cancerberos. Preguntas penden sin resolverse. ¿Cómo una

ciudad burguesa, cuyo imaginario campea en *vivir de la temporada* sin mayores tropiezos económicos, y hasta inmune por momentos a las crisis periódicas nacionales, se enredó en esa violencia autónoma con la misma ferocidad que los otros centros industriales? Posiblemente los odios estén tan cerca en el ecosistema aldeano como los afectos, o la moral política del grupo de iguales haya sido capaz de olvidar ciertos principios superiores de la ética personal y educativa como el respeto hacia la vida del otro.

El primer quinquenio del 70 se resume así en los hechos que historiamos:

- 1) La crisis abismada de la economía nacional atrona en Mar del Plata *como* en la generalidad del territorio. Si el balneario pudo parecer indemne a aquélla en función de la disponibilidad de ahorros de las clases consumidoras para vacacionar, la desaceleración abrupta del crecimiento y el brusco vuelco al liberalismo del gobierno *posperonista* taladró los ingresos populares al punto de cambiar los hábitos de recreación, intactos hasta ahora, y producir una alternancia inédita de “temporadas buenas” y “temporadas malas” que será la constante de los años posteriores, los de la *estrategia aperturista* (1976-1983, en la periodización de **Torrado** 1992, 62-6, y 1990-2001, el Plan de Convertibilidad). Políticamente Mar del Plata sigue experimentando un temperamento *bifronte*. Si en 1952 ganaba las elecciones presidenciales la Unión Democrática contra la hegemonización de Perón a nivel nacional, en 1973, en el último *revival* del líder la fórmula socialista democrática se alza otra vez con el triunfo. Y fuera del sistema, autónoma, se produce la misma fricción de la violencia entre facciones del peronismo, en el caso marplatense *sin* controlar el ejecutivo comunal.
- 2) **Instituciones:** El campo intelectual se ubica en la vereda de enfrente al advenir el justicialismo de cariz izquierdista; en el último año constitucional solamente **Nachman** se resiste a la lógica de la cautela, que en los demás teatristas se va detectando, primero en la forma de un exilio interior o el silencio. En este sentido la ciudad no se diferencia de las demás, aunque sí denota un particularismo en la conducción de *Actores*, que en base a la gestión **Laureti** no se ajusta a la ortodoxia sindical y sí lucha en pro de reconocimientos históricos: profesionalismo del intérprete local y rol regulador y fomentista del Estado. Éste interviene módicamente en el mercado sin alterar las reglas del juego y en contra de la gradual retirada que se observará en el país: financia ciclos barriales e innova el *Estrella de Mar*. Esto no oculta los límites del municipio: inexistencia de salas estatales y desaparición de los elencos independientes todos los veranos. Mientras cuenta con la *Sala de Cartón*, GN oficia de sponsor de grupos simi-

lares del interior y locales, en lo cual compite en los primeros años del 70 el teatro *Diagonal* de los viejos anarquistas.

- 3) **Poéticas:** Son los mejores años *estéticos* de la escena marplatense: puestas arriesgadas, politización y provocación, absorción de métodos de ejercitación actoral, nuevos criterios de armonización. **Boal**, **Grotowski** y **Brecht** imprimen su sello, pero a fines de la etapa hay un retorno a la remanencia —sainete, nativismo, radioteatro— y, como rememora **Mario Altamirano**, “cual tenía su propio público y todos llenábamos” las salas¹⁷⁴, algo que no volverá a suceder. El reflujó hacia la muelle certeza del repertorio tradicional no obedece tanto a un *facilismo* como a una escapatoria del peligro, cuando estamos en estado de sitio y los participantes de la vida cultural sienten conminada su libertad de creación. Desde el 74 algunos nombres toman el camino del éxodo o el abandono de la profesión, adjuntos a la partida, normalmente a Buenos Aires, de los actores para realizarse en un mercado laboral más demandante. El fallecimiento de **Carlos Veltri** (25/2/73) y de la prometedora **Noemí Manzano** en España (4/7/74) marcan un cierre de época: son los *primeros independientes* que mueren y merecen un obituario en la prensa¹⁷⁵. La *parodia* se convierte en privilegiado vector estructural, tanto como el humor-sátira y el revisionismo histórico. *EAN* es un abanico de construcciones discursivas sociales: eclesiástica, militar, empresarial, técnica, “de la doxa común en (la escena) *Las perchas* y del discurso de la represión en *Las torturas*” (**Mogliani** 2013, 3) y hemos visto la atropellada sucesión de lenguajes en *Vivabah*: político, publicitario, televisivo, etc..
- 4) **Rituales:** En **Nachman** la evolución del rito escénico corre paralela a su evolución ideológica. Pasamos del *living room* productor de sentido, dispositivo de socialización que representa un *topos* de exposición de las relaciones interpersonales e interiorización de la crisis del imaginario colectivo, al *no lugar* del diálogo desnudo sin referentes objetuales, del *sillón-lámpara-modular-paredes con puertas y ventanas*, al rectángulo aleatorio que se sintetiza a un par de sillas y ámbitos mejor territorializados en el *cuerpo* del actor, a su vez resumido a ropa de calle ordinaria a la cual basta un elemento icónico —un brazalete, una gorra, insignias, corbata—: esto es, la progresión desde el realismo reflexivo al ludismo boaliano-grotowskiano al lado del *organon* brechtiano de secuenciación segmentada y quebradura del efecto catártico y la recepción emocional. Laureti desarrolla el plano inverso: de los *Cielistas* a **Discépolo** y del polemismo político ideotextual a la puesta tradicional autotextual, el living burgués invadido por la barra peronista al comedor mísero de la familia gringa del sainete ca-

nónico-grotesco. En una década, **GN** articula el *living* cambiando de sector social: lumpen-bohemio en *El debut de la piba*, lumpen-inmigrante en *El organito*, la burguesía decadente en *Las de Barranco*, la guaranga de *Jetattore* y la mesocracia dominante en el corpus en su corpus anterior/posterior a la *Comedia Municipal*; luego le interesa la lectura policlasista en torno a un fenómeno central de índole histórico-política mediante espacios cambiantes (*El avión negro*, *Un despido corriente*, *Juan Palmieri*); dos veces turna calle-unidades domésticas y la mirada sobre la dialéctica de clases (*Historia del 900*, *Los gemelos*) y coincide con **Laureti** en el *dormitorio*, la *intimización* del conflicto moral-social (*La cama y el emperador*, *Mecano*)¹⁷⁶. **Montanelli**, no tan educado artística ni ideológicamente, salta de la neovanguardia absurdista a la comedia psicológica y de costumbres, que puede asentarse en la *performance* pura (*La trasnakia*, *Vivabah*), la adaptación del teatro de arte universal (**Chejov**), el drama de protesta (*El andamio*) y el clasicismo (**Molière**). Ante todo docente, su actitud concreta puestas dedicadas al adiestramiento del actor en la ductilidad multi-genérica. Al terminar los 70 queda exclusivo inquilino de un *locus* físico durable, lo que le permitirá mantenerse. En otro plano, **GN** y **HM** se coronan en el atlas latinoamericano –el primero toca Europa y llega a contar dramaturgos nacionales (**Mauricio Lizarraga**) que escriben *para él* o *pensando en él* textos dramáticos. Siendo el más completo de los teatristas marplatenses y sobre todo *puetista*, se maneja muy libre en la traslación espectacular, como que las transformaciones en *Los prójimos* y *El avión negro* son más viables escénicamente que los respectivos modelos sugeridos en los paratextos originales. En la mayoría de los directores durante el lustro que analizamos, se voltea el tabique escenario-platea y el elenco se acopla al público, ingresa desde el hall o ya espera en la línea de butacas. **Laureti** y compañía *transgreden* y *agreden*, verbal y actitudinalmente, a sus oyentes y pasa a la ofensiva en las dos primeras obras de *La Manija*: cambiar la poética-cambiar al espectador-cambiar a la sociedad.

¹ **Onganía** según su defensor, Roberto **Roth**: ver apéndice, pág. 28.

² **Lanusse**, pág. 96. Para éste, la personalidad de Onganía “hacia que se vedara a sí mismo el salvajismo liberticida de los fascistas, el aventurerismo guerrero, la fantochada pseudoimperial y el racismo neopagano”, pero se trataba de algo sutilmente más riesgoso: “un fascismo sin *Duce*, sin multitudes fanatizadas en las calles, sin mística, sin audacia: un fascismo desapasionado y burocrático, un corporativismo desangrado y estéril.... Le faltaba vocación para generar una dictadura de masas y quedaba, en su idea, el formalismo inocuo de las representaciones profesionales” (91-2). Naturalmente, Lanusse se reserva un papel irreprochable en el proceso político, como que nunca se humilla ante Onganía cuando éste le solicita el relevo (29-31), mientras **Roth**, testigo interesado, jura que suplicó “*por favor, déme otra chance*” (1980, 93): fue su única retractación al dejarlo en funciones y, sostiene Roth, lo pagó con su destitución.

³ El ecumenismo alternativo del *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo*, (1967) y **Mugica**, ver apéndice, pág. 28.

⁴ Sobre las **FAP**: ver apéndice, pág. 28.

⁵ El *socialismo nacional* y la formación ideológica de *Montoneros*: ver apéndice, pág. 28-9.

⁶ En Córdoba los sindicatos clasistas de la Fiat reaccionan al desconocimiento de los delegados internos electos, toman la fábrica *Concord* y a sus funcionarios de rehenes tres días (mayo), y en julio SMATA se enfrenta a la patronal pidiendo

mejoras salariales y una declaración de insalubridad de la sección forja. Seis plantas ocupadas por los obreros y 36 días de huelga concluyen con el desalojo militar y ochocientas cesantías, entre ellas de los activistas.

⁷ Nuevas acciones de *Montoneros* y *FAP*: ver apéndice, pág. 29.

⁸ Claro que **Torrijos, Velasco** y **Torres** acceden al poder merced a un golpe de estado, aunque de signo ideológico contrario a los históricos en el subcontinente, y **Allende** padece el *inconveniente* de su entrada constitucional. A sabiendas de su desventaja numérica en el parlamento, su divisa será siempre transformación social y orden público (1973, 101), y su política, la tensión entre el distribucionismo de intervención estatal y la intangibilidad de las libertades. “Ganar la batalla de la producción” implica participar al obrero en los directorios empresarios, pero también que los excedentes se reinviertan en salarios y mayor empleo (75), expropiar sólo 120 de las 35 mil empresas privadas (98), “terminar con el latifundio” pero “respetar la ley” indemnizando al propietario (79) y “sin encarcelar ni perseguir políticamente a nadie” (126): “el programa de la Unidad Popular no es socialista, pero el Gobierno de la Unidad Popular inicia la construcción del socialismo” (146). La sequía de crédito externo, la caída de los precios del cobre, la crisis energética, el *lock out* patronal, el desabastecimiento, asfixiarán a **Allende** y fermentarán el apoyo de la clase media al golpe del general **Augusto Pinochet** el 11 de setiembre del 73, a poco de asumir Perón de este lado de los Andes.

⁹ “El *Viborazo* no fue una réplica del movimiento anterior sino su curva descendente” (**Horowicz**, 212), no se registran estudiantes masivos y sí banderas del PRT (*Partido Revolucionario de los Trabajadores*, cara política del naciente *ERP* o *Ejército Revolucionario del Pueblo*), del maofista PCT (*Comunismo de los Trabajadores*) y de Montoneros. “El blanco de la ira de la clase obrera no fue tanto Levinston, más modificado en los aspectos represivos, ni los empresarios, sino el capitalismo mismo” (**Brennan**, 243), una corroboración pública de las corrientes ideológicas gestadas a partir del Cordobazo y ahora en plena ebullición en la vida nacional.

¹⁰ *LC*: 23/3, 1 y 26/3, 1. **Rucci** y **Tosco**: ver apéndice, pág.29.

¹¹ El 22, un mensajero de Lanusse, el coronel **Francisco Cornicelli**, entrevista a Perón en Puerta de Hierro, “sondeo exploratorio” (**Lanusse**, 287) para indagar las intenciones del líder exiliado e instarlo a desalentar a sus *formaciones especiales*, en su caso los pelotones guerrilleros que se movilizan detrás de la legalidad en su nombre. Será el 3 de setiembre cuando el embajador argentino en España, **Rojas Silveyra**, concrete la devolución del cadáver de **Eva Duarte** a su viudo “tras dieciséis años de enigma” (*LC*: 4/9/71, 1), , prenda de paz dilatoria, pues el gobierno no busca facilitar el regreso de Perón sino más bien impedirlo. “La estrategia (lanussista) corporizada en el GAN procuraba un acuerdo que neutralizara a Perón, pero reservara al peronismo una participación controlada (y) unía a las fuerzas políticas tras una alternativa continuista y tendrá la virtud de diluir a la oposición al incorporarla, susstrayéndola a toda iniciativa que pudiera atentar contra el orden que se (quería) preservar” (**Maceyra** 1983, 15). Las FAP se burlan del acuerdo, un “retorno castrado” (cit. **Baschetti**, 231).

¹² Más activismo armado. **O'Donnell** y la sociedad del *empate*: ver apéndice, pág. 29.

¹³ *LC*: 1/10/70, 1 y 7/10/70, 9.

¹⁴ Obras de la visita 1970: ver apéndice, pág. 29-30.

¹⁵ *LC*: 8/3/70, 14.

¹⁶ *Constantino Juri*: *LC*, 9/6, 12; *María Fux*: *LC*, 18/7, 10; *Ana Kamien*: *LC*, 22/8, 10; *Show Brecht*: *LC*, 7/8, 10; *Un rostro antiguo en el arroyo Peycarabí*: *LC*, 16/9, 12; *Nacha Guevara*: *LC*, 23/9, 10; *Teatro de Buenos Aires*: *LC*, 21/10, 13; *Teatro Municipal de San Isidro*: *LC*, 29/10, 10; *Los mirasoles para la Comedia Cordobesa*: *LC*, 3/12, 11. **Nachman** empieza a acumular reconocimientos nacionales: el Nacional *Cervantes* lo contrata para dirigir dos obras, *Toque fierro* (**Pirandello**) y *Registro civil* (**Nemesio Trejo**), que “una vez estrenadas en Buenos Aires realizarán una gira por distintos puntos del país, habiéndose cursado una circular a las empresas más importantes a los efectos de ofrecer funciones de carácter gratuito para los empleados, obreros y familiares en los sitios de trabajo, corriendo por cuenta del Cervantes los gastos de traslado, montaje y equipos técnicos” (*LC*: 15/5, 10). La propuesta de acercar el teatro al pueblo coincide con las ideas de GN y el rumbo del campo intelectual en esta etapa de la historia.

¹⁷ *Candilejas*: *LC*, 16/8, 12. *Humor redondo*: *LC*, 14/10, 16. Canal 13, los sábados. Los cuatro humoristas, en ronda de chistes, abordan temas que son extraídos al azar de unos sobres. “Coincidió con el fin de la prohibición de nombrar a Perón en los medios (lo que) permitió a **Garaycochea** pedir la palabra para aclarar: *Antes que nada quiero decir algo, Perón*” (**Hermida/Satas** 1999, 76).

¹⁸ Más *Diagonal*. *Cuando llega el verano*: *LC*, 1/11, 13; *Un bigote en la niebla*: *LC*, 7/12, 16 y 17/12, 10.

¹⁹ *Los Juglares* en San Alberto: *LC*, 11/2/70, 11; Escuela n° 24 y Tandil (sin indicar teatro o colegio): *LC*, 22/5/70, 10.

²⁰ **Gaspani**, desapercibido en su ciudad: *LC*, 6/1/70, 8; luego, en la *Sala de Cartón*: *LC*, 9/5, 10; *Teatro del Sol* proyecta en el *Diagonal*: *LC*, 19/6, 14 y *Los caciques*: *LC*, 30/7, 10. Elenco de *El Caracol*: **Gaspani**, **Juan Carlos** y **Gladys Lugea**, **Roberto Valinoti**. Elenco de *Teatro del Sol*: **Ethel Aued**, **Hugo Álvarez**, **Marcos Areta**, **Liliana Bruguera**, **Eduardo Cotrofe**, **Ana Gullas**, **José Lareu**, **Carlos Malfa**, **Elena Mayol**, **Arturo Pires**, **Adriana** y **Ana María Taglione**. Las “coplas y canciones” de la obra de Brecht las suscribe un tal **Rolando Alarcón**. Pocos tendrán destino teatral. **Carlos Malfa** será obispo de Mar del Plata, lejos ya de la experiencia escénica; de la familia **Taglione** la trayectoria actuarial corresponde a **Jorge**, bien pronto parte del grupo *La Leyenda*. Recuerdos de **J. L. Lugea**: “Empecé con Gaspani, en el 60. tiene un contrato con la Municipalidad y vamos a todos los colegios de la periferia de la ciudad. La comuna nos manda siempre un camión con chofer, que llevaba los instrumentos de la Banda y nuestro tablado. Hacíamos una o dos obras de títeres y una tercera para chicos pero con actores. **Gaspani** murió en España, en los 90. Yo hacía todos los personajes y frecuentemente nos intercambiábamos, excepto el de director, y el principal” (Reportaje del 25/1/2011). Reparto de *La calle de las cosas perdidas*: **Don Vicente** (*El Sereno*) **Gaspani**; **Nicolasa** (*La Gallina*) **Gladys Lugea**; **Don Zapallo** (*El Mosquetero*) **Ariel Bogado**; **Tambor** (*El Payaso*): **Roberto Valinoti**; **Resorte** (*El Detective*) **Bogado**; *La Calesita*: **Gladys Lugea**, **Don Pepo** (*El Musiquero*): **Juan C. Lugea**. Luces/ escenografía: **Miguel A. Varela**. Vestuario: **Teatro El Caracol**. Sonido: **Sergio Righi**.

²¹ *Club de Teatro Mar del Plata*, declaración de planes: *LC*, 5/7/70, 15; conscripción de socios pagos y estreno: *LC*, 25/7, 10.

²² *La Leyenda*. Plan de estudios: *LC*, 27/6/70, 10; docentes: *LC*, 25/3, 9. *Sus Comediantes*, de **Carlos H. Andrada**: *LC*, 5/11, 11. Palabras de **Montanelli**: “Primero empezamos en el hotel *Brunet*, que no sé si está, luego en otro, y finalmente en el sótano del *Centro Vasco*, donde estuvimos diez años. No existía como lugar habitable: sacamos la tierra e hicimos el Teatro de Cámara, un año y medio en el subsuelo. Cuando vino el bowling, y descubrieron que el lugar era fenómeno, decidieron hacerlo, nos fuimos ofendidos pero nos autorizó un miembro de la Comisión Directiva del *Quilmes* para ubicarnos allí. Al principio en el pasillo, porque toda la CD no nos permitía. Después sí, y allí nos mantuvimos diez y siete años. En el 71 empezamos, hasta el 96 o 97” (Entrevista de **Alicia** y **Beatriz Sánchez Distasio**, 1997). “Yo era tesoro del CV, pero hubo que irse y nos llevamos las sillas de prepo, nos las cargamos y las trasladamos a la nueva sede de *LL*. En el *CQ* había una o dos personas que nos dijeron que fuéramos para allá, pero nunca se imaginaron que íbamos a desembarcar con semejante cantidad de sillas...” (reportaje del 11 de junio de 2008). **Mónica Arrech**, una adolescente cuando empieza sus estudios junto a **HM**, recuerda: “El método era mucho trabajo corporal –a partir del yoga del que **HM** era especialista, dramatizaciones, improvisaciones, un taller de Historia

del Teatro. Solía recomendar además cosas para leer” (entrevista del 5 de septiembre de 2011). Las palabras de **HM** sobre el no-profesionalismo son del reportaje realizado el 11 de junio de 2008.

²³ **Nachman**: un curso para la UNESCO: *LC*, 26/4/70, 10; *La muerte de risa*, ganadora de *Teatro Leído*: *LC*, 3/6, 10; cátedras de la *Escuela de Arte Dramático*: *LC*, 15/5, 10.

²⁴ **José Slavin** en *Cien veces no debo*: *LC*, 17/12/70, 10. Las obras visitantes temporada 1970-71: apéndice, pág. 30.

²⁵ **Agüero**. Reportaje del 5 de julio de 2005.

²⁶ Edición castellana de *Nuestro pueblo*: 1965, 39.

²⁷ **Montanelli**. Entrevista del 11 de junio de 2008.

²⁸ *Lincelandia*: *LC*, 14/6/70, 10; función formal de *Mateo*: *LC*, 14/11, 14.

²⁹ Entrevista a **Mario Martín**, 16 de abril de 2011.

³⁰ **Montecchia**: entrevista del 17 de diciembre de 2012. “Nací en Buenos Aires en 1927, y el 1º de enero del 68 estoy en Mar del Plata. Fui albañil y tuve una ferretería. De chico hice teatro en el recreo infantil de Parque Avellaneda, barrio de donde soy; el casco de una estancia, la Chacra de los Remedios, de 1838, de la familia Olivera, que ahora se está restaurando. Mi padre era constructor, italiano. Vine acá por un amigo, hijo de José Pedroni, el poeta: el consuegro un restorán sobre la playa en Alfár y fui a trabajar de sereno”, repasa **Montecchia**. Su única experiencia teatral anterior a Mar del Plata, piezas cortas infantiles junto al director **Rubén Cattáneo** en la capital. “Leo un aviso para un taller que daba el *TCM* y me anoté, pero cuando me empezaron a hacer ejercicios y expresión corporal, no me gustó nada y me fui. Me lo encuentro a GN en la calle y le dije que no podía pagar la cuota, lo que era verdad en parte, y me dice *vengasé, que vamos a hacer una obra*”: *Peycarabí*. **Montecchia** es el único actor que participa en las 1024 representaciones de *La ratonera* (1997-2007), dirigida por **Francisco Rinaldi**. En 1990 anuncia su retiro: “necesito organizar mi actividad privada. El teatro me absorbe mucho tiempo y debo atender mi negocio” (dice a *EA*, 1/4/1990, 24), la ferretería en los aledaños del barrio Centenario. Sin embargo, sigue aceptando papeles de reparto. Vive en un geriátrico cuando lo reporteamos. Su CV registra *Farsa del cajero que fue hasta la esquina* (de Aurelio Ferretti, con **Rinaldi**: 2000); *Convivencia* (Oscar Viale, con Roberto **Tri-polio**: 2000); *Chimbale* (Viale, con Jorge **Valente**: 2001/2), *Tartufo x Molière* (adapta y dirige Rafael **Rodríguez Bruza**, 2007/9); *Historia de grelas y de guapos* (libro y dirección Hilda **Marcó**: 2011/3). En 2008 obtiene el premio *Podestá* a la trayectoria.

³¹ *Un rostro antiguo en el arroyo Peycarabí*. Programa desplegable. Colección de A. Montecchia. Elenco: Martha Rigau (Paula), J.C. Stebelski (Ernesto), Rubén Peluffo (Luis), Mely Garay (Lucía), Marta Diez (Raquel), Montecchia (Elvio).

³² **Stebelski**. Entrevista del 28 de marzo de 2008.

³³ Gacetilla de prensa: *LC*, 27/11/70, 11; crítica del mismo periódico: 12/12/70, 11.

³⁴ “El afiche (de *La fidelidad*) fue prohibido por la Municipalidad de Buenos Aires porque **Elena Sedova** “podría estar desnuda” (*sic*) aunque sólo se le veía la cara” (**Manrupe/ Portela**, 1995: 230). Probablemente a **A. G.** el título *La felicidad*, le haya disgustado por recordarle a **Palito Ortega**, cantautor y responsable del *hit* musical con ese título y epítome de la axiología pequeñoburguesa. El texto de **Somigliana** figura en el inventario de la Biblioteca Parlante para ciegos de Mar del Plata como *La cama del emperador*, no *La cama y el emperador*, lo que es un *quidproquo* semántico grave. No existiría *ningún* emperador, salvo como *dueño* de la cama. (nº 6004194 y 6004382: formato cassette). **Lugea**: “fue estreno nacional y **Lizarraga**, gran amigo de Nachman, la escribió para nosotros. No existía el emperador sino el *Control*, que era yo. La historia era coger o no: cada vez que la pareja se encamaba aparecía yo pidiendo cualquier cosa, como certificados de vacunación, y me mandaba largos discursos. Finalmente terminan los tres en la cama, mi hermana (**Gladys**) en el medio”. (26/1/2011).

³⁵ Cf. *mimeo* de **Acuña/ Fernández**, 2002: cit. **Ladeuix**, 80. Llegada de **Isabel**: *LC*, 7/12/71, 1; atentados: *LC*: 12/12, 1. El bautismo de fuego de la CNU fue precisamente el crimen de Silvia Filler, pero el grupo de extrema derecha, elitista, preconciiliar y antisemita, había nacido en La Plata alrededor del latinista y helenista **Carlos Disandro**, primero en el Instituto Cardenal Cisneros y luego en la Universidad. Discípulos suyos de distinta laya, como **Juan Carlos Bigote Gómez**, fue *culata* (guardaespalda) de Rucci, y participe del asesinato de Filler. Se calculan en la cuenta de la CNU unas 60 muertes, y el involucramiento de al menos 50 personas. Su historia, especialmente centrada en La Plata, es investigada por los periodistas platenses **Cecchini** y **Elizalde Leal** (2013). La banda, en la capital de la provincia, termina en prisión tres años durante el Proceso: “la política de la CNU y de la Triple A de desparramar cadáveres por doquier marchaba a contramano de la imagen de “orden” que querían transmitir los dictadores, que hicieron un sistema de la desaparición de personas” (id., 17). **Viglizzo**, parte del comando en la “Noche del 5 x 1”, (21/3/73) que mató a la familia **Videla** en Mar del Plata luego del asesinato de **Piantoni**, está actualmente procesado, como **Demarchi**, preso en la cár-cel de Marcos Paz a la espera del juicio. Demarchi llegó a ser candidato a intendente en 1983, al regresar la democracia (Cf. *Página/12*, 30/1/14, 13).

³⁶ **Ordoner Redi** es un referente nacionalista, integrado al peronismo desde la primera presidencia de Perón y líder de la filial local del *Movimiento Federal* de **Anchorena**. **Lucio D’Amico** debe su incorporación gestiones del delegado personal de Perón **Jorge Daniel Paladino**, interlocutor de la *Hora del Pueblo*, y su representante en la 5ª sección electoral tanto como secretario provincial de propaganda. El doctor **Dionisio Pereyra** se hace peronista en los 50, luego oficia de dirigente de la Resistencia en la clandestinidad y mantiene fluidos contactos con el sindicalismo. **Rubén Sosa**, abogado correntino de la izquierda justicialista, emigra Mar del Plata en 1970 y junto a **Hernández Arregui** confluye en la constitución del *Peronismo de Base*: debe exiliarse en 1974 bajo amenaza de la *Triple A* a México. En la última semana de octubre de 1972 las *FAR* atacan el domicilio de **Marcelino Mansilla** —se-cretario de UOCRA— y las *FAP* atentan contra el dr. **Carlos Menéndez**, el dr. **Maragota** y el dr. **García Laval**, los tres aleñados a la intervención del PJ. La respuesta derechista no se hace esperar y grupos gremiales hieren a dos militantes del *MBP* (*Movimiento Bonaerense Peronista*) y balean la sede de la UTA que conduce la agrupación *17 de octubre* (**Ladeuix**, 91). Este autor recoge unos 456 hechos violentos desde 1971 hasta el golpe del *Proceso* (id., 78).

³⁷ Los números, a ojos vista, no cierran en ninguna variable. La faena de ganado vacuno cae de 7 millones de cabezas en los primeros seis meses del 70 a 4,7 en el mismo lapso del 71; se promete un alza de 5000\$ pesos al sueldo nominal que significa sólo un 10% sobre el real considerando el estropicio inflacionario; la tasa de desempleo trepa al 6,3% global, la más alta desde octubre del 69; la balanza comercial es desfavorable (12,5% ascienden las importaciones y las exportaciones se derrumban un 7,3% en 1971) con el automático drenaje de reservas y más deuda externa vía refinanciación de proveedores y empréstitos públicos (**Braun**..., 60-2).

³⁸ Resultados de esta política: ver apéndice, pág. 30.

³⁹ **Sallustro**, el ERP y **Santucho**: ver apéndice, pág. 30.

⁴⁰ **Trelew**: ver apéndice, pág. 30-1.

⁴¹ Lanusse retruca que **Cámpora tampoco** reúne las condiciones de residencia fija, veto que desliza al ruedo “otros más irritativos” como **Rodolfo Galimberti**, perteneciente a la cúpula de *Montoneros* y designado por Perón secretario general de la *Juventud Peronista*, “o cualquier otro impotable para el gobierno” (277). La *Ley Suprema* de la víspera eleccionista impone una segunda ronda o *ballotage* en caso de no superarse el 50% de los sufragios positivos, “así se aliaban los partidos antiperonistas sin exigir complicadas alianzas en la primera”

(Di Tella, 83); reduce el mandato presidencial a cuatro años a fin de “disminuir las fuertes presiones que se acumulaban durante períodos más largos” (id.) y unifica la compulsa municipal y provincial junto a la primera magistratura suprimiendo episodios autónomos regionales que puedan servir de tésiter, e incentiva, a posteriores votaciones más amplias. Perón gana la pulseada al anunciar su propio frente, el **FRECILINA** (*Frente Cívico de Liberación Nacional*) e imagina la sumatoria de voluntades que habría de rebalsar el peligroso cincuenta por ciento. Cunde el desconcierto en el poder cuando el líder justicialista tiende amistosos lazos, antes de volver a Madrid, con el radicalismo de **Ricardo Balbín**, quien tras los comicios del año entrante diría “el que gana gobierna y el que pierde ayuda” (Scenna, 326).

⁴² LC: 2/1/71, 1.

⁴³ Comentario de un turista en la lluvia: LC, 20/1/71, 12; *Consti* “decaída”: LC, 21/1, 9; huelga del combustible: LC, 29/1, 1; febrero con pocos veraneantes: LC, 4/2, 5; la salvación del Carnaval: LC, 16/2, 8.

⁴⁴ Las cifras publicadas por LC: ver apéndice, pág. 31.

⁴⁵ **Mentasti**: LC: 27/2/71, 11. Temporada fallida: LC: 4/3/71, 11

⁴⁶ *Panorama desde el puente*: LC, 1/4/71, 10; *Nada más que amor*: LC, 2/4, 10. Elenco de *Así en la villa como en el cielo*: Soledad Silveyra, Rudy Carrié, Eduardo Muñoz, Ricardo Dupont, Carlos Artigas, Liliana Bernard y Víctor Villa (LC: 5/4/71, 15). La pantalla chica empieza a penetrar la problemática social, en la tónica del teatro y el cine nacionales. En el 71 se estrena *Estación Retiro*, de **Elsa Martínez** y **Marcia Cerretani**, innovadora telenovela de una hora de duración –lo tradicional era hasta entonces la media hora– que además intercala un relato unitario sobre dramas de las clases media y baja dentro de cada episodio, teniendo de contexto la terminal ferroviaria de Buenos Aires (canal 9). Otra serial, *Nino* (canal 13) “introduce la épica barrial” (**Hermida/ Satas**, 1999: 91): el carnicero de la cuadra (**Enzo Viena**), pero “amado en secreto por una reneguita de buen corazón” (**Dorys del Valle**) y la *snoob* que quiere ascender socialmente y se casa con su jefe (**María Aurelia Bisutti**). También, *Yo me quiero casar, ¿y usted?*, legendario programa de **Roberto Galán** (canal 11) en el cual damas y caballeros solteros y viudos cuentan sus vidas a fin de encontrar pareja, y “donde aparecen por primera vez sectores populares como representantes de sus propias historias, no exentas de patetismo” (id.). Proyecto de *Monumento a Venecia*: LC, 15/4, 11.

⁴⁷ *Homenaje a Violeta Parra*: LC, 11/5/71, 9; *Nada sin respirar*: LC, 7/4/71, 10; **Nicolás Jair**: LC, 4/6/71, 11; *Esquina peligrosa*: LC, 10/7/71, 11; *Satemetón*: LC: 1/12/71, 11; *El pan de la locura*: LC, 8/12/71, 11; *Matraca para un hombre simple*: LC, 23/12/71, 11; **León Felipe**: LC, 26/6/71, 11; *Pantodrama*: LC, 3/7/71, 9; *Carolina en el paraíso*: LC, 13/7/71, 11

⁴⁸ LC: 7/9/71, 11. Elenco de *Los Independientes*: **Sonia Maris**, **Julio Hernández** y **Adrián Marcelloni**. En los 70 **Sonia Maris** sigue actuando a las órdenes de **Aldo Tessitore** y **Francisco Rinaldi**, para luego escribir y subir a escena sus propias obras; de hecho, *Los Independientes* es creación suya. Modelo de autonomía absoluta, *Independientes* “lo armo cuando puedo, con mis obras, y si no, hago monólogos”, en base a su antigua experiencia radial: “Soy la única que actúa sus propias poesías, por mi pasado de radioteatro y de recitadora. La cara hace la expresión justa, con que la pienso al escribir, porque al mismo tiempo la escribo recitándola. Yo tengo que escribir y buscar monólogos, y muchas veces subí al escenario para representarlos cuando nadie lo hacía: hay que estar una hora recitando. No me acercaba a los grupos porque nadie me conocía. Así que creé *Los Independientes*” (entrevista del 14 de agosto de 2008).

⁴⁹ **Auditorium**: *La Comedia Bonaerense*, LC: 29/8/71, 15. **Tito Piñeyro**, LC: 2/9, 7.

⁵⁰ *La sangre también perdona*: LC: 31/8/71, 11. Elenco de *El avión negro*: Domingo Agüero, María Rosa Cano, Rosa María Muñoz, Aníbal Montecchia, Juan Carlos Stebelski. Elencos de *La Leyenda*: Marta Morales, Silvia Sparta, Olga Abate, Ezio Piemonti, Omar Turban, Carlos Gripaldi, Mario Martín, Montanelli (*Sobre el daño que hace el tabaco* y *El pedido de mano*); Alicia Stagno, Piemonti, Juan Carlos Cabello, Gripaldi, HM (*El canto del cisne*, *Un trágico a pesar suyo*, *El oso*); Sparta, Rodolfo Peralta, Piemonti, Francisco Adamini, Martín, Gripaldi, Turban, Ricardo Moyano, HM (*Antes del derrumbe*). Elenco de la *Asociación Lírica Marplatense*: Anita Pelchione, Alicia Stagno, Virginia Boldone, Luis Beneyto, Rubén Preziosa, Cenobio Jaime, Osvaldo Di Dío, Alfredo Cano, A. Vega Godoy.

⁵¹ Artículo “Lo que trasciende del verano teatral”, en LC: 23/7/71, 11. Como se observa, los preparativos pro-temporada empiezan tempranamente, incluso ya en las vacaciones de invierno. Entonces ya se preparan *Los ángeles de Vía Véneto*, del indestructible **Víttori** (al *Atlas*: Manzotti, DV, Olinda Bozán, Raúl Lavié, desde el 25/12); *Las mariposas son libres* (de Leonard Gershe: **Rodolfo Bebán**, **Susana Giménez** –“cobraron tres millones de cachet a cubierto de cualquier contingencia”, dice LC; Ana María Campoy, al *Neptuno*); *Morir en familia* (el *Clan Stível*: Ross, Luppi, Carella, Cullen, Flora Steimberg: *Colón*) y *Cosa juzgada* (también el *Clan* o *Gente de Teatro*, segunda formación: Bárbara Mugica, Emilio Alfaro, Juan Carlos Gené, Stível, Luisina Brando); *Mi querido profesor* (de Alfonso Paso: **Sandrini**, Malvino Pastorino, Mercedes Carreras, Virginia Romay, Osvaldo Brandi, música de Horacio Malviccino y lyrics de **Palito Ortega**, en *Astral*); *La llave* (Rafael Clarasso: **Nora** y **Homero Cárpena**, **Lousek**, **Bauleo**, **Sandoval**: *Auditorium*); 40 *kilates* (producto de **Alejandro Romay**, autores Pierre Baty & Jean-Pierre Gredin, con **Mirtha Legrand**, Duilio Marzio, Battaglia, Gloria Guzmán, Quirós, Silveyra, al *Ópera* convertido de cine en teatro); *La manzana feliz* (**Miranda/ Biral**: Lido); *Más de dos veces no* (de Santa Cruz: **Bredeston**, **Briski**, **Pacheco**, **Taibo**, **Dorys del Valle**, **Rudy Carrié**, *Provincial*), *El juego que todos jugamos* (del chileno **Alejandro Jodorowsky**: **Nerio Tello**, **Rubén Bravo**, **Guillermo Fisher**, **Adrián Barrio**, **Gladys Ravalle**, **Silvia Hernández**, **Raquel Aruani** –grupo mendocino y director **Cristóbal Arnold**: *Florencio Sánchez*) y *El mundo es una canción* (*music hall* en el concert *Mozambique*, con **Dringue Farías**, **María Concepción César**, **Jovita Luna**). “Tres millones de cachet”: LC, 6/8/71, 15

⁵² **Carlitos Balá**: LC, 4/3/72, 11; *Buenos Aires... jugo de paragua*: LC, 16/1/72, 11; expresiones de **Cristóbal Arnold**: LC, 5/1/72, 11.

⁵³ Elogio de LC a *Los gavilanes*: 20/1/72, 7. Informe del mismo diario (14/4 /72, 7):

Sala	Obra	compañía	período	\$total al 9/4
Provincial	<i>Más de dos veces no</i>	Bredeston	25/12-8/3	86.000.000
Atlas	<i>Los ángeles de Vía Véneto</i>	Víttori	25/12-4/3	84.317.300
Astral	<i>Mi querido profesor</i>	Sandrini	2/1-12/2	59.187.400
Neptuno	<i>Las mariposas son libres</i>	Bebán	1/1-5/3	57.437.100
Ópera	<i>40 kilates</i>	Legrand	1/1-28/2	54.047.800
Lido	<i>La manzana feliz</i>	Miranda	5/1-5/3	30.628.283
Colón	<i>Morir en familia</i>	Stível	25/12-5/3	20.751.500
Auditorium	<i>La llave</i>	Cárpena	11/1-3/3	14.580.070
Florencio Sánchez	<i>El juego que todos jugamos</i>	Arnold	13/1-12/3	1.406.100
Colón, II	<i>Hola, hola, 1, 2, 3</i>	Zorrilla	30/3-9/4	1.000.000
Comedia	<i>El avión negro</i>	Nachman	19 -28/2	154.000

- ⁵⁴ Depreciación de la moneda: *LC*, 10/12/71, 1; *íd.*, 4/5/72, 7.
- ⁵⁵ *De aquí para allá*: *LC*, 15/12/71, 11; comentario crítico a *De aquí...*: *LC*, 12/8/72, 8; *Teatro laborat-rio*: *LC*, 22/4/72, 10.
- ⁵⁶ *Fiesta de la Nieve*: *LC*, 26/4/72, 8; *Los poetas de aquí*: *LC*, 26/5, 8.
- ⁵⁷ Estreno de *Vivabah* y *Musikata*: *LC*, 10/5/72, 8; *Convivencia* y *El andén* en preparación: *LC*, 19/5/72, 8; Certamen Bonaerense de Teatro en Ramos Mejía: *LC*, 7/7/72, 8; premios y obra seleccionada: *LC*, 4/7/73, 11).
- ⁵⁸ *Teatro Experimental de Arte*: *LC*, 14/8/72, 8. *Piezas Negras*: *LC*: 22/8, 8. Las *Piezas* “puntualizan los momentos cruciales de una situación en que dos personajes, unidos por la amistad, se enfrentan como enemigos sin conocerse, hasta el último instante, donde se juegan trágicamente los sentimientos humanos en un anonimato que hace más tremenda la desolación final” (*LC*: 23/8, 8). La serie lleva subtítulos: *Tríptico de la muerte bélica*, *Tríptico de la muerte orillera*, *Tríptico de la muerte de un caudillo*, *Estampa de la muerte poeta* y *Friso de la muerte ritual*. Se inspiran en narrativas de **Félix Luna**, **Borges** y **Ray Bradbury** –sin duda *LJ* recicla alguna escena de *Los caudillos*—y música de **Bela Bártok** y **Alban Berg** (26/8, 8). La representación coincide con la matanza de Trelew y sus efectos.
- ⁵⁹ *Un despido*, debate con el público: *LC*: 26/9/72, 8.
- ⁶⁰ **Stebelski**: entrevista del 28 de marzo de 2008; Eduardo **Nachman**: entrevista del 19 de junio de 2010.
- ⁶¹ Elenco de *Las brujas de Salem*: Alcón, Norma Alejandro, Lalo Hartich, Leonor Manso, Alicia Bruzzo, Milagros de la Vega. Dirección de **Agustín Alezo** (*LC*: 1/7/72, 7). *El nuero*: Vítteri, José Luis Mazza, Miguel Bermúdez, Mariángeles, Aída Valdéz (*LC*: 20/8, 12). *Chumbale*: Brandoni, Marta Bianchi, Ángela Farías Gaimes, María Elina Rúas, Héctor Biuchet, Néstor Nocera. Dirige el mismo **Viale** (*LC*: 27/10, 10). De **Inda Ledesma**, dice el cronista: “se cuelga de una hamaca, baja de lo alto de una soga, permanece cabeza abajo en la punta de una escalera, recita, baila, y despliega una actividad inusual” (*LC*: 11/8, 8). El director es el marplatense **Rubén Benítez**. Una compañía de menor envergadura, la de **Beatriz Stábile** –de origen marplatense–, pone una comedia a deshora, el 9 de mayo (*Yo mujer, yo amante, yo ahí-jada*, de René de Micel). Sus actores: Stábile, Jorge Lamarque, Carlos Ricci, Maricarmen Morán, Laura Llanos, Griselda Key (*LC*: 4/5, 6).
- ⁶² Crónica de *Che, Argentina, ¿sos o te hacés?*: *LC*, 18/7/72, 8; gacetilla de *Soldados y soldaditos*: *LC*, 21/10, 10; *Niño, santo y sacerdote*: *LC*, 21/8, 10.
- ⁶³ *LC*: 15/1/71, 14.
- ⁶⁴ Teatro político, teatro militante: ver apéndice, pág. 31.
- ⁶⁵ **Stebelski**, entrevista del 28 de marzo de 2008.
- ⁶⁶ *Canción del nuevo diecisiete*, “con la música de *Ahí va la bruja montada en una escoba*” (1970, 17-8); *Esta marcha se formó*, “con la música de *A nuestro director/ le duele la cabeza*” (27); *Este es el pueblo*, “con la música de *Sí, sí, señores/ yo soy de Boca*” (35-6); *Aquí están./ estos son./ los que vienen del montón./ Los que llegan de la orilla./ de la mugre, de las villas* (43-5); *Canción de las profanaciones*, “con la música del *Chupe, chupe*” (50-1). El elenco porteño: **Marta Alessio**, **Alberto Busaid**, **Sergio Corona**, **Ulises Dumont**, **Julio López**, **Graciela Martinelli**, **Oscar Viale**, y breves apariciones de **Hugo Federico González**, **Eduardo Gu-tiérrez**, **Oscar Martínez**, **Ángel Paludi** y **Armando Prieto** (pág. 5). El elenco del TCM: **Domingo Agüero**, **María Rosa Cano**, **Rosa María Muñoz**, **Stebelski**, **Aníbal Montecchia**, **Martha Rigau**.
- ⁶⁷ **Nachman**. Reportaje de *LC*: 21/5/72, 11.
- ⁶⁸ **Agüero**. Reportaje realizado el 5 de julio de 2005.
- ⁶⁹ **Rosa María Muñoz**. Entrevista del 19 de marzo de 2009.
- ⁷⁰ **Eduardo Nachman**. Entrevista del 24 de abril de 2011.
- ⁷¹ **Montanelli**, entrevistado el 11 de junio de 2008.
- ⁷² Recordemos que las *secuencias* en la estructura profunda son las unidades mínimas en que se divide la acción, según las funciones de los actantes en su desarrollo. Cf. *Intro*, pág. 16.
- ⁷³ Entrevista del 14 de agosto de 2007. **Adamini** por sí mismo. Elenco del *Che Teatro*: ver apéndice, pág. 31.
- ⁷⁴ Principios del *Teatr Laboratorium*: ver apéndice, pág. 31-2.
- ⁷⁵ **Augusto Boal** y su teatro: ver apéndice, pág. 32.
- ⁷⁶ **Adamini**. Entrevista del 14 de agosto de 2007.
- ⁷⁷ *LC*: 8/7/72, 8.
- ⁷⁸ *LC*: 21/7/72, 8. Una gacetilla resume la intriga: “Gran expectativa y no pocas polémicas ha desatado la puesta en escena de *Los cielistas*. Mientras uno de (los miembros de una joven barra de amigos) es atrapado por el snobismo publicitario y la modalidad de vida de los sectores más pudientes (*cielista*), el resto permanece fiel a su condición social (*aluvión*) e interviene en protestas y manifestaciones, donde es muerto uno de ellos. Este hecho modifica la actitud exterior del *cielista*, que realiza un giro hacia la izquierda, desde donde intenta asumir teóricamente las contradicciones de clase y una ideología elitista supuestamente revolucionaria, postura que también es rechazada por la “barra”, que finalmente ha decidido participar en las luchas populares” (*LC*: 15/7, 12). El grupo responde a un cuestionario sin identificar al hablante. “Esta obra puede ser –y lo es—la historia de cualquiera de nosotros vista a través del tiempo, no de un tiempo cronológico como el del teatro realista. Es ni más ni menos que la evolución de una barra cuyos integrantes pertenecen a la clase media baja”, y también “La barra es un modelo, pero real y no imaginario, todas las cosas que les pasan a estos muchachos le pasan a cualquiera de los que vinieron a ver la obra” (*íd.*, 21/7, 8). Como señalamos, el rupturismo atañe al *otro* teatro, sus mismos colegas que “se levantaron y se fueron”, execrando las palabrotas: “Si hasta los que presumen de tener las cosas claras se comportan así, qué queda para los otros...”
- ⁷⁹ **Stebelski**. Entrevista del 28 de marzo de 2008.
- ⁸⁰ El desplegable del 5° *Desfile de Teatros de San Nicolás* es válido como muestra de las poéticas del teatro en el interior en el período: realismo reflexivo (*Los prójimos* de Gorostiza: *Seminario Teatral* de San Nicolás; *Hablemos a calzón quitado*, de Guillermo Gentile: Nuevo Teatro *La Muralla* de Chivilcoy; *Historia de mi esquina*, de Dragún: *Seminario Teatral* de San Nicolás; *La pucha*, de Viale: Grupo de Teatro *¡¡¡OH... (sic)* de Rosario; *La fiaca*, de Talesnik: *La Mueca*, de Chacabuco) y un drama del socialista británico Arnold Wesker: *Raíces*, por el Teatro Estable Nicoleño.
- ⁸¹ *LC*: 21/5/71, 11.
- ⁸² *LC*: 25/5/71, 11.
- ⁸³ **Agüero**. Entrevista del 5 de julio de 2005.

⁸⁴ LC: 10/7/71, 11.

⁸⁵ LC: 10/8/71, 9.

⁸⁶ Otras críticas de A. G. ver apéndice, pág. 32.

⁸⁷ LC: 17/7/72, 9.

⁸⁸ Sobre **Cámpora** y **López Rega**: ver apéndice, pág. 32-

⁸⁹ José Ignacio **Rucci**: ver apéndice, pág. 32-3.

⁹⁰ Las señales no son del todo claras. Tres días antes, el 22 de mayo, las FAP matan a **Dirk Klosterman**, secretario general de SMATA, al que tildan de *burócrata* y *traidor* clasistas y combativos (**Beraza**, 2007: 236). FAR y Montoneros se definen: “Nuestra estrategia sigue siendo la guerra integral, es decir, la que se hace en todas partes y por todos los medios, desde la resistencia civil, pasando por las movilizaciones, hasta el uso de las armas” (9/6. **Di Tella** 1986, 100-1). Ya en setiembre, **Firmenich** habla en *El Descamisado* y cita a **Mao**: “El poder político viene de la boca del fusil. Si llegamos a este punto es porque teníamos fusiles y los usamos. En la guerra hay momentos de enfrentamientos y momentos de tregua, en donde se prepara la próxima confrontación” (11/9: *id.*, 102). La tesis de **Clausewitz**, tan cara a Perón —la política es continuidad de la guerra por otros medios— es el badajo que repica a rebato en estas horas inciertas.

⁹¹ Nunca sabremos cómo habría sido el primer gobierno expresamente progresista de la historia argentina, y los trasuntos de sus planes gubernamentales, que para la fecha de difusión del libro, han perimido. A su modo sirven de borrador a lo que prometerá Gelbard con suerte diversa (tercerismo en un mundo multipolar, pág.12; integración continental, 15; reforma agraria, 29; nacionalización de los recursos, 32; relaciones comerciales con los países de la Cortina de Hierro, 71), aunque pone mayor acento en la dialéctica de la liberación y el *socialismo nacional* (35). Las conjeturas que sobre su ocaso se tejen par-irían de la desavenencia de Perón hacia él por haber agilizado el *Pacto* (“lo imperdonable, se volvió popular, y no (toleraba) esa clase de rivalidades” y el indulto a guerrilleros “y hasta a los traficantes de drogas”, relata **Tomás E. Martínez** (1991, 91).

⁹² *Ezeiza*: ver apéndice, pág. 33.

⁹³ Fin de la *primavera camporista*. Los últimos ocho diputados de la *Tendencia*: ver apéndice, pág. 33.

⁹⁴ Una secuela de pequeñas acciones del ERP que no bastan para conmover al sistema —que detalla **Yool** en su cronología (1989)— antecede a otras de mayor impacto: el asesinato del comisario **Hugo Tamagnini**, ex director de Investigaciones de la policía tucumana y dueño de un frondoso legajo como torturador, es el primer crimen guerrillero durante un gobierno constitucional (según *La Opinión* del 7/8/73: **Seoane**, 208). Tucumán festeja, peligrosamente, la ejecución. El 6 de septiembre 40 combatientes arremeten contra el Comando de Sanidad del ejército, resultando muerto un militar y detenidos trece guerrilleros. La reacción no podía ser más negativa. **Santucho** y la cúpula perretista se adjudican el ataque declarando su intención de “desenmascarar a Perón”, que sin más los tacha de “delincuentes comunes”. *Montoneros/ FAR* se desmarcan y la juzgan una “acción contrarrevolucionaria” (*id.*, 209). La nueva estrategia montonera la diseña **Firmenich** el 22 de agosto en el estadio de Atlanta: institucionalizarse —“tenemos que em-pezar a afiliarse aunque sea en un cuaderno y lograr dos millones de fichas”— distanciarse del *Pacto Social* —“formaliza la alianza de clases, pero no está regido por la clase trabajadora (sino por la burguesía)”— y amedrentar a sus enemigos —“la CGT y sus cuatro burócratas que no representan ni a su abuela” (**Feinmann**, 135-7). Los treinta mil concurrentes no lucen ni una sola foto de Isabel y corean *Rucci*, *traidor/ a vos te va a pasar/ lo mismo que a Vandor*.

⁹⁵ Hipótesis sobre el asesinato de **Rucci**: ver apéndice, pág. 33-4.

⁹⁶ El nudo gordiano de la industrialización dependiente: apéndice, pág. 34.

⁹⁷ El *Pacto Social*: ver apéndice, pág. 34.

⁹⁸ La frase conlleva casi una profecía: el país padecerá la propensión del *padre eterno* a rodearse de mediocres que no lo opaquen, esa fila de *adulones* y *alcahuetes*, como los motejara antes de 1955. No obstante, hay todavía tiempo de convivencia, y en octubre (del 4 al 24) 8000 militantes de la JP y 5000 soldados del Primer Cuerpo del Ejército trabajan hombro a hombro en el *Operativo Dorrego*, prestando ayuda a los barrios pobres de Buenos Aires que afectan las inundaciones: cincuenta jóvenes marplatenses se suman viajando a la localidad de 9 de Julio “respondiendo con trabajo al macartismo”, congratula un senador (cf. **Ladeuix**, 92). Lo timonea el general **Jorge Carcagno**, *novoperonista*, a pesar de ostentar en su foja de servicios el aplastamiento de la revuelta de 1956 y la represión del Cordobazo; la *Tendencia* la patrocina “sin abrigar demasiadas esperanzas sobre la conversión al proyecto de liberación nacional de los sectores militares más vinculados al proyecto imperialista” (*El Descamisado*: 2/10. **Gillespie**, 201), y creyendo contribuir a la “reconstrucción”, pero el gran beneficiado es el ejército, que blanquea su imagen y, al decir de Carcagno, deja de ser “la guardia pretoriana de un orden social injusto” (*id.*, 200). También hay espacio: Perón tampoco releva del rectorado de la UBA a **Rodolfo Puiggrós**, reconocido simpatizante de la izquierda. Quizás airear a los jóvenes radicalizados en el respiradero académico habría de enclaustrarlos en un intersticio de debate y los disuadiera de expandirse en el *ring* sindical.

⁹⁹ Perón contra la izquierda peronista: apéndice, pág. 34.

¹⁰⁰ Los nombramientos. **Terragno**: análisis de las leyes posteriores al *Pacto*: ver apéndice, pág. 34.

¹⁰¹ **Perón**, *Montoneros* y la versión de **Giussani** (1984): ver apéndice, pág. 34-5.

¹⁰² **López Rega** viaja a Libia en pos de petróleo importado a cambio de remesas de manufacturas (enero) y da un apretón de manos al coronel **Khadafy**, alguien que Occidente sataniza. El 5 de marzo llega el rumano Nicolai **Ceau-cescu**, que prende en su solapa de Perón la *Estrella Socialista* y prescribe cien millones de dólares a fin de financiar en Bucarest equipos y bienes de capital (*id.*, 191-3). Nuevos acuerdos bilaterales vienen de una misión comercial soviética el 5 de febrero en Olivos (*id.*, 187). El tercermundismo deja de ser meramente retórico. “Soy socialista pero no alocado”, jura a un periodista de la *Domenica del Corriere* a poco de asumir (*id.* 48).

¹⁰³ Cara y cruz del *Pacto Social* y su final: ver apéndice, pág. 35.

¹⁰⁴ *EA (El Atlántico)*: 16/3/73, 3.

¹⁰⁵ El peronismo en guerra interna abierta en Mar del Plata: ver apéndice, pág. 35.

¹⁰⁶ *La Leyenda* y **Brecht**: LC, 6/9/73, 11; *Teatro para la Liberación*: LC, 6/5/73, 13; **Hugo Adamini**, palabras sobre su taller en *Laureles*: LC, 21/5/74, 9; *Teatro del Sur*: LC, 1/11/73, 9; **Italo Ricardi**: LC, 7/9/73, 11; *Hablemos a calzón quitado* según Jorge **Villalba**: LC, 9/1/73, 11; **Grupo Vocacional de Teatro Social**: LC, 2/9/74, 9; **Pirosanto** y **Juan Moreira**: LC, 11/11/74, 10 y *Los hijos de Hormiga Negra*: LC, 11/8/74, 2°, 1; *El Tercer Ojo* en su función inaugural: LC, 29/8/74, 3ª, 2; *Soldados y soldaditos*, **Bortnik/Laplace**: LC, 21/10/72, 10.

¹⁰⁷ *Alianza*: LC, 14/5/74, 9. Vestidos de buzo azul y jean, sin trastos escénicos excepto practicables—jinetas y gorras militares, puños y cuellos duros que agregan o sacan los hombres mediante abrojos, pañuelos las mujeres; pancartas que aparecen apoyadas en el piso y luego empuñan—, los actores encarnan varios papeles y se desplazan en espacios abiertos, sobretodo en las plazas, a lo largo de dieciséis cuadros continuos sin interrupciones. El programa, simplemente mecanografiado, dice: “Ya no debemos dudar, nuestro compromiso tiene que ser definido

rigurosamente: ha habido un objetivo preciso, politizar la estética. El trabajo ha sido crítico y no con-tamos para ello con artificios teatrales, no los quisimos. El rigor también debe ser puesto de manifiesto en la labor escénica despojada de su carácter individual. La puesta ha sido un trabajo de equipo: acumulación de datos, elección de las escenas, textos, música, compaginación, preparación actoral, etc.. Este es un documento llevado a escena. Queremos seguir haciéndolo. Pensamos que es la forma que más conviene a nuestra realidad y a nuestra militancia artística". Frases que bien podrían ser entresacadas del credo de *La Manija*. **Dardo** y **Coral Aguirre** son los coordinadores, aunque el elenco figura en orden alfabético; ambos debieron exiliarse en México. La actriz **Mónica Morán** fue *desaparecida* durante el Proceso y se desconoce su paradero. Cf. **Burgos**, 2007: 28-9.

¹⁰⁸ *Grupo de Teatro Experimental*: LC, 24/12/73, 2ª secc., 1; *La Leyenda*: LC, 4/1/73, 11.

¹⁰⁹ *El debate por el 5%*. Consideraciones del FREJULI local: LC, 1/2/74, 6 (subrayados nuestros); el gremio de actores: LC, 20/2/74, 2ª secc., 1; opinión de un periodista de LC: 13/12/74, 2º secc., 1. Fabrizio: LC, 12/4/74, 9.

¹¹⁰ Según nos confió **Stebelski**, entrevista del 28 de marzo de 2009.

¹¹¹ Declaraciones de **Jorge Tomín**: LC, 11/12/74, 9; *El Caracol*: LC, 24/7/73, 7.

¹¹² LC: 13/12/74, 2º, 1. La *Asociación Argentina de Actores* filial MDP. **Stebelski** en disidencia con Nachman. Ver apéndice, pág. 35-6.

¹¹³ Solicitada publicada en LC: 23/12/74, 2ª, 2. Previamente existe una evaluación positiva de **Laureti** y **Montanelli** (subsecretario del gremio): "Urge hacer un llamado a todos los elencos y autores locales... para sacar adelante el estancamiento en que se encuentra el teatro local y abrir auténticas fuentes de trabajo. Por auténticas entendemos el desarrollo de un plan cultural a nivel profesional, con un programa coherente y estructurado en base a las reales necesidades que tiene la población durante los doce meses del año. Una integración entre artistas y pueblo, fomentando las probabilidades... a nivel regional, tal como lo expresa con sobrados argumentos el plan trienal en lo referido al área cultural". La ordenanza de la intendencia socialista dictamina: a) fomento de la actividad teatral en todas las disciplinas artísticas, su desarrollo y difusión; b) sostenimiento de cursos de capacitación teatral, realización de ciclos de perfeccionamiento para trabajadores teatrales locales, cursillos para espectadores, teatro infantil; c) equipamiento, reequipamiento y/o adquisición de bienes concurrentes a los fines del quehacer teatral; d) realización de concursos abiertos a autores teatrales locales y zonales: ciclos de cultura teatral y contratación de artistas, elencos, agrupaciones vocacionales, conjuntos folclóricos, disertantes y personal indispensable para el montaje de obras y espectáculos; e) publicaciones, certámenes, salones de arte y actos de fomento y difusión popular del teatro; f) creación y mantenimiento de conjuntos teatrales estables; g) arrendamiento, contratación, construcción, refacción o compra de salas u otros escenarios para la realización de representaciones y espectáculos (LC: 29/12/74, 2º secc., 2).

¹¹⁴ *Las brujas de Salem*: LC, 21/3/73, 7. El cuadro de las compañías foráneas en las temporadas 1973-1974: ver apéndice, pág. 36-7.

¹¹⁵ Informe del periódico LC: 10/2/74, 2ª, 2.

¹¹⁶ *La Leyenda* en Manizales: LC, 24/3/73, 8 y *supra*, pág. 21; la *Comedia* en Manizales: íd, 13/3, 10.

¹¹⁷ Entrevista a Rosa María **Muñoz**, 19 de marzo de 2009. El *muchacho que cantaba* es Luis **Caro**, de quien ya hablaremos. No sabemos si los caraqueños —público y crítica— desatendieron *El campo* por la floja interpretación o por considerarla indiscernible, algo común hacia la dramaturgia en los 60. Portada del diario *La Mañana* (de Caracas, jueves 8/8/74, 1): *Con obra prohibida inicia hoy Festival Internacional de Teatro*. "UDC fue llevada al Festival de Teatro de Pelotas en Brasil donde fue prohibida por la censura lo que impidió su presentación y levantó la protesta general de los movimientos teatrales brasileños, y de la Argentina especialmente, así como de diferentes grupos teatrales y de la crítica de diferentes países latinoamericanos". Archivo de Aníbal **Montecchia**. Elenco de *Un despido* y reparto: Oscar Cánepa (Pedro: "lo reemplaza GN porque se va a Bahía Blanca", aclara **Montecchia**, reportaje del 17 de diciembre de 2012), M. Rigau (Carmen), Montecchia (Miguel), Pablo Herrero (Gerardo), R.M. Muñoz (Funes), Guillermo Perusín (López), Luis Conti (Godoy), M. Garay (Juana), Darío Rigau (Peralta), Fredy Buet (Correa).

¹¹⁸ *Empresa de Construcción Marplatense*: LC, 16/5/74, 11; Unidad Básica General Belgrano: íd., 27/5, 9; el periodismo sobre UDC en el *Encuentro Nacional de Teatro* en Córdoba: LC, 4/1/74, 2ª, 3; *Congreso Permanente de Trabajadores de Teatro* en Mar del Plata: LC, 16/7/74, 9; en Rosario, pro-FATTA: LC, 13/11/74, 11; Montoneros en la clandestinidad: LC, 7/9/74, 1; Nachman sueña el *Primer Festival Latinoamericano de Teatro*: LC, 9/9/74, 9; *Asociación Internacional de Festivales*, en Nancy: íd, 16/9, 11.

¹¹⁹ *Tango*: LC, 26/11/73, 10; *Dulce y amargo*: LC, 12/1/74, 2ª, 2; *La familia Polvorín*: LC, 18/5/74, 2ª, 1; obras breves de Montanelli, Diamant, Eurípides y Molière: íd, 9/7/74, 9; *Escuela de Teatro* de Tandil: LC, 12/10/74, 2ª, 1; *La Comuna* de Santa Fe: LC, 12/11/74, 16. Elenco de *LL*: HM, Ezio Piemonti, Irma Chaher, Rodolfo Barone, Carlos Torreiro, Omar Turbán, Graciela Spinelli, Mónica Arrech, Edgardo León, Carlos González, Amadeo García. La *Escuela de Teatro* tandilense trae *Venga a morir*, de Diego Mileo; *Noticiero cero*, de María Garegnani y Juan José Beristain y *Ma... sí*, de Héctor Grillo. Dirige Beristain. *La Comuna*, a su turno, *Cien veces no debo* de Talesnik. Dirige A. Salomón.

¹²⁰ *La Manija. La ejecución*: LC, 2/2/74, 10; palabras de la gacetilla de prensa de *La ejecución*: íd, 16/2, 12; *Confluencia*: LC, 30/12/17, 2º secc., 3.

¹²¹ "Un teatro de y para el pueblo", declaración de **De Marco**: LC, 29/8/74, 2ª, 3; exiliados a España de 1974: LC, 29/9, 13; preparación del repertorio: LC: 17/12, 13; *El quinto plato*: LC, 29/10, 2ª, 1. El elenco de *El quinto plato*: Natalia Guzmán, Patricio Abella, Luis Romero, Maximiliano Rey, Luis M. Muñoz, Eduardo Belgrano "y extras" (LC: 29/19/74, 2ª, 1). Para la *maratón* se anotan además Alejandro Mario Paredes, Analía de Tomaso, Julio César Romero, Verónica Chatruc, Jesús María y Juan Alberto Espinosa, Guillermo Garnica y Federico Ramos Mejía (15/12, 2ª, 2). **De Marco** informa que el alquiler del *Roxy* se debe a "la familia particular de uno de los chicos" del grupo. **Nilda Alegre** alcanza algo de su conocimiento sobre **De Marco**: "tenía un socio, **Alejandro Paredes**, con padre de mucha plata. Tenía proyectos faraónicos y el papá de Paredes lo financiaba pensando que la plata era para su hijo, que era el que se la pedía. De Marco jugaba a escondidas, un machista serial que engañaba a una mujer con otra, y mitómano". Todo lo cual explica la fugacidad de la compañía (entrevista del 14 de noviembre de 2012).

¹²² *La lección*: LC, 8/8/74, 9; *Bendita seas*: LC, 5/2/74, 2ª, 1; *El cornetín de San Telmo*: LC: 10/9/74, 9. *Vetusto sainete* reduce en dos palabras la remanencia que para la consideración de los especialistas sufre ya el género.

¹²³ Crítica a la selección de filmes de las *Semanas de cine internacional*: LC, 20/3/74, 2ª, 1; el *Odeón* de **Carreras**: LC, 18/4/74, 2ª, 3; *La Botonera*: LC, 24/11/74, 2ª, 1; *Regina*: íd, 26/10/74, 11; *nueve concerts* en el 75: LC: 24/12, 14; *Bristol Center*: LC, 5/12/74, 1.

¹²⁴ Las contradicciones son las de la época en que se estableció la ficción. La puesta tiene entonces la obligación de hacer imaginable y representable la contradicción textual. (Conceptos de **Pavis**, 1994: 82). Puesta ideotextual o referencial: “Más que el texto, es el subtexto político social y sobretodo psicológico lo que ella desea poner en escena, como si el metatexto —la mirada que ella dirige a la obra— quisiera sustituir al texto propiamente dicho.... Poner en escena es abrirse al mundo, hasta modelar el objeto textual en conformidad con ese mundo y su nueva situación de recepción... asegura la función de comunicación” (**Pavis**, 1994: 84). **Jauss**: “La función social de la literatura sólo se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de su vida, preforma su comprensión del mundo y con ello repercute también en sus formas de comportamiento social” (1986: 201) Y: “La experiencia de la lectura puede librarle de adaptaciones, prejuicios y situaciones constrictivas de la práctica de su vida, obligándole a una nueva percepción de las cosas.... No sólo conserva experiencia hechas sino que también anticipa la posibilidad irrealizada, ensancha el campo limitado del comportamiento social hacia nuevos deseos, aspiraciones y objetivos y con ello abre caminos a la experiencia futura” (205).

¹²⁵ Entrevista al grupo del 14/12/74, 2ª, 2. El texto fechado en enero 74 pertenece al archivo del actor **Hugo Adamini**, reportado el 14 de agosto de 2007.

¹²⁶ *LC*: 29/3/74, 11. El 15 de enero perora una gacetilla casi publicista: “intenta el análisis de los mecanismos de nuestra colonización cultural... donde lo macabro, lo tierno, la ingenuidad y el humor negro, lo cotidiano y lo onírico conviven en un juego de violentas imágenes y exuberancia física” (2ª, 2). *La Manija* es, por otro lado, el grupo más joven de la ciudad: **Laureti** (35 años), **Adamini** (27), **Ana María Acosta** (23), **Zubillaga** (26), **Sergio Righi** (23) y **Nora Torrillas** (20). A modo de ejemplificación anotamos algunos pasajes de *El Mecano* siguiendo la ortografía del original: ver apéndice, pág. 38-39.

¹²⁷ **Laureti** entre dos fuegos. **Renzo Casali**, **Pellettieri** y **Grotowski**: ver apéndice, pág. 37.

¹²⁸ Reportajes: **Eduardo Nachman**, 19 de junio de 2010; **Rosa Muñoz**: 19 de marzo de 2009; **Luis Caro**: 23 de enero de 2011.

¹²⁹ Del archivo personal de **Aníbal Montecchia**.

¹³⁰ De paso, considerar las cosas como susceptibles de transformación e inculcar la voluntad de transformarlas” (**Gisselbrecht**, 61): no hay destino metafísico sino el *hombre* mismo (56). En un texto traducido en 1970, **Bertold Brecht** elabora un decálogo del artista *realista-socialista*. Citamos algunos principios: 1) el arte es combativo de las concepciones falsas de la realidad; 2) los realistas acentúan lo material-terrenal; 3) se sitúan en el momento del devenir y del dejar de ser; 4) representan las contradicciones en los hombres y en las condiciones en que se desarrollan; 5) representan los cambios en los hombres y sus relaciones y por sus resultados; 6) representan el poder de las ideas y su base material; 7) tienen en cuenta tanto el nivel de la educación y el origen de clase de su público como el estado de las luchas de clases; 8) tratan la realidad desde el punto de vista de la clase trabajadora y de los intelectuales aliados con ella que luchan por el socialismo (1970: 252-3).

¹³¹ *LC*: 22/9/73, 13.

¹³² Crítica a **Juan Moreira** (**Leonardo Favio**, 1972): *LC*, 3/7/73, 11. Crítica a *La clase obrera va al paraíso* (**Elio Petri**, 1971): *LC*, 20/6/73, 11.

¹³³ **Mattini** y la autocrítica del *ERP*: ver apéndice, pág. 37-8.

¹³⁴ Apocalíptico a su típico modo, el ingeniero **Alsogaray** desmiente la apariencia expansiva. La emisión monetaria estira un récord histórico de 4 billones de pesos (“dos veces y media la de un siglo”), explicación del auge consumista: “la gente quiere desprenderse de sus ahorros por temor a que se desvaloricen”, dice en julio (id, 23). Ese mes el mercado europeo se cierra a las carnes argentinas, empeoran los términos de intercambio y la política de multiplicar el circulante contradice el *freezer* de precios. Entre marzo y junio se produce el promedio mensual más alto de conflictos gremiales de los tres años de gobierno popular, en demanda de mejoras salariales; el costo de la vida trepa al 7,7% en abril/mayo cuando de enero a marzo fue sólo del 2,8 (**Torre**, 101).

¹³⁵ Entre el 12 de julio y el 23 de septiembre el polvorín se llama Córdoba: al final de jornadas de trabajo a reglamento, suspensiones, cierre y reapertura de la planta de IKA-Renault y la remoción de **René Salamanca** en Mecánicos por el sindicato nacional, que autoriza la nueva Ley, la situación se normaliza pero el líder expulsado no vuelve a sus funciones. Un interventor también enviado desde Buenos Aires termina la carrera del **Gringo Tosco** en la secretaría de los Electricistas cordobeses, y el 19 de agosto cae **Ongaro**, de Gráficos, al retirarle el Ministerio de Trabajo la perso-nería. Lejos quedan las 176 ocupaciones fabriles de los primeros veinte días de Cámpora para deponer a la escarnecida burocracia; **Salamanca**, ex PCR, había ganado las elecciones de SMATA Córdoba duplicando los votos *peronistas* apenas el 11 de mayo (**Brennan** 1996, 314, 343).

¹³⁶ **Ivanishevich**: *LC*, 25/8/74, 1. Ver apéndice pág. 38.

¹³⁷ Su programa maquilla el Pacto: seguirá el control de precios sofrenando la emisión, pero entre noviembre y febrero el costo de la vida brinca un 26%, promete un reajuste de tarifas de servicios públicos que demora a principios del 75 e Isabel resuelve nacionalizar la banca y las bocas de expendio de *Shell* y *Esso*. El contrabando reina y 2500 millones de dólares se exportan informalmente, en tanto la cifra *legal* alcanza los 3000 y el 80% de la soja sale del país en forma pirata (**Kandel**, 50).

¹³⁸ La meta de **Santucho**, luchar hasta el reconocimiento mundial de su ejército como beligerante y secesionar Tucumán, no sin el sobrentendido de que el pauperizado proletariado cañero ayudaría a sus liberadores en una provincia densamente poblada, y mísera debido a los ajustes que la habían desindustrializado. La humillante retirada norteamericana de Indochina en abril, doblegados el armamento y la infantería más destructivos del mundo por simples plantadores de arrozal —el apólogo de las hormigas y los elefantes—contornea en el voluntarismo de los *capitanes* del ERP el sueño de calcar la hazaña frente a fuerzas de menor instrucción comparativa y colimbas obligados a disparar, éstos “el talón de Aquiles” del ejército, que bien rápido pasarían de represores a amigos.

¹³⁹ En su descargo, **Luder**, dentro del *Juicio a las Juntas* del Proceso (22 de abril de 1985), aclara que el *verbo* debía haberse interpretado como “inutilizar la capacidad de combate de los grupos subversivos, pero de ninguna manera el aniquilamiento físico de los mismos”, y justifica su decreto diciendo que “el terrorismo realizaba actos de ataque individual y colectivo, privaciones ilegales de la libertad, asesinatos. Estaba en juego la estabilidad de la Nación”, y que en salvaguarda de sus intereses, rebasadas las policías provinciales por falta de entrenamiento especial y armas, “se extendió a todo el territorio la lucha de las Fuerzas Armadas contra la subversión”. **Jaime Prats Cardona**, abogado defensor de **Massera**, trata de forzar a **Luder** a referir “el estado de guerra en que se vivía”, a lo que el interrogado elige contestar “no creo que haya existido el estado de guerra, sí, amenazas”. Como se sabe, en las se-siones del *Juicio* los letrados de la defensa porfían en establecer la inmanencia de una guerra revolucionaria para justificar la repre-sión, mientras la querrela y los testigos subrayan que tal estado no existió, modo de acusar a los represores de criminales comunes (**Uriarte**, 1992: 297-8).

¹⁴⁰ El *Villazo* en Villa Constitución, el 29 de marzo, es la última poblada de la década: 39 días hombres, mujeres y niños reaccionan contra los planes empresarios de reconversión. Tropas policiales y comandos derechistas practican una redada que aplasta el movimiento (*guerrilla*

industrial la llama **Balbín**), y nunca más la gente sale a la calle. En-tre marzo y mayo los precios aumentan un 23%. El *Consejo Empresario Argentino* (CEA), de **José Martínez de Hoz**—precisamente de Acándar—, **Roberto Alemann** y **Krieger Vasena**, espolean una vuelta de tuerca ortodoxa, que recorte el poder sindical y suba los servicios públicos, el método liberal que desahogue la apoxia fiscal.

¹⁴¹ **Rodrigo**, sin más curriculum que ser secretario de Seguridad Social del gabinete de LR, y su lealtad inconcusa hacia el *superministro*, aparece asimismo como “presidente de la *Fundación Santiago Bovicio*”, ramificación institucional de la *Orden de los Caballeros Americanos del Fuego*, secta espiritualista-taumatúrgica de la que también es piadoso el propio López (**Kandel**, 69). Se esperaba un *sinceramiento* de las variables más verosímil que el enfoque gradualista anterior, pero no que se ejecutara “por sorpresa, de un solo golpe, sin dar explicaciones” (**Torre**, 128).

¹⁴² Crónica del *Rodrigazo*. “la elevación del salario mínimo, vital y móvil a 3.300” (*LC*: 7/6/75, 1); reajuste para los estatales del 45% (*LC*: 18/6/75, 1); anulación de paritarias e incremento del 100% sobre el salario familiar (*LC*: 29/6, 1); 50% sobre los haberes jubilatorios (*LC*: 5/7, 1); concentración en pro de “la pronta homologación de los convenios colectivos” (*LC*: 27/6, 1); huelga general de 48 horas (íd, 5/7, 1).

¹⁴³ Los planes de las Fuerzas Armadas todavía no se definen, divididas entre quienes proponen un golpe legalista, parlamentario, que deponga a la dupla Isabel-López Rega convocando a elecciones anticipadas, o una *bordaberrización* o giro a la uruguaya, que le dejara a la presidenta los atributos del poder formal pero sin el *Brujo* y con los co-mandantes en jefe depositarios del poder genuino. El alejamiento de López Rega corre paralelo a la paulatina unidad de las Fuerzas; el maquiavélico jefe de la Marina, **Massera**, ascendido a almirante durante el provisorio de **Lastiri** el 30 de julio del 74, opera en la trastienda, primero trabando amistad con la línea sucesoria de Perón y luego en conspiración contra ella. Primero, a esperar. Regresa **Nanclares** tres días esperando a **Antonio Cafiero** de viaje por Bruselas, se constituye la APEGE (*Asamblea Permanentes de Entidades Gremiales Empresarias*), que disputa a la CGE la preeminencia del sector agroindustrial y muestra las grietas ideológicas subyacentes entre liberales-desarrollistas y nacional-dirigistas en el seno de los fabricantes. **Isabel**, visiblemente demacrada y anímicamente postrada a partir del alejamiento de López Rega, guarda cama en Olivos.

¹⁴⁴ El final de **Bonanni**. **Cafiero**. Ver apéndice, pág. 38.

¹⁴⁵ El 25, Cafiero, Ruckauf y el secretario de la CGT **Casildo Herreras** firman el *Acta de Concertación Social y Dinámica*, que persevera en una creciente participación de los trabajadores en el ingreso nacional dentro de una economía en expansión; su primera resolución es la última del ministro, un aumento de sueldos de 150 mil pesos, inconsulto a la CGE.

¹⁴⁶ El advenimiento de **Bussi** en Tucumán. El *Partido Auténtico* y la opinión de **Adamini**: ver apéndice, pág. 38.

¹⁴⁷ Octubre es un mes aciago. La *Compañía de Monte* del ERP queda decapitada al caer en combate la comandancia y “a partir de ese momento la guerrilla sería emboscada siempre por el ejército, exactamente al revés que como preveían que debía ser todos los manuales insurgentes” (**Seoane**, 252). El día 5 *Montoneros* se vuelca a un operativo espectacular contra el Regimiento 29 de Infantería de Monte (Formosa), uno de los más infranqueables del país. Llegan hasta el arsenal, pierden doce hombres y producen otro tanto en bajas enemigas; sustraen algo de parque y dejan más muertos en los procedimientos de *limpieza* posterior del ejército, y enseguida dan su versión sobre “una de las mayores derrotas” que haya sufrido “el aliado de la oligarquía y el imperialismo”, aunque políticamente su saldo resulta nulo. El *Partido Socialista de los Trabajadores* señala que los soldados abatidos “son trabajadores que circunstancialmente forman parte del Ejército en su carácter de conscriptos”. El único oficial fallecido, el subteniente **Massaferro**, es hijo de uno de los rebeldes del general **Valle**, cruel ironía para una guerrilla que pierde el rumbo (**Gillespie**, 247).

¹⁴⁸ **Videla** con los ejércitos americanos: *LC*, 28/8/75, 1; caída de **Velasco Alvarado**: *LC*, 30/8, 1.

¹⁴⁹ *LC*, 18/11, 1. **Abelardo Ramos** denuncia la gestación de un golpe (*LC*, 31/10/75) y un clérigo castrense, **Victorio Bonamín**, definitivamente lo incita: “los militares, una falange de gente honesta, pura, hasta ha llegado a purificarse en el Jordán de la sangre para poder ponerse al frente de todo el país hacia grandes destinos futuros. Les toca velar con las armas en la mano los festines de los corruptos” (**Kandel**, 121). Incluso la guerrilla discute alternativas, sin embargo. El PC cree en un gobierno cívico-militar, Montoneros en la abdicación de Isabel y el llamado a elecciones y el PRT-ERP, sin renegar del foquismo rural—ahora considerado la forma más segura de detener el golpe inminente—predica una asamblea constituyente (**Anguita...** 4: 378).

¹⁵⁰ La guerrilla y la visión de **Pilar Calveiro** (2005): ver apéndice, pág. 38-9.

¹⁵¹ Se agenda para la víspera de Navidad, pero el día 7 una patrulla rapta al obrero **Juan Ledesma**, el mejor *erp* entrenado, que morirá *desstripado* en Campo de Mayo meses después, y la policía apresa a la cuñada y los cuatro hijos de Santucho; el 18 el brigadier **Jesús Orlando Capellini** se rebela contra el gobierno desde la base aérea de Morón. La chirinada solitaria no pasa a mayores y Capellini termina arrestado, pero *invita* en una carta abierta al general **Videla** a “asumir la conducción del gobierno nacional”, suscita la remoción del comandante Fautario y su remplazo por **Orlando Ramón Agosti**, proclive a romper la prescindencia política de la Fuerza y con el que se completa el triángulo militar del futuro golpe. El 24, 250 hombres al mando de **Benito Urteaga** y **José Manuel Carrizo** se lanzan contra el portón del cuartel y la aceitada preparación se desbanda. El ejército acusa siete bajas, y la cifra final de combatientes del ERP se desconoce debido al “cerrado hermetismo” que rodea la información acercada a la prensa; *LC* habla de 150 sin pormenorizar. La revolución socialista, o el socialismo nacional, agonizantes, sufren el tiro de gracia en Monte Chingolo. Los muertos y los *no muertos* de Monte Chingolo: ver apéndice, pág. 39.

¹⁵² Según **Michaud** “las revoluciones y luchas armadas en América Latina subestimaron la eventualidad del Estado terrorista: sus medios de violencia son considerables, puede prescindir del apoyo, pervertir desde arriba la legalidad y proponerse solamente aterrar”. Ese Estado, pues, minimizó “el apoyo de la población, reveló la evidencia de su dominación y sin importarle empujó a una parte de la gente del lado de los rebeldes, ya que ese lado estaba en las cárceles” (84-5). Claro que en Argentina “pareciera haber sido precedido por el aislamiento de la guerrilla” (**Ladeuix** 2007, 87) y no por su popularidad.

¹⁵⁴ Primeras desapariciones y asesinatos en Mar del Plata: ver apéndice, pág. 39.

¹⁵⁵ “Enero con pocos turistas”: *LC*, 5/1/76, 9; declaraciones de **Carmen Domingo**: *LC*, 6/1/75, 2ª secc., 3.

¹⁵⁶ La cantidad de obras forasteras se mantiene constante, pero no las recaudaciones. Los ganadores, los mismos que en veranos anteriores.

¹⁵⁷ **AMAR**: *LC*, 18/1/76, 2ª, 1; Montanelli agradece a los sindicalistas: *LC*, 31/1/76, 11; *Teatro para los Trabajadores* en **Ruperto Godoy**: *LC*, 12/1, 2ª, 5; reportaje a **Cárpena** el *LC*, 18/1, 2ª, 1; sala *París* en avenida Constitución: *LC*, 25/1, 9; *Carpa Celeste* y *Blanca*: *LC*, 12/2/76, 13; los subsidios del gobernador **Calabro**: *LC*, 8/2, 1; debate sobre el 5%, dichos de **Nachman/Laureti**: *LC*, 14/2, 9; Alberto **Closas**: *LC*: 15/2, 13. El cuadro de 1975: ver apéndice, pág. 39

¹⁵⁸ **Stebelski**: “No queríamos formar parte de la Asociación Argentina de Actores porque eran nuestros enemigos: temían que les tapáramos sus escenarios con nuestras obras y les sacáramos público. Algún día lograremos que no se discrimine entre mejor actor marplatense y mejor

actor a secas. ¿O acaso se premiaría a un medio de Buenos Aires como mejor que el de Salta en Salta? Pero acá sí que hay quilombo en la temporada: no sería problema en Tucumán, donde no hay temporada” (entrevista del 28 de marzo 2008). El Director de Turismo, **Luis Martínez Tecco**, dice en los considerandos de la instauración del Estrella, que se propone “un incentivo al talento, la originalidad y la creatividad”, y en una entrevista muy posterior, discurre que la principal motivación del premio fue la proliferación de “obras de poca relevancia... espectáculos demasiado comerciales y poco artísticos”, ante lo cual el galardón venía a jerarquizar la producción y la competencia. El intendente **Fabrizio** vuelve a destacar al sentido de reconocimiento estético en la segunda entrega de 1976: “los buenos espectáculos han tenido tanto o más público que aquellos presentados con sentido puramente comercial”. Citado por **Chiaramonte** 2007, 142. Los rubros de la primera edición fueron: 1) mejor obra de teatro nacional; 2) obra de autor extranjero estreno absoluto; 3) mejor obra de autor marplatense, sea o no estrenada; 4) mejor obra presentada por elenco marplatense de teatro; 5) mejor obra de teatro, sea o no estrenada; 6) espectáculo musical nacional; 7) mejor show musical; 8) mejor boite o cabaret; 9) café concert; 10) teatro de revistas; 11) espectáculo infantil; 12) espectáculo de circo; 13) ballet nacional o internacional; 14) actuación de elenco teatral en cualquiera de las categorías mencionadas; 15) actuación femenina; 16) actuación masculina; 17) actor de elenco *descubrimiento* de la temporada (o revelación); 18) actriz de elenco *descubrimiento* de la temporada; 19) escenografía; 20) dirección y puesta en escena (LC: 18/2, 13).

¹⁵⁹ Denuncia de **De Marco**: LC, 28/2/76, 2ª, 1; conformación del Jurado del *Estrella*: LC, 18/2, 13.

¹⁶⁰ “El 75 no fue tan fructífero” LC, 1/3/76, 2ª, 2. *Arlequino*, ¿mención o premio?: LC, 5/3, 2ª, 4). Los restantes premios *positivos* son: Circo (**Tihany**), Ballet (**Antonio Gades**, que pone en el Ópera *Bodas de sangre* y *Suite de Flamenco*, uno de los éxitos del verano con 20.700\$ de borderó), Actuación de elenco (*Orquesta de señoritas*), Actriz (**Nuria Espert**, *Yerma*), Actor (**Gianni Lunadei**, *Arlequino*), Escenografía (**Víctor García**, *Yerma*) y una Mención Especial a **Enrique Carreras** por la inauguración de una sala nueva para la ciudad (LC: 2/3, 2ª, 1).

¹⁶¹ **Nachman**, suspendido: LC, 17/3/76, 2ª, 3.

¹⁶² *Una luna para un bastardo*: LC, 8/3/76, 2ª, 1. Sobre Aldo **Tessitore**: ver apéndice, pág. 39-40

¹⁶³ **Sonia Maris** sobre **Pirosanto**: reportaje de *Ecos del Puerto*, 18/4/74; opinión sobre él de LC: 1/4, 2ª, 1; *El Caracol*: LC: 13/7, 2ª, 1. El *Ciclo de Teatro Popular* lo auspicia el ahora autodenominado SAMA (*Sindicato de Actores Marplatenses Asociados*). Elenco de **Pirosanto**: Vilma Pérez, Silvia Sumay, Sonia Maris, Adrián Marcelloni, Julio Hernández, Adolfo Rodríguez Aranda, Emilio Donato, Fredy Sosa y Coco Rodríguez. Para la puesta en el club *La Avispa* (Batán) se suman Alicia Yuantos, Luis Cechetto, Ricardo Moyano y Mary Ortiz (LC: 16/5, 2ª, 1). Elenco de *La Leyenda* (*El médico a palos*): Ezio Piemonti, Irma Chaher, Alicia Stagno, Omar Turbán, Rodolfo Barone, Pedro Pasaro, Montanelli, Adrián Gutiérrez. Para *Kralycossa* están Sara Cárdenas, Mónica Arrech, Turbán, Barone, Roberto García y HM. Elenco de *El 3º Ojo*: José M. González Room, A. De Marco, Alejandro Paredes, Analía de Tomaso y María Petruzello.

¹⁶⁴ *Tercer Ojo de Oro*: LC, 17/7/75, 9; programa cultural de la Municipalidad: LC, 26/7/75, 8; radioteatro en LU6: LC, 1/8/75, 9.

¹⁶⁵ LC: 14/8, 2ª, 3; 20/8, 9. Los jurados son **Oscar Giacobbini** (director de Acción Cultural del Partido de General Pueyrredón), **Hugo Martín** (director de tv), **Héctor Moncho** (secretario de organización del Sindicato de Trabajadores Municipales), **Gabriel Romano** (ahora corresponsal de la revista *Teatro Nacional*), **Hugo Adamini** y **Juan C. Stebelski** (Sindicato de Actores), **José Antonio Piñero** (director teatral), **Antonietta Treviño de Chulak** (SADE) y **Jorge Dimitriadis** (locutor radial). **Laureti** aprovecha la convocatoria para elevar su rosario de protestas: “Uno de nuestros objetivos es la profesionalización del actor, a la que no se llega solamente a través del pago por su trabajo sino también por el respeto que se le otorgue como trabajador. No se puede pretender que el actor demuestre toda su capacidad creativa si al mismo tiempo debe ganarse la vida haciendo otras cosas. Esto no le permite disponer de todo su tiempo para investigar y profundizar en su especialización. Debemos lograr un sindicato único y poderoso con todos los trabajadores del teatro de la zona (sudeste de la provincia de Buenos Aires) lo que nos permitirá participar junto al pueblo y con el gobierno nacional del proceso de reconstrucción y liberación: sólo así conseguiremos lo que quería el general Perón, una cultura al servicio del pueblo” (LC: 22/8, 9)... Aunque **Laureti** ya descansa en las 62 Organizaciones, su enunciado no deja de escucharse el idiolecto de la Tendencia –que de hecho también utiliza la ortodoxia, señal de su propio reacomodamiento en la interna peronista.

¹⁶⁶ **Nachman**: LC, 20/8/75, 9; Festival de Wroclaw: *id.*, 28/8, 2ª, 3.

¹⁶⁷ Entrevista del 14 de agosto de 2007.

¹⁶⁸ Dichos a LC, 10/9/75, 8.

¹⁶⁹ Palabras del dictamen que seleccionó *El organito*: LC, 7/9/75, 2ª, 1. Nilda **Alegre** alcanza pormenores de la puesta y el reparto: “(Sergio) **Righi** hacía de hombre orquesta y tocaba todos los instrumentos. Detrás de un biombo, Ana **Acosta** hacía un *striptease* con luz de fondo y mientras, se iba imaginando cómo haría para seducir hombres del centro y salir de la villa. Rubén **Ríos** aparecía en el carrito de rulemanes, y sus juegos, *la coloradita al medio*; Marta **Marotta** estaba muy bien como Angiulina. El *tano Laureti* sobreactuaba, pero él era así. La escena era realista, se cocinaba con un calentador y una olla, y sucedía en una carpa, mediante cortinas que se levantaban y bajaban como las lonas. **Righi** hacía la iluminación y yo, asistente de dirección. Todos traíamos cosas de la casa, pintábamos y pegábamos los carteles. Para *He visto a Dios* llevé una ollita y un calentador, los mismos de *El Organito*, y todavía los tengo, en el campo” (entrevista del 14 de noviembre de 2012). “Hicimos cuatro versiones de *El organito*, según los actores. Yo cocinaba en escena, había una mesa con dos sillas y un primus, y hacía una sopa, y cenábamos con pan y vino”, recuerda **Marotta** (entrevista del 4 de julio de 2013).

¹⁷⁰ **Nachman** en la *Federación de Festivales*: LC, 29/10/75, 7; *Huis clos*: LC, 23/11/75, 2ª, 1.

¹⁷¹ El invierno del 75 es particularmente pobre –quizás el año más pobre—en cuanto a giras de grupos exteriores. A *La Botonera* llega *Plaza Suite* (Neil Simon), con **Enrique Fava**, **Amelia Bence**, **Mirta Cuadrado** y **Eduardo Parente** (2 al 4 de abril); **Oscar Ferrigno**, sin *Fray Mocho*, trae *El amor deformado* (de Murray Schisgall) también a *La Botonera*, una de las pocas salas que se abre en temporada baja (Elenco: **Ferrigno**, **Ignacio Quirós**, **Fabiana Gavel**), días 30/5 al 1/6; ya mencionamos el breve retorno de *El hombre piola* con **Sandrini** (27 de julio); luego, el unipersonal de **María Rosa Gallo** enlazando monólogos de Shakespeare, Tennessee Williams, García Lorca, Marechal, Neruda, José López Pacheco y anónimos españoles (*Amor y locura* en el *Café Teatro*: 29 de noviembre); también en el *Café Teatro* **Norma Alejandro** interpreta adaptaciones de Lope de Vega, Borges, Quevedo, Cer-vantes, Muñoz Seca, García Márquez y García Lorca (*Sobre el amor y otros cuentos sobre el amor*: 5/12). Cierra el cuadro el con-junto de Rauch *Candilejas* y la obra de David Cureses *Israel... Israel* (13 de diciembre en la *Florencio Sánchez*). No debe olvidarse la cantidad de actores amenazados por la Triple A, lo que aumenta el páramo teatral.

¹⁷² **Rosa Muñoz**: 19 de marzo de 2009; **Luis Caro**: 3 de febrero de 2011. *Nyc* marplatense, **Luis Carotenuto**, cantautor, conoce a GN “en unos talleres de teatro que ofreció a los alumnos del Colegio Nacional Mariano Moreno, donde iban también sus hijos Edu y el *Colo* Claudio, el año 1971. Ese primer verano colaboré como telonero y otras especies. A la Comedia los días lunes o martes iban a tocar **Pedro & Pablo** y una banda novel, **Sui Generis**, de telonera. En febrero el baterista se fue a la colimba y quedó, de hecho, armado el dúo entre **Charly** y **Nito**, que prácticamente se hizo en Mar del Plata. Vivían en un protohotel llamado *Las Tres Damas*, que quedaba frente al ACA (Independencia y

Quintana, casi el *far west* entonces) y pasaban necesidades. Los domingos le pedía a mi vieja que amasara, los llevaba a casa a comer unos raviolitos y luego guitarreábamos hasta quedar exhaustos”. **Nachman** “nos enseñaba todo el tiempo lo que luego sellaría mi vida: la producción independiente”, que **Caro** aplica aún hoy a su discografía (reportaje del 3/2/2011).

¹⁷³ **Marcó**. Entrevista del 17 de febrero de 2009.

¹⁷⁴ **Altamirano**. Entrevista del 19 de febrero de 2011.

¹⁷⁵ Sobre Carlos **Veltri** y Noemí **Manzano**: ver apéndice, pág. 40.

¹⁷⁶ “El living nació en el siglo XX, y por sobretodo representa un momento de la historia del capitalismo en el que éste es incapaz de reproducir directamente las relaciones de su unidad doméstica básica y se obliga a elaborar ciertos dispositivos de socialización (como el living televisivo) que hacen, parafraseando a **Clifford Geertz**, que la experiencia corriente y cotidiana resulte comprensible al exhibirla como actos y objetos despojados de sus consecuencias prácticas y reducidos (o elevados) al nivel de las puras apariencias, en el que la significación de esos actos y objetos puede estar vigorosamente articulada y ser más exactamente percibida... El living como lugar de cruce de la esfera privada con la esfera pública, como replicación de ciertas relaciones entre el individuo, el núcleo doméstico y la comunidad” (**Pisarro** 19/2/2011, 7-8). Como se sabe, cumple la doble función del teatro como *theatrum mundi*: lugar de presentación social y de uso familiar.

Capítulo 6: El teatro en ninguna parte. El *Proceso* y la fundación de la *Escuela Municipal de Arte Dramático*

“Todos los incurables tienen cura, cinco minutos antes de la muerte”. Citando a **Almafuerte**, el líder radical **Ricardo Balbín** aprovecha la cadena nacional de radio y televisión, el martes 16 de marzo de 1976, y aclara: “Desearía que los argentinos, hoy, no empezáramos a hacer la cuenta de los últimos cinco minutos” (**Anguita/Caparrós** 2010, V: 532). En otros considerandos, reflexiona que “no hay que andar con látigos, sino con sentidos morales de la vida” (531), lo que a esa altura no significa sino más lirismo discursivo o un anticipo de la filosofía *new age*, aún que recuerde la excitación a la violencia de algún desafortunado *dictum* presidencial —**Isabel** expresa el deseo de dar latigazos a los guerrilleros en una menguada concentración del 2 de mayo del 75 (**Gillespie** 1987, 231), casi moderada ante la de **López Rega** un mes después, que les atribuye una cabeza tan dura que sólo puede tratarse a martillazos (íd., 230-1), o del subsecretario de Seguridad Interior, **García Rey**, que reporta en Tucumán “para terminar con la guerrilla se utilizan los mismos métodos anticonvencionales que usa la delincuencia” (el 11 de julio: íd, 230). En estos métodos se involucran las patotas gangsteriles de la *Triple A*, ya sin su jefe, y efectivos militares, operando conjuntamente con ellos¹.

El golpe está en el aire del verano de 1976. Las últimas puebladas masivas registradas en junio y julio del año anterior contra la política de **Celestino Rodrigo** pudieron insuflar esperanzas de una resurrección del activismo popular y una nueva fuente de juvenia para su autotitulada vanguardia armada, dada su renovada efectividad en la caída del hasta entonces intocable *Brujo*, un *dejá-vu* del *Cordobazo* pero frente a un gobierno civil en plena conversión a la derecha. Pero la hiperinflación tiene un efecto individualizador: el sálvese quien pueda. La angustia que a su vez genera la violencia reverbera en el anhelo de paz a cualquier precio; ante ella, la institución estatal que puede controlarla —y administrarla—, y manifiesta una organicidad que la clase política ha cesado de tener: las Fuerzas Armadas. Y existe un tercer factor, el de la propaganda golpista. Ésta pasa del elogio rendido al sacrificio de sus lugartenientes a un enunciado agresivo que suena a estocada sobre la pasividad de la ciudadanía por los uniformados que se inmolan en su nombre. La publicación fascista *El Caudillo* degrada a *toda* la población y realza a sus salvadores: “mientras los políticos tratan de encaramarse a un puesto más alto, los comerciantes compran y venden dólares, los industriales ven la manera de sacar de circulación cualquier mercadería para cobrarla más cara, los militares argentinos abonan con su sangre esta tierra para hacerla más fecunda, para reafirmar que el ejército agresor no podrá pasar, sea como sea”².

Apúrense, le confía un ex discípulo del Liceo Militar San Martín a **Raúl Alfonsín**. ¿*Tenemos tiempo?*, le habría preguntado éste, pero el ignoto contacto militar ya sentencia: *La decisión está tomada* (cit. **Kandel-Monteverde** 1976, 154). Corren los días de enero; Isabel amarra un último cambio general del gabinete de ministros, no muy del agrado de **Lorenzo Miguel**, en el que sigue influyendo **Julio González**, tendiente a disminuir el peso del sindicalismo. El 16, Miguel se reúne con **Casildo Herreras**, titular de la CGT, en Mar del Plata y el tema de conversación, cómo no abandonar “el centro del ring”, en términos de Herreras, o recuperar el *entorno*, el anillo áulico que protege y a la vez encierra a la Presidente, que Balbín llamó un año atrás *microclima*. **Emilio Mondelli**, a cargo del Banco Central, asume Economía y, consciente de sus limitaciones, se expresa cauto: “no pido adhesiones, sino una expectativa no combativa”, lo cual se traduce en un apoyo, igual de prudente, de los capitostes gremiales, a pesar de que su programa no difiere del de **Rodrigo** y su orientación es claramente liberal, en busca de soldar los puentes hacia el empresariado y los organismos internacionales de crédito. El 10 de febrero el séptimo ministro de hacienda desde 1976 comparece ante la Cámara de Diputados, casi suplicando la sanción del presupuesto 1976 y leyes impositivas: “Háganle fe a este hombre sencillo, que dice las cosas como son: no nos creen más” (íd, 167)³.

A mediados de marzo, **Isabel Perón** todavía se siente eufórica al contarle al intendente de Avellaneda, **Herminio Iglesias**, que profundizará el ajuste y así, dejará a los golpistas sin libreto: “El plan Mondelli es el mismo de los militares. Como van a ser medidas muy impopulares, les conviene que el deterioro lo tengamos nosotros” (cit. **Anguita/Caparrós** 522-3). No sabe que su derrocamiento *ya* tiene fecha y hora, que el plan de **Martínez de Hoz** no se parece a los predecesores, ni se constriñe al simple ajuste quirúrgico.

Política del Proceso, política y Proceso

De algún modo, el Proceso lleva a un paroxismo de vigilancia y represión monopolizados por el Estado las variables que aplicara el onganiano. Como éste, “se propuso superar el rol de simple instancia “ordenadora”, propia de los golpes *clásicos* (1930, 1943, 1955), que al cabo de restaurar el privilegio de las clases dominantes dispusieran el retorno a la democracia civil, pero éste, a cambio, autoadjudica a las Fuerzas Armadas un papel protagónico “en la reestructuración del Estado y la sociedad, configurar un nuevo sistema de dominación autoritaria” (**Quiroga** 2007:41) que pretende no solamente crear un partido afín sino *intervenir* a futuro en todas las latitudes de la vida pública como factor de poder *vigente* y no simplemente *vigilante* desde *fuera* del sistema de alternancia electiva. Esto explica que Proceso tenga *objetivos*, no

plazos, que se proclame *el golpe que terminará con todos los golpes*, a la usanza de la Primera Guerra Mundial —la guerra para terminar todas las guerras— y no hable de los *tiempos* cronometrables tal cual lo pensaba **Onganía**. Su novedosa manera de presentarse en sociedad conlleva este imaginario de diferenciarse no sólo del pasado inmediato sino de *todo* el pasado, solapándose a los *golpes* previos del siglo veinte. Su cartabón extremista sigue estas marcas:

- 1) Es un *proceso* de *reorganización*, que viene a seccionar la *desorganización* o, en palabras de **Videla**, el *desgobierno*. No se trata del *desacuerdo* de los militares frente a una conducción del Estado equivocada, que se corta a fin de evitar males mayores, por la penetración de actores potencialmente distorsivos —el peronismo proscrito, la infiltración marxista en el sindicalismo y la cultura, hasta la conducta autoritaria de un líder, su basamento plebeyo, la demagogia, o la *disgregación nacional*, aunque ése sea su argumento exculpatorio, como lo dirá en el *Informe* de 1983. No se autodenomina *revolución* porque, al revés, *evoluciona*: no busca volver al estado de cosas anterior, sino pausadamente crear una nueva situación que arranque de cuajo las raíces del Mal, el cual, llámese debilidad propia o fortaleza del enemigo, nunca fue vencido y al contrario, luego de cada Revolución y en el medio de ella, vuelve con más energía. El *Proceso* adviene cuando *todo* se ha desmoronado y las cosas *ya* derivan en el caos, y se siente que esos enemigos nacionales prácticamente *están tomando* el poder y el efecto tantas veces profetizado está a la vista —protocolos persuasivos figurantes en la declaración del 24 de marzo: la legitimación automática que produce la teoría del vacío de poder, el argumento del caos económico-social y el peligro de la “subversión terrorista” (**Quiroga**, 38). Si pudiera abreviarse en un logaritmo, a mayor caos, mayor *orden*, más tiempo histórico insumió llegar a la situación caótica generalizada y por eso más *profundamente*, y durante más tiempo, debe hundirse el bisturí sobre la *totalidad* de una realidad enferma;
- 2) No siendo un golpe convencional, tampoco se concentra en un *único* autócrata, sino en *tres*, no es el Ejército el que se arroga la investidura presidencial sobre el respaldo de las tres Fuerzas sino existe la *Junta* de comandantes en triarquía, y asume el jefe del ejército la representación de la primera magistratura en tanto *Primus inter pares*. La Junta “se autoinvestió en un suprapoder, órgano supremo de la Nación, de donde emanaba una voluntad fundacional, que asumía poderes ilimitados” (ídem, 41). Los uniformados se reparten *todas* las gobernaciones, los municipios y el porcentaje mayoritario de los ministerios. La ecuación aparente reserva un 33% de los cargos por arma, aunque habida cuenta del *número* superior de oficiales de tierra hay un 50% en manos de és-

tos, 27% para la Armada y 23% para la Fuerza Aérea (Uriarte 1991, 104)⁴. Administración barroca, cada cartera a cargo de un arma tendría observadores de las otras, y en caso de ser ministro un civil, de las tres. “Todo el mundo debía vigilar a todo el mundo, y todos encerrar a todos” (íd, 104). Semejante urdimbre no puede sino desembocar en caos, decisionismo superpuesto, celoso atrincheramiento en áreas de poder, desautorización del eventual funcionario que ostente la titularidad y *lobbies* de camarillas, que sólo asordina la acordada complicidad corporativa y su pacto de silencio⁵;

- 3) Aunque parezca tenerlo en virtud de su poder sin precedentes, el *Proceso* carece de un *plan político*: no puede considerarse como tal el exterminio de militantes, opositores potenciales y reales y simples civiles sin prontuario criminal alguno, sino tan sólo una estrategia de terror social y reaseguro para la implantación sin restricciones de un *plan económico* integral que a su vez procura rediseñar completamente la sociedad argentina. “Videla no tuvo otro proyecto político global y coherente que no fuera el de sostener decididamente el plan de reestructuración capitalista de **Martínez de Hoz**” (Quiroga: 56) o en dichos de **Adolfo Canitrot**: “los militares cedieron la política a los economistas y éstos a los funcionarios del Banco Central” (cit. Oszlak 1984,34). Se inventa un *Ministerio de Planeamiento* en abril del 76 y se unge al general **Ramón Genaro Díaz Bessone** en su dirección, pero catorce meses después se disuelve sin dejar rastro reconocible. Su nombramiento también parece deberse a una ecuación de poder: su ideología vagamente corporativista habría tenido suficientes adeptos en las Fuerzas para justificar la concesión de **Videla** a la facción que representa, idólatra del intervencionismo estatal en todos los ámbitos y en cuanto tal, ajena al dogma privatista oficial⁶. Aún cuando un egregio apellido del patriciado como **Martínez de Hoz** encarna el regreso a todo vapor del liberalismo y seduce al general Videla varios meses antes del golpe, y la *reorganización nacional* podría asemejar una “segunda versión del *Proceso de Organización Nacional*” (en adelante, *PRN*) o restauración del “régimen roquista” (Vazeilles 1985, 21)⁷. El cortocircuito entre los *técnicos* del Banco Central y los *políticos* del sector armado replica los clásicos de los interregnos militares, unos achicando el Estado y otros expandiéndolo incluso en los salarios públicos, para evitar la rearticulación de la protesta, base social de la guerrilla.
- 4) La triarquía gobernante esconde una subestructura del poder represivo menos escalonada en forma piramidal que *yustapuesta* en estratos que no responden a un mandato central sino atomizado. La similitud de declaraciones negando la evidencia de las desapariciones no oculta la partición transversal de las Fuerzas y la interna de posiciona-

mientos frente al problema de la violación a los derechos humanos y los pasos previos hacia una democracia vigilada⁸. También en el aspecto económico se percibe la fractura del PRN, entre la gesta liberal-autoritaria del *equipo Martínez de Hoz* y la rémora desarrollista-dirigista de **Díaz Bessone**. Lo único que se ha planificado cerebralmente es el sistemático aniquilamiento *físico* de presuntos *subversivos*, y su recuento extraoficial que alcanza las treinta mil almas a fin de década, la instalación de trescientos campos clandestinos de detención y ejecución sumaria —descartada la experiencia chilena del *Estadio Nacional* que le valió a Pinochet la condena mundial inmediata—y la implícita campaña de terror dirigida a la población inerme como método de disciplinamiento social con vistas a sostener la extensión de un plan económico sobradamente impopular que quiere rectificar para siempre la estructura general de la sociedad hacia el aperturismo y el llamado *fascismo de mercado*, según la atinada expresión de **Paul Samuelson**, que sustituye el papel del Estado regulador, el proteccionismo industrial y el pleno empleo. Otra vez **Uriarte**: “el gobierno, que hacía desaparecer obreros concretos de noche, hacía desaparecer obreros estadísticos de día, y esa operación sólo podía realizarse en esas condiciones de máxima autoridad pública y mínima autoridad operativa de comando”.(207)⁹.

El mutismo de la civilidad, que atestigua cotidianamente la operatoria de los secuestros, es un tema de difícil justificación, salvo el inevitable influjo de los *mass media*, la actuación zigzagante de la Iglesia católica por acción u omisión y la neutralidad de la clase política, cuya actividad no se prohíbe en forma taxativa —a diferencia de **Onganía**, que disuelve los partidos—pero sí recortada a partir de la imposición del estado de sitio. “Los diarios transmitían en cadena”, comenta **Rodolfo Terragno**, y el periodista **Sergio Villarroel**: “no se podían usar despachos de agencias extranjeras, ni de las privadas argentinas ni hacer cobertura propia de noticias: lo único que se podía dar venía de la agencia oficial TELAM” (cit. **Caraballo et al** 2007, 98-9)¹⁰.

Las instituciones intermedias manifiestan la partición transversal que el terror les dicta. La pregunta que flota, si una declaración de denuncia conjunta de la Iglesia, como sí lo hace la *Vicaría de la Solidaridad* chilena, no hubiera conjurado la ferocidad sin discriminaciones, que también la lesiona en sus cuadros por mucho que su neutralidad declarativa haya pretendido preservarlas. Los fueros de un vicariato castrense, como tal propio de las Fuerzas, con adjudicación de grado militar y separado de cualquier coexistencia civil diocesana (**Mignone** 1986, 25) y la ideología *integrista*, propiciatoria del Estado católico medieval o nacional-catolicismo, preconciliar y refractario al liberalismo político (íd, 167-8), más el patronazgo y finan-

ciación del clero por el Estado y la consiguiente confusión de los órdenes terrenal y divino (135 y ss.), sella el destino de complicidad larvada de una importante fracción del obispado argentino, cuando no de afinidad ideológica con la dictadura, la unión antigua y orgánica, *simbiótica* de ambas cúpulas y su representación recíproca como pilares de la nacionalidad (cf. **Di Stéfano/Zanatta**, 2000). Agreguemos la interna entre teólogos y clérigos de la Liberación, de infrecuente popularidad en los barrios pobres, y sus colegas conservadores o preconciliares, los cuales habrían visto con buenos ojos el *Santo Oficio* armado una forma de canalizar la reyerta¹¹. Como en el onganiato el *curstillismo* adiestró a los cuadros cívico-militares que lo constituyeron, la vieja creación del fuero especial eclesiástico exclusivo para las Fuerzas permite la estancia activa de vicarios *hasta* en los campos de detención, confortando de culpa a los ejecutores de tortura e interviniendo, si no en los interrogatorios, en el *ablande* persuasivo de los torturados antes y después de las sesiones de picana¹².

Los políticos, entretanto, aceptan calladamente las reglas del juego; radicales, socialistas, peronistas de derecha se integran individualmente al ejecutivo de algunas jurisdicciones — **Luis Fabrizio** asume la intendencia marplatense en 1981. No se ausenta la *política* sino la *mediación* partidaria, como canal *opositor* sin retaceos, voluntariamente circunscripto a casos puntuales —la oportunidad o no del campeonato mundial de fútbol, las polémicas autopistas del brigadier **Cacciatore** en la capital, las consecuencias del plan **Martínez de Hoz**—pero negada a difundir lo urticante y peligroso, la captura y desaparición de ciudadanos. El partido comunista está blanqueado por las fluídas relaciones comerciales con la Unión Soviética, pero su *Liga de los Derechos del Hombre* queda en jaque, a dos aguas entre los doscientos afiliados desaparecidos y la permeabilidad del Partido, enseguida afín a un “frente cívico-militar” que tendría al propio Videla de caudillo. **Balbín** suele opinar en todo tiempo pero va dos veces preso en diciembre y luego en febrero del 79 acusado de transgredir la veda política. Las difusas fronteras de lo permitido espolvorean el miedo, la dubitación y la autocensura¹³.

Quienes ocupan el sitio vacante de la política son las asociaciones pro derechos humanos *dentro* del país, y los organismos de exiliados y nativos solidarios, más el trabajo diplomático del gobierno de **James Carter** y la OEA desde *afuera*. El paulatino crecimiento de los primeros logra su consagración al confluir con la aparición de los segundos en la escena nacional, la visita de la coordinadora de Derechos Humanos de la Secretaría de Estado norteamericana en agosto del 77, **Patricia Derian**; luego, de la *Comisión Internacional de DDHH* de la OEA en setiembre de 1979, y, especialmente, cuando se le otorga el Premio Nobel de la Paz a **Adolfo Pérez Esquivel** (1980), titular del SERPAJ (*Servicio Paz y Justicia*) y ex preso reciente de la dictadura¹⁴.

Sin duda las *Madres* trepanan el talón de Aquiles del régimen, al pivotear, involuntariamente, en el símbolo que idolatra: el ama de casa-mamá *full time*: “así cayó en una trampa tendida por sus propias representaciones ideológicas acerca del estereotipo de la madre: ama de la casa, fecunda para la procreación de los hijos pero estéril más allá del hogar” (Gorini 2011, 15). La primera reacción refleja del PRN es el enfoque conspirativo, denominarlas dentro de los “organismos de solidaridad con la subversión”, tal cual lo afirman los informes de Inteligencia; su inédita surgencia, que encarna la única oposición articulada si bien no tiene en su origen la intencionalidad política ganada a medida que se desarrollan, no encuentra fáciles excusas para explicarlas o racionalizar su devenir, de suyo al principio de gran “inorganicidad y espontaneísmo” (id., 51) hasta su formalización como grupo. Las Madres se mueven según ensayo-error, y cada negativa oficial, cada puerta que se cierra, las estimula a abrir otra, cada vez más amplia, sin estrategia previa ni midiendo derivaciones, y siguiendo las vías legales admitidas: rondas a pie, solicitadas, cartas al Presidente. El machismo subyacente del autoritarismo determina el búmeran político al traducirse en un condescendiente desprecio:¹⁵ El 5 de octubre una solicitada en *La Prensa* lleva 236 firmas de Madres, y el 14 las *ong* de familiares y Derechos Humanos, junto a ellas, consuman la primera manifestación importante, con petitorio al Presidente, conferencia de prensa ante enviados internacionales y la primera foto de *AP* que da la vuelta al mundo. Cinco periódicos de Buenos Aires resaltan el hecho escuetamente. El desconcierto y el miedo que les provoca el rapto de tres fundadoras — **Esther Ballestrino de Careaga, María Eugenia Ponce de Bianco y Azucena Villaflor de Devicenti**—, ésta cuando va a comprar el diario de la primera solicitada, las otras en la batida sobre la iglesia de la Santa Cruz, el 8 de diciembre de 1977, no hace sino aglutinarlas definitivamente¹⁶. A finales del 78 quedan pocos campos. Con la llegada de la CIDH la *ronda* del jueves 21 de diciembre del 79 ya cuenta dos mil asistentes, el primer rostro político visible — **Alicia Moreau de Justo**—y una nueva, masiva solicitud de paredero de 37 mil firmantes. Y la *Asociación Civil Madres de Plaza de Mayo*, nacida el 22 de agosto, aniversario de Trelew. “Fue casual, pero tiene tanto que ver” (Vázquez, 25).

Cultura, sociedad y dictadura

El 30 de abril de 1976 en La Calera, Córdoba, tropas aerotransportadas del III Cuerpo de Ejército, que conduce el general **Menéndez** —alias *El Chacal*—incineran un millón y medio de libros de **Marx, Freud, Prévert, Proust, García Márquez, Cortázar, Neruda, John William Cooke y Paulo Freire**, y fascículos de las colecciones del *Centro Editor* de América

Latina *Transformaciones y Siglomundo*, delante de periodistas que registran el genocidio simbólico y un escuchan un comunicado estremecedor: “para que se evite continuar engañando a nuestra juventud sobre el verdadero bien de nuestro tradicional acervo espiritual sintetizado en Dios, patria y hogar” (Avellaneda 1986, 1: 135, e Invernizzi/Gociol, 2001). El *auto de fe*, a un mes del Golpe, estrena su política contra la subversión educativa e intelectual, suerte de andamiaje secundario del marxismo transnacional, y dilata tácitamente el radio de persecución, del militante-simpatizante izquierdista a cualquier opinante, maestro, científico o simple poseedor de una biblioteca pasible de tildarse en un *index* cuyo catálogo, como todo lo que legisla el gobierno, flota en la indefinición o dependerá de la cultura de la autoridad de aplicación¹⁷.

Nada mejor que cotejar los manuales de las asignaturas secundarias dedicadas a los temas de ciudadanía desde el peronismo de izquierda hasta el Proceso, de *E. R. S. A (Estudio de la Realidad Social Argentina)* a *Formación Moral y Cívica*. El primero, que firma **Emilio Fermín Mignone** (1974), propone en la *Introducción* al curso el “proyecto de liberación, desarrollo, socialización, justicia y participación” que dispone un modelo de Nación “que el pueblo ha apoyado con absoluta claridad y decisión” (13); considera un “grave problema nacional” la concentración de la población y del poder (38); cita y comenta la *La comunidad organizada* de **Perón** (90-6), destaca el papel de los sindicatos y el Pacto Social (98-102) y ejemplifica con el *Martín Fierro* la “protesta contra la injusticia” (114-6). Habla de las Fuerzas Armadas como factor de poder golpista y su nueva función en el actual gobierno (133-7) e hila apartados sobre “Liberación o dependencia”, y “Alienación y revolución” (149-60) –ilustradas por las reflexiones de **John W. Cooke** (171-82). A las curriculas de *Formación* que escriben **Blas Barisani** (1: 1979) y **Ángela Luchenio** (2: 1981) las caracterizan sus estructuras explicativas jerárquicas. Amén de subrayar la importancia del *ejercicio de la autoridad* como fundamental para el mantenimiento del orden familiar (1: 24) “virtudes familiares: obediencia de los hijos hacia los padres, o sea, el acatamiento de la autoridad paterna y materna” (2: 32), se señalan los *deberes* de marido (“defender a su esposa, procurarle el sustento”, 1: 25) y de la esposa (“atender a los cuidados del hogar; complementar la obtención del sustento, si fuera necesario”, *sic*, 1: 25), y se habla del sexo subordinado al matrimonio y a la procreación (2:31). Otro libro, el de **Kechichián** (1981) valora la obediencia de la mujer al jefe de familia varón, “servicio al bien común que la familia debe alcanzar” (36). Los “ataques y desviaciones a los principios de la ética familiar”, son el divorcio y el aborto (1: 27-8). La portada de los libros de **Luchenio** lleva el escudo nacional del *ejército*, orlado de cañones, lanzas y bayonetas.

El ocultamiento extrajudicial obliga a desplegar una política de mendacidad y doble discurso. **Massera** reitera a reclamantes internos y externos que la Marina no tortura y sí el ejército y la aviación, y a lo largo del primer quinquenio los comunicadores militares de las tres armas, anudan el mantra de la “campana antiargentina” ante las acusaciones, la venganza de los *vencidos en la guerra* (**Viola**: la “agresión planeada, dirigida y apoyada desde el exterior”: 26/12/76) que habrían inventado la fabulación de los campos, parte de un complot del *marxismo-leninismo internacional*, que, en su lógica, estaría infiltrado desde los organismos de familiares autóctonos y los *subversivos* en el exilio a los países europeos, traidores a la causa occidental cuya vanguardia de defensa, entonces, se desplazaría del centro a la periferia¹⁸. Cuando asume **Ronald Reagan** la presidencia de la Unión y con él un cambio en la política hacia América Latina, que pasa de cuestionar la violencia estatal a aguijar su práctica a través del respaldo a los gobiernos ultraderechistas, el Proceso acentúa su visión sobre la *guerra no convencional ganada*, los ineludibles *excesos* y la negativa a ser juzgados en razón de que todo vencedor no comparece nunca. Al principio, **Harguindeguy** atribuye el crimen a mansalva, no a una planeación sino a solitarios *elementos dementes* (26/12/76). El último error de apreciación, fatal para sus aspiraciones de perpetuidad, la comete el PRN al creer que la nueva alianza tejida gracias al envío de *asesores* en represión a Centroamérica, bajo aval de **Reagan**, derivaría en el acompañamiento de éste a la toma de Malvinas como devolución de favores.

El gobierno golpista, claro, responde a un fenómeno hemisférico mayor, la crisis del Estado benefactor tras la trepada del petróleo que vuelve rehenes a las economías industrializadas, la derrota humillante de los *marines* en Vietnam y un estado insurreccional en el concierto de las naciones latinoamericanas, la abundancia de liquidez en la banca internacional que genera una bacanal de empréstitos a los países subdesarrollados reabriendo un nuevo parágrafo en la historia de la dependencia financiera¹⁹.

La connivencia, por acción u omisión, de la población, es tema intrincado y sin vuelta de página, a treinta años, exentos de cateos de opinión publicados durante la época y que no había empresas encuestadoras. La realidad de la memoria pública supone una imagen más matizada acerca de *cuánto* sabíamos, en virtud del cedazo informativo, unidimensional, de la prensa argentina, obediente sólo a los cables oficiales y también víctima del terror, la desaparición de camaradas y la mínima capacidad de maniobra que baja desde las directivas de cada medio. Un documento revelado el 26 de julio de 2009, el Reglamento del Ejército RC-5-1, llamado *Operaciones Psicológicas*, pormenoriza el *Método de la Acción Compulsiva*, que “actuará sobre el instinto de conservación y demás tendencias básicas del hombre (lo inconsciente)”, mediante la inyección de la “angustia masiva y generalizada”: la laxa definición de subversivo

que hace a todos *culpables* —pasibles de caer bajo las redes de los Grupos de Tareas, y en forma subyacente, culpables de haber arrastrado al país a esa situación debido al sostenimiento electoral de un gobierno demagógico—la alta vigilancia capilar que, como vimos, designa uniformados en todas las instituciones, la delación, el clima de sospecha y la prohibición de salir después de determinada hora o reunirse hasta en la calle²⁰.

Mar del Plata: la marea roja. Recuerdos de los teatristas.

Tres mil detenidos/desaparecidos incrustan al frívolo balneario en la cartografía de sangre. Las venganzas personales-ideológicas de la ultraderecha peronista, acodada al saneamiento ya tácitamente impune organizado desde el Estado por los militares, pasan al archivo a aquella *Feliz* en que se puede ver a **Bergman** o los filmes libres de tijeras de los Festivales Internacionales. La bucólica microtopía barrial, con sus habitantes sin credo político y sus sueños de pequeña burguesía, en torno al fogón unitivo del cuadro amateur, queda definitivamente inhumado en el torbellino de crimen oficial de las demás ciudades.

El mismo día del golpe, **Amílcar González**, ex secretario del Sindicato de Prensa, es raptado en el Ministerio de Trabajo. Una patota que se identifica como “ejército argentino”, y en la cual hay elementos de la CNU, se lo lleva y martiriza salvajemente, hasta despertar en un calabozo de la Comisaría Cuarta un par de días después. En medio, el 25 de marzo, aparece el cadáver de María del Carmen **Maggi** en las cercanías de la Laguna de Mar Chiquita (**Ladeuix**, 90), luego de un año sin conocerse su paradero. Un florista de la Catedral, de apellido **Tortosa**, atestigua sobre el momento del secuestro en una Unidad Básica, para ser a su vez *desaparecido* junto con su hijo, la quincena siguiente, y sus cuerpos se abandonan en el Camino Viejo a Miramar o en Chapadmalal, zona donde la Triple A arroja a sus víctimas. Tres son los centros clandestinos marplatenses: el GADA 601 —Subzona 15 del I Cuerpo del Ejército, al mando del coronel **Pedro Barda**—, la *Cueva*, en el predio de la Base Aérea, y el ESIM (Escuela de Suboficiales de Infantería de Marina, director: capitán de navío **Mario José Fórbice**, y luego, el vicealmirante Juan José **Lombardo**)²¹.

Dos hechos centrales de la ciudad engrosan el anecdotario negro de la nación: la *Noche de las Corbatas* y la desaparición de teatristas. Entre la tarde del 6 y la madrugada del 13 de julio de 1977 pierden su libertad los letrados Norberto **Centeno**, Salvador Manuel **Arestín**, Raúl Hugo **Alaiz**, Camilo Ricci, Carlos A. **Bozzi** y Tomás J. **Fresneda**, más otras cinco personas, José **Verde** y su esposa, María de las Mercedes **Argañaraz de Fresneda** —embarazada de cuatro meses— María Esther **Vázquez de García** y su esposo Néstor Enrique **García Manti-**

ca, a quienes se aloja en el viejo radar de la Base Aérea. A un sexto abogado local, Jorge **Candeloro**, se lo intercepta en Neuquén y enviado a Mar del Plata muere en *La Cueva* el 28 de junio. De todos ellos, solo Verde y su cónyuge, Ricci y Bozzi, sobreviven; según **Bozzi**, es "la última operación de represión masiva que vivió esta ciudad a 16 meses de instaurada la dictadura militar"²².

Al campo intelectual marplatense lo desgarran el cerco y la cacería como a cada rincón del país. **Stebelski** debe su salud durante el Proceso a una elección de política interna en el gremio de actores: **Lugea**, a abandonar los lugares que frecuenta, el café *Napoleón*: "cuando matan a **Coca Maggi** se nos aposta un patrullero en la puerta y se termina todo", pasado un decenio intacto como punto de convergencia de artistas. **Mario Martín** sufre la desaparición de su hermana y cuñado en la capital en 1977: "me tienen monitoreado, me allanan la casa dos veces. Dejo el teatro dos años y sólo vuelvo, pero siendo de nuevo alumno, en el 78". **Mario Altamirano** pasa la adolescencia y su primera juventud con el espionaje en los talones:

"En el colegio *Minerva* ya estaba el CNU, con **Demarchi-Piantoni-Gómez** a la cabeza. Cuando terminé el secundario entré en Letras, dentro de la escuela Santa Cecilia, cuando era Universidad Católica. Acompañaba todos los días a la decana de Humanidades, **Coca Maggi**, a la casa, en Nueva Pompeya, calle Maipú, detrás de la iglesia, y *justo* el día que la secuestran no la acompaño y por media hora no me liquidan. Su novio, Eduardo, alquilaba en Corrientes y Juan José Paso; salimos a recolectar firmas para que la liberaran, y todos los plásticos marplatenses adhirieron: de allí se lo llevan. Esa noche, mi vieja me puso la valija arriba de la mesa y me dijo *andáte*. Yo era del PC, una afiliación más del corazón que efectiva. Cuando matan a **Silvia Filler** escribo un poema e **Ítalo Grassi** hace un mural, que podemos frente a la Catedral reclamando el esclarecimiento. Esa noche a Grassi lo roban en la casa. En fin, que estaba marcado..."²³.

Antonio Mónaco, futuro director de la EMAD, vive en Buenos Aires y relata la paranoia y las tácticas para vencer la censura y, de paso, simbolizarla:

Me desaparecieron alumnos y amigos, todos los lugares de encuentro eran perseguidos, desde los consultorios de los psicoanalistas hasta los espacios de ensayo. Mi estudio estaba sobre la calle Ayacucho, Barrio Norte, un sitio para preparar alumnos universitarios y secundarios; en el altílo funcionaba el taller de teatro y de pronto escuchábamos sirenas, tiros, nos callábamos angustiados, había que esperar que pasara, mirándonos todos entre nosotros e imaginando ...Llega el momento que me daba cuenta de que hacíamos el paréntesis y después simplemente seguíamos sin hacer alto por el horror: uno termina acostumbrándose, o cree, porque hace el esfuerzo para que no lo paralice. El panorama teatral era mucho peor: tiraban gamexane en medio de la sala y eso signaba la suerte de una obra: salía en el diario y poco gente volvía el día pos-terior. La cartelera pobre, nadie sabía qué carajo hacer, entonces, yo necesitaba decir algo y me inventé un espectáculo donde casi ni se habla. Se estrenó en *El Picadero* y era tres páginas de texto real y todo acción. Lo llamé *La otra versión o El Jardín de las Delicias*, inspirado en el **Bosco**. Tomé un cuento de **Poe**, *La máscara de la muerte roja*, —la nobleza que se junta en un castillo para estar a salvo de la peste roja y se dedica a la festichola"

Hugo Adamini, particularmente involucrado desde sus días de estética política en *La Manija*, conoce de amenazas y de *insilio*:

"Me había mudado al campo, los milicos nunca vinieron a mi casa, pero me zambullí en el psicoanálisis, lo que me salvó la vida. Estaba saliendo de una sesión de terapia cuando una chica me propuso ser dirigente del *Peronismo Auténtico*, con Montoneros en la clandestinidad. Le dije estás loca, eso no camina más... igual podía caer por pelotudo, pero al alejarme zafé. Otro grupo me ofreció dar clases con factura, lo que me venía bien económicamente, ya cerca del 78 y luego durante el Mundial, pero chuparon a dos personas: al muchacho lo pasearon en un Falcon por la ciudad para que marcara y a la chica la estaquearon en el GADA y le hicieron sexo oral, lo que te indica el nivel de demencia de esos tipos. No la torturaron, pero ahí estaban los lujos de poder que se daban. Le preguntaron por mí, pero sin insistencia. A la otra, la que me propuso ingresar en el Peronismo Auténtico, la vi a los meses; se guardaba en una casa de Los Andes y Alberti, y a los dos días de verla yo la fusilaron. "Con **Pepe García**, titiritero, trabajé dos años pero la consigna era no hacer una presentación porque entre otras cosas se produce el Golpe. Al principio no intervienen en Mar del Plata porque la ciudad era del Socialismo Democrático y **Fabrizio** había pactado con los militares para que no entraran. **Amador Grande**, en ese momento en la Secretaría de Cultura, nos llama a **Laureti** y a mí y nos avisa: *Muchachos, ni se les ocurra asomar la nariz porque se las cortan: me llegó una lista acá y están ustedes*. Yo le hice caso"

Pero el disparo de gracia a las últimas libertades de los teatristas proviene del secuestro de **Gregorio Nachman**, el 19 de junio de 1976, y de su actor, **Luis Conti**, en la misma operación. **Rosa Muñoz**:

“A **Luis Conti** se lo llevaron dos horas después que a Gregorio. Con Luis éramos muy amigos, muy compinches. Tenía una novia en cada puerto... Entró con *Un despido corriente* y luego hizo *Juan Palmieri*. Teníamos a la policía siempre entre la platea. Yo no estaba en Mar del Plata: después del Estrella de Mar a la Revelación, en el 75, un novio de adolescencia que vivía en Misiones me viene a ver y me propone que me vaya con él, y de ahí nació David, allá. En ese lapso me escribe **Aníbal Montecchia** para contarme que se los habían llevado. Nos investigaron a todos. Dios me sacó de acá en el momento justo; aunque yo no estaba metida en nada pude haber desaparecido porque te llevaban con sólo verte charlando con uno marcado: así desapareció gente a lo pavote. En Misiones, el 6 de junio del 76 nace mi hijo David y a los tres días mi hijo mayor, Sergio, que tenía 10 años, se asoma a la ventana y me dice que de un micro estaban bajando **GN**, Luis, Aníbal, Esther **Borda**... Iban a Brasil, y se quedaron con nosotros, hasta hicieron un ensayo de lo que iban a representar, se bañaron en casa. No sabía que habían venido a despedirse”.

Eduardo Nachman, que no está presente cuando su padre desaparece, narra los entretelones:

“El sábado 19, un día antes del Día del Padre, había producido un ciclo de cine en la Alianza Francesa, y me mandó a buscar las latas para remitirlas a Buenos Aires. El filme era *La belleza del diablo*, con **Gérard Philippe**. “mirálo porque para mí es un modelo de actor” y con un vago parecido a él. Mientras, aparece una patota de servicios en la calle Larrea: encuentra a mis dos hermanos y mis primos: éstos, hijos de la hermana de mi vieja, cuyo marido era **Elias Semán**, abogado de presos políticos en Córdoba y defensor de los de *Vanguardia Comunista*. Semán era perseguido, por supuesto, y mi tía se vino con sus hijos acá. Esa noche haría frío; mi viejo se va al sótano de la calle Colón donde había baúles con tela de telones, para que sirvieran de frazada a los nuevos huéspedes. Se va con mi vieja y mi tía y llega la patota, según mis hermanos, en una Peugeot 504 verde agua. Le preguntan si había firmado garantías a un par de tipos: él, con el sello de la inmobiliaria, le firmaba a quienes se lo pedían. Les dice que sí y bueno, *me va a tener que acompañar*. Y ahí se lo llevan.”

El Peugeot, presumiblemente, pertenece a **Bujedo**, el *referee* partícipe de los Servicios de Inteligencia.

Luis Caro, que termina exiliándose el 13 de agosto del 76, asegura que las desapariciones, especialmente la de Nachman, reconocido en Argentina y el exterior, “se vio como un llamado de atención sobre el campo teatral”, pero “acá no se vio así. Yo soy de Mar del Plata y reconozco que es una ciudad xenófoba y *Grego* nunca terminó de ser de aquí, en el fondo no lo querían”, y que, habiendo vuelto varias veces antes de irse definitivamente, “sentí que nadie se interesaba del asunto, amén del miedo que ya se había instalado”²⁴ Lo dicho por **Mónaco**, más la captura de Carlos **Waitz** durante un intervalo de *Israfel* (cf. *infra*, pág. 21) obligando al resto del elenco a reponerse del trauma instantáneo y reinstaurar la ficción, sobrepuja cualquier consejo del *Método*, que jamás habría imaginado circunstancias tales en torno al *training* interpretativo. La asombrosa dispersión del teatro lugareño en esta época, el *guardarse* precautorio y esperar o huir a otra profesión o comercio y desertar de las tablas, se admite como única salida de autopreservación.

No todos sufren. **Nilda Alegre**, escribana de profesión e interviniente en el sindicato de actores, hija de militar, tiene un destino distinto, aunque se refiere al PRN como *dictadura*. Tempranamente está enterada de sus métodos:

“En la época de (Montoneros) me viene a apretar los de la JP, me alzan en vilo del cuello. Yo era apoderada de los Telefónicos (FOETRA) e íbamos a una reunión en lo de (Marta) Marotta, en Garay y La Rioja. Entonces hablo con Antonio **Daguzán**, que era vecino, y responsable del apriete, y le digo: *mirá que yo tiro tres panfletos y a vos te llevan*

con tu familia. Tengo al ejército atrás. Yo había por entonces teatro en Neuquén, todos de izquierda, y después me iba al comando, me tomaba un avión y me venía a Mar del Plata”.

y recibe información de primera mano sobre la inminencia del golpe:

“El 23 de marzo del 76, como a las 9 y pico de la mañana me llaman. *Familia Alegre, junten pertrechos para quince días*. Llamaban a todos los que tenían relación militar. Se temía que hubiera combates en las calles, así que, en código, significaba abastecerse de determinados víveres y enseres para la supervivencia prolongada: pilas, agua potable, galletitas de agua tipo *Criollitas*, lentejas y chocolate, para guardarse a salvo”.

Confiesa haber tenido “un solo incidente político, con Daguzán” y durante el Proceso, “nos cierran las cuentas gremiales a **Montanelli** y a mí, los únicos que podíamos, porque Horacio era armero. El cierre duró seis meses; yo era gestora de IOSE, llamo al Comando y me la levantan”²⁵. Y hay quien logra tener una doble vida que pasa del temblor al alivio: “A pesar de la dictadura fue un período muy gratificante porque acá estaba sola y hacía lo que se me daba la gana”, asegura la dramaturga **Beba Basso**, pero, aclara, “El Proceso lo viví con mucho miedo. Pasaba tiempo acá y tiempo en Buenos Aires, donde vivía con Baigol, y cada vez que tocaban el timbre, temblábamos. *Es para vos*, decía, cuando preguntaban por Enrique, y se trataba de mi hijo, llamado igual que él, y sólo para verlo los amigos”. Y ofrece su versión sobre **Nachman**: “Me entero del secuestro de Gregorio por Susana, hermana de Alicia, esposa de GN. Tenía un negocio en Colón casi San Juan, que vendía lotes chiquitos, y hacía lo que podía. No tenía nada que ver con nada, era judío nada más, por eso lo levantaron. No estuvo con la pesada y defendía mucho a su familia”. El antisemitismo, proverbial entre los sicarios del PRN, convierte al director en víctima propiciatoria, un caso émulo del de Jacobo **Timerman**.

Aníbal **Montecchia** pasa de la prohibición a una rehabilitación a medias.

“Me llamó (Francisco) **Rinaldi**, ensayamos una obra y antes de que la estrenara lo llama la Municipalidad, de Fabrizio, el director de Cultura **Amador Grande** —marido de Gladys Lugea— y le dijo que, o me sacaba a mí o levantaban la obra, que era en el Payró (*Ha llegado un inspector*). La empezamos a hacer, pero dándola ya pusieron en cambio a Nahuel Villegas. Prohibido, estuve en el coro *Voces*”.

para, finalmente, integrar el elenco de *La ratonera*, única obra a la que asiste el general **Videla**, siendo el único actor de las 3000 funciones²⁶.

Las temporadas de los visitantes (1976-8)

El vodevil no se toma descanso, apto a la distensión vacacional y sin riesgo para los actores. El estío 1976 registra 34 espectáculos²⁷, un récord no obstante la recesión y la incertidumbre política. Como es asiduo, se observan las excepciones del teatro *culto* que prestigian el paisaje y aspiran al *Estrella*: *Constancia* (**Sommerset Maugham**), *El precio* (**Arthur Miller**), *La depresión* (Julio Mauricio), *Panorama desde el puente* (**Tennessee Williams**), *Poemas de amor*

y música (en base a **Pablo Neruda**), *La suegra* (**Te-rencio**) y *Antígona Vélez* (**Marechal**). Todavía hay un respiro para los desnudos de **Carlos Mathus** (*La lección de anatomía*) y el compromiso de **Juan Carlos Gené** (*El inglés*). Por primera vez no se publican cifras de audiencia o recaudación²⁸.

El 77, más flojo en turismo, denota una merma, (27 espectáculos) que debió a su vez acotar los bríos de 1978 (el promedio no pasa los 15)²⁹, no mucho mejor en cuanto a pasajeros. Las salas de *concert* se multiplican como derivación del abaratamiento necesario de costos –*Mago*, *El Gallo Cojo*, *La Jeringa*, *Eureka*, *Café Teatro*, *La Nona*, *La Cigarra*--y funcionan los espacios reducidos –*La Botonera*, *La Campana*, *Lugones*, *Lapacó*, *Mi País*—muchas veces ocupados por los independientes locales. Los teatros *grandes* entran y salen de circulación dependiendo de los alquileres y la reticencia o audacia de las compañías porteñas a oblarlos. Poco a poco la ligereza de las propuestas impregna el conjunto: a la autocensura política sigue la artística, en la creencia de que la colonia turística busca cada vez más entretenimiento. *El loro calabrés*, unipersonal de **Pepe Soriano**, es la oveja negra del 77 y su pasaje resulta casi inexplicable. El actor encarna a un *loco* al que aíslan después de discutir sobre la propiedad en una iglesia, ruega “no más shock eléctrico” y termina repartiendo pan entre la platea. Nada queda de eso en el verano del *Año Mundialista* y hasta **Oscar Ferrigno** se pierde en la temática regimentada de las peleas matrimoniales. **Alfredo Alcón** no vuelve a pisar nuestros escenarios ni se aproxima de nuevo el *Teatro Popular de los Trabajadores*, del coterráneo **Homero Cárpena**.

No se leen firmas bajo las críticas de *La Capital*; el otro matutino, *El Atlántico*, redondamente no las tiene. Se regresa al epigrama de buenos anfitriones, un discurso parecido a la reseña *de solapa* de los libros de ficción, y de preferencia, a los clásicos donde el cronista puede hablar maravillas, mediando los pergaminos previos de la obra:

“*El precio* entreteje un drama familiar en que queda reflejada enjuiciada, acusada y por último condenada, la llamada “sociedad de consumo”, y muestra con singular ferocidad los diversos modos con que, todos, de una manera u otra, pagamos un precio en este tipo de sociedades, en la que actualmente vivimos. La obra es despiadada, cruda, de alto vuelo dramático, pero casi todas las obras de **Miller**, tiene elementos de comedia, chistes breves sueltos y ocurrencias, que son indicativas de la vena jocosa del hombre” .

Hasta allí el *chivo*, o publicidad subliminal. La crítica:

“Cuando hay calidad no hay crisis y demuestra que el público que veranea no sólo quiere la liviandad de un espectáculo frívolo y sin contenido, sino que busca, como vemos, el teatro que traiga un mensaje”³⁰.

Obviamente, no nos enteramos qué y cómo significan. Como señala **Chiaramonte** (2007a, 256) “se vierten comentarios que sobrevuelan los temas, textos dramáticos y actuaciones, y se soslayan, o casi, consideraciones sobre puestas en escena y no aparecen en absoluto reflexio-

nes sobre poéticas teatrales”. Los recuadros con fichas técnicas completas se desvanecen en 1977, año en que además se concede el último *Estrella de Mar*, que se suspende hasta 1980. No obstante se cuentan 13 textos en 1976 y 14 en el 77 (íd, 256-7). El esnobismo infunde elogios para *La lección de anatomía* “aclamada en San Pablo” —podría imaginarse la obra póstuma del *Di Tella* pero sin humor extravagante:

“**Mathus** se erige en analista de lo cotidiano, en un pintor que con sencillos pero firmes trazos va elaborando, recreando la vida. Sin pretensiones (en un rescate de lo más puro de las experiencias, muchas veces excesivamente intelectualistas, del tiempo en que el *Di Tella* proponía revoluciones no siempre factibles), exige del espectador una atención que va más allá... Sin la superficialidad del desnudo convencional en el teatro, sino como la profundidad de un cuadro de Goya. Quien no la vea habrá perdido la ocasión de asistir a una experiencia irrepetible”

Chiaramonte nota que las críticas a las compañías visitantes llenan las páginas de *LC* durante enero, y recién el mes siguiente se publican las dedicadas a las marplatenses, “lo cual implica una postura: la repercusión y el apoyo que brindan no son los mismos” (257). Alguna columna ciertamente ironiza *contra* la fórmula *teatro de verano*, en el cual primero interesa el elenco, segundo la interpretación y tercero la obra, influjo abisal de la televisión que se traduce en ir a conocer en vivo a los divos y famosos (*Es más lindo ...con amor*, 6/1/77: 11). Los dos diarios mencionan la entrega del *Bagre de Lata* a lo peor de la temporada... al final de la ceremonia del *Estrella*, aunque no sabemos quién dispensa la estatuilla—seguro no el EMTUR³¹. Contradicción típica de la ciudad, al fin se hallan salas para estrenar en verano, consecuencia, no tanto de la deserción de los forasteros como de la apertura de lugares menos ambiciosos, y sucede esto juntamente con el miedo que desazona al campo teatral y rebaja la cantidad de grupos.

También es el último año del 5%, la Tasa Municipal. **Laureti**, al frente de la Federación del Teatro y Afines (FATTA), cree que el cobro del 5% de tasa municipal a los espectáculos extrabalneario saciará las inquietudes invernales: “7 elencos, 850 mil espectadores y trabajo para 80 compañeros”. El subsidio resultante podría efectivizar el Encuentro Nacional de Teatros a nivel local, y el 5° Congreso de Trabajadores de Teatro de todo el interior, y el inflado de una carpa neumática. Su queja ahora tiene nuevos contendores, “los que invaden por televisión nuestras pantallas con *tapes* grabados en la capital federal”, cuando “existe una reglamentación que estipula la realización de un 1% de programas de la ciudad, con elementos nuestros en tele y radio emisoras”³². Pero lo recaudado, que se disuelve en Rentas Generales, se suspende *sine die*. Aún avanzados los 70 los dos canales de Mar del Plata, repetidoras de los porteños, emiten shows que llevan una quincena de atraso respecto de sus cabeceras.

El 29 de marzo **Videla** jura como presidente de facto y día a día se precisan medidas de ajuste: la ley de prescindibilidad, la anulación de pedidos para salir del país y la intervención

de doce sindicatos; el drástico cóctel de los gobiernos militares —devaluación, aumento de combustibles y nuevos impuestos; una encuesta de FIEL concluye que habrá una “considerable retracción de inversiones” en el ejercicio; el índice de precios trepa al 32% al cumplirse el primer mes de dictadura y al 53% una semana después. **Martínez de Hoz** arenga a “tomar un puesto de lucha en este momento de sacrificio, sabiendo que es la única manera de salir adelante, porque la otra alternativa no quiero nombrarla” (¿default, socialismo, dirigismo?). **Videla** se reúne con los directores de periódicos el 12 de mayo, pero apenas asume promete respeto a la libertad de expresión, y sostiene: “a la prensa extranjera, como feliz embajada, la hemos de usar, para que transmitan en el campo de la cultura y de la comunidad humana, este saludo fraterno que el pueblo argentino brinda a las naciones amigas del mundo”³³.

Los matutinos de aquí reproducen las noticias tal cual las recepcionan de la agencia oficial. Los editoriales de *EA* del mes previo al golpe, que fluctúan entre el catastrofismo y una tenue esperanza³⁴, se esfuman inmediatamente después —ni siquiera se escriben prosas admirativas al nuevo régimen—y en cambio nunca faltan las declaraciones oficiosas de cuanto uniformado preside un acto público. No es que no se publiquen las macabras apariciones de cadáveres sino que se acepta de modo invariable la versión gubernamental o se deja tácitamente al lector rellenar el vacío informacional³⁵.

El golpe no impide que las compañías cierren su temporada como suelen, terminada la Pascua, el 18 de abril. La *Semana de Cine Internacional*, vestigio del Festival, no se efectúa “por carencia de películas”. En vacaciones de invierno llega el dueto **Julio López/ Carmen Vallejos**, *Solidós*, de **Rómulo Beovide**, “pieza sin restricciones que no contiene groserías, ni escenas escabrosas ni lenguaje hiriente”. Ese 19 de julio mueren a balazos **Santucho** y **Urteaga** en el departamento de **Domingo Menna** en Villa Martelli. Los cuerpos jamás aparecen, tampoco el bebé que la esposa de **Urteaga**, de ocho meses, espera. Algunas fuentes suponen una infidencia de *Montoneros* en la encerrona (**Seoane**1991, 285). *LC* se atreve a un título sintético: “Otro más”, referido al exilio de **Juan Carlos Gené**, y, suaviza, “aunque no fue confirmado oficialmente”, sumado al de **Norma Aleandro**, “tras una sucesión de atentados perpetrados por autores desconocidos”. Las playas son transferidas a la comuna, que llamará a licitación para concederlas y el Presidente denuncia “una campaña contra el país en el exterior”. Los precios se morigeran a un 5,5% en agosto, pero los aumentos en los servicios los repecha al 10,7 en setiembre y en los ocho meses acumula el 234,2%. El *Colón* hiberna sin programación: no acuerdan el monto del alquiler la Sociedad Exhibidora Financiera y el Club Español, pero a fin de año se habilita una nueva sala, *Olimpia*, de 250 localidades, en la galería Peláez-Aller, de Santa Fe y Rivadavia. **Jimmy Carter** es el nuevo primer mandatario nor-

teamericano. Este diciembre el intendente, vicealmirante **Carlos Emilio Menozzi**, interviene el Cementerio Parque debido a “graves irregularidades en la introducción de cadáveres, falta de identificación de ataúdes, restos carentes de identidad y sin registro en los libros”. El titular del ESIM, **Fórbice**, diploma a sus egresados 1976 y declama que “el momento histórico que vive el país manda que nuestros hombres sean lo que hay que ser: hombres de conducta, buenos profesionales y combatientes capacitados”. Su consorte se convierte ese año en rectora del Colegio Nacional n° 1 luego de desplazar al profesor **Francisco Zorrilla**, a quien acusa, sin pruebas, de proteger subversivos en sus aulas. En San Juan se condena a cuatro policías “por apremios ilegales seguidos de muerte”, hecho acaecido el 14 de abril de... 1971³⁶.

Uno de los éxitos de la temporada 77 es *El gran deschave*, que escriben a dos manos **Sergio De Cecco** y **Armando Chulak**. No se conoce otro texto de dramaturgo marplatense que haya sido estrenado por elenco nacional —el 11 de agosto del 75 en el *Regina* porteño, el 12 de diciembre del 76 en el *Ópera* de La Plata y del 4 de enero al 14 de marzo siguientes en nuestro *Astral*—acercándose a las 1000 representaciones (**De Cecco/Chulak** 1977, 7). Arrasa con los *Estrella*: mejor espectáculo teatral, actuación de elenco (compartido, la otra obra es *Absurda persona singular*), protagonistas masculino y femenino (**Federico Luppi** y **Haydée Padilla**), actriz de reparto (comparten **Nora Cullen** y **Tina Serrano**), director (**Carlos Gandolfo**) y mención escenografía (**Carlos Cytrynowski**). Un sino trágico, la aureola. **De Cecco** se suicida y **Chulak** muere a los 47 años, el 3 de abril del 75, enfermo de cáncer pulmonar, sin ver el debut ni la premiación en su ciudad adoptiva. El *Centro Asturiano* entrega una plaqueta recordatoria a **Antonieta Treviño**, su viuda³⁷.

Al verano 77, alicaído de pasajeros —“este fin de semana llegaron más mosquitos que turistas”, bromea con amargura—lo redimen los tres mil extranjeros de la *Conferencia Mundial de las Naciones Unidas para el Agua* (CONFAGUA, del 9 al 25 de marzo), evento que la ONU no relocaliza de su agenda pese a mala fama extramuros de la Argentina del Proceso. Antes, el antedicho *Centro Asturiano*, pasadas las “fiestas carnavalescas” decide repartir los premios *Actualidad 77* a personalidades del teatro visitante a punto de partir. Lo reciben directores como **Enrique Carreras** (*Nosotros dos somos tres*), **Norberto Aroldi** (*Este flaco Buenos Aires*) y **Eduardo Vega** (*Lo más lindo del amor*), pero no **Gandolfo** (dos obras: *El gran...* y *Absurda persona...*), **José María Paolantonio** (*Vidas privadas*) ni **Carlos Muñoz** (*La idiota*). La CONFAGUA, a desarrollarse en el Hotel Provincial, amén de las deliberaciones, consta de paseos dedicados a los ilustres funcionarios, entre ellos el japonés Jatzuo **Tsushima** y el sudanés Yahia Abdel **Mageed**; exhibición de la *Guardia del Mar*, un grupo de chicas de librea militar y minifalda que marchan y bailan, un asado a la criolla en la estancia “El Casal” y un

tour a través de *topos* de atracción: obras arquitectónicas, museos, quintas, viveros, pesqueras, textiles. Conocemos las conclusiones de **Mageed**: “Ahora sabemos que si no se mejora la administración de los recursos hídricos y se aceleran los programa de riego, el número de hambrientos y desnutridos seguirá creciendo en todo el mundo a razón de 12 millones al año”. Alrededor, prosperan los actos públicos y alocuciones, transcritos en forma acrílica³⁸. Marzo termina difundiendo una solicitada de “escritores; científicos enaltecidos por un Premio Nobel; sociólogos; juristas y ruralistas que descuellan en las más expresivas manifestaciones de la cultura argentina”, que expresa “su solidaridad con la lucha emprendida por las FF. AA para la reconstrucción plena de la República “arrasada y avasallada por el régimen abatido hace un año”. **Borges** y Luis Federico **Leloir** están entre los suscriptores³⁹.

En Semana Santa pasan, fugazmente, dos compañías. **Raúl Rossi** dirige a Rudy **Carrié** y Susana **Campos** (*Pijama de seda*, de **Summar Long**: Provincial) y Pepe **Marrone** y **Pato Carret** traen una revista: *Prohibido para amargados*, de **Ricardo Cristofani**. Un tal Ernesto Muñiz (*TELAM*) titula su cable *Un panorama feliz*, explayándose sobre las inversiones en estadios y autopistas rumbo al Mundial 78. El resto del invierno es desalentador. Verifica la llegada de conjuntos finisemaneros en el exiguo circuito comercial no afectado al cine. Ejemplos, *Los enamorados* (**Goldoni**) por la *Comedia Bonaerense* (6 y 7 de agosto); *Quién inventó los feriados* (**Lozano Dana**), dirección de **Wilfredo Ferrán** y *Pabellón 7* (de **Paul Van der Beghe**), conduce y protagoniza **Alberto Mazzini**. La última, una demostración de los elásticos controles del gobierno en materia teatral, ya que consiste en un *plot* de homosexualidad carcelaria con un desnudo frontal de **Mazzini**, y aterriza en *La Botonera*, donde poco tiempo antes se detuvo a Carlos **Waitz**. Los permisos y clausuras, como la reclusión y el sobreseimiento son siempre incomprensibles⁴⁰.

La producción de los marplatenses. *Concepción del texto espectacular y la crítica*

En pleno verano **Sonia Maris** encarrila *Los independientes*, luego de cuatro años de mutismo. La obra, *Una noche diferente*, le pertenece: “un matrimonio de clase media que de pronto se encuentra ante un problema que (la pareja) inconscientemente y por distintos medios tratan de soslayar. El enfrentamiento con la realidad prueba el amor que ambos se profesan, que tratarán de salvar con honestidad y coraje”, dice la autora⁴¹, quien asimismo anuncia un recital de poemas propios, *El amor en el Teatro y la Poesía*. El texto es lo inverso de los vodeviles de los huéspedes, en aserción dramática, una forma de capitalizar las preferencias de los consumistas vacacionales desde el costado *serio*. **Maris** nuclea a un grupo de jóvenes de re-

cienta hornada: **Julio Hernández, Yasmín, Margarita Valles, Silvia Conti, Alejandro Piumed, Ricardo Moyano y Sergio Rojas.**

En el salón *Florencio Sánchez* se presenta *Nuvact Studio International* y la pieza de su creador, el marplatense **Martín Donovan** *El sacudón*, que obtendrá el *Estrella* localista. Sus integrantes seguirán la carrera: **Juan Vitali, Graciela Spinelli y Eduardo Campos**, el primero en Buenos Aires. Donovan es el nombre de **Carlos Enrique Varela**, “descendiente directo del fundador del balneario, **Patricio Peralta Ramos**”, que década y media atrás sorprendiera, siendo púber, con *La caminata de los hombres largos* (agosto del 67: cf. cap 4, pág. 57). Varela, rebautizado, alcanza a prepararse junto a **Luchino Visconti** antes del nuevo aterrizaje en su ciudad, y organiza *Nuvact* en Suiza, la primera y única escuela de arte escénico nacida de un marplatense fuera del país. En Londres su principal filial educa a veinticinco actores: “dieron seminarios **Peter Brooke, Peter Hall, Roberto Phillips, Roberto Rossellini, Visconti, Césare Zavattini**”. *El sacudón* “ha dado pérdidas menores”. El anónimo crítico de *LC* le dedica sus elogios.

“No son muchos los antecedentes inmediatos de trabajos teatrales realizados con tanta solvencia, tanto “profesionalismo”, si cabe el término. Su valor dialoguístico llega a puntos tan altos como su valor conceptual. El tema, el encierro de un hombre ansioso de libertad en un medio social que lo reprime por tal actitud. **Mathus y Donovan** arriban al mismo desenlace: tras las presiones del medio, el protagonista destrozado por las paredes cerradas ante su libertad de ser, se destruye. En *La lección de anatomía* lo hace en forma literal; en *El sacudón* el camino es otro: la resignada aceptación de las imposiciones del entorno, el fracaso de su explosión de rebeldía, el conformismo, una forma tal vez más sutil de morir en vida... Con algunas fallas de marcación apenas observables —que obviaría cualquier espectador común—, Donovan dio al espectáculo un ritmo por momentos agobiante. Agresivo como es el tema abordado; duro, como es dura la vida de un joven que el ansia de libertad va destruyendo. El clima, bien dosificado entre climax de extrema violencia y pozos de profunda reflexión, lleva a la platea a vibrar. Donovan no es una promesa, es una concreta realidad. Tiene un gran sentido de lo que es la escena, sabe manejar su cuerpo, es expresivo olvidando el fácil camino del carilindo. En suma, a los 25 años está maduro para mucho más. (A **Vitali**) le falta gimnasia escénica, pero en él arde la llama del actor y tiene un futuro abierto. **Spi-nelli** pareció ausente en muchos párrafos. Algo se está germinando, y no vale la pena perder la experiencia”⁴².

La estructura profunda revela el estímulo externo del realismo reflexivo, aunque el protagonista no sea exactamente el hombre mediocre de la fase ingenua, y sí una mixtura del héroe romántico de la farsa según **Cuzzani**, depurado de intertexto político, y el frustrado final de la textualidad del período 1961-6, la sociedad como destinador y oponente que le exige *crecer* y adaptarse, para que concrete objetivos, pero al mismo tiempo le impide madurar —todas las piezas se cierran con la misma sensación de impotencia, el fracaso del actante sujeto que casi no actúa. Encuentro personal como artificio más importante, antítesis de caracteres, gradación de conflictos, la extraescena realista que se concreta como la continuación de la realidad social del espectador; de ella proceden los personajes con idéntico universo ideológico y causal del receptor, predominio de las funciones referencial y conativa, universo de conformación semántica —el espectador debe tener todos los datos para acompañar con su reflexión, causalidad explícita (**Pellettieri** 2003, 263-7). *El sacudón*, canto del cisne de la rebelión subjetiva

sesentista, y una de las escasas composiciones de autor vernáculo, nace póstuma. **Varela/Donovan** emigra a USA y trabajará de guionista de cine y televisión afuera.

A fines de febrero tenemos noticias de **Nachman**. Sin teatro propio, su *Comedia* recibe la invitación a actuar en el Nacional *Cervantes* durante marzo. La puesta sería la postrera del director, *Samka Cancha*, de **Raúl García** y **Jorge Acha**, pero nunca se efectiviza en la ciudad. El drama, más bien un *guión*, inasequible —no se publicó—, se debe a dos escritores miramarense⁴³. “Ambientada en el altiplano, narra las condiciones en que vive el campesinado, situación que puede ser la de cualquier indígena sudamericano: oprimido, desculturizado, marginado con violencia por el mandante del mundo. La música, tomada de temas populares anónimos y ejecutada en instrumentos originales”, acota *LC* sin medir la temeridad de tal gacetilla publicitaria, el 1º de junio, mes del secuestro del teatrista. *Samka Cancha* se llama una fortaleza del Cuzco bajo dominio incaico; suerte de coliseo romano, el Gran Concejo de jueces transfería allí a los reos reincidentes en delitos de desobediencia a los caciques, donde se los rodeaba de animales feroces, aunque “el pueblo mantenía la creencia de que los inocentes eran respetados por las fieras, mientras que los culpables eran devorados”. En su sitio web, **García Luna** aclara que “*existía una cárcel conocida con el nombre de “Samka-Cancha” en una de las faldas del volcán Pichincha, que hizo construir Huayna Cápac para castigar ciertos delitos, especialmente la traición*” (*sic* itálicas)⁴⁴, y llama así a

uno de los primeros levantamientos anti imperialistas en América Latina, impulsado por su líder José Gabriel Condorcanqui (Tupac Amaru) en las décadas finales del siglo XVIII.

Pero el contexto es diferente, en un presente atemporal o un pasado continuo revelador de la supervivencia del régimen de explotación de la mita minera, trasvasado a uno parecido al de los obreros forestales:

El alma del latifundio es la Oficina. Y el corazón, la estación de trenes. Una sin otra no tendrían sentido. En la Oficina se juzgan ofertas y demandas, se inventarían cosechas y rindes, se anotan gastos y nativos castigados o muertos (“vagos o ladrones”, según don Julio Ritz Argañaraz—el propietario), se abonan salarios (un tercio en efectivo, dos tercios en vales a trocar por alimentos provistos por la Empresa), se concentra el origen y el futuro de la Empresa. El ferrocarril (privado) transporta ocasionales pasajeros en un lujoso vagón y bolsas de maíz y algo de coca en numerosos vagones de carga. Y cierta vez llevó a Taruka escondido entre las bolsas, rumbo a los mercados de la Ciudad, para verse en secreto con los líderes de los mineros que habían tomado las minas de la Empresa y amenazaban dinamitarlas si no se les concedían salarios dignos y reducción de jornadas de trabajo.

Luna adjunta un *post scriptum* fechado en 2011, con detalles sobre la escritura y la estética de su colega **Acha**:

Este es el primer relato literario, todavía no transformado en guión cinematográfico ni en posterior libreto teatral, ambos lamentablemente perdidos, que pergeñamos con Jorge entre marzo y mayo de 1975 en Miramar. Como se observa, no cumple con las normativas del texto dividido en imagen y sonido, propio del texto fílmico, ni con la previa anotación del nombre del personaje y luego su parlamento, típico del texto escénico. Por lo demás, se reproduce acá solamente un fragmento, aluvional y desordenado, gestado para contar con una base argumental de arranque, cuyo original completo abarca más 30 fo-lios en tamaño oficio a doble espacio, y

numerosos apuntes al margen. Sirva, no obstante, para dar una idea de la magnitud de la película nunca rodada por Jorge, y de la pieza que en el verano de 1975-76 estrenó, con su troupe de la Comedia Mar-platense, el director Gregorio Nachman en el II Festival Internacional de São Paulo, invitada luego a su par de Caracas, países del Este europeo y el Cervantes y el San Martín porteños. Cabe, por último, advertir que el tema, propuesto por Jorge y por mí desarrollado, contiene ya esa dicotomía raigal, e insistente en casi todos sus filmes, de dos hombres en pugna o camaradas o cómplices o acaso, en el fondo, un solo ser en despliegue bifronte. Enigmas de artista que la realidad puede refrendar o no, pero que indudablemente hablan de su creatividad y, en fin, de su vida.

Los diálogos rescatados que transcribe, como ha dicho, no conciben didascalias sino un cruce entre narrativa, retrato e indicaciones actorales, las cuales no fueron originariamente tales:

Ahí están Jukumari, con su voz grave y su faca al cinto; el flaco Arpa Inka, desarmado y tranquilo; Senkalu y su narizota, capaz de oler a un gringo a la distancia; el entusiasta Taruka, recién vuelto de la Ciudad, reportando lo que hacen los mineros, y otros. Jukumari es Jefe y sabe escuchar. Sólo él puede matar.

Se trata de una asamblea india, que decide el rapto de Nemesio Reyes, capataz alfabetizado y traidor, que se pasó del lado patronal. Luego de la conversación entre el dueño de la mina y aquél sigue otra entre Pedro, un líder, y su mujer, Urpila o Paloma. Un pasaje situado “allá en la ciudad” agrega rigurosa actualidad: “Solo en la Oficina, Nemesio toma un periódico y lee el titular: “Subversión”. No conoce la palabra. Más abajo, mira una foto de manifestantes con puños alzados y pancartas: “Tomas de fábrica”, “Huelga general” y un subtítulo que anuncia: “Enfrentamientos con víctimas ponen al Gobierno en situación crítica”. Esto último no le resulta muy claro, pero al menos ocurre lejos. Eso sí, ¿qué querrán decir con “Toque de queda” y “Ley marcial”? ¿Una ley nueva, tal vez?” (pág. 4), unas acotaciones escenográficas: “Urpila y Pedro retiran casi todo mueble u objeto de su reducido dormitorio. Sólo dejan un catre y un cajón, y en las toscas paredes se ven clavos y siluetas más claras, sombras de tiempo y polvo, ahora ausentes: un crucifijo, un cuadro o espejo chico, un pájaro con las alas extendidas, y el machete de desmalezar. No hay otras armas, y mucho menos de fuego, prohibidas por la Empresa. Eso sí, no falta una botella de pisco o chicha” (pág. 5), una riña entre Nemesio y Pedro — “Nemesio pelea por su libertad. Pedro, por la de su pueblo” (pág. 6), la referencia a otro rebelde que murió “seis días estaqueado al sol” (íd.) y la decisión colectiva de encarar la resurrección: “en la Ciudad se pelea. Los mineros, los maestros, los puesteros, los estudiantes, todos andan pensando y haciendo lo que nosotros” (pág. 8).

Andrea Vicente, hija de un fundador del *Centro Vasco*, que estudia Antropología y novia con **Eduardo Nachman**, estudiante de Historia en esa época, recuerda haber participado de los ensayos, “era Urpila, la Paloma Blanca, algo así como la pareja del personaje central y me vestía de ese color”, y certifica, en efecto, “trataba historia y personajes del campesinado peruano, su problemática histórica”⁴⁵. Las fotos del archivo de **Eduardo N.** visualizan al elenco de ocho actores en dos líneas, tres adelante y cuatro detrás; los primeros son los músicos — dos queñas, una guitarra— y los traseros el coro, cuyos integrantes se alternan como monolo-

guistas-relatores, dando el paso al frente que los separa del conjunto. Así compuesta, la estructura semeja la de *Juan Palmieri*, con todos los intérpretes en escena. En otras reproducciones se ve un bombo legüero, ponchos monocromos y de varios colores, y alpargatas blancas. La extrema simplicidad, el escamoteo de trastos, la pura pregnancia del actor, la *portatibilidad* del texto espectacular en persistente gira trasnacional, definen los últimos latidos teatrales de GN. **Andrea V.** no se alista, finalmente, al elenco definitivo, que ahora, ante la previsible deserción de los más avezados, introduce una mayoría de jóvenes hermanos: **Eduardo, Claudio, Viviana y Gustavo Nachman; Cristina, Marina y Silvia Luna** (hermanas del coautor), y los *históricos* **Aníbal Montecchia, Luis Conti y Esther Borda**. *Samka Cancha* visita el II Festival Internacional de Sao Paulo como único representante argentino, junto a compañías de Irán, Uganda, Islandia, España, Francia, Italia, Venezuela, Brasil e India⁴⁶. Puesta no ortodoxa e ideotextual, actuación deíctica, espacialización épica, armoniza un sistema autónomo—las contradicciones epocales actual y remota en intercambio recíproco, movilidad del signo (el *huayno* junto al discurso), describen técnicamente la codificación nachmaniana.

En mayo 76 reabre la Galería *Lapacó*, perteneciente a la actriz y a su marido, Sergio **Velasco Ferrero**, con *El cuarto de Verónica*, de **Ira Levin**: dirige **Jorge Lamarche**. Su intriga gira en torno a la situación psicológico-social que empieza a reinar, si bien no consta que se haya insinuado una alegoría: “el cordón que separa la razón de la demencia”⁴⁷. **Beatriz Stábile**, que integra *Coqueluche* en 1971 (Cf. *apéndice*, pág. 31), propició una quita en el 5% y en el cupo de actores oriundos en los elencos porteños (1974: 5, pág. 52) y acaba de actuar en *Panorama desde el puente*, protagoniza la pieza, que se granjea una crítica conceptuosa la única vez que *LC* la menciona :

“Una lucha por imponer la verdad de cada uno, aunque ésta bordee ya la locura en la intrincada madeja de la psicología humana. Todo ello deben lograr los intérpretes en una obra que no siempre mantiene los niveles de atención, de aceptación de un público a priori (desconociendo el argumento) preparado para ver la obra de principio a fin, es decir, “sin baches” (pero) en las tres cuartas partes los actores logran el clima ideal. El principio tal vez resulta algo “chato” y paradójicamente recién explicable al final. Quizás esa haya sido la idea de **Ira Levin**, que se nos muestra en este *Cuarto de Verónica* como un interesante autor teatral sin trastocar su imagen de estudioso de la psicología humana que mostrara en *El bebé de Rosemary*.”

En cuanto a los logros de este conjunto marplatense no son pocos. Particularmente **Beatriz Stábile** conforma una actuación que consigue trasladar en toda su dimensión las dudas de una “chica” aparentemente equilibrada, pero que se encuentra al borde de la locura, por una circunstancia no buscada. **Dora Laborda** exhibe buenos recursos, máxime teniendo en cuenta lo intrincado del papel de la “Mujer”, tal vez sólo le falta “sacudirse” la chatura que significa la primera parte de la obra, para obtener la dimensión total del personaje.... **Lamarche** que también dirige en nivel parejo, con sobriedad y sobre todo al final, con aciertos. A **Adolfo Rodríguez Aranda**, no le tocó en suerte el personaje ideal para su lucimiento, muy apagado al principio, cuando entra poco en el diálogo aunque debe permanecer en escena; alcanza excelente nivel sobre la mitad y vuelve a decaer al final, aunque en el saldo final lo suyo es prometedor y susceptible a mejorar (*sic*). La dirección alcanza a llenar los vacíos que deja **Levin** en su libro. *El cuarto* tiene todos los ingredientes para atraer público. Suspense, buena interpretación y sobria puesta en escena, merece ser vista” .

Lamarche vuelve a la *mise* tradicional, amplifica las didascalias —en este caso guiado por los retratos y secuenciación de la novela—, se atiene a la actuación semántica, al espacio naturalista y la referencialidad inherente. **Rodríguez Aranda** ha intervenido en el grupo de **Jorge**

Pirosanto, *Teatro Popular Argentino* de 1975 (5, nota 163: 90), ahora redesignado *Teatro del Pueblo*, “surgido del Departamento de Cultura del SOIP”, que ofrece en febrero *El abolengo*, de propia autoría; **Pirosanto** escribe y conduce y es el único que viene cumpliendo ambas funciones—después de **Llan de Rosos** entre los 50 y 60. Una momentánea aparición hace el radio-teatrista **Juan Carlos Mariani**, ahora dedicado al teatro para chicos mediante su *troupe*, *Maravilloso mundo infantil*, en un show multimedia, en la sala *Florencio Sánchez*⁴⁸.

Las escuelas incoan su año de lecciones con relativa normalidad. *Gente de Teatro* (**Canosa/Marcó/Gaspani**) arrancan en el Centro de Educación Artística (San Luis 2176), y divulga un cronograma ambicioso, igual que *La Leyenda* de **Montanelli**, a esta altura el único en condiciones de perseverar por conservar el escenario del Club **Quilmes** y un plan de estudios sólo bianual⁴⁹.

Conviene detenerse en *El gran deschave*, que también viaja a la ciudad en el receso y corresponde su co-redacción a un marplatense. Ya hablamos del realismo reflexivo *híbrido*, transición hacia la subfase de intercambio de procedimientos, hasta tomar sus reglas obligatorias como solamente como una referencia (**Pellettieri** 2003, 251): visión exasperada de un matrimonio de clase media y sus diez años a cuestas en el momento de *deschavarse* puertas adentro, es decir, desenmascarar el autoengaño y las mentiras mutuas. La hibridación incluye artificios melodramáticos, humor caricaturesco verbal y gestual provenientes del sainete criollo, intensificación patético-ridícula en el accionar de los protagonistas, y elementos del *hiperrealismo*, como la amplificación del encuentro personal, el psicologismo exacerbado, el cruce de recuerdos y fantasías de los personajes. La pareja inmoral de la tragicomedia está llamada aquí a describir la elipse final en la trayectoria de la pequeña burguesía, sin rescate alguno de heroicidad positiva aún en su estandar de personajes mediocres, que persiguen en exclusiva la propia satisfacción, el daño y la humillación entre ellos. El juego maligno de *Quién le teme a Virginia Woolf*, que pasa de la ironía al confesionalismo cruel a fin de herir al otro, en una regresión al *Huis clos* sartreano, parece empezar donde termina *El televisor* (**José de Thomas**: cf. 3: 31): cuando el aparato sufre un desperfecto y se espera al *service*, los convivientes no tienen más remedio que la confrontación, un test del desgaste y el fingimiento. El texto conjuga la cursilería, la envidia y el culto a la apariencia (Susana: el televisor “no es de marca”, p.14; los muebles escandinavos de la hermana, 21; la nostalgia del “novio abogado”, 23-4; la promesa incumplida del “viaje a Europa y el departamento en el Centro”, 25), el resentimiento, los delirios de grandeza y la paranoia (Jorge: la ausencia de hijos, 27; el sueño del criadero de aves y conejos, 39; el socio del taller que, sospecha, le quiere “robar el negocio”, 52). En la escena culminante, la *regla obligatoria* es la parodia, el *role playing*, cuando Jorge

y Susana cambian roles y cada cual imita al otro (52), y en el final, asumen la miseria y el despojo de la relación y triunfa la autocompasión y la vuelta a la rutina. El *service* del televisor metaforiza:

“Esto es muy delicado y conviene vigilar su marcha. Una imagen levemente distorsionada, una pequeña chispa, cualquier mínimo detalle puede ser el síntoma de una enfermedad grave. Algunos clientes se preocupan cuando es demasiado tarde” (60).

Una clave de la debacle de la sociedad consumista y la estrategia de simulación, silencio y resignación que será su conducta en los años venideros.

La concepción escenográfica, de Buenos Aires a Mar del Plata, instala el living de las obras sesentistas de **Nachman**, pero con la proliferación expansiva naturalista que procura sobrea-bundar en carcoma: “muebles comunes, vulgares, un aire de abandono y tristeza, de cosas gastadas y nunca remplazadas, y un par de sillas que desentonan muy visiblemente” (7). **Cytrynowsky** añade un par de muñecos —el varón y la nena— sobre el piano.

La Leyenda materializa en el 76 *El inmortal*, del dramaturgo andaluz **Alfonso Jiménez Romero**, “¿una obra de teatro clásica, una farsa, un ‘burlesque’, una caricatura escénica, un juego coreográfico o una expresión plástica matizada con diálogos y punzantes ironías corales a la sociedad que han construido los hombres?”⁵⁰. *Ceremonial grotesco*, como lo clasifica el crítico **Oscar Cornejo Bernal**, vuelve al duelo verbal de pareja en discusión realista (*Ella y Él*) y la interpelación surrealista de *La Trasnakia*, (cf. 4, pág. 82): los cinco dúos de *fantoches* enmascarados que bailan alrededor, cada uno a su vez una pareja actor-actriz, proyectan “sus sueños, disconformismos, actitudes íntimas y represiones”, según analiza el crítico de *LC*, que se exhiba en cuatro columnas y reconoce lo que sería la representación del año:

“Un friso delirante, un mural que incursiona en los siempre confusos vericuetos de la surrealidad yacente en todo individuo pensante... Tiene distintas interpretaciones, tantas como sean los espectadores.... Es en los momentos en que lo oculto se corporiza cuando la obra atrapa y contagia. Plasticidad en los movimientos, permanentes máscaras aún alejadas del centro de la escena y un encanto indeterminado.... En los 105 minutos que dura la pieza, y que “no se entiende pero llega de alguna extraña manera”, la comparsa, ya no trasfondo ni secundaria, sino que se convierte en (lo) más logrado. La “fantocheda” logra el clima onírico, de juego escénico, quizás porque estos diez jóvenes no actúan: juegan y se divierten. **Montanelli** tiene predilección por obras carentes de líneas argumentales definidas, predisposición que se advierte en algunas de sus propias creaciones. En el manejo de “Ella y Él” no sobrepasa lo corriente, pero asombra cómo ha logrado ese conjuro de plasticidad y armonía en las voces, movimientos y gestos de los “Fantoches”. Hay notable diferencia entre una cosa y la otra, entre las escenas de “teatro clásico” y el que propone Jiménez Romero con sus símbolos”

La limitada descripción del articulista trasluce otra versión del intercambio de procedimientos, que anticipa parcialmente a **Félix Monti**, la “progresiva intensificación de la densidad simbólica que obra por acumulación, desarrollo y reiteración.” (**Pellettieri** 2003, 252), aunque todavía sin intertexto político: realismo más neovanguardia —pero de otra tradición dramatólogica. Más alegóricos que absurdos, los *fantoches* que hipostasían los valores (y disvalores) psicológico-morales de la dualidad adánica, sin excesivo subrayado del referente contextual, apuntan a una cuestión genérica teatralista, la expresión corporal y la coreografía al

lado del comentario sobre la convivencia personal: “ese submundo burlón y enfermizo que va desde el disparate a una ironía contundente: ‘Los norteamericanos tienen la estatua de la Libertad para creer en ella’ (opina un *fantoche*)”. El enunciado que en España anuncia la próxima liberación tras el óbito de **Franco** aquí puede sonar a la nostalgia por un país que está terminando⁵¹. Puesta tradicional junto al espacio lúdico, naturalismo y expresionismo, conjunto integrado, intertextualidad, **Montanelli** alimenta una de las líneas de su poética, la *farsa de ideas*, un armónico inestable entre el realismo psicologista, el absurdo verbal y el símbolo.

Fiel a su dinámica de trabajo, el director da su propia visión de *Las de Barranco* de **Lafèrere** en noviembre, y ahora adiestra a un grupo numeroso: **Chaher, Fabián Demarco, Susana Arenz, Beatriz Leiva, Patricia Portilla, Vilma de Gregorio, Omar Turbán, Ezio Piemonti, Roberto Cozzolino, Virginia McGough, Rodolfo Barone y Rubén Montanelli**⁵².

La compañía nativista **Clelio-(Tessitore)Rosa (Castellanos)** sale de gira. *El rancho del hermano* se propone en Tres Arroyos, González Chavez, Coronel Dorrego, San Cayetano, Orense, San Francisco, Belloc, Claromecó, Benito Juárez y Vázquez, y **Tessitore** viaja a Salta y Tucumán, “a efectos de observar posibilidades de llevar allí su espectáculo”. El elenco “se completará con elementos tresarroyenses” y a la sazón se halla desarticulado, pues “está incorporando actores y aficionados” para *La tierra es mujer* de **Dátilo Giacchino**, obra que premió la comuna en 1975 en un certámen provincial “de tema épico, sobre la Conquista del Desierto”. También se anuncia una *moralidad* cristiana en el templo evangélico de Italia 2862, *Y fue la luz*, de Jorge Pradas, que dirige **David Sparta** y “plantea las experiencias vividas por una familia en la Segunda Guerra”. La sigla **NAM (Nuevos Actores Marplatenses)**, continuadores del *Nuact* de **Donovan**, comenta una conferencia de **Abelardo Castillo**, “Claves de la literatura y el teatro argentinos”, previa al estreno de *Israfel*, de cuyos derechos **Rubén Benítez** “ha logrado la exclusividad en todo el país y durante dieciocho meses”. En setiembre ensaya la *Compañía de Comedias Universales*, creación del porteño radicado en Mar del Plata **Francisco Rinaldi**, que presentará *Ha llegado un inspector* (J. B. **Priestley**)⁵³. *Los Juglares* enfilan sus *Piezas rosas*, de las que adelanta **Loholaberry**: “la tradición escénica griega proponía que todo poeta uniese a sus tragedias un drama satírico sobre el tema desarrollado en aquéllas, enfrentando de tal forma al espectador con el anverso y el reverso de la misma medalla”. Y cita a María Elena **Walsh**: “*El music hall/ entona un poco como el alcohol/ uno se va/ tal vez a casa con menos soledad*”⁵⁴.

Otro intérprete activo sigue siendo **Daniel Ruiz**, que viene de una gira tan populosa que suma cien puestas de *De reyes y súbditos*, digesto teatral de escenas clásicas, “reflexión sobre

el poder y la sumisión”: el monólogo de Zeus en *Las moscas* de **Sartre**, el Dios de *César y Cleopatra* (Bernard **Shaw**), *Marco Antonio* de **Shakespeare**, *Calígula* de **Camus**, Creonte en *Antígona* de Jean **Anouilh** y Berenger I de *El rey se muere* (**Ionesco**). **Ruiz** es un histórico de educación académica: ABC primero, luego *Los Juglares* (parte de *Platero y yo*, *Estado de sitio* y *La consagración de la primavera*), alumno en el Conservatorio de Música y Arte Dramático de Bahía Blanca bajo las enseñanzas de **Nina Cortese**, actor de TAM junto a **Galvé**, profesor de Literatura Dramática e Interpretación en el Teatro Universitario de nuestra ciudad y fundador de *Gente de Teatro*. No sabemos cómo fue asimilada la crítica alusiva por las autoridades y sí la respuesta del auditorio, evidentemente necesitado de ella. **Ruiz** regresa al tablado a mitad del 77, ocasión en que *Gente* muestra *Cuentos de Irlanda* y, en simultáneo, a los discípulos de su Escuela⁵⁵. **César Gaspani**, compañero de **Ruiz** y **Coca Maggi** en el *Club de Teatro Mar del Plata*, de breve existencia hace seis años (cf. cap. 5, pág. 8), coautor de *Frío-caliente* junto a **Ruiz**, incurso en la pantomima y el teatro infantil (íd., 21), insiste en el mimo: *Historias con manzanas* (22/8; 4/9 y 9/10), que en octubre del 75 integró el Festival Latinoamericano de Mimo, ocurrido en Santa Fe (LC: 20/8, 10). Notoriamente los teatristas del balneario han roto sus fronteras y se mueven cómodos en las congregaciones del país y fuera de él. Aún no sobrevino el último balazo a quemarropa que instigará la desmovilización.

El 26 de enero del 77, la función normal de *Israfel* sufre una arritmia inesperada. Se juega la escena en que Poe (**Juan Vitali**) dialoga con el tabernero (**Carlos Waitz**) dispuesto a beber hasta morir. De pronto, el actor no está detrás de la barra sino su sustituto:

“Estaba de espaldas al público, sobre el escenario, escuchó un ruido y un llavero que golpeaba contra el piso. Su compañera, **Mónica Leyaten**, la novia enferma del poeta, pudo ver a esas personas (el Grupo de Tareas). La obra continuó a pesar del miedo que **Vitali** percibió en la cara de la actriz. La escenografía cambió y Poe se encontró en la taberna apoyado contra la barra para dialogar con el tabernero. **Vitali** se sorprendió al ver a **Ángel Balestrini**. Luego, (los actores) hicieron la denuncia. Para los padres de **Waitz** se trató de un error. **Vitali** declaró ayer que nunca escuchó de su amigo una opinión desmedida sobre política y cree que no militaba. Otros testimonios lo vinculan a la Juventud Peronista. El Ford Falcon azul llevaba en su interior a una chica que parecía detenida”

El relato reconstructivo lo suscribe el propio **Vitali** a la Comisión de los Juicios por la verdad⁵⁶. **Balestrini** completa, desde bambalinas:

“Me acuerdo que estábamos con Carlos Fayt, que fue después farmacéutico, en la escalinata del teatro (*La Botonera*) y entran dos personas que preguntan por el tabernero, y... se lo llevan, hasta el día de hoy. Cuando le toca hacer la escena, tuve que remplazarlo y salir al toro a hacer el papel, mientras (Graciela) **Spinelli** me dictaba la letra. Las boleteras me cuentan que habían visto el Falcon en la esquina y que los tipos habían dejado las armas en la boletería antes de entrar.”⁵⁷

Nadie a salvo: la represión empieza desde el más famoso, **Nachman** El menos, apenas debutante –**Waitz**—también cae, y la mayoría de los teatristas se ubica en *medio* del abanico, de modo que todos pueden ser atrapados. Y en el inocultable y público ágora del escenario, sin escapatoria. La accidental *delicadeza* de cazarlo en un entreacto parece premeditada: mínimos

testigos, y cofrades de la víctima. Los espectadores se enteran al salir, y a medias. Luego, los esbirros podrían ir por ellos, en la calle o su domicilio⁵⁸.

Israfil viaja a la capital en julio, al teatro Santa María del Buen Ayre. **Benítez** y **Vitali** no regresarán a Mar del Plata. *LC* transcribe una crítica de *La Nación*, por parte de un corresponsal que ha visto la escenificación en *La Botonera*:

Puesta en escena perspicaz y clara. “El director trabajó sobre cada uno de los personajes tratando de que transmitieran sus parlamentos con el máximo de entendimiento y limpieza y evitando los desbordes y la grandilocuencia. No siempre lo consiguió, y algunas secuencias, preocupado por crear una atmósfera de misterio y presagios oscureció demasiado la escena. Esa falta de luz perjudicó el juego expresivo de los intérpretes y obligó a los espectadores a un esfuerzo óptico que disminuye sus posibilidades de atención.... Se advierten (en Vitali) notables progresos respecto de la labor realizada en Mar del Plata. Ha logrado en parte dominar su encendido temperamento y aunque todavía registra excesos.... Sus mayores méritos residen en su total entrega y su sinceridad que infunden rasgos convincentes a la personificación de Poe”.

En su nuevo espacio se superan las acostumbradas estrecheces que le tocan en suerte a los locales en cada consecución: “correcta la escenografía de **Carlos Dauguet**, que en la versión marplatense planteara problemas casi insolubles al director **Benítez**”. Discrepa el comentarista con “las proyecciones, que podría haber omitido: nada agregan y resultan altisonantes”. Ya empieza a ser trillada y estorbosa la utilización de *slides*, tan practicada en el último lustro⁵⁹.

La figuración marplatense en la temporada 77 es mayor que en su inmediato invierno. **Montanelli** coloca dos obras a la vez: *Las de Barranco* en el llamado *Teatro Municipal*, no otro sitio que el Torreón del Monje, y *La Pasión de Cristo* en el Colegio San Alberto, dirigiendo a un *Teatro del Pueblo de la Parroquia La Sagrada Familia*, “50 actores en escena inspirados en el culto y en la fe cristiana”. *Teatro del Pueblo* tiene una connotación puramente denotativa: “auténticos pescadores del Puerto, en su mayoría devotos de la Parroquia”, confía el propio **HM**⁶⁰. Diseña tres escenarios simultáneos y el libro es del padre Luis **Orione**. **Rinaldi** y su plantel hacen temporada en el *Ruperto Godoy*. La comuna da algún paso importante, como la Carpa Municipal, en el futuro emplazamiento de la Biblioteca, 25 de mayo y Catamarca. La inaugura el reaparecido grupo *La Manija* de **Laureti**, que repone *El organito* de los **Discípulo**. El director se entusiasma:

“Debemos admitir que el elenco estamos todos excitados y emocionados. Constituirá el lugar físico tan anhelado por el movimiento teatral marplatense... Los actores nucleados en los distintos elencos podrán desarrollar racional y coherentemente su labor artística, con la programación y coordinación de la Subsecretaría de Cultura. Quiero remarcar que históricamente es un hecho sin precedentes en nuestra ciudad. Y de esta manera se nos va a permitir a la gente de teatro trabajar con continuidad en un lugar digno y estable y muy bien equipado. No tenemos temor en afirmar que de esta manera, se podrá crear una corriente de público adecuada, incentivar el desarrollo cultural regional, y crear a corto plazo un movimiento teatral sólido, con perfiles propios, y sentando definitivamente las bases de la profesión a nivel local”.

No obstante, la *carpa* durará apenas dos años, y en rigor, la había adquirido el sindicato de actores merced a la cesión de la tasa del 5%: “no era estructural sino inflada, con viento, y capacidad para 400 personas. Allí **Laureti** después puso **Molière** y en el 78 el seminario de Alejandra **Boero**, gracias al pacto *PC-militares democráticos*. La Asociación Argentina de Actores, el 24 de marzo del 76, lo primero que hizo fue impugnar todas las personerías que había

concedido durante Isabel —la nuestra la firmó **Ruckauf**—y los militares, ni lerdos ni perezosos, nos la sacaron. La carpa la agarró la Marina y la llevó un año a la Plaza Colón para una muestra de no sé qué cuernos y al final terminó en el GADA, tirada y hecha pelota”. *LM* —**Jorge Ahamendaburu, Mónica Calienni, Laureti, Edgardo León, Martha Marotta, Jorge Rubiolo y Paul Torrillas**—estrena el 11 de abril, pero es reposición de la obra “que representó a nuestra ciudad en la Semana de Mar del Plata en Buenos Aires, entre el 27 de agosto y el 1 de septiembre de 1974”⁶¹.

En el *país jardín de infantes*, como lo tachará María Elena **Walsh** en breve, quedan exceptuados de sospecha los elencos para niños. **Los Juglarcitos** en *La Jeringa*, el Grupo **Tiempo** de **Leticia Buira** en el *Claudia Lapacó* (la obra, *La arena primera*) y *Chupete el Juglar* en el Salón Cooperativo *El Monolito*, Luro 6580. El grupo de **Buira**, creado en 1973 —Guillermo Krueger, Beatriz y Raquel Olmos, Alberto Haagen y Graciela Amores— perdura hasta fin de década. *Vueltas, canciones y vueltas*, por **El Cornetín** (Gladys y Juan C. **Lugea**, Carlos **Torreiro**, Adrián Beato) se estira desde el verano, del Torreón —organizan Cultura y Turismo municipales a la Carpa. En el *Eureka Concert* asoman los *Títeres de Pepe* (*García*) y el Grupo *Piedra Libre*⁶².

Un par de años pervive el **Grupo del Muelle**, siempre en temporada baja. En el 76, estos jóvenes, algunos de los cuales han cursado arte dramático con **Montanelli**, prueban suerte en el *Lapacó*, que **Velasco Ferrero** les presta cuando llegan los fríos. La primera conjunción de textos entraña cierta temeridad que pasa desapercibida. *Pequeños negocios con hierro*, de Bertold **Brecht**: “cada personaje representaba un país, y el matón de la fábula, la Alemania nazi, que invade a la *Señora Checa*, Checoslovaquia, que tenía las fundiciones pesadas para las divisiones Panzer”, resume **Mario Martín**⁶³; completan otras dos piezas breves: *Los muñecos del Señor Sin*, del local **Jorge Musumeci** y *El difunto* de **René de Obaldía**. En el 77 entablan *Teatro Breve Marplatense* en el salón *Eureka*, “una serie de sketches y una obra corta” del “autor de nuestro medio” Carlos Enrique **Petroni**, (*Prólogo simple*, *Basural*, *Una pareja normal* y *No tiene importancia*), ganador de la Faja de Honor de la SEP (Sociedad de Escritores de la Provincia). Dirigen **Mario Moyano** y **Martín** el primer año y **Moyano** el segundo⁶⁴.

Tétrico, el 77 es uno de los años de menor número de obras y grupos oriundos. Se anuncia a *Sus comediantes*, de Carlos Hugo **Andrada**, en *La Botonera*, con *Un cabello sobre la almohada* (**Carlos Carlino**), a fin de octubre (27 y 28). Del cuarteto de intérpretes, Marcela Videla, Susana Muller, Gerardo Bosisio y **Fernando Visconti**, sólo el último seguirá la carrera, pero en la ciudad lo vemos recién en 1992 junto a **Mario Moyano**, antes de emigrar también.

Andrada fue entrenador de teatro en la Universidad Católica y anota una puesta suya en 1970 (cap. 5: 9)

El terror, la tablita y la gloria: economía y política(s) en 1978-9.

Un análisis de la economía argentina en el trascurso del PRN demarcaría un antes y un después de la intervención y liquidación del BIR (*Banco de Intercambio Regional*) por el Banco Central, en marzo de 1980, que gatilla un efecto dominó sobre otras tres entidades crediticias y desvirtúa dos alucinaciones, el mito de la confianza interna que genera una conducción económica exornada de excelencia y sin oponentes, y el holgorio consumidor de bienes importados, viajes al exterior y cuentas bancarias con intereses disparatados, burbuja de felicidad que habrá de popularizar un vocabulario poco conocido hasta entonces: *deuda externa, desindustrialización, mesa de dinero, fuga de divisas, capitales golondrina* —entran, especulan y vuelan—, *bicicleta* —diferir pagos colocando el importe a plazo fijo. Todo precedió, en mayor o menor medida, y en gobiernos de signo variado, al Proceso, pero nunca una tal suma de poder ocasionó un derrumbe tan generalizado e inexorable. Quizás los dos hechos se expliquen mutuamente⁶⁵.

La coyuntura de los primeros dos años parece favorable, cuando el ingreso de capitales extranjeros a los que atrae el rendimiento de la plaza local se adiciona a las reservas (2300 millones u\$s del último trimestre del 77 al primero del 78) y la balanza comercial arroja superávits luego de la venta de cereales a la URSS, la hidra roja devoradora de los valores occidentales y cristianos devenida *rosada*, que a cambio traba todas las sanciones contra la Argentina en los foros internacionales debidas al tema derechos humanos. Los 6000 millones de dólares positivos en las arcas de fines del 78 se computan similares a la masa de dinero puesto a corto plazo, y consecuentemente, una ínfima grieta de la certidumbre, como la inminencia de una guerra con Chile, desata la histeria de moneda fuerte, que el BC no restringe y hasta amplía de 5000 pesos a 10.000 el 30 de junio del 78 (**Schvarzer** 1986, 74). El mismo autoritarismo que vacuna contra las mudanzas del rumbo acrecienta el pánico económico que venía a combatir, al no existir atenuación parlamentaria, ser impermeable a la crítica y basamentarse en un Presidente que desconoce los entresijos de la economía pero se obstina en conservar a su Superministro a pesar del progresivamente peor rendimiento de los números⁶⁶.

En pleno conflicto fronterizo, el 20 de diciembre del 78, Martínez de Hoz anuncia un cronograma de devaluación escalonada, y decreciente, del tipo de cambio, con una primera etapa a culminar en ocho meses, o sea, agosto de 1979, medida a la que acompaña la reducción de

aranceles de importación, la combinación de aperturismo de capitales y de comercio. Las pautas o *tablita*, como se la llamó vulgarmente, aspiran a igualar en el tiempo la inflación local con la exterior, gracias al ingreso de mercadería más barata y la fijación de un nuevo precio de la divisa mes a mes, pero tal convergencia es más deseada que posible, y menos automática que programable⁶⁷.

Si la desocupación no pasa el 3,3% promedio entre 1976 y 80 (**Damill**, 220) obedece primero a los recortes salariales sin contrapunto gremial (el secretario de Hacienda Juan **Alemann** habla de *sobreocupación* en julio del 79), luego a los costos de las indemnizaciones y la finalmente a la absorción por la burocracia estatal, explicativo del repunte del PBI al principio de una gestión antinindustrialista —a la que un Régimen de Promoción regional iguala los derechos entre inversores locales y extranjeros, con independencia jurídica de sus filiales respecto de las casas matrices (**Schvarzer**, 199). De las cien mayores empresas vendedoras de 1976, 33 ya no figuran en 1981, y 39 muestran balances negativos (íd, 200)⁶⁸. A eso adicionemos las desbordantes expensas del Mundial 78, que **Alemann** osa denunciar y sufre un atentado dinamitero (sale ileso por azar) el 21 de junio en momentos de la —también— sospechosa goleada 6-0 del seleccionado de fútbol a Perú (**Llonto** 2007, 277); las elefantiásicas autopistas del intendente porteño, brigadier Osvaldo **Cacciatore**, que insumen 900 millones de dólares, con sus 8000 ordenanzas *secretas* y dádivas licitatorias a la *patria contratista* (**S/M**, 2001:236); el presupuesto castrense y, en menor medida, los negociados usando dinero público en asesoramiento contrainsurgente y triangulación de armas contrabandeadas a las repúblicas centroamericanas, que comparten empresas paralelas al Estado pertenecientes a **Massera** y **Suárez Mason**⁶⁹.

La proximidad del megaevento de la FIFA no apacigua el furor homicida sino lo acelera sobre los ya presos, para tener culminada la faena antes de la llegada de las delegaciones y reducir el acecho del periodismo ajeno alrededor de los mataderos, que pasan de 610 en los inicios a 60 en 1977, 45 en 1978, 7 en el 79 y solamente dos (ESMA y *El Campito* o Campo de Mayo) en 1980⁷⁰.

En setiembre, **Massera** se retira, frustrada su ambición de ocupar la presidencia pero ahora libre para generar su propio espacio, en la privilegiadísima situación de ejercer la crítica al mismo ejecutivo del que formó parte sin temor ni temblor a sus hostigamientos. En su afiebrada imaginación, producto de la impunidad y también del tenebroso candor que ella da, cree que el acuerdo de cúpulas y retener en prisión a las principales personalidades del peronismo — **Isabel** sacada de la residencia del Messidor en la Patagonia a dependencias navales, **Lorenzo Miguel** y otros dirigentes en el buque *Treinta y Tres Orientales*, el *ministaff* de conversos

montoneros y colaboracionistas obligados de la ESMA, un 8% de los 4500 que decide asesinar—lo habrá de erigir en líder subsidiario del movimiento nacional que, aún satanizado en los papeles, sigue latente en los favoritismos sociales⁷¹.

Cambios dramáticos se suscitan tras el Mundial, cuando el PRN busca encauzar su buena fortuna en prohijar *la cría*, el partido *procesista* llamado *Movimiento de Opinión Nacional* y antes *de Reconstrucción Nacional*, y sus distintos cronogramas que irían entrometiendo civiles potables a un gabinete presidido invariablemente por Videla “de civil y sin conducción del Ejército”, como planea el tándem **Yofre-Villarreal** (S/M, 333), o escalonando etapas de cuatro años después del “absolutismo” que terminaría en 1979, **Videla** cuarto hombre más la Junta y a la par el MRN con **Massera** y **Agosti** de líderes naturales, según piensa **Mariano Gron-dona** (íd, 309), o hacia posteriores comicios de voto calificado, la construcción de una “ciudadela educativa” que instruya a las jóvenes generaciones, y un pacto interpartidario que garantice la no revisión de lo actuado, léase crímenes masivos, tal cual preconiza el asesor **Jaime Perriau** (íd, 357-8). **Videla** considera la repolitización una *zanahoria* francamente distractiva (S/M, 279), pero es consciente de que en 1978 el Proceso empieza a *vegetar* (íd., 356) y no se equivoca: liquidada su principal *excusa* —mejor que *causa*—, el terrorismo privado, sólo le queda abrazar una economía que va escorándose y urdir los pasos necesarios para rehuir las presiones destinadas a la confesión del horror y su castigo. Desde ahora, la Junta se recicla en la bien adecuada metáfora del embajador americano previo a Castro, **Maxwell Chaplin**: “tres leñadores encima de un tronco río abajo” (íd. 351)⁷².

La estructura esquizo del gobierno, su doble faz *diurna* —descongelamiento político controlado, receptividad ante la visita de la CIDH, pacifismo final en el litigio trasandino frenando el *Operativo Soberanía* o guerra e invasión directa que sueñan los *halcones*—y su faz *nocturna* —*desciudadanización* (**O’Donnell** 1984, 29), fascismo de mercado, o combinatoria de “lo peor de cada sistema: estado represivo más mercado abierto” (**Oszlak** 1984, 38 y 44); internismo desaforado como efecto de la balcanización del poder que lo desvía, en una elite tentada a endiosarlo, a la pulseada por cotas mayores y a marcar las áreas arrojándose cadáveres (**Horacio Agulla**, del Partido Federalista y periodista, afila una candidatura de **Martínez de Hoz** para presidente y es asesinado en 1978, supuestamente a manos de un GT de la Armada: S/M, 238 y 476). El peor enemigo del *Proceso* sigue siendo él mismo, el más detestable fuera de él no un civil sino un militar, **Lanusse**, a quien los *videlistas* no dejan de culpar del regreso de la demagogia peronista y la amnistía de 1973, y los *duro-masseristas* del entrometimiento de civiles en los gabinetes nacionales: contra todos, el ex presidente de facto pare-

ce uno de los pocos hombres de insignias que repele, sin trascender a la prensa, el maximalismo criminal de su propia corporación⁷³.

Lo que atormenta a la clase armada empieza a ser el *posproceso*, la posibilidad de que rebrote en la reparación constitucional el clamor por los *derechos y humanos* —como difunden las obleas autoadhesivas oficialistas que la gente pega en las lunetas de los automóviles cuando viene la CIDH—y junto a él los juzgamientos. El *Eximbank* ya había negado créditos a Yaciretá, unos 270 millones en divisa, argumentando las violaciones en medio de la euforia exitista del Mundial (18/7/78), y **Carter** esgrime la enmienda *Humphrey-Kennedy*, que cerceña la asistencia de armamentos o *Foreing Military Sales* debido a ese motivo⁷⁴. El PRN asimila el puñetazo psicológico, pero ya ha puesto a rodar el tiempo político, que trata de coagular a su torno mediante las *Bases Políticas para el Proceso de Reorganización Nacional*, del 19 de diciembre.

Antes, la discusión terminológica. **Videla** menciona *guerra sucia* y *excesos* primeramente en la OEA, pasada su primera entrevista con **Carter** (el 9/9/77), al prometer una *Navidad feliz*, que en verdad encubre la prisa ejecutora en ese plazo y no el sobreseimiento de presos como interpretan entonces los Familiares. El *duro Saint Jean* no lo ayuda: al diario inglés *The Guardian* sincera el método que el Presidente calla, “eliminaremos a los subversivos, a sus cómplices, a sus simpatizantes, a los indiferentes y a los tibios”. Mejor síntesis no se conoce, pero tales expresiones pasan de la afirmación a la negación y la contradicción enseguida, antes y después de la CIDH y el desmantelamiento contemporáneo de los centros: “no hay detenidos, por ser meramente políticos o no compartir las ideas del gobierno” (**Viola**:7/9/78:*NM*, 2007: 60); “hay detenidos que no pueden ser enjuiciados ni liberados” (**Videla**, cit. **Neilson**: 2/9/79, 135). El Estado está descomponiéndose en los altercados del poder feudalizado, sin más guión que la empecinada sustentación al experimento tecnocrático de Hacienda, cuyos sinsabores abren el respiradero de las críticas que la misma compartimentación enfrentada permite⁷⁵.

La inflación llega a picos del 12% mensual y es la mayor del planeta. El PBI se contrae a -3,9%. 1980 será directamente recesivo.

Mundo, país y ciudad en los años de la EMAD

El cohesionamiento de la política del demócrata **Jimmy Carter** en torno a los derechos humanos se morigera en su último año, en conciencia de que los asesinatos ya se consumaron, y la realidad mundial desperdiga focos de incendio que cuestionan su hegemonía, una ende-

blez creciente que **Ronald Reagan** esperará, sin premura, para el retorno del intervencionismo imperial y un nuevo, y final, episodio de la Guerra Fría. Así, capitula un viejo aliado en el *backyard* centroamericano, **Anastasio Somoza**, y, sobreviene en El Salvador una guerra civil en la cual el *Frente Farabundo Martí* pugna por emular a la vecina Nicaragua sandinista, de claro planteo socialista desde sus inicios; otras dos guerras de liberación triunfan en Angola y Zimbabwe, contando la primera con el apoyo logístico de milicianos cubanos; en Irán el ayatollah **Ruollah Khomeini** acaba de expulsar al Sha **Reza Pahlevi** e implanta una revolución islámica⁷⁶, que además toma de rehenes a la delegación diplomática estadounidense, y la Unión Soviética invade Afganistán, ubicada en la ruta del petróleo del Océano Índico y utilizando tropas de línea a gran escala, primera vez desde la Segunda Guerra. El otoñal Proceso encontrará en el envío de *especialistas* en contrainsurgencia un vehículo de negocios y contribución ideológico-estratégica que sabrá tercerizar la administración republicana en ciernes, y un cambio de enfoque de la política exterior americana hacia la tolerancia sobre los desaparecidos como sujetos de derecho. No es el nuevo clima internacional, sino la crisis económico-financiera interna el causal del desmembramiento del gobierno golpista.

De nuevo, Mar del Plata escenifica simbólicamente las escisiones del PRN en este año crucial, por supuesto, en la temporada. *EA* inserta el despreocupado paseo del turista **Eduardo Emilio Massera** sobre la Peatonal San Martín, inaugurada reciente, y la no menos plácida espectación de **Jorge Rafael Videla** de *La ratonera*, obra de elenco marplatense, en el teatro Payró. El primero, “si había buscado convertirse en un político civil a través de su incidencia en la interna militar, ahora buscaría incidir en la interna militar tratando de convertirse en un importante político civil” pero “su importancia entre los primeros decrecería si no tenía auditoría civil” y su reválida ante los segundos declinaría si no ostentaba mando militar” (**Uriarte**, 229), aunque recorriendo la más concurrida acera del balneario y sorprendido por cronista y transeúntes verifica informalmente una holgada aprobación. El suplemento *Verano 79 en El Atlántico* (II; 43 (18/2) 6-7) le pisa los talones al descubrirlo. Cuadro a cuadro, impreso en tinta azul, éstos son los epígrafes:

“1) De pronto el rostro pareció conocido, el fotógrafo por las dudas disparó el fogonazo, mientras nos acercábamos la incógnita se develaría;

2) Sí, no hay dudas. Ya una señora se atrevió a pararlo para expresarle sus saludos...

3) Apenas media cuadra y ya se va formando la aglomeración, el cronista es testigo de los saludos: “Señor Massera, qué gran honor conocerlo y felicitarlo por la tarea que hizo. Ojalá pueda seguirla de algún modo”.

4) Hay aplausos y algunos vítores: tres o cuatro más atrevidos le expresan su deseo de que “ojalá llegue a presidente de la Nación”; a Massera la cosa lo empieza a poner nervioso y decide, quizás, para salir del paso entrar a un negocio...

5) El local escogido es el de una famosa bombonería de San Martín y Santiago del Estero, pide una caja de bombones y todo el mundo se arremolina tras las vidrieras y hay nuevos aplausos y más gente se suma a los curiosos.

6) Massera se aleja del negocio y en su rostro se evidencia la tensión del momento ya que el cordón de gente por momentos no lo deja avanzar y no avizora una salida por donde escapar...

7) Consigue escapar un tanto y el cronista lo aborda, mientras aguarda a que su secretario le acerque algún medio para salir del escenario del paseo que la gente frustró con su entusiasmo. “En su fuero interno, almirante, ¿no le gustó la cosa?” ... La sonrisa parece ser una respuesta afirmativa...

8) Más gente se suma, mientras se acerca un automóvil para rescatarlo; por último un chico se acerca le pone la mano (*sic puntuación*) en el hombro y le da un beso “porque mi papá quiere que usted sea Presidente y mi mamá que usted parece un galán de cine ...” Escuchado, lo juramos”.

Los no dichos los recoloca la Historia: *la tarea que hizo* es la diurna como parte de la ex Primera Junta, jugando el dificultoso monodrama del opositor dentro del oficialismo y no la tarea nocturna del co-organizador del terror; la *tensión* no significa la falta de acostumbramiento al calor popular sino el intangible miedo a que alguien le espete lo que *realmente hizo*; imaginamos qué clase de *secretario* personal lo protege discretamente, un brigadista de la ESMA, y cuál *modelo de automóvil* merodea en las cercanías. La pregunta pendiente, si el insólito *cholulismo* de los curiosos se mantendría incólume en conocimiento de la verdad, o si más allá del juramento del periodista los dichos de adhesión existieron, o fue cohonestado para servir a una trepa publicitaria del Almirante Cero con visos de anécdota de *paparazzo* casual. Aquí, ese *lo juramos* puede colocar entre líneas lo increíble o lo inaceptable, según el espesor de la ironía del redactor.

Apenas el día previo, el Presidente, en otro gesto populista, se apersona en el *Payró* junto a otros *secretarios* anónimos:

“Bien es sabido que la permanencia en cartelera de un elenco local en temporada veraniega es por demás muy diferente, y lógicamente pretender mantenerse cuesta mucho sacrificio, ya en la faz económica como en la profesional, dado que los intérpretes son “amateurs”, es decir que del “laburo” al escenario. Dos temporadas en el *Payró* El lunes pasado, celebrando las 250 representaciones se realizó un almuerzo de campanillas, con asistencia de invitados especiales, prensa y autoridades. Y en la noche del jueves, en una de esas funciones que los muchachos deben poner todo, en boletería se registró de un saque la compra de 15 localidades. ... La sorpresa fue mayúscula cuando el sr. Presidente de la República, teniente general (RE) Jorge Rafael Videla, integraba el “turno de 15” que iba a presenciar la obra. El lector se imaginará la alegría y la satisfacción del elenco que dirige (*sic*) el siempre dinámico y atento Francisco **Rinaldi**. Finalizada la obra el señor Presidente saludó a los artistas, quienes posaron con él mismo para tener constancia del grato momento vivido en las tablas del *Payró*” .

El untuoso discurso del redactor revela igualmente similares estrategias de acercamiento, la política en la vía pública, que pueden adelantar sin permiso los mismos que la han suspendido. Interrogación sin respuesta posible, qué actitud habría tenido **Nachman** frente al titular del ejecutivo golpista, y si Massera no habría sabido acerca de la finta promocional de su *challenger*, antes de la decisión de mezclarse humildemente entre la gente. En el *slang* de los Grupos de Tareas, *ratonera* se denomina a la acción de esperar a la víctima en su domicilio hasta que llegue y proceder a su captura (*NM*, 24)⁷⁷.

La producción *visitante* de 1979 cubre las salas comerciales casi sin variantes genéricas y reafirma la tendencia remanente, aunque hay mayor número de obras y elencos, quizás gracias a la supresión del 5% impositivo, lo cual redundó, en reversa, en un encogimiento de los locales. La gran proposición del teatro *serio* la trae **Alejandra Boero** y *La casa de Bernarda Alba*, que además recluta a actores del Seminario que dicta la actriz en la Carpa Municipal en 1978, luego una versión del *Martín Fierro* por el Cervantes de gira, *Historias para ser con-*

tadas (**Oswaldo Dragún**) que dirige **Oscar Ferrigno**, *Orquesta de señoritas* de **Jean Anouilh**, la novela *Drácula* escenificada bajo conducción de **Sergio Renán**, la pieza rusa *Viejo mundo* de Alexei **Arbuzov** (Carlos Muñoz, Rosa Rosen: *Pigalle*) y *Dos en el sube y baja* (William Gibson: Virginia Lago y Héctor Gióvine —éstas dos últimas ya en marzo, sobre comienzos del receso⁷⁸).

La escena marplatense se contrae, sin más espacios que la Carpa y el Torreón, el ya puntualizado apartamiento de los actores al percatarse de su posición de blancos móviles y la quita del aporte estatal. Un párrafo de *LC* parece un grito de ahogo: “Ajenos a toda pretensión de lucro y con la simple intención de mantener vigente la imagen artística de la ciudad, insisten en tomar contacto con el público no sólo en los cansinos meses invernales sino también cuando el pulso (del balneario) se acelera y sus calles y salas teatrales se llenan de turistas y espectadores”. No existe crítica que reconozca tanto amor gratuito, y *Las de Barranco*, *La valija* y *Don Segundo Sombra* (**Montanelli**, *La Leyenda*) como *Tartufo* (**Laureti**, *La Manija*) se defienden malamente de la primera plana invasiva de sus colegas porteños. La trama policial de **Ágatha Christie**, tercer texto vernáculo en verano, por la *Compañía de Comedias Universales*, y su promedio de 250/ 300 oyentes diarios en el *Payró* —ex *Ruperto Godoy*, complejo Casino— en 40 funciones por mes, es el éxito de un director instalado hace tres años, que logra reunir lo mejor “de distintos nucleamientos como la *CM*, *TAM* y *LL*”: **Adrián Marcelloni**, **Melly Ga-ray**, **Julio Hernández**, **Irma La Rosa**, **Aníbal Montecchia** y **Oswaldo Di Dio**, más la “coordinación general” de **Ángel Balestrini** (en la práctica un subdirector) y la debutante actriz **Eleonora Finkel Rinaldi** los llama *aficionados*. Su coronamiento, el sacramento de la presencia presidencial, no le toca a los otros dos equipos. **Laureti** invierte dos millones de pesos pero estrena “tras varias postergaciones” recién el 10 de febrero, cuando la temporada se arrima a su término. *LL* debuta el 15 de enero en la sala *Luis Piedrabuena* del Torreón⁷⁹.

La *Escuela* circula en las proyecciones del director de Acción Cultural del Partido, **Miguel Toscano**, al que aqueja la anulación del 5% desde Provincia “que tomó la decisión consultando a la municipalidad” y achica recursos: “se perdió ante la indiferencia de los otros partidos” políticos. Toscano dice haber tenido “la mejor voluntad para anticipar los 80 millones” a *La Manija*, pero “los trámites administrativos de rigor demoraron la entrega de la partida”, la recaudación de 2.500 millones de 1977 en concepto de tasa por espectáculos suponían “5 o 6.000” en el presente ejercicio que no entrarán en las arcas y “faltará presupuesto”. La comuna tapaná este hueco del modo habitual, subiendo los gravámenes de ABL un 130% (*LC*: 6/4, 1).

Las políticas encaradas en el ámbito nacional no dejan margen ni ánimos de vacacionar.

Oscar Ferrigno se atiene a su *métier*, y salda cuentas en otros aspectos no teatrales:

“Se trata de una temporada pobre; creo que en otras hubo más de un intento de hacer un teatro de envergadura. Es ese sentido es floja. Claro, los riesgos son cada vez mayores, pero nos sentimos un poco solos en el que estamos haciendo. No hacemos *teatro para Mar del Plata*: hacemos el mismo para Buenos Aires, no espectáculos digestivos para el verano. Hacer Shakespeare en (la capital) y hacer una cosa bastarda en Mar del Plata no tiene ningún sentido, porque el público que nos va a ver a Buenos Aires es el que nos va a venir a ver aquí como en Córdoba o Mendoza. Nosotros no dependemos de una empresa, trabajamos en cooperativa y corremos los riesgos de nuestras decisiones, (aunque) los riesgos son mucho mayores. El teatro debe entretener y si deja algún mensaje, mejor”. Cita a Lope de Vega: “Si les das paja, comen paja; si les das trigo comen trigo. Lo que pasa es que hay que darle trigo. El teatro no está en decadencia, ha seguido los avatares del país, que ha pasado muchas penurias, y las sigue pasando en alguna medida como para que sea indiferente a eso. No es que ande mal el teatro: es un reflejo.”

Sabe que su oponente procede de la televisión, cuyos divos llenan los teatros sin importarles la cualificación del producto: “No estamos en contra de la tevé sino de lo que hace. Tiene capacidad de crear mitos, ninguno puede crecer ahí dentro. Crea monstruos de un día para el otro, de la noche a la mañana te das cuenta que tenés dinero, te sentís famoso y todo hace parecer que sos importante. Esto es deformante: sólo lo pueden manejar los que llegan con una gran formación”. En las consideraciones lo acompañan otros teatristas foráneos. **Enrique Carreras** cumple su séptimo año consecutivo y afirma: “En Mar del Plata no se puede improvisar más. Incurre en grave error quien cree que la gente se conforma sólo con ver a los artistas sobre el escenario, prescindiendo del contenido”. Y **Carlos Muñoz**: “La ciudad se convierte durante tres meses en una Broadway especial, aquí se concentran todos los públicos del país y entonces se debe pensar en el respeto que se merecen”⁸⁰. Dichos normales de las épocas de concurrencia escurrida, el espectador vacacional acude a *cualquier obra* cuando trae dinero y se pone selectivo cuando no trae, pero siempre la equivocación la comete el productor y su compañía al menospreciarlo.

Tardío, el arribo del *Tartufo* de **Molière** en adaptación de **Andrés Lizarraga** —que reside en la ciudad—se dispone a agiornar su idioma. **Laureti**: “El primer escollo fueron las traducciones, en general españolas, hechas en lenguaje antiguo en siglos y pasado de moda. La *intelgentzia* trata de darle a Molière un barniz culturoso que de ninguna manera pretendió”. Lizarraga, dice, le devuelve la vitalidad y frescura del original, “sin marginar el hecho de que fue elaborado como lo que hoy llamaríamos comedia brillante, pero le estimamos un (discurso) distinto: argentino, (pero sin desvirtuar) su esencia”. **Laureti** aclara: “No intentamos aporteñar la obra, entrar en una cosa populista o bastardeada. La gente quiere reconocerse, creer en lo que ocurre en el escenario, y a veces se encuentra con un lenguaje anacrónico” y “se demuestra que es posible promover la reflexión por medio del humor”. El “incansable batallador” **Laureti** (*sic LC*) advierte el riesgo del que hablaba el ex capitán de **Fray Mocho**: “Montar esta obra no fue un paraíso. Uno levanta la ventanilla del negocio, trae la mercadería y vende. Y aunque no vivimos en totalidad de esto, nuestra actitud es profesional como el que

más”. Los locales en su hábitat, los únicos que agitan la bandera de la independencia, y *todavía* sienten el deber de justificarse. Voluntariamente o no, el más revulsivo de los directores setentistas, neutralizado por cuestión de sobrevivencia, retoma a un arquetipo teatral histórico que calza como un guante a la microfísica del poder alrededor, poblada de pequeños y grandes *Tartufos*. El 3 de marzo, el *Almirante* “anuncia su alejamiento” y un día después, el *Presidente* expresa que “el país está de pie”⁸¹.

Juan Carlos **Lugea**, actor de *LM* en la puesta —junto a **Laureti**, **Gladys Lugea**, **Norberto Cremona**, **Pedro Giúdice**, **Marta Marotta**, **Mirta Monsonis**, **Rubén Ríos**, **Jorge Rubiolo**, **Rosa Pilar Russo** y **Paul Torrillas**—concibe la escenografía: “un puente a través del escenario, que se encontraba arriba y enmarcaba la sala, cámara negra y nada más. Se jugaba por los laterales y el frente”. Pablo **Menicucci** elabora todo el vestuario de época⁸².

En marzo los grupos marplatenses continúan activos. *LM* reprisa *El organito* (con **Jorge Ahamendaburu** y **Edgardo León** además de Laureti, Calienni, Marotta, Rubiolo y Torrillas), que viene de clausurar la Muestra Nacional de Santa Fe, aplaudida por el público y comentada por la crítica especializada. *LL* se aboca a una *maratón teatral* en el Quilmes: empieza *Buenos días, buenas noches* (comedia musical infantil de **Beatriz Larrea de García**); sigue una compilación de escenas entresacadas del corpus que ha dirigido **Montanelli**, *El teatro y yo –El mendigo* de **Brecht**, *Venimos a contar* de **HM**, *El canto del cisne* de **Chejov**, *La valija* de **Mauricio** y *Las de Barranco* de **Laferrère**—y culmina *El inmortal* de **Jiménez Romero**. El plantel suma *charlas ilustradas con espectáculos*, en el cuerpo de **Susana Arenz**, **Omar Turbán** y **Rodolfo Barone**, sobre temas de Yupanqui, García Lorca, Borges y Poe. A principios de abril *LL* viaja a Trenque Lauquen, para ilustrar los festejos conmemorativos de la Conquista del Desierto, que el *Proceso* idolatra como acontecimiento fundacional de *su* pasado construido, no en vano otro crimen de masas semioculto bajo la retórica nacionalista. A su regreso, **Montanelli** abre otro curso de su Escuela teatral de doce asignaturas, tres niveles — inicial, amateurs e intérpretes en actividad—y diez horas semanales de dictado, y lo contrata la *Alianza* francesa, donde imparte un curso de *Introducción al teatro* de diez clases, desde el 20 de mayo. *LM* hace lo propio en base a la misma tripartición: formación actoral, capacitación y perfeccionamiento, planeado para dos años, y en la casa particular del director, Castelli 2946⁸³.

En esos días **David Cureses** dirige a la *Gente de Teatro* en *La Botonera*, jugándose a *Medea* de **Anouilh**. Es la última obra en que actúa **Hilda Marcó** antes de la muerte de su madre, que la aleja del tablado durante los próximos tres años. **Cureses** es profesor de los talleres dramatológicos de *Gente* y suplanta a **Daniel Ruiz**, al que el director del TMGSM,

Emilio Alfaro, solicita de secretario. **Marcó** rememora la decoración minimalista de **Omar Berengeno**: “listones de madera formando triángulos, forrados con bolsas de café que nos daba la distribuidora *Cabrales* y pintamos de gris, y practicables en el piso a los que echábamos tierra, formando desniveles”. *La frontera*, texto gracias al cual **Cureses** gana el premio Argentores en 1960, consiste en “la tragedia de Medea ambientada en la Conquista del Desierto”; no se la misma puesta ahora, pero el director modifica a **Anouilh**: “en ésta versión Medea se inmola con sus hijos, y en la de **Eurípides** se va tras quemarlos dentro del carro, mientras en la mía se va a morir al desierto. En los tres casos hay una constante: se aplica sobre la conciencia del hombre que la estigmatizó”. Otra vez la *mise* extraña una crónica, sólo se publica una autodefensa del grupo en cuanto a las finanzas: “los derechos de autor corren (por nuestra) cuenta, nos cobran el mínimo de 220 u\$s y el montaje ya demandó trescientos mil pesos”, la acostumbrada mención sobre “la absoluta orfandad en materia de apoyo oficial”, y la admiración del responsable final: “los principales papeles fueron cubiertos por gente que ha hecho escena y se tomó en serio la cuestión teatral, sabiendo que el teatro es devoción y no vanidad”. En una Argentina que devora a sus hijos lejos de repatriarlos o admitir a quienes claman por ellos, el texto de **Cureses** no concibe intenciones subliminales⁸⁴.

Compañías de gira siguen viniendo, lo que “no es usual en tiempos invernales, (cuando) ofrecen pésimos productos meramente comerciales” dice *LC* saludando al “teatro auténtico”, como *La noche de la basura*, de **Beto Gianola** con Carlos **Carella** y Alba **Mujica** y dirección de **Ernesto Bianco** en el Florencio Sánchez (5 y 6 de mayo) y con Eva **Dongé** y el propio **Gianola** del 10 al 12 de noviembre (*Teatro Peatonal*) y el 26 del mismo mes (*Eureka*). Un titular informa que el PBI cae un 7,2% y el alza de precios se empina un 11,1 en abril, o sea, *estanflación*. A *Magoya* vuelve *El loro calabrés* (**Pepe Soriano**, 12 al 14/5) y **Osvaldo Pacheco** (20 y 21/5); al Astral llega la obra de Ricardo **Halac** *Segundo Tiempo* (Javier **Portales**, María Rosa **Fugazot**), premio *Argentores* mejor comedia del 76 (24/5); a *La Botonera*, **Ferrigno** y *El precio* y al Colón el varieté *Coctail para tres*: Jorge **Luz**, Amelita **Baltar** y Adriana **Parets** —coreografía de Eber Lobato, dirección musical de Víctor Buchino, dirección general de Lino Patalano—todas el 24. El mes del Mundial sucede una “verdadera avalancha de espectáculos”, como si huyeran del estado futbolmaníaco de la capital y generasen una mini-temporada. En cambio, las vacaciones invernales palidecen: *Nosotros dos somos tres*, reposición en el Colón pero con nuevo elenco (**García Satur**, Susú **Pecorado**, Rudy **Chernicof**), el musical infantil *Vacaciones mágicas* en el Kalif Concert (José Angel **Trelles**) y *Una noche inolvidable*, de Hugo **Sofovich** (Emilio **Disi**, Dorys **del Valle**, Menchu **Quesada**, Ricardo **Dupont**) en *La Botonera*, del 4 al 6/8 y del 11 al 13/8⁸⁵.

Entre julio y agosto se viven los momentos más controvertidos del nuevo intendente, ingeniero **Mario Roberto Russak**, necochense de origen, con un equipaje de grandiosos proyectos: el nuevo edificio de la Biblioteca Municipal en el predio de la Carpa, el alineamiento de balnearios en Punta Mogotes, la transformación de la calle San Martín en peatonal y la construcción de viviendas sociales llamada Complejo *Centenario* (1978-1982). Para el Complejo Mogotes se crea la *Sociedad de Estado Proyectos Especiales*, y se plantea un costo estimado en 70.500.000 dólares—el dólar tipo vendedor a 1.320\$ Ley 18188—y se contraen dos créditos, previéndose un recupero a través de licitaciones, pero el fracaso parcial de éstas y la morosidad en el pago de cánones de los concesionarios, y pleitos administrativos y judiciales entre la Sociedad y la empresa constructora que arguye incumplimientos, terminan empeorando la situación financiera de la comuna. Las suspicacias de corrupción eyectan al intendente, que sule un nuevo interinato del anteriormente depuesto **Luis Fabrizio** a partir de 1980⁸⁶.

El desembarco de **Russak** despierta resistencias menos debido a la magnitud faraónica de sus ideas como al desafortunado epíteto de *mediocres* que le endilga a los conciudadanos, lo que lo emplaza a una tormentosa ronda de prensa y la posterior corrección de los dichos⁸⁷. La conciencia cívica de los marplatenses navega en su punto más bajo, soportando a una autoridad no nativa, tachonada de cronogramas de inversión que afectarían las cuentas públicas del futuro comunal, y descomedida en su manera de sincerarse. Sin duda la circunstancia de ser *civil* adjudica a la gestión **Russak** dos señales de los tiempos venideros, la abertura del juego político a sus asociados en un enclave demográfico relevante y —a causa de este rango no militar—una descompresión sobre los medios de comunicación, libres de manifestarse en desacuerdo sin resquemores. La interna uniformada empieza a jugarse en los *media*.

De septiembre es otra producción de *La Manija, El debut de la piba*, de gran despliegue, cuya puesta “trasciende lo meramente anecdótico y pintoresquista del sainete tradicional para incursionar en un género más cercano al music hall y al varieté”. **Laureti** introduce música en vivo al estilo nachmaniano, y además “los espectadores tendrán derecho a consumir una copa de *suise*, bebida de la época, y el complemento de un audiovisual”⁸⁸. El director comienza a innovar en la *hibridación* de la movilidad del signo: representación, danza y música, que será su marca de fábrica en los años posteriores. Ironías de la historia, la obra con la cual **Nachman** inicia su teatro independiente en los tiernos 60 resucita en el período de *menos* independencia posible de nuestra diacronía.

Otros equipos despuntan hacia final del año. En el cine-teatro *Normandie* del Puerto tenemos noticias de *Juguemos cantando con Jorge*, del matrimonio **Jorge Ojeda/ Alicia Otero** y una *Agrupación Artística Marplatense* en el Astral (*Petit Circo Infantil 78*: **Jorge Franco**, el

payaso *Meterete*, Cecilia Trenta y Daniel Lochonsky); Arturo **Vega Godoy** reestructura su *Teatro Lírico Marplatense* (Colón: 30/9), que reúne sus propios cantantes y el cuerpo de danza de la Unión Aragonesa; la compañía **Probeta** practica *Probeta en ideas* (La Campana): “vertiginosa sucesión de sketches, algunos de ellos de apenas un minuto de duración, más de cuarenta personajes unidos por el común denominador del humor”; los ex *Gente de Teatro* ahora se designan **Imágenes** y ensayan *Prometeo encadenado* de **Esquilo**, que dirige **Daniel Ruiz** y pisará escenario en enero, “gracias a la comprensión del empresario Hugo Ferreyra, quien ofreció desinteresadamente su sala de la calle San Martín (*Teatro Peatonal*), con una costosa y difícil producción”; se reponen *Buenos días buenas noches*, *La ñata contra el libro*, *Venimos a contar* y *El canto del cisne* (**La Leyenda**, en la Carpa: 7 y 8/10, 14 y 15/10, 21 y 22/10, 28 y 29/10) y *La ratonera* (en el *Payró*, luego de 150 puestas y una gira comarcal); vuelven **Clelio-Rosa** con *Chinita*, de Pedro Benjamín **Aquino**, a la Sociedad de Fomento Rivadavia; titeres—*Colorín colorado*, de **Susana Cotte de Vacca**—en un circuito escolar de auspicio municipal; el Club Atlético San Isidro (CASI) organiza su propio *team* teatral bajo coordinación de **Edgardo León**, el *Teatro 77*; **Sonia Maris** exhuma *Los independientes* en un recital de poemas que llama *Variedades* y ya en diciembre **LL** repropone *Antígona Vélez* de **Marechal**, “la primera tragedia del teatro argentino” en su recinto del Club Quilmes⁸⁹.

Alejandra Boero: un seminario y la fundación de la EMAD

El 20 de diciembre de 1978, en tocante ceremonia, se entregan los diplomas de egresados a 66 estudiantes de un seminario teatral anual, dictado en la Carpa Municipal nada menos que por **Alejandra Boero**. La crónica abarca una carilla entera de *LC*, que sin embargo no se ocupa en absoluto del tema durante el ciclo lectivo. “Tenía una metodología muy precisa, pero un trabajo a la fuerza colectivo, dada la cantidad de gente—unos ciento veinte—y además venía solamente una vez a la semana. Era muy físico, con hincapié en lo sensorial, y no tanto el texto dramático sino la expresión de lo poético: **Whitman**, algo de **Neruda**. Una experiencia rica, no tanto a nivel de aprendizaje técnico-artístico *per se*” (**Mario Martín**). *LC* publica: “un transitar por la Historia del hombre, sobre la base de textos de autores varios, desde la Biblia hasta **José Pedroni** y **León Felipe**”⁹⁰.

La cifra de inscriptos es de 400, decantándose hasta el centenar en la cursada “luego de una minuciosa selección” que descarta “en el camino a aquellos que no acompañaran el proceso con la imprescindible seriedad y disciplina” (**Boero**), para epilogarlo los nombrados, entre los cuales se perfilan actores ya probados en alguna educación teatral. La pedagoga prescribe un

dogma de ética antes que una praxis profesional: “aclarar la diferencia entre quienes se aman a sí mismos y aquellos que aman al teatro por encima de sí mismos. El teatro como comunicación, vehículo de belleza y cultura, tratando de remplazar la ansiedad de exhibición por la necesidad de enfrentar maduramente (las) limitaciones” (id.). Nada se transparenta de una intelectual orgánica del comunismo. Paralelamente, el ayuntamiento prepara la *Escuela Municipal de Arte Dramático*, empleando el Seminario en una doble vertiente, a su docente y a sus alumnos. “Hoy más que pedirle le rogamos que continúe junto a nosotros. Queremos y le solicitamos públicamente su aporte dentro de la nueva estructura de actividades”, pronuncia en el acto **María Adelaida Rodríguez Lagares**, titular de la Dirección de Cultura⁹¹.

El 79 no amanece auspicioso en lo concerniente a las *actividades* del municipio. Éste restituye el premio *Estrella de Mar*, pero demora tanto su aplicación que se convoca muy tarde a los medios locales a participar, motivo que los obliga a declinar la invitación. Cuando el Subsecretario de Turismo, arquitecto **Agustín Méndez** gira la petición de un representante a *El Atlántico*, éste responde que “la temporada prácticamente terminada en cuanto a la programación de espectáculos, nos impide aceptar la responsabilidad de la integración de un jurado que estimamos no tendrá ni tiempo ni posibilidades de analizar, ver, criticar y balancear con profundidad los valores artísticos de la totalidad” de las obras, excesiva a todas luces. La ordenanza enmarca las funciones comprendidas entre el 8 de enero y el 4 de marzo, y el tribunal *empezaría* a trabajar desde mediados de febrero. **La Leyenda** debe suspender su puesta al aire libre, en Plaza San Martín, de *Antígona Vélez* pues “la Municipalidad no pudo proveer ni instalar los equipos de iluminación ni extender los permisos de estacionamiento para los coches que transportaban el elenco”. A GAMA (*Grupo de Actores Marplatenses Asociados*), que representa **Roberto Tripolio**, le preocupa el levantamiento de la *Carpa*, único sitio de actuación bajo sostén estatal, a los fines de edificar la Biblioteca. “No es que sea una solución a las carencias, sino al menos implica una salida, un recurso que no debiera perderse” y “LC ya comentó la desprotección evidente en que están sumidas las más valiosas manifestaciones culturales de la ciudad (y (vuelven) los mismos problemas, agravados por esta variante que puede dejar sin lugar de ensayo o representación a los elencos (ya) acostumbradas a la falta de presupuesto”. **Lagares** considera a la *Carpa* inadecuada: “es tan traslúcida que no se puede hacer efectos de luces porque se pierden, la acústica, pésima, y cuando llueve no se escucha lo dicho en el escenario”.

En ese clima de improvisación, y aún sin presupuesto ni locación, vía ordenanza 4479 (expediente 31.338/79) del 5 de abril, surge la EMAD, “que tendrá como finalidad promover y despertar la inquietud por el arte escénico a través del estudio de sus disciplinas concurrentes,

capacitando a los ingresantes de forma que posibiliten la futura integración de un elenco municipal de teatro” dice el texto del *Boletín Oficial* Ordena que “el cuerpo directivo y docente podrá ser contratado por períodos de un año y designados con la intervención de la Dirección de Cultura”, que a su vez se encargará de “la estructura orgánico-funcional, los planes de estudio, reglamentos, supervisión y control de actividades”. Firman el intendente y su Secretario de Gobierno, dr. **Roberto Abel Sarasíbar**. Como en su predecesor *Teatro de Comedia* no vuelve a haber nuevos decretos o comunicaciones en los *Boletines*, y a disparidad de aquél, no nace de un debate colegiado, ni se concursan candidatos por oposición y currículum, ni se reúne una comisión asesora o examinadora de notables representativos de gremios, teatristas o dramaturgos⁹².

Lagares conforma el directorio de profesores entre porteños y nativos: “tenemos la gente hablada”, dice, y Sarasíbar y Russak “se lanzaron un poco a la aventura”, sin que en ningún lado salvo en el reportaje de *LC* aparezcan las designaciones, y ubicando provisoriamente al nuevo ente educativo en la sede del Sindicato de Trabajadores Municipales. Lo dirige **Enrique Ryma**, alumno de **Cunill Cabanellas** en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico y fundador de la Escuela Municipal de Arte Dramático de Buenos Aires, que calca el plan de ésta. **Lagares** enumera las materias (“tengo el borrador”) y años de cursada:

“En primero se dictarán Arte Dramático, Educación de la Voz, Expresión Corporal, Mimo, Historia del Teatro y Música; en el segundo, Arte Dramático, Educación de la Voz, Expresión Corporal, Música, Mimo, Historia del Teatro, Esgrima, Lectura y Dicción y Maquillaje; en tercero, Arte Dramático, Educación de la Voz, Expresión Corporal, Música, Lectura y Dicción, Psicología del Personaje, Análisis de textos, Natación y Práctica Radiofónica. **Rima** (*sic*) se hará cargo de *Arte Dramático* y para *Educación de la Voz* tendremos a un señor (Germán) **Agüero**, que es un fonaudiólogo, recibido en la Escuela Municipal de Arte Dramático (de Buenos Aires), con cursos hechos en París y Londres. Para *Mimo* y *Expresión Corporal* está prácticamente confirmado **Gerardo Loholaberry** y música se encomendaría —si los horarios se pueden ajustar— a **Horacio Lanci**. Finalmente, en *Historia del Teatro* analizamos la incorporación de una veterana docente, la señora (María Susana Corcia de) **Hurtado de Mendoza**”⁹³.

El elenco *hablado* queda estable, pero la complicación que divide a los aspirantes a ingresar es el cupo. “**Rima** nos señaló la necesidad de no exceder los treinta para no entorpecer la labor de profesores y cursantes”. **Graciela Spinelli** recuerda: “Los egresados del Seminario de **Boero** dijimos que no: que al menos los graduados ingresáramos sin restricciones y así la primera promoción tendría en primer año unos sesenta alumnos. No lo aceptaron y los que nos negamos conformamos una EMAD paralela de autogestión en el viejo Jockey Club, y así nació el grupo **Siembra**” y “había presupuesto inicial para apenas un profesor. Dijeron: “*entrarán los 30 mejores, pero no se preocupen porque ustedes son los mejores*”. Contestamos que había una cuestión ideológica, y por eso debíamos entrar todos. A nosotros, en **Siembra** nos quedó la adversión hacia la Escuela, era la porquería institucional. Muy propio de gente muy joven, además”. **Mario Martín** comparte la historia: “Sentíamos que luego de diplomados en el Seminario, la experiencia de un año allí era excluyente como derecho adquirido para ingresar todos. Entonces decidimos no competir en el examen, y lo hablamos con Alejandra, que, cla-

ro, no tenía injerencia en la resolución de la comuna, pero nos hizo un ofrecimiento: si la bancábamos económicamente, aceptaba seguir dándonos clase a los excluidos. Pero a **Boero** se le dificulta y propone mandarnos a **Conrado Ramonet**, al que conocía de *Nuestro teatro* y era experimentado docente y director del TMGSM, ya fuera del esquema oficial, y formamos *Siembra*. Yo trabajaba en Furlotti —una fraccionadora de vinos, que quiebra— con sueldos horribles, y era una locura financiar a Alejandra, que se venía en auto y volvía en el día porque no podía pagarse un hotel...”⁹⁴.

Las contestaciones imprecisas de la directora de Cultura, la imprevisión e ignorancia con que responde al cuestionario, exponen el lugar subalterno de su cartera; de suyo, la EMAD nunca se reglamenta y no aparece sino una vez en el volumen del *Boletín* institucional del municipio correspondiente al ejercicio 1979. Cuando le preguntan qué le sucederá a la Carpa no sabe, y si “quedará destruida al levantarla”, dice “será preciso levantarla para saber”; sobre la compra del *Colón* o su expropiación, que “debería surgir de la secretaría de Hacienda —del licenciado **Joaquín Oteiza**—, yo lo que hice fue pedir un teatro, cómo se consigue no es nuestro resorte”; la Orquesta Sinfónica “tiene solucionados sus problemas de actuación y ensayo hasta el 13 de diciembre, no sé qué opinará el personal que ocupa oficinas cercanas al recinto del Concejo Deliberante”, el cual no existe, claro, pero los músicos trabajan al lado; pregunta acerca del *Ballet Estable* Municipal: “esperamos concretarlo cuando tengamos el sí, no queremos crear expectativas hasta tener el cien por ciento de la aprobación”, *sí mágico*, que nunca se realiza. El periodista destaca una contradicción: se dispone crear el *Ballet* y a la vez se decide la “reducción sustancial de alumnas en el ciclo preparatorio”, a lo que Lagares contesta: “no tenía conocimiento de ese hecho. La escuela depende de Educación, e imagino que esa área tendrá las mismas dificultades presupuestarias que nos afectan a nosotros”. Al final, promete un *Octubre Musical* en el marco de festejos del Centenario del Partido de General Pueyrredón, y “la posibilidad de invitar a (el pianista) **Bruno Gelber**”, que *tampoco* ocurre. Sí un nombramiento, *Mar del Plata Capital Nacional del Espectáculo*, resolución de la propia Municipalidad sin consenso de las demás urbes, y la anulación definitiva del impuesto del 5%, jamás reglamentado. Para el décimo mes del 79 la intendencia russakista adquiere un crédito de 1.500.000.000 de pesos del Banco Provincia “cancelables en tres años” destinados a remodelaciones de museos, aulas y bibliotecas, infraestructura, bacheo, semaforización, alumbrado, veredas y galpones⁹⁵.

Según **Enrique Ryma**, el subsecretario de Cultura bonaerense, profesor **Francisco Carcavallo**, lo conecta a **Lagares**, que acude a él en busca de un organizador de la EMAD. Así, llega a la ciudad a fines del 78 y la directora junto a su asesor en la materia, **Manuel Gurrea**

“me hicieron ver un par de obras, *El pedido de mano*, por **Montanelli**, y *Cuando estemos casados*, de Priestley por **Rinaldi**, correctos y amateurs”, a quienes no selecciona para el elenco docente. **Lagares** le pide planes de estudio, y luego lo contrata directamente a fin de llevarlos a cabo. Como dijimos, éstos son un “facsimil de la EMAD porteña”, pero adicionándole “las novedades que no pude conseguir en ella por inconvenientes burocráticos”: esgrima, natación, acrobacia y radiofonía. “Traté de impulsar la mística del Conservatorio Nacional, que es una fe, una esperanza y una ilusión, un clima especial que conduce a la gente a hacer lo que debe, pero mejor, porque está enamorada de lo que está haciendo y entregó su fe a eso”⁹⁶. En el reportaje de 1995, sostiene que los inscriptos son 126, “una cantidad enorme para Mar del Plata”, y el jurado lo constituyen docentes de Buenos Aires, “**De la Chiesa, Palmiggiani y Agüero**”: “fuimos rigurosos porque en esta carrera deben coincidir vocación y aptitudes, no se puede hacer perder tiempo a gente que no reúne esos requisitos mínimos”. Su corpus, católico: el *Retablo* de **Cureses**, que en el primer año de curso se representa en el atrio de la Catedral y en el segundo, dentro de ella; “durante los veranos la poníamos los viernes y se convirtió en atracción turística, y fuimos a Pompeya (Buenos Aires), el atrio de la Catedral de la Plata, invitados por la Universidad Católica, y aquí, al Asilo Unzué, el Hospital de Niños, la cárcel de encausados”. Y: “bien o mal ganada, los teatrístas tenemos mala fama, y sentí que tenía que demostrar a la ciudadanía marplatense que en la Escuela no se fumaba marihuana, ni cosas por el estilo”.

En 1981, alcanzado el tercer ciclo, los pupilos suman ochenta, y al año siguiente se concurra el cargo directivo, condicionado a que su titular debe residir en la ciudad. **Ryma** quiere imponer el criterio de un tribunal “con al menos un académico, graduado en el Conservatorio Nacional y que ejerza la docencia en un instituto oficial”. En cambio, “nombran a **Boero**, directora; **Agustín Alezzo**, maestro de una academia privada, y a **Bonet**, rector en aquel entonces de la EMAD” capitalina. “Me presenté y veo a quince personas, se produjo un silencio y abrió el fuego el asesor del nuevo director de Cultura —**Luis Melograno Lecuna**, ahora la administración socialista—, y **Julio Pichi Benítez**, que me pregunta *¿qué autocrítica podés hacerte?*, tan poco académico que me llamó la atención. No hice ninguna, me despedí y salí por la puerta grande”, relata, orgulloso. Nuevos gestores, la declinación del PRN, la automática vinculación de **Ryma** con un alcalde y su padrino gobernador que no se van *por la puerta grande*, dan el cetro a **Antonio Mónaco** en la EMAD mejor que ratificar al postulante a la reelección. Su seguidor en el puesto trae un perfil en las antípodas, como dueño del Teatro Del *Picadero*, incendiado en la dictadura, y uno de los semblantes reconocibles del *Teatro Abierto*.

Loholaberry defiende los tres años en que se desempeña al lado de **Ryma**. “Para mí fue una fiesta al frente de ese alumnado: interesado, curioso, entregado, maravilloso”⁹⁷. El director “no me conocía, no me preguntó nada, me dejó en entera libertad y aprendí muchas cosas. Lo fundamental de la Escuela fue su disciplina, porque al artista hay que meterlo en un corral: cuanto más limitaciones tiene, más vuela, porque su libertad está en la fantasía y el mundo del espíritu. Se lo debe matonear un poco, pero ¡con amor, con amor!”. De los treinta matriculados, egresan apenas *siete*; **Loholaberry** inventaría algunos: **Silvia Ferragine, Blanca Caraccia, Lucía Díaz, Carlos Román, Lucía Martín**.

La incógnita mayor, por qué el Proceso propulsa, o al menos deja fundar, un ente de enseñanza dramática del Estado, visto que ha perseguido actores y cerrado carreras que a su juicio incuban ideólogos subversivos. **Spinelli** ensaya una hipótesis: “Es posible que la Marina quería mostrar una actitud seudointelectual. Yo trabajaba en el INIDEP —originado en esa etapa—, y allí los marinos se llamaban entre sí *señor* en vez de usar el grado, eran más culturosos, elegantes, y de aspiraciones culturales: mi jefe mismo solía hablar de teatro conmigo.” Realmente la determinación no parece depender de la Fuerza, aunque **Ryma** trabaje en la esfera de **Carballal**, íntimo del Almirante Cero, que difícilmente puede enterarse de la empresa, tan tangencial a la misma alcaldía que *nunca* funciona en edificio propio y pasa de la Escuela primaria n° 6 (Mitre y Gascón) a su similar de San Martín y Chile. **Viviana Ruiz**, conductora actual del Centro Cultural *Séptimo Fuego*, cree en un manejo para desarticular el movimiento independiente. “Cuando nos fuimos había por lo menos veinte grupos independientes y al regresar no los había. Muy llamativo: la EMAD había absorbido todos, neutralizó la resistencia”. **Spinelli** retruca: “Yo creo que no tuvo ese propósito. De hecho, el movimiento independiente siguió existiendo. Traer a **Alejandra Boero** fue una cosa ilógica, inaceptable, y la creación de la EMAD, al comprender el Gobierno que se había equivocado, se hizo entonces desde otra ideología. Si la intención fue romper el teatro independiente, lograron exactamente lo contrario: hubo más teatro alternativo, y *Siembra* especialmente tuvo mucha presencia”, mientras la Escuela “Tenía —y tiene— un plan *educativo*, pero no un plan *teatral*, y cuando pasó a la órbita de Educación nunca más lo tuvo”. Correcciones aparte, no contamos *veinte* equipos escénicos en Mar del Plata hacia 1978 sino muchos menos, ni la investidura de **Boero** transgrede necesariamente las normativa oscurantista del Proceso, que no mira con malos ojos al comunismo argentino desde la *omertá* internacional que perpetraron soviéticos y militares. Sí, la EMAD absorbe a la diezmada pléyade de actores temerosos de la represión, pero antes lo hace el *Seminario*, y no por voluntad de control sino por decapitación de las compañías bajo el régimen *anterior* a ambos sucesos. **Martín** repite la misma extrañeza ante la ordenanza: “Yo

no sé cómo ni por qué esta parte del PRN accedió a crearla (a la EMAD) y Boero llega a Mar del Plata y la inicia. Cosa muy rara; la ciudad ni siquiera tiene una *Comedia*, y no creo que haya sido por la presión que ejercimos nosotros”⁹⁸. La verdad se resume más sencilla de lo aparente. El *TCM* produce polémicas entre concejales electos, dispendios ingentes, gavillas de intrigantes contra **Nachman**, y la decisión política de respaldarlo al menos un lapso; en la bacanal de gastos, créditos y decretos sin opositores a la vista, y gobernantes de solvencia dudosa, la *Escuela* nace como algo más, como pasivamente puede no haber nacido. Sin espacio, algunos sueldos extra en el erario municipal no conmueven mucho el déficit ni aportan a la política cultural.

El 25 de marzo *EA* publica las reglas del ingreso: “planilla de inscripción completa, documento de identidad, certificación de 7° grado aprobado, dos fotos 4 x 4 ¾ perfil izquierdo, y edad mínima 18 años. Examen: composición libre, memorización del texto correspondiente, test de aptitud rítmica, de aptitud musical y coloquio con la mesa examinadora. El curso será realizado por la Dirección de Cultura de la comuna local con la colaboración de la Dirección de Asistencia y Promoción Cultural de la Provincia. De 11 a 17 en Yrigoyen 1657 PB. Termina el 5 de abril y se han dispuesto sólo 30 vacantes”. Una última conferencia de prensa anuncia los detalles: se retiran 150 planillas,⁷³ la presentan cumplidamente y se evalúan 52 anotados. Para aumentar la confusión, el matutino se salpica de erratas: la directora de Cultura la escribe **María A. de Rodríguez Garay**; *Arte Dramático* la dicta **Enrique Ríos**. No vuelve a saberse nada a lo largo del año. La inflación de abril sube un 7,7% en abril, y otro 7% en mayo. Los salarios estatales se aumentan un 38%⁹⁹. Las clases de la EMAD arrancan el 16 de abril, todavía una semana antes no se sabe dónde.

Mónaco, años después, repasa que las carencias y la imprevisión siguieron:

“La EMAD estaba en ruinas al asumir yo. **Enrique Ryma** era lamentable, la formación convencional, un plan de estudios de conservatorio, y venía una vez por semana, los sábados, y la Escuela la manejaba su regente, **Edelma Siris**. Ryma hacía autos sacramentales con *playback*. La Escuela no tenía un orden, ni lugar físico, estaba en la calle, todo guardado –de la Escuela Provincial n° 6, su última sede, la habían echado. El examen de ingreso se hacía en la Biblioteca de las Naciones Unidas, pero luego no tenían lugar para las clases. Por supuesto, la Municipalidad no compró la casa pero estuvimos en la *Villa Victoria* muchos años, que no es para nada adecuada: ámbitos chicos, se escuchaba al de al lado, aunque tuviese un encanto impresionante. **Fabrizio** intendente al fin compró la casa, era el ex *Túnel de Enrique Mora*, un pub, en Salta entre Rivadavia y Belgrano. Tenía 50 metros de fondo por 15 de ancho y yo aprobé los planos: había un primer piso, en la planta baja iba a ensayar la *Sinfónica* y arriba, una sala para doscientas personas, vestuario, camarines, atelier para expresión corporal, el sueño del pibe. Se va **Fabrizio** y empieza el quilombo: que no tenía salida de emergencia ni matafuegos. Enfrente estaba *Adix*, un hotel alojamiento, y existía una disposición municipal que prohibía que cualquier institución educativa estuviese a menos de 200 metros de un *telo*. Se ve que *Adix* puso dinero para evitar que se instalara; el intendente **Aprile** insiste en un peritaje técnico, que lo desaprueba. ¿Cómo? Laburé durante meses con un arquitecto, así que pedí que se me mostrara el expediente del peritaje, y en Obras... se había perdido. Sencillamente nunca se hizo. El lugar finalmente se vendió y no volvió a hablarse más”¹⁰⁰.

Azares del destino, la EMAD goza de un plano *soñado* en los papeles, igual que ABC. Esta vez no fallan los adherentes, sino un Estado en autodestrucción.

Fin de curso

El clima de 1979 se desentiende del opresivo que define a 1976, como si cada tres años el orden, autoritario o democrático, entrara en crisis cíclica y debieran barajarse de nuevo los naipes, para bien o peor. Un aliado liberal del Gobierno se atreve a editorializar altivamente una frase de **Suárez Mason** —“los políticos deben guardar un respetuoso silencio hasta conocer los detalles del plan político”—: “*respetuoso silencio* es el que se observa en los cuarteles y el país no es un cuartel. *Respetuoso silencio* es el que guardan los niños en las escuelas, y la ciudadanía argentina hace mucho que alcanzó la mayoría de edad. La línea de acción y conducción de las actuales autoridades no está tan exenta de errores o contradicciones como para merecer, por parte de los ciudadanos, no súbditos, nada más que una reverencial y contemplativa actitud de respeto silencioso”¹⁰¹. El hilo delgado por el que se corta el PRN es la economía, y las fisuras y fricciones entre las Fuerzas que abren el salvoconducto a la crítica en beneplácito de unos u otros¹⁰². Llegamos a las *conclusiones* de estos tres años:

- 1) El *Proceso* no constituye un *Estado de excepción*, ni un *Estado militar*, sino un *Estado terrorista*. Del primero, la teoría política ejemplifica al fascismo, que soslaya la normatividad del Estado de Derecho debido a coyunturas excepcionales e implanta un sistema ajeno al modelo tradicional del estado democrático-parlamentario; hasta el advenimiento del PRN las dictaduras latinoamericanas son un modelo del segundo, que militariza todos los estamentos estatales, o sea, reorganiza sus aparatos según los trazados ideológicos y disciplinarios de las Fuerzas Armadas. El gobierno emanado del golpe del 24 de marzo del 76 es el tercer peldaño de la escalera: hijo de la Doctrina de la Seguridad Nacional, amén de militarizar al Estado, subordina y militariza a la sociedad civil, reprime sin distinciones a la totalidad de sus clases sociales, se basa en el capital monopólico y los intereses políticos del imperialismo y concibe una tecnocracia económica acorde a estos sectores hegemónicos, incluso en desmedro de la producción primaria y secundaria (**Duhalde** 1983, 25). *Ruptura de la continuidad*, el *Proceso* significa la *única* revolución armada del siglo aunque explícitamente es la única que no se autodesigna así, como que quiere “de una vez por todas colocar a cada cual en su lugar, arriba, abajo y al medio” (**O’Donnell** 1984, 30), no sólo finalizar el objetivo trunco en los bloqueos de 1930, 55 y 66 con una intensidad/ profundidad inéditas sino crear una nueva oligarquía mixta de industrias dependientes y no sustitutivas y financieras, en suma una desnacionalización, despolitización y desciudadanización irreversibles *Continuidad de la ruptura*, los chirridos internos resultantes del cúmulo de poder nunca reunido antes en una sola clase profesional del Estado, inspiran una pos-

trera participación civil, al principio muy elástica en el tiempo, pero también de nuevo cuño: partidocracia de derecha, sin los movimientos populares del pasado —peronismo, radicalismo—y minuciosamente supervisada y vigilada por las Fuerzas, a los comienzos como garantía de la inmovilidad del sistema económico y luego para impedir cualquier revisión de lo actuado en el tema derechos humanos¹⁰³.

El *Proceso* tiene una naturaleza diferencial respecto de otras experiencias totalitarias. Los expertos de la *OAS* francesa (*Organisation de l'Armée secrète*) no explicaron a sus adeptos rioplatenses que torturaban a *otro* pueblo, el colonizado, sin más entronque ideológico que la *ultima ratio* imperial, y que la aplicación del tormento, buscaba *nombres* de integrantes del ELN (*Ejército de Liberación Nacional*) argelino para eliminar una resistencia nacionalista, con el resultado de que apuró la independencia que venía a abrogar¹⁰⁴. Comportarse como bandas criminales es una modalidad nueva: expresar la *supralegalidad* total del Estado Terrorista. Autos sin chapa, códigos, alias, desvalijamiento de las casas allanadas luego de los raptos, repartija de niños“ como los electrodomésticos o la vajilla” (*Abuelas*: en CODESEDH 1987: 377) y captura de ciudadanos de *todas* las clases sociales incluyendo aliados o referentes a favor de los cuales, se supone, se realiza el Golpe, disuelven en su propio nihilismo metafísico la lógica mínima de un gobierno centralizado y jerárquico en los fines y atomizado en medios de la represión o el orden. Tanta la impunidad-poder, tanto caos. Cada mariscal de Campo amo absoluto que no se justifica hacia abajo (los familiares, la población) ni hacia arriba (sus jefes, obligados a respaldarlo). El Proceso se juega a todo o nada. Después de él las Fuerzas no volverán a aparecer en la vida pública, tan absolutamente como quisieron entrometerse, y las sublevaciones *carapintada* serán demandas *gremiales* armadas¹⁰⁵.

Convertido en *suprapoder* autónomo-omnímodo, el PRN no tiene limitaciones y pronto cesa de tener beneficiarios; salvando las distancias podríamos leerlo como **Ian Kershaw** lee al nazismo: un sistema que funciona según sus propias reglas para sí mismo, élite original fuera y encima de las élites e intereses económicos a los que representaría, organigrama de bandas que entrechocan sus propias ambiciones en medio de la perplejidad general, fundado en la indefinición y el terror paranoico que sigue a la dialéctica de lo impreciable, el *todos somos subversivos*¹⁰⁶.

2) Mar del Plata, espejo y síntesis a la vez del país, está en el atlas de la dictadura como cualquier otro epicentro importante. Tres campos, un diez por ciento del total de desaparecidos sobre una población del 5% del país, *pogroms* de alta eficacia simbólica—la *Noche de las Corbatas*—, el rapto de personajes públicos fundamentales de la cultura

ciudadana —**Nachman**—y el escaparate de exhibicionismo político que concede cuando se reactiva la habilitación de los partidos en una arena demarcada, los efectos de la tiranía militar se hacen sentir en el silencio y el exilio de los hombres y mujeres del teatro y las demás artes. Será el mismo Estado que acaba de reprimirlos, *remasterizado* a través de nuevos personeros civiles, el impulsor de la escena local, no se sabe si por una deliberada voluntad de control, dudosa al conocerse la diáspora de sus participantes, eviscerados de toda peligrosidad; la incidentalidad de decisiones desde una Dirección de Cultura que importa poco al departamento ejecutivo y no maneja ni información ni presupuesto, o una presión, bastante improbable, de los sobrevivientes del ambiente. Pero a aparente transgresión de la EMAD parte con los límites imaginables de un campo intelectual devastado: **Alejandra Boero** es una teatrera tolerada merced a las contradictorias relaciones exteriores del Proceso y sus aliados internos, y la *Escuela* la dirige un conservador católico de insospechable currículum, que impone desde el vamos una matrícula ínfima de estudiantes. A nivel *instituciones*, la ciudad expele excepcionalidad, ya que *no* se fundan *escuelas de teatro estatales* argentinas entre 1976 y 83, en la sapiencia de que una colegiatura de artistas puede anidar un matraz de subversión y el estado de sitio no admite polos de gentío exceptuando los estadios de fútbol. ¿Es un avance de la Armada masserista, con su jefe lanzado al proselitismo, para ofrecer una imagen de fomento a la cultura, en la ciudad que le toca en el reparto? ¿Por qué las precarias finanzas municipales se aventuran a una nueva entidad cuando termina de cerrar el grifo del 5% a los espectáculos? No existen respuestas y sí conjeturas de los propios afectados.

- 3) **Rituales y poéticas**: desaparece el teatro *militante* junto a la democracia y sus estertores de politización en el plano estético: la última opción, *Samka Cancha*, sucedida *dentro* del Golpe pero fuera del país, nunca llega a concretarse en tierra argentina, no ya siquiera en el balneario, y **Nachman** regresa a éste sólo para ser otro desaparecido. **Laureti** no volverá a ser quien era y por primera vez se aboca a los clásicos textualizados (*Tartufo*, *El organito*, *El debut de la piba*) en vez de sus urticantes creaciones colectivas; **Montanelli** también recursa la remanencia (*El inmortal*, *Las de Barranco*, *Kralycossa*, *Buenos días/buenas noches*, *La valija*, *Antígona Vélez*) y poco de su dramaturgia, la menos vanguardista (*El teatro y yo*, *Venimos a contar*), continúan **Gaspani** y **Daniel Ruiz** su *Gente de teatro* —de lo más renovador en tales circunstancias a pesar de ser del teatro dominante (*Cuentos de Irlanda*, *De reyes y súbditos*, *Medea*, *Prometeo*) y surgen dos directores cuya travesía será significativa en los 80: **Mario Mo-**

yano (*Del Muelle*) y Francisco Rinaldi (*Comedias Universales*), el primero un *revolté* que pronto debe huir (“éramos *lo under de lo under*”, define Viviana Ruiz¹⁰⁷) y el segundo un director *sistémico*, no tanto por propia voluntad como por la inesperada, y con el tiempo condenatoria, visita de Videla. El desvelo *iconográfico*, casi suspendido el realismo reflexivo, es una forma de evasión a la vez de un módico compromiso, el recurrir a tragedias lejanas y fuera de lo censurable para resituar la crítica sociopolítica en las entrelíneas, en un ecosistema que expurga los temas incómodos. Todos hablan de *eso*, siempre que no se note¹⁰⁸.

Los años no terminan tan distintos a los anteriores. Sin sala de grupo, ni subsidios, y recibiendo el aliento del periodismo por el martirio gratis de empeñarse en la vocación. Pero nadie escribe una reseña, buena o mala, que consuele de tanta soledad, y menos, de la muerte¹⁰⁹.

¹ Los crímenes del Comando *Libertadores de América*: ver apéndice, pág. 40.

² Una solicitada de la *Liga Pro Comportamiento Humano* en los diarios porteños imprime la imagen de un soldado de fajina, y reza “No estás solo, tu pueblo te respalda. Tu guerra es limpia. Porque no traicionaste. Porque no juraste en vano. Ni vendiste a tu patria. Ni pensaste en huir. Porque empuñas la verdad con tu mano” (cit. **Anguita**, 397 y 538). Esto sucede luego de Monte Chingolo y en vísperas del golpe, respectivamente. Apenas suben los Comandantes las escalinatas de Casa Rosada la televisión machaca viñetas de policías y militares y la leyenda en *off* de un locutor: *Mueren por usted. Y usted, ¿qué hace?* El peronismo, durante sus días postreros, prefiere un montaje de autos en llamas y marchas populares indistintas, y un *jingle* con estribillo que también contiene una interrogación retórica: *Yo me pregunto, compañero, con tanta bronca, ¿adónde van, adónde van?*

³ Pero la APEGE advierte que la empresa privada “ha entrado en la antesala de su destrucción”, y declara un *lock out* patronal el 16, cuyo extraordinario éxito se guarda de presentar como un avance contra los trabajadores, quienes, dice “se ven amenazados por la desocupación y padecen la falta de orden y seguridad” (id, 169). La desarticulación política manda sobre cualquier paliativo coyuntural de directriz económica. Lo único cierto es lo que *aún* no sucedió —el golpe— y lo real cotidiano los datos desazonantes de inflación (14% enero, 20% febrero) y el dólar (cotiza de 12.500\$ a 32 mil en un mes y medio). Al ritmo de la desbandada, el Congreso rehúsa tratar las urgencias y se dedica a discutir asuntos políticos. Para mayor desprestigio del conjunto, aunque se trate de un caso individual, **Lastiri** se convierte en la comidilla del amarillismo cuando la revista *Gente* entra en la privacidad de su *boudoir* y espía su lujosa vida y las *trescientas* corbatas en el vestidor. Mientras, el *budget* general de la Nación que nadie quiere votar prevé un déficit fiscal de *33 billones* de pesos, sobre los 18 que calculaba el saliente **Caffero** en diciembre, los 14 de **Gómez Morales** y los 3 de **Gelbard (Kandel...)**, 173).

⁴ Entonces empieza a barajarse la hipótesis del *cuarto hombre*, sorteado entre las Fuerzas, que responde a las ambiciones políticas de **Massera**, quien acaricia la idea de fracturar la hegemonía del ejército en el cargo consular histórico de los gobiernos militares: si el presidente de la nación retiene la jefatura de su fuerza, la distribución equitativa se vuelve letra muerta. No se sabe si la JM “es un Parlamento, un triunvirato monárquico o un consejo de notables” (**Uriarte**, 96), pero la ambigüedad funcional también caracteriza al Proceso. Lo único indiscutido, el involucramiento porcentual de las tres armas en cada repartición del Estado y sus adyacencias, llámese en la CAL (*Comisión de Asesoramiento Legislativo*, pseudo-Congreso militar que estudiaría nuevas leyes), los medios de difusión estatizados, el gabinete, los sindicatos intervenidos y hasta ínfimos escalones de autoridad, como, por citar ejemplos, el Hospital Posadas —el coronel Julio **Estévez** y un *Grupo de Tareas de Swat-*, demasiado próximo a una villa (**Moncalvillo** et al, 1985: 128) o el teatro *Auditorium* —el mayor (RE) Federico **Becker** (véase *El Atlántico (EA)*: 5/7/79, 3

⁵ **Groisman** (1984) analiza el descalabro del sistema *jurídico* del Proceso; ver apéndice, pág. 40.

⁶ **Neilson**, nota del 31/12/77: 2001, 62-3. Neilson, director del *Buenos Aires Herald* derrocha ironías sobre **Díaz Bessone**, “Fundador de la Nueva República, Flagelo del Establecimiento Político Civil, Soñador de Sueños Celestiales, Arquitecto de la Argentina Nueva y Mejor”, que “será recordado con perplejidad por muchos años” al haberse adjudicado la tarea portentosa de inventar un futuro para el país que otorgue a sus gobernantes el status de padres fundadores” y cuyos discursos “cuanto más cuidadosamente se los examinaba menos parecían significar” (62). Sus “enigmáticos diagramas” que reorganizan la sociedad recuerdan los que Onganía exponía ante los comandantes en jefe. **Balbín**, en *El Atlántico* opina que su Proyecto Nacional “era sólo un hobby de su inventor” y sus discursos “ejercicios de un chico de primer grado” (63).

⁷ **Martínez de Hoz**, la crítica de **Alsogaray** y los militares empresarios desde 1970: ver apéndice, pág. 40-1.

⁸ Ala moderada y línea dura. Los planes de **Massera** y la ESMA. Ver apéndice, pág. 41.

⁹ La *racionalización* de la furtividad. *Noche y niebla*. Ver apéndice, pág. 41.

¹⁰ Un ejemplo de la conversión del periodismo al Proceso lo detecta **Ulanovsky** (1997): editorial *Atlántida* publica la *misma* imagen en 1974 y 1976, jóvenes de la JP escribiendo *P* y *V* con sus cuerpos sentados sobre un tejado en adhesión a la vuelta de Perón, como un caligrama coreográfico, y un epígrafe distintivo en cada caso. El primero: *EN SUS PUESTOS. El 25 de mayo de 1973 el país volvió de un largo viaje hacia el más seguro de sus puertos: la Constitución. A la espera del regreso de Perón, ese día un grupo de jóvenes trepó hasta el techo de la Catedral y con sus cuerpos iniciaron el deseo expreso de la vuelta.* Y el segundo: *ORDEN EN EL TEJADO, DESORDEN EN EL PAÍS. Había jóvenes organizados. Capaces, por ejemplo, de formar estas siglas sobre el tejado de la Catedral Metropolitana. Si ese orden y esa capacidad de organización se hubiera volcado también en las fábricas, en los talleres, en el campo, en la calle, tal vez la Argentina hubiera podido escapar de la crisis económica y política que la llevó al borde de la quiebra.* Foto y texto figuran en la Edición especial de *Gente* del 5/7/1976, pág. 123. La campaña oficialista en la prensa argentina: ver apéndice, pág. 41.

¹¹ El caso de los padres *patotinos* y la actuación de la Iglesia, ver apéndice, pág. 41-2.

¹² Excepciones a la regla y obispos colaboracionistas: Informe de Emilio **Mignone**: ver apéndice, pag. 42.

¹³ Sobre **Balbín**. Los desaparecidos del radicalismo. Ver apéndice, pág. 42.

¹⁴ Los entes que reclaman el esclarecimiento del paradero de las personas *chupadas*, según el término en boga de los Grupos de Tareas, se alínean en dos subtipos: los de *afectados* en forma directa, *Madres y Abuelas*, y los *no afectados*: APDH, CELS (*Centro de Estudios Legales y Sociales*), Liga Argentina por los Derechos del Hombre, SERPAJ, MEDH, y el *Movimiento Judío por los DD. HH.* (MJDH), dedicados a “maximizar el grito, volcados a un rol expresivo, a la denuncia insistente frente a todo tipo de actores, a publicitar y hacer visibles las violaciones” (**Jelín** 2007, 519). La pionera es la APDH, creada ya en 1975, como reacción a la escalada de la violencia del Estado, de la guerrilla y de la AAA, encuadrada en un marco universalista y apoyada por un espectro diverso y pluralista (íd., 515). El concepto de *derechos humanos*, surgente de la Declaración de las Naciones Unidas en 1948, abre un anclaje jurídico transnacional y superior al contexto del PRN, que aplaza *sine die* las garantías constitucionales internas. La elección semántica, a su vez, redundará en la posibilidad del juzgamiento local y extrafronterizo, al subordinar el *Estado de Excepción* justificativo de homicidios y vejaciones a la forma del crimen de *lesa humanidad*, imprescriptible en tiempo y espacio.

¹⁵ “*A estas viejas que gritan como locas con un par de patadas las asustamos y no gritan más*” (cit. **Gorini** 152). Las *Locas*, la elección de la Plaza de Mayo. Nombres del periodismo extranjero. Ver apéndice, pag.42.

¹⁶ El secuestro de las tres Madres: ver apéndice, pág. 42-3.

¹⁷ El diario *El País* de Madrid (12-13/3/77) consta el decomiso y quema de libros recién arribados al aeropuerto de Ezeiza con el título *Rojo y negro*, novela del realista francés **Stendhal**. *Página/12* (10/12/95) recuerda que un comando del ejército entra en la *Feria del Libro* de Buenos Aires y requisan en un stand de libros universitarios un manual para estudiantes de ingeniería llamado *La cuba electrolítica* (cit. **Caraballo** et al, 2007, 97). Como lo hicieron los *coroneles* griegos en su propio golpe de estado, se prohíbe la matemática moderna dada su *teoría de conjuntos*, que no podía ser sino comunista, y la utilización escolar del vocablo *vector* por pertenecer a la terminología marxista (**Martín Prieto** en *El País*, 1/5/83. Cit. **Duhalde**, 1983: 70).

¹⁸ El PRN se inhibe de definir a este enemigo global-impersonal porque la Unión Soviética es la principal compradora de trigo y el general **Viola** no teme pasar por esquivo cuando hace un “efusivo agasajo” a una delegación del Ejército Rojo (**Neilson**, 134-5: 26/8/79). Tampoco abundan los mensajes anticastristas, pero vapulean como intromisiones a la soberanía los chequeos de Estados Unidos a la política de derechos humanos, a pesar del apoyo de la Casa Blanca antes de **Carter** a los golpes militares en el subcontinente y que el Fondo Monetario aprueba em-préstimos multilaterales merced a la recomendación norteamericana. **Agosti** deplora la incompreensión del Occidente liberal a la cruzada antimarxista nacional y jura proseguir en ella “hasta en la soledad absoluta” (íd, 77: 21/5/78). Conforme trascurren las denuncias, y se vuelve impracticable insistir en la negación de los desaparecidos, los gobernantes-comentaristas del PRN se enredan en la indeterminación verbal y terminan admitiendo en las entrefineas. **Videla** llega a enumerar cuatro *subtipos* de desaparecidos: los que pasan a la clandestinidad, los que asesinan sus compañeros al considerarlos traidores, los que mueren en enfrentamientos y luego de explosiones e incendios quedan irreconocibles y “acepto, los que puede haber por excesos cometidos en la represión”, los menos, según el orden de enunciación (cit. **Seoane/Muleiro**, 2002: 322-3. En adelante S/M). El general **Viola** derrapa doblemente: se le escapa el eufemismo *ausentes para siempre* (3/6/79), y en Washington, “si los nazis ganaban la guerra, los juicios de Nüremberg se hacían en Virginia”, guiño hacia los *duros* de las Fuerzas, y *lapsus* desafortunado que *reconoce* implícitamente un genocidio (22/3/81: **Uriarte**, 249; **Gorini**, 377-8, etc.). Más análisis de los manuales: ver apéndice, pág.43 (cita 17).

¹⁹ Henry **Kissinger**, último canciller de Nixon, aprueba la represión argentina en plena marcha el 10 de julio del 76, en el encuentro secreto que lo une al ministro de relaciones exteriores del Proceso, vicealmirante César Augusto **Guzzetti** (**Gasparini** 2008, 206). No sube aún **Martínez de Hoz** al Palacio de Hacienda y el FMI ya deposita 110 millones de dólares ascendiendo las reservas a 150; en abril un consorcio privado negocia 300 millones a 180 días y 350 más en renovación de vencimientos del sector público; en agosto el Fondo alcanza otros 260 millones, el mayor préstamo a un país de Latinoamérica, y el *Chase Manhattan Bank* cierra octubre con otros 1000 millones a cuatro años (**Schvarzer** 1986, 45)—, Europa se aleja del tutelaje soviético y crea el euro-comunismo y a la primavera socialdemócrata de James **Carter** la horada la Revolución Islámica en Irán.

²⁰ *Las Operaciones Psicológicas* y las torturas más aberrantes: ver apéndice, pág.43.

²¹ Caso **Amílcar González**: ver apéndice, pag. 43.

²² El ataque a abogados laboristas: ver apéndice, pág. 43.

²³ **Stebelski**: cf. capítulo 5: cita 119, pág. 115; **Lugea**: entrevista del 26 de enero de 2011; **Mario Martín**: entrevista del 16 de abril de 2011; **Mario Altamirano**: entrevista del 19 de febrero de 2011.

²⁴ **Mónaco**: 24 de febrero de 2010; **Hugo Adamini**: 14 de agosto de 2007; **Rosa Muñoz**: 19 de marzo de 2009; **Eduardo Nachman**: 19 de junio de 2010; **Luis Caro**: 23 de enero de 2011. En el cortometraje en video *Gregorio, damos sala* (**Marina Martín**, 2000), el propio Eduardo comenta una fuga teatral de GN: “Una vez vino la policía y se escapó, delante de nosotros y de ellos, disfrazado de cura. Yo me acuerdo que, automáticamente, le dije *adiós, padre*. Mi vieja se quedó congelada, como si pensara *¿lo entenderán como un “adiós, papá”?* Los varios domicilios explican también la tardanza en atraparlo. “Mi viejo era empleado en el ne-gocio que tenía mi abuelo, Colón 4210: vendía máquinas de tejer industriales y había hecho guita con eso. Entonces compró algunos lotes con la firma *Pologna*, que mi viejo heredó y cobraba en cuotas después de venderlos, sobretodo en Batán, en barrios obreros. Esa inmobiliaria fue su forma de mantenernos. En el 63, cursando yo la primaria, nos mudamos a Corrientes 3678, un chalecito con comedor y hogar, y allí sí se ensayaba, primero lecturas en una mesa grande. Cuando era invierno y hacía mucho frío para abrir el teatro durante la semana, mi viejo los reunía en casa. Después nos pasamos a Mitre 2650, frente al Colegio Nacional, y al fin, consiguió un crédito de VEA, *Viviendas Económicas Argentinas*, y nos fuimos a Larrea 3183, en el 71 o 72. Ya tenía 15 años y allí vivíamos cuando se lo llevaron de la avenida Colón” (19/6/10). En cuanto a **Bujedo**, con ese mismo auto cazó a **Amílcar González**, que va a parar a la Comisaría 4ª y le escucha decir que mi viejo “está jodido por judío y comunista” (Entrevista del 24 de abril de 2011). El profesor **Eduardo Chiaramonte**, por entonces preceptor de colegio secundario, niega la rotunda ignorancia de los hechos. “Yo sabía todo. No sólo mis amigos estaban fugados: estudiaba francés en la Alianza y allí llegaban los diarios de París. No sé si fue por *Le canard enchainé* o *Le monde* que me enteré de la masacre de Margarita Belén” (reportaje del 28de noviembre de 2011).

²⁵ Entrevista del 14 de noviembre de 2012. **Nilda Alegre**: ver apéndice, pág. 43-4.

²⁶ **Beba Basso**: entrevista del 4 de marzo de 2013. **Montecchia**: entrevista del 17 de diciembre de 2012.

²⁷ Cartelera de *El Atlántico*, 15/2/76, 6.

²⁸ El cuadro de las obras de enero/marzo 1976: ver apéndice, pág. 44-5

²⁹ 27 obras: *EA*, 1/3/77, 8. Las obras estrenadas, según el cotejo de los periódicos *EA* y *LC*, años 77 y 78: ver apéndice, pag. 45-6.

³⁰ *El precio*: LC, 7/1/76, 5; la crítica: 23/1, 9.

³¹ Comentario sobre **Mathus**: LC, 6/2/76, 9. *Es más lindo...con amor*: LC, 6/1/77: 11. Los últimos *Estrella* de la década –en rigor se producen sólo dos entregas, 1975 y 76: *El sacudón*, mejor espectáculo por elenco marplatense; mejor espectáculo teatral sea o no estreno: *Panorama desde el puente*; espectáculo musical de tango y/o folclore: *Piazzolla* (en *La Botonera*); show musical: *Operación cantable –Mi país*; teatro de revistas: *Así como nos ven*; espectáculo infantil, *Julietta Magaña*; circo, *Satany*; ballet, el *De Cámara* (con integrantes del *Colón* de Buenos Aires; actuación de elenco, *El precio*; actuación femenina, *Norma Aleandro*; masculina: compartida entre *Alcón* y *Ferrigno*; actor de elenco, *Franklin Caicedo*; escenografía, *Luis Diego Pedreira* (*Panorama*); dirección y puesta en escena: *Carlos Gandolfo* (id.). Se acuerdan 9 menciones: Comedia de la Provincia, a *Los scruchantes* por Cárpena, *La Leyenda*, Daniel Miglioranza (valor joven de elenco), Susana Ortiz (actriz de elenco), a *La lección de anatomía a Mi país*, a *Dónde está el silencio* (Daniel Ruiz). Cf. LC: 27/2, 9; EA: 21/2, 11. *Aquí hay gato encerrado* “engendro de (Carlos) Lozano Dana” se lleva el *Bagre*, pero se aclara que “el voto no tiene nada que ver con cada uno de los integrantes sino por el conjunto” (LC, id.).

³² Declaraciones de **Laureti**: LC, 22/2/ 76, 12.

³³ Ley de prescindibilidad, sindicatos intervenidos: LC, 1/4/76, 1; devaluación, combustibles, impuestos: LC, 3/4, 1; encuesta de FIEL: LC, 11/4, 1; inflación, a un mes de implantado el PRN: LC, 24/4, 1; índice de un mes más una semana: LC, 29/4, 1; arenga de **Martínez de Hoz**: LC, 4/5, 1; **Videla** con los directores de diarios: LC, 3/4, 1

³⁴ Tres editoriales de carátula de EA en el mes de febrero de 1976: ver apéndice, pág. 46.

³⁵ Nuevas apariciones de cuerpos sin vida. *La Masacre de Fátima*. Ver apéndice, pág. 46.

³⁶ **Videla** jura que en la Argentina “sólo se persigue a criminales”, y respecto de las dimensiones entre las Fuerzas, “no hay uniformidad de criterios y si de propósitos”, y que el “exceso de celo que podría derivar en torturas” probablemente se dé “en los niveles más bajos de la cadena de mandos”, formidable argumento, pronunciado sin querer, contra la obediencia debida, que se esgrimirá como exculpatorio diez años después, en democracia. El año arroja una inflación global del 321% —399,7 el mayorista. En sus perpetuos contrastes, la ciudad vive otro apogeo de la construcción (2.757.352.110,71\$ *Semana de Cine Internacional* ausente: LC, 7/7/76, 9; *Solidós*: LC, 8/7, 2°, 3; exilio de **Gené** y **Aleandro**: LC, 25/7, 11; playas para la comuna marplatense: LC, 6/8, 1; **Videla** y la “campaña contra el país en el exterior”: LC, 13/8, 1; inflación del 234,2% en los ocho primeros meses del PRN: LC, 12/10, 1; el *Colón* sin programación invernal: LC, 20/10, 11; *Olimpia*, nueva sala: EA, 9/12, 11; **Jimmy Carter**: LC, 3/11, 1; **Menozi** interviene el Cementerio Parque: EA, 1/12, 1; **Fórbice**: EA, 8/12, 7; apremios ilegales en 1971: EA, 14/12, 1; **Videla, II** o los *excesos de celo*: EA, 14/1/77, 3; inflación de 1976: EA: 14/1/77, 3; nuevo apogeo de la construcción en Mar del Plata: EA, 18/12/76, 9.

³⁷ Sobre **Armando Chulak**: ver apéndice, pág. 46-7.

³⁸ El ministro de educación provincial, general Ovidio J. **Solari**, inaugura el ciclo lectivo 77 y pronuncia sin rubor los latiguillos ya impersonales del sistema: “Buscamos formar un hombre libre, consciente, que no se deje engañar por la subversión apátrida, que presentándonos falsos ídolos pretende atarnos al yugo de quienes sojuzgan pueblos y voluntades...., sin pretender imponer razones inexistentes, sin demagogias, y entregados a mezquinos intereses que nos degradan y postergan”. El obispo **Zazpe** rompe la monotonía ante la Pascua, citando al Papa: “En la última jornada de la paz, (éste) denunciaba a la tortura como un ataque irremisible contra la vida” y le alarma “que sin embargo se practica con pavorosa asiduidad e incluso sin inquietudes de conciencia como un expediente rutinario para obtener declaraciones” y se pregunta, retóricamente, “¿hay conciencia moral sobre este problema?” “Más mosquitos que turistas”: EA, 4/3/77, 1; premios *Actualidad* 77: EA, 5/3, 12 y 11/3, 10; el *tour* de la CONFAGUA: EA, 9/3, 7; palabras de **Abdel Mageed**: EA, 12/3, 9; palabras de Ovidio **Solari**: EA, 7/3, 3; **Zazpe** contra la tortura: EA, 12/3, 1.

³⁹ La solicitada, sus firmantes y el balance de **Rodolfo Walsh**: ver apéndice, pág. 47.

⁴⁰ *Pijama de seda*: EA, 5 y 7/4/77, 12; *Prohibido para amargados*: EA, 7/4, 12; *Un panorama feliz*: EA., 23/4, 17; *Comedia Bonaerense*: LC, 3/8, 2°, 1; *Quién inventó los feriados*: LC, 6/8, 11; *Pabellón 7*: LC, 19/8, 2° sec., 3. Elenco de la *Comedia Bonaerense*: Jorge Zalazar, María Cristina Gaggero, Lidia Pérez Losavio, Hebel Campos, Guillermo Piccone, Hebe Verna, Osvaldo Salas Bau, Julio César Lozada, José Martínez Castell, Víctor Gola, Pablo Monserrat y Norma Suárez. Dir.: **Víctor Hugo Iriarte** (*Auditorium*. LC: 5/8/77, 2°: 1). Elenco de *Quién inventó los feriados*: Iris Láinez, Atilio Marinelli, Esteban Massari, Vicki Bucchino (LC: 6/8, 11. En *La Botonera*). *Pabellón 7*: **Mazzini** y **Sebastián Vilar** (LC: 19/8, 2°, 3). Respuesta en 2001, *Pabellón 7* “trata la historia cruel de un homosexual, un ateo, un judío, un cura y un estudiante, todos prisioneros en un campo de concentración nazi”, que “muy bien podría ser la exacta alegoría de un marco o entorno que podría protagonizar cualquier persona hoy en día como prisionera de cualquier régimen” (*sic*). Todo dicho por LC el 20/1/2011, 2°, 3. Llevaba ya 15 años y 4000 representaciones. Suponemos que la ambientación en 1944 como algo lejano y ajeno pudo ser una posibilidad distractiva para un público que en 1977 descreía de una realidad subrepticia semejante en la Argentina de *todos somos derechos y humanos*.

⁴¹ LC: 2/1/76, 7. **Montecchia** da su versión de la pieza: “(Trataba de) una mujer que no era feliz con el marido, y yo, amigo del marido, la visitaba y me declaraba. Muy livianita, pocas funciones” (17 de diciembre de 2012). La foto de escena muestra un aparador de fondo, un oso de peluche a derecha, un velador y una botella de *Bols* a la izquierda. El símbolo de la *Cooperativa Rivadavia*, en cuyo auditorio tiene lugar la puesta, está sobre la pared del fondo, gigante, rompiendo el ilusionismo involuntariamente. (Del álbum documental de A. **Montecchia**).

⁴² *El sacudón*: LC, 19/1/76, 9; Varela, descendiente de **Peralta Ramos**: reportaje de LC, 25/2/76, 9; la crítica: LC, 24/2, 9

⁴³ *Samkha Cancha*, anuncio: LC, 26/2/76, 2°: 3; “guión: LC: 1/6/76, 9. **Raúl García Luna**, siendo editor del diario *Perfil* (2005-12) es destacado Embajador Turístico de la Municipalidad de General Alvarado por su Concejo Deliberante. tiene en su haber una prolífica producción como cuentista *Porca miseria* (1985), *El color invisible* (Premio Fundación Acero Manuel N. Savio 1994), *El filo de la noche* (1999) y *Las espinas del deseo* (2004), y novelista: *Cangrejos* (1996) y *Bajamar* (Premio Fondo Nacional de las Artes 1987-88), que en 1996 llega a miniserie de televisión (dirige el gesellino **Fernando Spinner**, con guión de **Fabián Bielinsky** y **Pablo de Santis** y la transmite canal 9: gana un premio Martín Fierro y el Broadcasting a la Excelencia). Cf.: www.miramarenses.com.ar y www.lanacion.com.ar. El propio **García** homenajea a su amigo **Jorge Acha**, acuarelista y cineasta (1/11/1946-12/10/ 96), cuyos filmes “por su carácter experimental y decisión del propio (director) de que no ingresaran en el circuito comercial” continúan hoy inéditos. De 1969, el rodaje de su primer corto, *Impasse* (con **Leonor Manso**) y del 76 *Producciones Arena*, el segundo. Sus largos, *Habeas Corpus* trata la relación entre un prisionero político que aguarda ser torturado y su vigilante físicoculturista; el segundo, *Standard*, recuerda la erección de El Altar de la Patria en 1975, y los mitos que lo adornarían, “el caballo de Perón, las estampitas de la revista *Billiken*, las tetas de **Libertad Leblanc**” –la cual protagoniza el filme. El último, *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*, el encuentro de los naturalistas Von Humboldt y Bompland con los indígenas sudamericanos. “Los temas fundamentales que desarrolla son el poder, la represión, los mitos de la historia argentina, el cuerpo y la política”, dice **García** (cf. www.reocities.com).

⁴⁴ “Era una historia de aborígenes y un capanga castigador, que era yo, más el explotador”, recuerda **Montecchia** sobre su papel como Nemesio, el capataz. Las citas que siguen y su paginación pertenecen al portal de Raúl **García Luna**: www.raulgarcialuna.wordpress.com. Allí inscribe su perfil bio-bibliográfico: “Nació en Miramar, Provincia de Buenos Aires, en 1948. Es narrador y pe-ríodista. Estudió Sociología, trabajó en diversos medios gráficos, fue jefe de prensa de la Secretaría de Cultura de la Nación (1988), ganó los premios Pléyade por la investigación ecológica ‘Argentina en peligro’ (1996) y un Martín Fierro por la miniserie de TV ‘Bajamar’ (1997), fue jurado de los concursos Cuento Joven del Museo Nacional de Bellas Artes y de la Fundación El Libro (2004-05), se desempeñó como Editor del diario Perfil (2005-12). Actualmente colabora en distintos medios periodísticos. Publicó: ‘Amar el mar’, poesía (1970). ‘Samka-cancha’, Premio Festival Internacional de Teatro, São Paulo (1975). Cuentos: ‘Porca miseria’ (1986). ‘El color invisible’, Premio Fundación Acero Gral. Manuel N. Savio (1994). El filo de la noche’ (1999). ‘Del decir de Don Pedro de Alvarado en su agonía de Indias’ (1993). ‘Las espinas del deseo’ (2004). ‘El dramaturgo americano y otros pequeños asesinatos’ (2008). Novelas: ‘Bajamar’, Premio Fondo Nacional de las Artes (1987). ‘Cangrejos’ (1996). ‘Ceferino, falsa vida de santo varón’ (2008). ‘El asesino piadoso’ (2009). En antologías: ‘Comadreja en la cornisa’, Mención Especial Premio Internacional de Cuento Desde la Gente (1996) y ‘Otra tormenta, parece’ en ‘Diez relatos cinematográficos’ (1999)”. Pág. 1

⁴⁵ **Andrea Vicente**. Entrevista vía mail del 7 de mayo de 2011. El personaje de *Urpila* y la tradición quechua: ver apéndice, pág. 47.

⁴⁶ *LC*: 20/4/76, 9 y 1/6/76, 9. En la retrospectiva de su amistad con Jorge Acha, **García Luna** memora *Samka* y la puesta de **Nachman**: ver apéndice, pág. 47.

⁴⁷ *LC*: 20/5/76, 9.

⁴⁸ *LC*: 24/4/76, 9. Elenco del *Teatro del Pueblo*: Julio Sebastián, Vivian Franck, Ana María Yeral, Clarisa Lucas, Soledad del Valle, Arnaldo Viñas, Mirta Gitana, Fernando Santos, Ricardo Martínez, Sandra Gaster, Miguel Morán, Jorge Pirosanto. **Mariani** reúne a diversos especialistas: Silvia Francis en los “juegos fotográficos y de proyección” audiovisual, Mercedes Megna y Oscar Giordano en la animación y a Marcelo Lovetere en títeres. El *regisseur* no es Mariani sino Miguel Paladino y el asistente de dirección el *nachmaniano* **Roberto Macchi** (*LC*: 24/4, 9).

⁴⁹ *Gente de Teatro*: 1º año) interpretación, expresión corporal, literatura dramática y técnica de la voz; 2º) mismas asignaturas más historia del teatro; 3º) interpretación, técnica del movimiento, literatura dramática, historia del teatro, psicología, teoría de la puesta en escena. Se consignan cursos especiales y seminarios obligatorios de historia del arte, escenografía, maquillaje, foniatría, lenguaje del actor, estética de autores y obra; pedagogía, filosofía y sociología del teatro” (*LC*: 28/3, 9). Hilda **Marcó** recuerda que “invitamos a **Gené**, **Cortese**, **Petraglia**, **Lisandro Selva**: los alojaba gratis en el hotel de mis padres y los sábados y domingos nos daban clase. **Nina Cortese**, profesora de interpretación en la Escuela Nacional de Arte Dramático de Buenos Aires, dice que está cansada y quiere irse, así que se hace un *casting* y convence a **Ruiz** de presentarse; se anota y no sólo se queda cuatro años sino que llega a vicerrector de la *ENAD*” (17/2/09). **Montanelli** dicta de mayo a noviembre y no tiene la minuciosidad del proyecto de 1971 (cap. 5, pág. 7). Ahora enumera: arte dramático, historia del teatro, expresión corporal, gimnasia, foniatría, ejercicios de improvisación, ma-quillaje, escenografía, fonotécnica y psicología del actor (*LC*: 2/5, 9).

⁵⁰ *LC*: 1/6/76, 9. El gaditano **Jiménez Romero** (1931-1995), actor, autor y director, es el arquetipo del teatrasta independiente, “concebía escenografías, vestuarios, iluminación y era capaz de convertir cualquier espacio en un teatro estable”, dice **María Teresa Mora** (www.teatroenjabugo2.blogspot.com). Funda grupos como el *Teatro de Arahala*, el *Teatro Popular* de Igualeja, el *Teatro Popular* de Huelva y en Morón, el *Teatro de los Corrales Andaluces*. Su fama se confirma cuando escribe el libreto de las primeras películas representativas del *destape* español: *La trastienda* (**Jorge Grau**, 1975), *La Corea* (**Pedro Olea**, 1976) y *El secreto inconfesable de un niño bien* (**Grau**, 1976).

⁵¹ El grupo que monta *El inmortal* en Logroño (1986) expresa en el programa de mano: “Ser libre en esta sociedad esquizofrénica es posible. Vivir fuera de la rutina, vivir fuera del tedio es posible. Vivir fuera del amor, ¿es posible? Vivir lejos de la libertad, ¿es posible? Alejarnos de nuestros fantasmas diarios, de nuestros sueños, ¿es posible? Desatar ligaduras, olvidarnos de esos fantoches locos... o quedarnos con ellos para siempre, y compensar el tedio, el desamor, la rutina, el odio, es una opción que nos da la libertad”. La obra data de 1975 en un contexto necesariamente optimista, mientras agoniza el *Generalísimo* Francisco **Franco**.

⁵² *LC*: 24/11/76, 10.

⁵³ “Elementos tresarroyenses” en el grupo **Clelio/Rosa**: *LC*, 3/6/76, 9; *La tierra es mujer*: *LC*, 10/9/76 11; *Y fue la luz*: *LC*, 12/6, 11 y 19/6, 10; **Benítez** y los derechos de *Israfel*: *LC*, 3/8, 2º; **Rinaldi** es actor y asistente de dirección de **Viñoly Barreto** (*Extraña pareja*, Neil Simon), **Narciso Ibáñez Serrador** (*Aprobado en castidad*, de Peñafiel), **Esteban Serrador** (*¿Quién soy?*, Luca de Tena), **Crandall Diehl** (*Buenas noches, Carina*, de Garinei & Giovannini), **Pepe Cibrián** (*La doméstica*, Alfonso Paso), **Daniel Tinayre** (*Luz de gas*, Patrick Hamilton), **Cecilio Madanes**, **Enrique Carreras** y otros. Con *La ratonera* de **Agatha Christie** adquiere el mérito de la obra marplatense de mayor vigencia en escena. Elenco de *Ha llegado un inspector*: Nahuel Villegas, Liliana Ledesma, Adolfo Seoane, Carlos Pérez, Alejandro Bernardi, Osvaldo Didí, Alejandro Paredes, Ethel Carol y Nora Arozamena. Escenógrafa, Adriana Rinaldi (*LC*: 10/9/76, 11). Elenco de *Israfel*: Juan Vitali, Carlos Waitz, Ángel Balestrini, Eduardo Campos, Graciela Spinelli, Mónica Leyaten.

⁵⁴ *LC*: 11/7/76, 11.

⁵⁵ *La sombra del valle* y *Jinetes hacia el mar*, un drama y una tragedia respectivamente de **John Synge**, y *El cuento de la madrugada*, relato de **Sean O’Casey**. El elenco de profesionales: Elena **Canosa**, Hilda **Marcó** y Daniel **Ruiz**, y los alumnos: Horacio Caparrós, Alicia Camiletti, Diana Ciriaco, Laura Elliker, Susana Enz, Cecilia Frontini, Cristina Ferria, Mercedes Gonnét, Marie López Garnier, Marcelo Mazzini, Carmen Montes, Osvaldo Muratorio, Néstor Pérez, Viviana Rica, Nelly Robles, Margarita Serafini, Roberto Semper, Silvia Sellares, Silvio Sigampa, Martín Teves, Susana Wilches y Eva Zavala (*LC*: 31/8/77. 2º: 1). Existen algunas fotos de *El cuento*, que describe **Marcó**: “un chaiselongue –que tenía yo—un perchero, algunos cuadros, una mesa con mantel estampado” (17/2/1009).

⁵⁶ Comparecencia fechada el 24 de octubre de 2007.

⁵⁷ **Balestrini**. Entrevista del 23 de setiembre de 2008.

⁵⁸ **Carlos Waitz** registra además un antecedente como actor de *Pabellón 7*, aunque no figura en los créditos de su montaje en el balneario. El 19 de junio de 2008 se inaugura un baldozón sobre la vereda donde existió el teatro *La Botonera* –hoy un bazar y *outlet*—en Rivadavia entre Independencia y Catamarca. En él se labran los nombres de los tres actores desaparecidos en Mar del Plata; participan de la ceremonia miembros de la CD de *Actores*: Norberto Gonzalo, Andrés Zurita, Alejandra Rincón, Félix Bello y Carlos Torreiro (cf. <http://actoresmdq.blogspot.com>). El Equipo de Antropología Forense (*EEAF*) a cargo de **Luis Fondebrider** descubre trescientos esqueletos en el cementerio de Avellaneda en 1992 provenientes del *Pozo de Banfield*: corresponden a los secuestrados el 19 de junio del 76: Gladys Noemí García, Nora Ester Román de Guerrero, **Nachman**, Antonio Luis **Conti**, Raúl Alfredo Guido y Silvia Giménez de Guido (www.pagina12.com.ar: 2/12/05). Se desconoce el paradero de **Waitz**.

⁵⁹ *LC*: 5/8, 2º: 1.

⁶⁰ *La pasión de Cristo* según *EA*: 1/3/77, 8; **Montanelli** y sus actores neorrealistas: *curriculum*, pág. 4.

⁶¹ **Laureti** sobre *El organito*: EA: 2/3/77, 11. **Adamini**, sobre el destino de la *Carpa*: entrevista del 14 de agosto de 2007. EA aclara que es una reposición: EA: 2/3/77, 11.

⁶² **Tiempo de Leticia Buira**: EA, 15/3/77, 11; **El Cornetín** en el Torreón: EA, 16/4, 12; y en la *Carpa*: LC, 3/8, 2^a: 1; **Títeres de Pepe y Piedra Libre**: LC, 19/8, 2^a: 3.

⁶³ **Mario Martín**. Reportaje del 16 de abril de 2011.

⁶⁴ LC, 9/8/77, 2^a: 1. **Mario Martín** por sí mismo. Sobre **Mario Moyano**: ver apéndice, pág. 47-8.

⁶⁵ **Martínez de Hoz**, el ajuste y la *Ley de Entidades Financieras*: ver apéndice, pág. 48.

⁶⁶ *La Red de Seguridad* y la era de la *Plata Dulce*: ver apéndice, pág. 48.

⁶⁷ Requiriéndose atraso cambiario, y a un tiempo previéndose el próximo precio de la moneda, la estrategia sirve más para canjear pesos caros por dólares baratos y fogonear la especulación. Durante varios meses las tasas de inflación se mantienen sustancialmente sobre las de devaluación pre-fijas y el programa de quita arancelaria, pensado en función de cinco años a fin de proteger la producción de la competencia, impone una liberación de las importaciones rápida y no de largo plazo, a la espera de que la apertura se haga sentir, y dejando la tasa de interés flotante alta, siempre luchando contra los respingos inflacionarios, a los cuales el gasto público, creciente en vez de menguante, no cesa de dar oxígeno. Así, a poco de andar, en los primeros noventa días del 79 ya se reducen vía Resolución del BC los derechos de varios productos en los rubros donde los precios no siguen lo esperado, o directamente se suprimen, para desconcierto de los empresarios. Dos nuevos especímenes sociales: el ahorrista y el hiperconsumidor. El alejamiento de los representantes agrarios: ver apéndice, pag. 48.

⁶⁸ *Bases para una Argentina moderna*, o la lectura del propio **Martínez de Hoz**: ver apéndice, pág. 48.

⁶⁹ Los GT como banda privada, la *tanatocracia* y el caso Mundial 78: ver apéndice, pág. 48-9.

⁷⁰ Nunca se sabrá mediante mediciones confiables, que no existen entonces, si la elocuente efusión de alegría cívica al ganarse el premio de la FIFA se traduce, como quisieron los medios y el gobierno, en un apoyo incontrastable o, más prudentes, debiéramos significarla como una implosión-válvula permitida y aprovechada por la gente al terminar la más arterial coacción sobre el cuerpo social que recuerde la historia. **Feinmann** (1983) habla del “pueblo sorprendido en el más bajo nivel de conciencia histórica” de su vida (cit. **Gabetta**, 1983: 13) y **Graham-Yool** se queja del “país sin memoria” (1985, 14), que “no reclama participación, más exige y menos ofrece”, de patriotismo meramente simbólico, “apegado a los emblemas” y cita al plástico Luis Felipe Noé: Argentina, “sociedad colonial avanzada” (20-1). Culpabilizar a las mayorías cuando el *terro-poder* —gráfica expresión de S/M, 217) se territorializa en las paredes de los hogares no explica la defecación de quienes deben defenderlos sino a la inversa, el *cretinismo* de la clase política (**Gabetta**, 17), su “complacencia interesada y servil” deja huérfana de representación a la ciudadanía (21) y la sume en la privatización de la ética. En 1978 la pasión circunscripta a las hazañas deportivas sublima la libido cívica apretada dentro del corset de las prohibiciones al activismo.

⁷¹ Reales o ficticios contactos con **Firmenich** en isla Margarita a fines del 76, en Villa Wanda, de Licio **Gelli** (Gran Maestro de la Logia paramasónica *Propaganda Due*, que financia la instalación de la ESMA), con **Héctor Villalón**, del peronismo en el exilio el 8 de abril, y el pago de un millón de dólares al jefe montonero que habría derivado en el crimen de la denunciante **Elena Holmberg (Uriarte 1991, 204)**, le inducen a creerse, fuera de la línea sucesoria de la Junta, su heredero natural legítimo en una futura reapertura electoral. No obstante su esquema sufre la ingenuidad del poder hiperbólico. Puede increpar el rumbo económico, debilidad intersticial de su archirrival **Videla**, pero está cautivo de su propia lógica, al mentir toda vez que le sale al cruce la irresuelta dilemática de los derechos humanos. Sin evidencia concluyente acerca del soborno a **Firmenich**, ni a fracciones disidentes de la guerrilla que no pueden acceder al famoso rescate de los hermanos **Born**, a fin de acallarlos durante el Mundial —luego de la muerte de **David Graiver**, el financista que habría lavado ese capital, los colmillos de los verdugos de la ESMA se ceban adicionalmente sobre sus reclusos—tampoco se conoce el origen de los fondos que el *Centro Piloto* de la Armada en París, formado por agentes del Almirante Cero para espiar a los *subversivos* exiliados, y que malgastan en fiestas de champán y mujeres.

⁷² Los *civiles* del PRN, el sindicalismo adicto: ver apéndice, pág. 49.

⁷³ “Qué se puede esperar con este ejército, en el que los oficiales andan en coches robados en los procedimientos y las señoras de los oficiales toman el té en vajilla robada?” habría dicho, retóricamente, **Lanusse**. Ver apéndice, pág. 49

⁷⁴ Las Madres, en el peor momento de su extranjería y exclusión social (**Kordon/Edelman**, 1982: 9), se mueven más que nunca, a sabiendas de que el clima externo les es propicio, y visitan una semana los Estados Unidos (25/10 al 2/11/78); al Vaticano, donde las recibe el cardenal primado argentino **Eduardo Pironio** pero no el Papa, cuya asunción acaba de presenciar **Videla** el 3 de septiembre con, incluso, una recepción del flamante Juan Pablo II; y a Roma, que les depara una bienvenida del presidente **Sandro Pertini**, el cual niega la misma solicitud al dictador (**Gorini**, 2011: 223-4). El Papa se hará esperar, pero el 19 de septiembre del 79 se solidariza con las Madres en su discurso desde el balcón de la basílica de San Pedro (id., 333).

⁷⁵ El caso **Thelma Jara de Cabezas**. La ley de de *presunción de fallecimiento*. Detenidas de la ESMA en Francia. Ver apéndice, pág. 49.

⁷⁶ EA: 12/2/79, 15.

⁷⁷ EA: 17/2/79, 14. El competidor de EA, *La Capital*, también accede a la información: “Sorpresa y gratificación para un elenco marplatense: asistió el Presidente de la Nación a una función normal de *La Ratonera*. **Videla**, a quien se hizo objeto de expresivas muestras de salutación... (**Rinaldi**) agradeció en breves palabras al señor Presidente su concurrencia y expresando la felicidad que representaba para el elenco tan prestigioso espectador.... Cabe finalmente apuntar que la forma anónima en que el Presidente desea manejarse en este período de descanso que cumple en Mar del Plata, impidió registrar notas gráficas, siendo LC el único medio visible que cubría periodísticamente la visita del Presidente **Videla** al teatro **Roberto J. Payró**” (17/2/79, 2^a: 3). **Montecchia**: “**Rinaldi** escondía la foto con **Videla**” y allí, se lo ve inclinado en 90°, desde el escenario, tendiéndole la mano. *La Ratonera*: “Tres mil funciones y pico, récord Guinness no registrado. Figura (**Enrique**) **Pinti** con *Salsa Criolla*, y son 11 años. Nosotros la hicimos treinta, de 1977 a 2007. (entrevista del 17 de diciembre de 2012).

⁷⁸ *Dos en el...* la ofrecen **Ignacio Quirós** y **Andrea Ducasse** (dirección de **Marcelo Lavalle**) invitados por **GN** (5/6/62: cf. cap. 3, pág. 23). El cuadro de los elencos forasteros en la temporada alta 1979: ver apéndice, pág. 49-50.

⁷⁹ LC y la vocación idealizada de los actores locales: 3/1/78, 2^a: 2; *La Compañía de Comedias Universales* y lo mejor de “distintos nucleamientos”: LC, 25/2, 2^a: 5; elenco de *La ratonera*: LC, 28/1, 2^a: 3; actores *aficionados* según **Rinaldi**: EA, 2/3, 13; **Laureti** estrena *Tartufo*: LC, 10/1, 2^a: 3.

⁸⁰ Palabras de **Toscano**: LC, 10/1/79, 2^a: 3; **Ferrigno**: LC, 7/2/78, 2^a: 2; **Carreras**: LC, 21/2/79, 3^a: 4; **Muñoz**: LC, 22/2, 3^a: 3.

⁸¹ **Laureti**: LC, 20/2/79, 2^a: 3; **Massera** renuncia: LC: 4/3/79, 1; **Videla**: id, 5/3/79, 1. Ya en campaña, **Massera** publica *El camino a la democracia* (1979), recopilación de sus discursos, presuntamente redactados por su *ghost writer* **Ezequiel Lezama**, director de *Convicción*. Extractamos párrafos de su lectura ante la ESMA (2/11/76): “Estamos combatiendo contra nihilistas, delirantes de la destrucción, cuyo

objetivo es la destrucción en sí, aunque se enmascaren de redentores sociales... (L)os vemos escribir en las paredes: ¡viva la muerte!. Y esa es la única vez que dicen la verdad.... La ideología es una contraseña, la tarjeta de identidad superficial que les entregan los manipuladores.... Por eso los que estamos a favor de la vida vamos a ganar; no sólo serán considerados reos de alta traición a la patria, sino reos de alta traición a la vida. Por respeto a todos los que cayeron y caerán, por los que están naciendo, por los que tienen miedo y hasta por aquellos confundidos que después de esta honda tormenta quieran renacer como hombres libres, por todos ellos les digo: aquí, la muerte no vencerá” (17-8).

⁸² **Lugea:** entrevista del 26 de enero de 2011. El reparto de *Tartufo*, según la página central del programa: *Tartufo* (JL), *Mariana* (Marta Monsonis), *Sra. Pernelle* (M. Marotta), *Elmira* (Gladys Lugea), *Cleanto* (Pedro Giudice), *Damis* (Jorge Rubiolo), *Dorina* (Rosa Russo), *Organ* (Lugea), *Valerio* (Paul Torrillas), *Leal*, oficial de justicia (Norberto Cremona). Prefiere *ambientación* a escenografía, realizada colectivamente como dicta la tradición del independentismo: **Cremona, Laureti, Lugea.**

⁸³ *El organito:* LC, 20/3/79, 2ª: 3; puestas de **Montanelli:** LC, 30/3, 2ª: 3 y 1/4, 11; *charlas ilustradas con espectáculos:* LC, 6/4/79, 2ª: 3; Escuela teatral: LC: 18/4/79, 2ª: 3; charlas de *Introducción al teatro:* LC, 21/4/79, 2ª: 3; Escuela de *La Manija:* LC, íd., 2ª: 3.

⁸⁴ **Marcó:** entrevista del 19 de enero de 2011; *Medea* en la Conquista del Desierto: LC, 19/4/78, 2ª: 3; la interpetación de Cureses: LC, 12/5/78, 2ª: 3. **Cureses** se inicia en 1950 como actor, dramaturgo y empresario a raíz del estreno de su pieza *Después de la función* en el teatro *El Gorro Escarlata*, del que es cofundador, con sala propia hasta 1971. Becado por el FNA investiga dirección teatral junto a **Jean Vilar** (el Teatro Nacional Popular de Francia), en el *Old Vic* de Londres y el *Piccolo* de Milán de **Giorgio Strehler**. Trabaja en el Teatro Nacional de Panamá y en Argentina obras como *La voz humana*, *A puerta cerrada* y *El pedido de mano*. También, de autores nacionales; en el Taller Actoral de Luján *El difunto*, además de dictar seminarios bajo auspicio de la secretaría de Cultura de la Nación en La Rioja, Chubut, Neuquén, La Pampa y Tierra del Fuego. **Zayas de Lima** (1990: 86-7) es errónea cuando atribuye *Medea* a la *Comedia Marplatense*. Su itinerario recuerda a otro teatrista marplatense en cuanto a modelos: **Orensanz.** *Elenco de Medea:* Eduardo Campos, Oscar Cánepa, Helena Canosa, Marcó y Marcelo Mazzini (LC: 19/4/78, 2ª: 3).

⁸⁵ *La noche de la basura:* LC, 5/5/78, 2ª:3 y 5/11, 2ª: 7; *estanflación:* LC: 9/5/78, 1. La “avalancha”: *Un extraño en mi cama* (Sidney Box): Marcela López Rey, Ignacio Quirós, Alberto Mazzini, desde el 4 de junio en *La Botonera*; *Las chicas terribles*, de Alfonso Paso; Osvaldo Miranda, Mercedes Carreras, Tincho Zavala, Perla Santalla y dirección de Enrique Carreras, en el *Ópera* (fines de semana: 2 al 4/ 6, 9 al 11/6, 16 al 18/6, 25 al 27/6; *Yo la vi primero:* Mesa, Basurto, Chico Navarro y Edda Bustamante (del 1 al 11/6, Florencio Sánchez); *Para morirse de risa* (Hugo Sofovich): Jorge Porcel y Alberto Olmedo, en el Colón, 4,11,18 y 25/6; shows musicales: el local *Aquí Argentina* (Agrupación tradicionalista *El Ceibo, Los Juglares, Vocal Arsís*) 2y 3/6; 4, 9 y 10/6; *Argentina canta así* (María Marta Serra Lima, Tucumán 4, María Garay y Roberto Goyeneche), ambos en el *Auditorium*; *Tango, folclore y risas:* la orquesta de Alfredo de Ángelis, Norma Pons, Gogó Andreu (del 1 al 11/6, *Colón*). Sigue *Segundo Tiempo* en el Astral y hasta hay una visita internacional al *Roxy*, el cantante italiano Luciano Tajoli, ganador del Festival de San Remo de... 1961, el 4 de junio (LC: 30/5, 11). Cartelera de invierno: LC: 26/7/78, 2ª: 5

⁸⁶ El ente de *Proyectos Especiales* nace por Decreto Provincial n° 576 y Ordenanza Municipal n° 4558 con el objetivo de realizar la estación terminal de micros, un parque temático, el acuario y la urbanización de Punta Mogotes. Los fondos que se espera recaudar del Complejo se reencanzarían en las obras previstas. El municipio participa en derechos y obligaciones con un 33% y la provincia con un 66% (**Cicales** 2001, 19). Su fecha, el 20/11/79. Su “dispendiosa administración” conduce a una Comisión Investigadora –decreto provincial 271/84 y municipal 60/84 y Ley Nacional 10233 (cf. www.gob.gba.gov.ar/legislacion) , pero prescribe sin pruebas a los diez años (causa 47.770, 10/7/94) Cf. <http://ar.vlex.com>). El barrio *Centenario*, obra de financiación compartida entre el FONAVI (Nacional), FOPROVI (provincial) y el IMDUR (municipal), unos 130.000m2 en la zona del ex Matadero, se erige en una zona baja y anegadiza, sobre pilotes que no resultan suficientemente profundos, con lo que la armazón entera tiende a ceder y agrie-tarse, se desprende el recubrimiento de los paneles premoldeados de hormigón a poco de ser habitado –se adjudican unidades pese a no estar terminadas y en malas condiciones–, “el conjunto conforma una trama distinta al resto de la ciudad, bloqueando el tránsito en varias calles y provocando un proceso de segregación espacial” y “la Municipalidad no otorga el final de obra, para no ser sujeto de juicio”, unas ochocientas familias entablan juicio a la Provincia por los “vicios constructivos” pero sólo en 2005 (28/12) un dictamen judicial la obliga a refaccionar el sistema (**Peña** 2011, 194-5).

⁸⁷ **Russak** en conferencia de prensa: LC: 30/8, 1; arreptido: LC, 1/9/78, 1.

⁸⁸ Sobre *El debut de la piba* : LC, 6/9/78, 2ª: 5; con audiovisual y copa de entrada: íd., 9/9, 10. “Ambientada en el Buenos Aires de 1915, la pieza aborda el “berretín” de la época: salir de gira más o menos artística, para lo que se formaban compañías proclives a la aventura. El humor sirvió a (Roberto) **Cayol** no solamente para pintar una época o una anécdota, sino fundamentalmente para punzar sobre algunos caracteres de la vida social argentina por entonces, como la dependencia de la mujer” (LC: 9/9, 10). Los músicos en escena, Damián Capellutti y Daniel Zubillaga. El audiovisual, Juan Pablo Mastropasqua. Asesoramiento coreográfico de Gerardo Loholaberry. *Elenco profesional:* Jorge Ahamendaburu, Gladys y Juan C.Lugea, Marta Marotta, Jorge Rubiolo. *Alumnos* del primer año del Taller de Teatro de LM: Claudia Cristiani, Mercedes Defazy, Luis Denis, Nakens de la Barra, Silvana Labat, Julio Sánchez Lucero e Hilda Silva.

⁸⁹ Obras y elencos marplatenses de fines del 78: ver apéndice, pág. 50.

⁹⁰ **Mario Martín:** entrevista del 16 de abril de 2011; gacetilla de LC: 20/12/78, 2ª: 5.

⁹¹ Palabras de **Boero** y **Rodríguez Lagares:** LC: 20/12/78, 2ª: 5.

⁹² *El Atlántico* declina ser jurado del *Estrella*: 14/2/79, 3; Cf. tb.: LC, 16/2/79, 2ª: 3; el tribunal *empezaría* a trabajar desde mediados de febrero: LC, 8/2/79, 2ª: 5; suspensión de *Antígona Velez:* LC, 1/3/79, 2ª: 5; comentario de LC sobre la “desprotección” de los teatristas: 9/3, 2ª: 3; **Lagares** contra la Carpa: LC: 25/3, 2ª: 4.

⁹³ **Lagares** a LC, 25/3/79, 2ª: 4.

⁹⁴ **Spinelli:** entrevista realizada por el GIE: 30 de julio de 2005. **Mario Martín:** 16 de abril de 2011.

⁹⁵ *Boletín*, n° 1060, octubre 79, p. 1.

⁹⁶ Entrevista de marzo 1995, por **Nicolás Fabiani.** **Ryma** dirige seminarios teatrales en Tandil y Madariaga, bajo organización del profesor Horacio Carballal, amigo personal del almirante Massera. Egresado del Conservatorio Nacional *Carlos López Buchardo*, promoción 1951, en la “época de oro”, discípulo de **Osvaldo Bonet**, **Vicente Fatone**, **Ángel Batistessa**, **Alfredo de la Guardia** y **Berenguer Carissomo**. Comienza su carrera en el Conservatorio Lavardén, un curso destinado a adolescentes, y crea la Escuela Municipal, es docente en el ISER (Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica) y director de radioteatro. Cuando se lo convoca desde Mar del Plata, trabaja en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires, dirige televisión y dicta otro seminario en Roque Pérez; acepta pero “lo condiciono a quedarme desde el viernes al domingo a la mañana”. Su método: “El director impone una imagen, una mística, una filosofía, una estética y una ética. En el primer año anulo el escenario y hago una introducción al mundo lúdico: todos jugamos, y enseño a respetar las reglas del juego, que consisten en partir de uno mismo. Cuanto más lejos estén del personaje y del texto no propio, más sanos y mejores actores van a

ser. Los aspirantes entran a la Escuela ya viciados y pervertidos por el medio, pensando que les enseñaremos a besarse como en televisión y se encuentran con un docente que les plantea el cuerpo en el espacio, asuman una actitud cualquiera, no piensen en nada, cedan al impulso, dejen que el cuerpo hable. Stanislavsky se deslomó hasta lograr eso: que el texto del autor fuese como propio, que las palabras ajenas sean tan verdaderas como las propias. El actor tiene que moverse y hablar a destiempo: a las diez de la noche, cuando la gente está concluyendo su jornada, debe representar un desayuno en escena. Para cumplir eficazmente ese destiempo —el tiempo de la representación— tiene que estar dotado y muy bien preparado, pues lo que está haciendo es contra natura”.

⁹⁷ Entrevista realizada en junio de 1995 por Fabiani, Chiaramonte y el autor de esta tesis.

⁹⁸ **Spinelli** : 30 de julio de 2005. Viviana **Ruiz**: entrevista del 2 de diciembre de 2008. **Martín**: 16 de abril de 2011.

⁹⁹ Requisitos de inscripción a la EMAD: *EA*, 25/3/79, 12; erratas de *LC*: 8/4/79, 13; inflación y aumentos de salarios: *LC*, 10/4, 1; 9/5, 1; 28/4, 1.

¹⁰⁰ Entrevista del 24 de febrero de 2010. **Mónaco** sale concursado por un jurado que integran **Boero**, **Osvaldo Bonet**, **Julio Ordano** y **Agustín Alezzo**. Su proyecto pedagógico difiere sustancialmente del de **Ryma**, “centrando la formación del actor en materias troncales específicas de la actividad escénica: *Interpretación* —que duplicaba la carga horaria respecto de las restantes— *Expresión Corporal* y *Foniatría*, complementadas con *Acrobacia* en 1º y 2º año, y *Mimo* en 3º, remplazando a *Danza Moderna*” para luego incorporar *Lenguaje Musical* y *Canto Coral*, por entender que fortalecería la sensibilidad estética del estudiante, y el concepto de grupalidad, esencial en la actividad teatral”. Así se formará el coro *Gaudeamus* de la EMAD, en funciones desde 1991 hasta 2004 (**Sánchez Distasio** 2010, 156). En 1984 la Escuela pasó a depender de la Secretaría de Educación Municipal. A partir de 1998 expide títulos de docencia teatral. Ha sufrido “nueve mudanzas, a las que estuvo condenada por carecer de espacio propio, situación que aún hoy no se ha resuelto” (íd., 157).

¹⁰¹ **Manfred Schöenfeld** en *La Prensa*, citado por *EA*, 1/7/79, 5.

¹⁰² Los tres años fatídicos de los gobiernos civiles y militares. El caso del aviso vendiendo un riñón. Ver apéndice, pág. 50-1.

¹⁰³ La teoría del *cuerpo infectado* y los análisis de **Oszlak**, **Landi** y **Portantiero**. Ver apéndice, pág. 51.

¹⁰⁴ Los mecanismos de la venganza recíproca. Atentados guerrilleros durante el Golpe. Críticas de **Gasparini**. Ver apéndice, pag. 51.

¹⁰⁵ La *Doctrina de la Seguridad Nacional* y las formas de deshumanización El testimonio del ex marino Alfredo **Scilingo**. Ver apéndice, pág. 51.

¹⁰⁶ Nazismo y Proceso: similitudes. Ver apéndice, pág. 51-2.

¹⁰⁷ **Viviana Ruiz**. Entrevista del 2 de febrero de 2008.

¹⁰⁸ Un editorial *bucólico* sobre Mar del Plata en el invierno de 1977: ver apéndice, pág. 52.

¹⁰⁹ Costosamente hemos identificado una crónica en *EA*, pero a *La casa de Bernarda Alba*, y de pobre contenido crítico. “Lástima, tremenda lástima este febrero lleno de gente. El drama de las cinco mujeres solas finalizó en el Auditorium a cargo de un elenco de excepción, proveniente del TMGSM sin que muchos se hubieran enterado tan solo de la presencia de la obra en las carteleras. Teatro lleno, no comedia, en una Mar del Plata que muchos llaman “pasatista”. Una ciudad que se dio el gusto de mostrar dos **García Lorca** (la otra pieza, *Doña Rosita la soltera*). *El drama*. Acomete una prueba de fuego al apelar a un vestuario espartano, casi tétrico. Mujeres de negro, y una única escenografía. Y a la audacia de marcar los actos con un simple apagón de luz. Hay que ser muy actriz (y ellas lo son) para defender una letra y una acción tortuosa casi hasta el delirio con tan poco. Si le llamamos poco al vestuario. Para resistir la presencia de un libro donde es muy fácil caer en el absurdo y lo risible. Donde basta un simple traspíe de interpretación para que el drama se transforme en una comedia de humor negro, lo que habla muy claro de la maestría de **Boero**” El firmante, *Lucho*, hace digresiones de género ajenas a la obra: “Cinco hijas de duelo, una abuela loca y catorce actrices marplatenses girando alrededor de un siempre presente pero invisible “Pepe el Romano”. “El hombre”, que estamos seguros se corporiza en la mente, el recuerdo, las aspiraciones, las fijaciones y los odios de las mujeres de la sala, estén arriba o abajo del escenario.” Y: “*La vida*. Al salir del teatro, la ciudad bulle de vida. No se ven ropas de luto, no, pero sí muchas mujeres sin hombre. Tal vez demasiadas. Algunas, quizá sin saberlo, han preferido a la noche ir al teatro de los galanes. A nadie le gusta ir llorar mirando en el espejo su propia soledad.” El machismo —y el reduccionismo— del comentario son evidentes. No recordamos que exista una *abuela loca* en el original lorquiano (Supl. *Verano 79 en EA*, .II, 37 (12/2), 3). *Elenco*: María Luisa Robledo, Estela Molly, Livia Fernán, Hilda Rey, Hilda Suárez, Alicia Bellán, Rubi Montserrat, Cristina Scaramuzza, Laura Palmucci, Noemí Lasserre, Gloria Necon, Liliana Abayieva. **Boero** adjunta un “coro de mujeres de luto” (quince dice *LC*) que forman alumnas del *seminario* (*LC*: 31/1/79, 2ª. 5).

Epílogo conclusivo:*Todas las historias la Historia*

Terminada la década rebelde, la sociedad argentina no está despostada por la violencia social, sino más bien esperanzada en ella, bajo el calabozo político de una nueva dictadura ya crepuscular, la idealización de Perón y un mundo encabritado contra siglos de moralinas, *apartheid* y consumismo. Pero ciertas peculiaridades recurrentes se han consolidado. Uno es el corporativismo vuelto lobbismo, “medio para controlar a sectores de la sociedad a través del aparato del Estado” y que tiene a las Fuerzas Armadas, la Iglesia, el sindicalismo como factores de poder junto a los *pressure groups*: desde la Sociedad Rural a los industriales, que lo colonizan para influir en sus decisiones, si no tomarlas, y lograr protección especial¹; el otro, la pasividad, cuando no el respaldo, a los golpes de Estado, lo que los legitima —**Quiroga** llama a esto *pretorianismo* (2007: 39) y **Rouquié** *inversión pretoriana*²; finalmente, la concentración de poder, que se expresa en la gravidez situacional, demográfica y un largo etcétera de Buenos Aires y, en otro orden, la macrocefalia del gobierno federal sobre los provinciales, y del presidencialismo sobre los otros poderes del Estado. La Argentina comparte buena parte de estos rasgos con los vecinos del subcontinente, si bien, como hemos visto, existen matices: revoluciones nacionalistas conducidas por militares —sin pasar por las urnas como en el caso peronista—, sindicatos y empresarios con menor poder relativo y sociedades agrarias de industrialización incompleta³.

Otra constante argentina, propia de una sociedad cuya sociedad llega a articular interesees equivalentes en cuanto capacidad de presión o *empate* social, es el apoyo global en los inicios a los gobiernos constitucionales y golpistas (salvo, tal vez, el interinato de **Illia**), para quebrarse raudamente en función de las acciones que van fisurando ese equilibrio a favor de un sector u otro, y terminar en un rechazo tan absoluto como fue casi total la aprobación de arranque⁴.

De este medio ambiente surge la creencia en una nación igualitaria y ascensional, parte visceral del imaginario de una clase media mayoritaria, tanto como la satelización cultural (y económica) alrededor de Buenos Aires. Mar del Plata cumple el primer sueño—la tierra de la felicidad donde se trabaja poco y se vive mucho, sin importar la política y disfrutando de los siempre despreocupados consumos turísticos—y su historia responde a lo segundo aunque sus artistas parecen resistirse a ello, procurando redimensionar el balneario a plaza, teatral en nuestro caso, autónoma. Y sin embargo, no se explica la escena nativa sin el aporte migrante,

esencialmente porteño, y la necesidad de *parecerse* para *ser*, o ser *como el otro* para ser *mejor uno mismo*.

El teatro ilustra el ideologema de la clase media, éste sí un producto nacional en comparación con los países americanos, desde su gestación inmigrante a sus posteriores generaciones, su afirmación y autoconciencia crítica, de manera que puede leerse la historia nacional a través de los textos dramáticos⁵. Ilustra, no *refleja*; la sociedad puede articular sus propias puestas en escena, pero no las ejecuta como arte, es decir, no es deliberada y conscientemente representacional, mientras el teatro es *re-presentativo*, con plena voluntad de ficción y en un doble sentido: presenta otra vez a escala el drama de la vida y pone *en jeu* las contradicciones, ideas y utopías de la serie social. El *texto espectacular*, a su turno, plantea su propia lógica, no ajena al texto literario pero independiente de él, y como forma de saber, o *saberes*, tiene su propia epistemología: “posee saberes axiológicos, críticos y teóricos, metafísicos, terapéuticos, y su poesía siempre se deslimita hacia más. Y sabe brindarle al hombre una herramienta de construcción y exploración de su existencia y su mundo, una *arquitectónica* que modela no sólo los objetos artísticos sino también la vida” (Dubatti 2009b, 34).

Las representaciones de los artistas, en nuestro caso, de los *teatristas*, expresan, siguiendo a Bourdieu,

“los intereses de una fracción *dominada* de la clase *dominante*, necesariamente llevada, debido a la ambigüedad estructural de su posición, a mantener una relación ambivalente, tanto respecto de los sectores dominantes de la clase dominante cuanto respecto de las clases dominadas, y puesta al servicio, por añadidura, de manera más sutil pero sin duda más eficaz, de funciones externas, cuando entiende servir únicamente a sus funciones propias” (1978: 143).

En ese clivaje intermedio, de *mediadores*, las compañías y sus directores, y eventualmente sus autores, rediseñan las certezas, incógnitas y acertijos de su medio social y a la vez reenvían a él sus propias concepciones, en el ropaje de poéticas, rituales e instituciones.

La ciudad donde llueven mariposas

Mar del Plata encarna mejor que ninguna ciudad, al menos de ese misterio telúrico y hondo llamado por nuestra cultura unitaria el *interior*, la realización acelerada de la utopía ilustrada del *Progreso*, quizás no casualmente nombre de uno de sus periódicos del pasado. Si la dicotomía *civilización-barbarie* se rastrea como una constante histórica donde el primero de los términos prácticamente es sinónimo de *urbanización*, y liberales y socialistas coinciden en la exaltación de los valores de la inevitabilidad de un proceso evolutivo, no existen grandes diferencias entre la colonia conservadora, “lo más civilizado que tenemos” según Pellegrini, la reforma edilicia de sus herederos del 30 y la expansión material lograda por los inmigrantes

exitosos, tras las banderas de la administración comunal del socialismo democrático. Así, la villa turística y la ciudad de los residentes no son sino objetos complementarios y paralelos, y tanto crecerá una como la otra, en *materia* e igualitarismo social a la vez. No extraña, pues, una hibridación que parece el cumplimiento del sueño del 80: conservadores *progresistas* a quienes se debe la *postal-imagen* pública, factor decisivo del impulso hacia el balneario popular—el *pueblo* de la clase media en ascenso—, y socialistas *conservadores*, que se apropian de la filosofía del Mercado promotor social, tal cual lo venían realizando los apellidos *tanos* y *gallegos* y su clara ascensión individualista y comercial, primero al servicio de los aristócratas y después de sí mismos. La *gringocracia*, peyorativa alarma de **Manuel Gálvez**, termina por consolidar la gesta del liberalismo, y los gringos pasan de mucamos, albañiles y pescadores a hoteleros, dueños de constructoras y conserveras⁶. El último viraje urbano en nuestra diacronía lo perpetra el *neocolonialismo* de los veraneantes ahora propietarios del *departamento* en la avenida Colón, segunda versión, menos mayestática, de los palacetes vacacionales de la vieja clase patricia. Significativo, que éstos sean demolidos casi en su totalidad cuando se abre paso la propiedad horizontal en los 50.

A raíz de esta historia satelital, pero también de los *habitus* de su clase fundadora y de su estructura económica, el balneario sufre (y goza) de ciertas pulsiones identitarias, como el exhibicionismo, el sentimiento de inferioridad cultural, y la sujeción a las reglas de la temporada. De allí que sea *agoral*, que sus espectáculos oscilen entre el aplauso inesperado y el abandono o la indiferencia (dependiendo de esnobismo-tradicionalismo, estado de ánimo según el balance estival, disponibilidad de fondos para recreación), y no perduren sus instituciones culturales, a las que desalojan e inhiben los alquileres de espacio.

Mar del Plata, ciudad *agoral*. Se discuten públicamente, y sobre todo, se *ven* los hechos en germen que otras ciudades habrán de desarrollar, y se muestran los hombres que inician sus carreras *político-actorales*, como subcapital del espectáculo después de Buenos Aires y nodo neurálgico de confluencia del organismo social en el momento (y el lugar) menos conflictivo del país. La evolución se sincretiza en las palabras clave de su expansividad: aldea-country aristocrático, ciudad gran club, ciudad balneario, balneario de masas —o, según **Pastoriza/Torre**, *villa* balnearia, *ciudad* balnearia y *balneario* de masas: *Introducción*, p.13—y por último, el término encomiástico que reúne pasado y presente multiclase, *ciudad feliz*. A medias industrializada, resulta pieza importante en el tablero del ajedrez sindical sin necesidad de espacios de fuerte carga simbólica —la Plaza de Mayo—; su capacidad hotelera consiente cónclaves diversos desde congresos a mitines provisionales, despojada del significado específico de otros recintos de discusión. Todo se concentra en su connotación de paseo: apariencia

desinteresada y distendida, movimiento, relevancia declarativa relativa, acuerdismo sin consecuencias. Bifronte: sin Mar del Plata no se pierde prestigio y con ella se gana en notoriedad. Laboratorio sin reactivos: batalla la *Resistencia Peronista* tempranamente, se hospeda el CELAM con hegemonía de los Sacerdotes del Tecer Mundo, se estrenan films antes que en la capital, se proyectan películas prohibidas, se decide la huelga que deriva en el *Cordobazo*, muere la primera civil inerme *fuera* de las refriegas entre fuerzas de seguridad y protesta social (**Silvia Filler**: 1971). Como si fuera una ciudad de *advertencia* y *síntoma* y no centro de la enfermedad, el estado febril se detecta en ella y la infección se disemina en otros lados⁷.

Comercial y burguesa, se define por *lo que no es* antes que definírsele una identidad. No es puerto cerealero (*Bahía Blanca, Rosario*), ni cabeza administrativa-económica (*Buenos Aires*), o enclave histórico-turístico-industrial (*Córdoba*), ni solamente paisaje-historia (Misiones) o puramente turístico (Bariloche), sino la ciudad *más turística* con otras actividades consecuentes de su desarrollo demográfico, y principal *puerto pesquero* más artesanal que moderno. Su crecimiento poblacional explica el progreso de sus actividades secundarias y terciarias, después de ser un recreo clasista sin propósitos de arraigo. También justifica el imaginario de la clase media argentina respecto de ella, como ciudad *ucrónica*, donde se puede vivir de dos meses de auge, desentendida de las crisis nacionales. Una *utopía de mercado*, de mínima intervención estatal, que depende sólo del funcionamiento de la temporada y lo demás va de suyo, inercial y saludable. La distribución etaria marplatense, resultante de estos procesos, conspira contra el crecimiento sostenido y autosuficiente, añosos inmigrantes europeos y migrantes internos, juventud en constante emigración, su ensanche y altura son más edificios que productivos, y su vida cultural se resiente y vegeta en eterno recomienzo al mantenerse a flote en espera del *verano de servicios*.

Dos imaginarios sociales resaltan en la conformación de la sociedad marplatense. El *local* consiste en *vivir del verano*, las fichas encimadas sobre el éxito de la temporada que insufla el suficiente optimismo de consumo en los meses posteriores; y el *visitante*: la creencia del turista que, congelado en la memoria de sus instantes de vacación junto al mar, vuelve al villorrio a instalarse en la certeza de que es sinónimo de *felicidad*. Habría que añadir un tercero, del que participan ambos sectores: la *imagen civilizada*, pecado original, o la necesidad de exposición permanente de las mejores virtudes urbanas, único asidero de publicidad para atraer pasajeros y por lo tanto, divisas. Batallar contra el provincialismo e importar insumos teatrales prestigiosos encaja en esta perspectiva. De estas confusiones, a medias verdad y a medias equívoco —ya postulamos el corazón de las creencias como juntura de fantasía y verismo— surgen los complejos de su identidad: satelismo económico y entonces ideológico, pudor en

expresar la propia cultura, mitología de la imagen, vejez demográfica, éxodo de la juventud, precariedad de los emprendimientos.

En nuestro discurrir, la *historia evenemencial* nacional ha ido ocupando en cada capítulo más espacio, a tono con su influjo cada vez mayor en la historia *teatral* (y cultural): si las recurrentes crisis político-económicas no parecen haber disminuido la fluencia de turistas y el éxito del balneario en cuanto tal, a partir del 70 la situación se invierte y empiezan las temporadas *malas* y los inviernos crudos consecuentes. El *Proceso* pega el tiro de gracia que concluye involucrando definitivamente a Mar del Plata *dentro* de la prolongada decadencia del país, y ya no podrá sustraerse a la censura, la persecución y la fragmentación social.

El pequeño Teatro del Mundo

El teatro independiente es un lento aprendizaje de sus propios límites para ser triunfante. Su problema no consiste en la no respuesta de público, que lo tiene en abundancia durante toda la historia salvo en los declinantes 90, sino en reconocer que no puede competir en número con Buenos Aires, trátese de infraestructura y recursos como en cantidad de espectadores. La temporada termina siendo contraproducente para el teatro local, aunque parezca una paradoja. Radiados los grupos del balneario de las grandes salas privadas y estatales, se exceptúan involuntariamente de ser conocidos por el público vacacional, y a su vez no pueden evitar la comparación durante el receso, en función de las megaproducciones y la presencia de *celebrities*. Pero como indicamos, encuentra lentamente *su receptor* a partir de los centros culturales del 60: el adversario no es el lejano *colega* porteño, de la escena comercial o alternativa, sino en última instancia el *empresario local* que entrega sus butacas al mejor postor y les pone tapias luego del verano —callejón insoluble a lo largo del tiempo, más cuando ingresan al mercado inmueble los empresarios teatrales de Buenos Aires, adquieren locales para sus propias producciones y apagan la luz en marzo. Segunda ciudad teatral en el concierto del país, su destino es sin embargo un perenne recomienzo, una resignación a la lucha asimétrica en tres frentes: empresarios satélites del extranjero, escaso apoyo político, espectador errático o imprevisible. A favor, más y mejores visitas del mismo estímulo externo, migrantes experimentados que fundan escuela, ambiente filodramático sembrado desde temprano. Ocurre que Buenos Aires es una *ciudad teatral*, mientras Mar del Plata es un balneario *con teatro(s)*. Si en 1920 ya existe inclusión del Estado en la actividad, aquí recién bosteza a mediados del 60, y en el período considerado, *todavía* no hay salas municipales, y la única estatal depende de la

jurisdicción provincial. Porque el Estado va a la zaga del desarrollo privado y éste no crece mucho más allá de la intermitencia y el amateurismo.

Colofón central de nuestra tesis, hablar de teatro en Mar del Plata sería siempre hablar de exclusividad histórica: *dos teatros*, el veraniego-visitante y el local. La cronología que hemos mencionado (Pellettieri 1997: 1, 16) sólo puede transportarse al primero, pues viaja *con él*, mientras *nuestro* teatro, como advertimos, tiene esa temporalidad *desplazada*, desde que el independentismo nace veinticinco años después. Las distancias se estrechan y llegamos a la simultaneidad a mediados del 60 (el realismo reflexivo) a tono con la acelerada conversión del balneario en ciudad populosa. Ya en los 70, tendrá los *mismos* problemas político sociales, resentirá las mismas crisis económicas y sucederá el *mismo teatro*.

Desde el punto de vista *institucional*, los actores nunca constituyen, rigurosamente hablando, *compañías* sino *elencos*, de formación nómada, sin contratos de un productor ni cronogramas fijos, y en cambio los unifica la *mística de conjunto*, el ritual escénico más la poética compartida. Su plan es perdurar, su objetivo de mínima conseguir esponsorio estatal y su objetivo de máxima la sala propia. Se parecen a sus modelos porteños *independientes* en ese andarivel, y no a las empresas de capocómico y/o financista privado, contra las cuales *no* presentan combate. Hacia los 50 la *cultura de Mar del Plata* veía a sus coterráneos culpables de crecer materialmente y no espiritualmente, porque no acuden a las puestas (los reproches de **Llan de Rosos**, 2, pág. 20 y nota 48, pág. 72); en los 60 se responsabiliza al Estado por intervenir mal (la *Comedia*) y ser indiferente (“la ciudad lo tiene todo pero no tanto”, dice **Guimet**: cf. 4:44, y **Nachman**: “apoyo real, no moral” 4: 55)⁸. Se detecta, además, una cierta diferenciación de receptores en las décadas estudiadas en relación a su masividad, que va leudando en círculos concéntricos:

- a) **Los 40** obtienen el primer público *cautivo*, el vecino barrial de los cuadros filodramáticos socios del *Club Social y Deportivo*, ámbito de sociabilidad secundario de fuerte impacto convocante de los oficios/empleos de la clase media en vías de consumación como ciudadana, *melting pot* de los hijos de inmigrantes.
- b) En **los 50** se transforma en *oyente radioteatral*, menos afincado al espacio *físico* como al *virtual*, el del dial de la radiofonía popular. El teatro *tecnovivial* entonces se privatiza al ágora convivial doméstico, el living de la clase media donde reina el aparato de recepción y conjuga a la familia, y al mismo tiempo se dilata a la puntual cita colectiva delante del escenario a la italiana —hasta su *embocadura* se parece a la radio *a capilla*, las voces cobran vida y el texto acción—uniéndose familia/ público en un mismo fenómeno sociocultural. Paralelamente se produce la primera escisión del espectador típi-

cam teatral, que se acostumbra a él por obra de la *temporada*, ahora establecida con continuidad y un atractivo turístico más de la ciudad. Así, ancla el teatro culto-dominante (**Fonrouge**), confrontado estilísticamente al teatro nativista-propagandístico (**Arditti Rocha**) en el primer lustro, y paraoficial (mejor *metaoficial*) en el primer intento de convertir a aquél en *identitario* de la cultura de Mar del Plata (**ABC**) en el segundo lustro. Curiosidad regional, el *Teatro de Arte* y el *Teatro Experimental Juan Domingo Perón* no son inconciliables ideológicos sino vertientes sociales de la misma política: la de los profesionales liberales adherentes al peronismo frente a la línea populista-sindical, como si convivieran el industrialismo sustitutivo —o su burguesía beneficiaria— y el obrerismo nativista, **Fonrouge** adopta/adapta la estética extranjera y **Arditti** digiere la nueva inserción agraria-obrera. Teatro *del centro* y teatro *del Puerto*. En esta etapa, de *transición* al balneario de masas, se está *creando un público* más que retener al precedente, lo que se traduce en taquillas irregulares, aprobación y también desconcierto. A **Orensanz** y *Los Ocho* de ABC lo acompañan más de trescientos notables que pronto desertan, conocen los grandes auditorios y se ciñen al *living* del director finalizado el sueño de la sala, y en las giras extraurbanas los espectadores aldeanos, que vienen de la radionovela, no llegan a comprenderlo, según el testimonio de **Pablo Menicucci** (2: 53). Comienza la decadencia del género chico, popular y de las clases-audencias en ascenso, para incubar un nuevo teatro culto direccionado, y sostenido por, la clase media en situación de empoderamiento social. **Dubatti** (2012) apela a **Lotman** (1988): de las *poéticas de identificación*, codificadas en reconocibles en su sistema de convenciones por el público, a las *poéticas de contraposición*, “menos convencionalizadas, de búsqueda experimental” (28). Este último vocablo (etimología: *fuera de perímetro*) se utiliza ahora en Mar del Plata; que lo designe una compañía oficialista puede juzgarse una contradicción típica de la ciudad o la simple aceptación de estar *fuera* del Centro, político-urbano-social tanto como estético, *fuera* del teatro de arte y del sainete.

- c) **Los 60** son los años del público joven, ecuménico y universitario en una urbe de rasca-cielos a escala, y como tal, empiezan autoafirmaciones y cuestionamientos, la cultura nocturna y el diálogo del teatro marplatense con sus modelos argentinos y mundiales. El circuito céntrico se afianza subalternando al barrio autárquico, similar al de los grandes conglomerados nacionales, y sus ágoras son ahora el cine club y el teatro independiente definido alrededor del *centro cultural*. En vez de la radio, la televisión—una de las primeras obras, *El televisor*, 1962—, en vez del club social el café. **Gre-**

gorio Nachman, Roberto Galvé y Rubén Benítez remplazan, *in crescendo*, el lugar de encuentro barrial y la noche sabatina familiar-popular dentro de la cual un programa que patrocina la comisión directiva permite a los vocacionales *de la cuadra* mostrar sus habilidades, por la convocatoria a profesionales y aspirantes a tales de la ciudad y el país, mediante certámenes de dramaturgia, exposiciones pictóricas, grupos invitados, puestas, recitales, proyecciones y ciclos de filmes, performances, conferencias y la proverbial escuela de arte escénico. El espectador ya no es el *prosumidor*, que interpreta y asiste, sino el *consumidor de bienes simbólicos* de aspiraciones y educación cosmopolita. De la clase media del barrio que *no va nunca al centro*, ni siquiera a bailar, a la pequeña burguesía del *Welfare*; de las familias numerosas que viven con sus padres (Ismael Abiús y sus hermanos, todos copartícipes del *cuadro*) al estudiante-ciudadano soltero o casado que alquila y vive, deambula y trabaja en las avenidas⁹. Del *buffet* a la pizzería, del salón de usos múltiples al teatro alternativo, del oficio al empleo burocrático, de la orquesta típica al rock en castellano, de Luis Savastano a Astor Piazzolla. Por un lado, la noche de la *chacra asfaltada* se constela de una vida que envidiarían las grandes capitales (4: 52); por el otro el invierno sigue siendo demasiado largo e inactivo para el arte posible (4: 69) pero no extraña que cohabiten todos los subsistemas: la remanencia del sainete (*El organito, El debut de la piba, Tiempos del 900*), el vodevil (*Jettatore*), el drama burgués (*Las de Barranco*), el absurdo (Ionesco y Beckett: *TAM*), la farsa (*Los expedientes, ¿Quién, yo?, Qwertuyiop*), el teatro social (*Las aguas sucias, La otra madre, La copa del pescado rojo, Una ardiente noche de verano*), el realismo reflexivo (*Los de la mesa 10, Historias para ser contadas, Soledad para cuatro, Nuestro fin de semana, Los prójimos*), el teatro clásico (*Los gemelos, Hamlet, Chéjov*) y la neovanguardia norteamericana (*La muerte de un viajante, El ideal americano*). Eclécticos y pluridisciplinarios, *Los Juglares* amalgaman poesía, danza y pantomima con el mismo criterio universalista de sus colegas: Stravinski, Duke Ellington y Ariel Ramírez, la *Commedia dell'Arte* y el kabuki, los ciclos de Navidad y Pascua, *El Barco Ebrio, la Misa Criolla*, y luego, plisando los 70, *Los Caudillos* y las *Piezas Negras y Rosas* basadas en Anouilh). En este ambiente cualificado, la crítica ve avezada la brecha entre los *mercaderes* de Buenos Aires —incluyendo compañías— y los sacrificados y monacales *ti* propios (4: 28), y a la *chacra* como reducto final de un teatro avejentado (*Cruz Maidana* en la “ciudad baluarte de atracción internacional”, 4: 36-7) o acoimplejado rincón snob acrítico (“subdesarrollo cultural y caldo de cultivo para todo lo que se da en la capital”, 4:82).

- d) Los **70** absorben un público politizado, si no militante o simpatizante de las causas revolucionarias, de cualquier modo pequeñoburgués y universitario (predominantemente) para las puestas de Nachman y Laureti, y también al avezado en la neovanguardia, factor ya integrado al horizonte del receptor (*Vivabah*, **Montanelli**). En la segunda mitad de la década el teatro entra en un cono de sombras y la asistencia se desmoviliza notoriamente.

Debe destacarse la no menor gravitación cartográfica de Mar del Plata como *polo irradiador cultural* en el sudeste bonaerense gracias a la divulgación catódica y todavía antes, a partir de los planteles radiofónicos *en vivo*, toda vez que itineran y sus representaciones terminan en una auténtica fiesta popular consagratória en los ejidos agropecuarios donde los huéspedes significan el contacto viviente con el arte del tablado. Recíprocamente los actores debutan en los primeros escenarios no convencionales, como andenes tranviarios, el salón de actos de una escuela rural o una cancha de bochas (cf. **Abiús**, 2: 29), rompen el cerco autista del *club* —los pocos que trascienden el cuadro filodramático—y el micrófono y comprueban cómo se extiende un público más allá, miden la respuesta y perfeccionan los caracteres. Hacia dentro, la convivencia los incita a prolongar la microsociedad, mientras el éxito, a seguir la carrera. *Profesional* no significa en la sociedad atlántica que el actor pueda *vivir de eso* sino que *eso sea su vida*, es decir, que un hombre o una mujer comunes sean capaces de ensayar y actuar *después* de cumplir sus horarios de trabajo cotidianos, gratis o por muy poco, excitados por una pasión personal anterior, y ulterior, a sus ocupaciones rentadas.

Clásicos, modernos

Durante la diacronía local se verifica un rezago relativo de la *primera modernización* porteña, cuyo mojón es el *Teatro del Pueblo* (1930), primer independiente con un credo ético y poético. En tanto tomemos ese paradigma, **ABC** nace veinticinco años después, pero **Orensanz** se inspira en ejemplos europeos y poscoloniales de la segunda posguerra, sin referencia alguna a Leónidas **Barletta** y sus epígonos, a pesar de que comparta algunos de sus caracteres. En efecto, sus inspiradores son entidades nacionales o paraestatales de Francia, Italia, Túnez, Sudáfrica, que surgen de la reconstrucción cultural europea y de la conformación de los nuevos Estados emancipados, y su finalidad, la profesionalización del intérprete, diverge de la plataforma puramente vocacional que alumbrara al *Hombre de la Campana*. Al contrario, por un lado **Orensanz** se propone una conscripción de socios financistas tenedores de acciones, a la manera de una *empresa*, en pos del edificio sede, actitud solidaria con un balneario al que

distingue la preeminencia del capital comercial, y a diferencia de sus modelos elegidos, sólo al final clama el socorro del subsidio del Estado, cuando los adherentes defecionan. No le interesa la insobornable y rígida moral sectaria de **Barletta**, aunque llame a sus integrantes *oficiantes de una religión civil*, sino volverlos antes que nada competentes y superadores del amateurismo. Pequeño empresario él también, no es un idealista desentendido de los obstáculos materiales que aquejan al artista, ni un acérrimo antiperonista. Lúcido y racional estratega, ideológicamente neutro, pudo ser víctima de censuras y apresamientos más debido a su condición de intelectual que a una filiación determinable.

Desde lo teatral, además, su corpus difiere del nacionalismo de Barletta, cuyo principal colaborador, **Roberto Arlt**, estrena en sus escenarios. El padre de *ABC* se atiene a dramaturgos rigurosamente europeos, desde las farsas anónimas medievales al teatro británico (**Shaw, Synge**), el existencialismo (**Camus**) y la vanguardia (**Ghelderode, Cocteau**). También en este sesgo sigue a sus estetas admirados y claramente lo impele colocar a Mar del Plata entre las pioneras argentinas del teatro contemporáneo, ladeado por un ímpetu constructivo incomparable en *toda* Latinoamérica que está dejando atrás en pocos años la aldea provinciana, una experiencia cultural recolonizadora en su caso, rasgo constitutivo de su personalidad y su vida, al ser luego uno de los fundadores de Santa Clara del Mar¹⁰. Nótese otros dos componentes originales: nativo de formación terciaria, trae lo que no existe (a **Tolmacheva**, y por ende a **Stanislavski**) y lleva lo que falta —erige una ciudad a veinte kilómetros de la suya, primera vez que un marplatense da nacimiento a *otro* balneario, una vez decepcionado de su intento teatral. La doble faz típica vuelve a suscitarse: hijo de comerciante maderero y actual agente inmobiliario, espiritualmente enamorado del arte. No hay nada de eso entre los hombres de teatro capitalinos; ironía de la identidad, sujetos volcados a la actividad *más* material, la de martilleros o socios de tales, seducidos por la vocación *menos* materialista¹¹.

La *segunda modernización* le cabe al terceto de directores del 60 y otros, no muy tardía, en cambio, comparada a su fuente porteña. Es mínima la distancia entre *Nuestro fin de semana* (**Roberto Cossa**, 1964) y la puesta de **Baigol** (1966); la misma entre *Los prójimos* (**Carlos Gorostiza**, 1966) y la de **Nachman** (1968) y aparece alguna obra que directamente *se estrena* en Mar del Plata —*Fin de diciembre* (**Ricardo Halac**, 1965: cf. cap. 4: 3), y **Andrés Lizaraga** escribe *La cama y el emperador* para la *Comedia Marplatense* (5: nota 34, pág. 83) amén de fijar residencia en la ciudad, y **Julio Mauricio** le sirve el manuscrito de *Un despido corriente* a su director como inédito (según relato de **Eduardo Nachman**¹²). Por otros registros, *El centroforward murió al amanecer* (**Agustín Cuzzani**, 1955) tarda un año en des-

embarcar aquí (**Paul Rouget** y la *UOL*, 1956: 2: 59 y *apéndice*:nota 137, pág. 12); con algo más de atraso llegan los neomelodramas brechtianos de **Oswaldo Dragún** (así los llama **Pellettieri** 2003, 134-5), *Los de la mesa 10* (1957), por el *Teatro Estudiantil Marplatense* (1962: **Rubén Rollán**, auspicia *TAM*: 3: 18), e *Historias para ser contadas* (1956) lo hace en 1962 (**Jorge Aláos** para *TAM*) pese a traerla fuera de temporada *Fray Mocho* y estrenarla en Mar del Plata (2: 38; 3: 65). La cesión de derechos, o las dificultades de su adquisición pecuniaria, parece dilatar las fechas. Las amistades y conexiones de **GN**, al revés, facilitan la *mise* de obras que se no conocerán fuera del balneario. Lamentablemente esta eventualidad ha motivado su pérdida. Curiosa duplicidad, *no* llegan tanto los grupos porteños que han estrenado las piezas del realismo reflexivo como *sus autores*, a través de los grupos locales.

El estímulo externo talla en todos los subtipos de agrupaciones, en Mar del Plata de manera más acentuada que en otras regiones por obra de la temporada, que en sí misma deviene simultáneamente al *balneario de masas*, o sea, desde 1950, cuando el número de veraneantes rebalsa con holgura el millón. Empero, no son las producciones veranie-gas foráneas las más influyentes. Aquí sí la gira teatral-pedagógica de *Fray Mocho* (1954: 2, 40) y el eco de las conferencias de **Oscar Ferrigno** multiplica adeptos espontáneos, pero tampoco sabemos cuán decisiva fue la aportación docente de uno de los líderes del independentismo, difícilmente cuantificable en virtud de que no fija un calendario de cátedra, y su incursión, aleatoria, no deja descendencia, ni cuenta en la ciudad un vicario que retome sus enseñanzas. De nuevo, tanto la educación teatral como la instauración de poéticas del texto espectacular, dependen de los directores-fundadores de elencos-centros, originarios de las ciudadelas teatrales (**Nachman, Galvé**) u oriundos pero formados en ellas (**Orensanz**), o de un autodidata culto (**Rubén Benítez**). Derivatoria de este decurso, en la preparación ascensional del intérprete marplatense se delínean dos etapas:

- a) el actor popular y la *dicción interpretativa*. La *macchietta* filodramática y la retórica recitativa del *Teatro de Arte*, patrón de conducta físico-verbal correspondiente al sainete, el capocomiquismo y el equipo de aficionados. Las fotografías conservadas demuestran el subrayado del vestuario y el maquillaje y la impostación de la *mueca*. Los testimonios, la tendencia al *aparte* y al *morcilleo* nos hace presumir un cierto bagaje de recursos que los noveles actores barriales recogen del *actor nacional* —lo que incluye retruécanos, cortes, doble diálogo— menos por las visitas de las compañías de Buenos Aires que por el cine, de extraordinario magnetismo en los 30 y 40. A su turno, la huella del radioteatro y la importancia de la pronunciación/modulación de la voz soluciona el principal problema interpretativo —ser escuchados en espacios grandes—

antes de que buena parte de los actores radiofónicos pasen a reclutarse en las escuelas independientes. Los vocacionales de barrio, salvo excepciones, no siguen en éstas, y sí los radiales, que conocen las primeras remuneraciones y poseen una *base* indispensable para habilitarlos en la nueva educación¹³.

- b) El actor del *Método*, que imparten todos los maestros independientes. Sólo dos, **Juan Carlos Cabello** y **Domingo Agüero**, traen alguna experiencia de esta categoría dramática: el primero en Santa Fe y el segundo en La Plata. Los directores lo aprenden de discípulos extranjeros de Stanislavski en Mendoza (**Orensanz** y **Gala**) la capital (**Nachman** y **Hedy**) o lo aprenden gracias a traducciones (**Benítez**). Éste último es un hombre culto, igual que **Montanelli**, si bien más intuitivo y nato en otra disciplina, el folclore; sus estudios de *yoga* le permiten transmitir formas alternativas de propedéutica, pero advierte que nunca procuró “competir con los profesionales”, autolimitación consciente de los diplomas que sustentan los otros (2: 62; *ap.*, 145, pág. 12 y 4:53).
- c) La *remanencia*: Que los *metodistas* ganen espacio por decantación no impone el agotamiento de la labor de los pedagogos arcaicos. **Abiús** insiste con *El León de Francia* (4:40) y *Lo que le pasó a Reinoso* (4: 57) en 1968, y **Aldo Tessitore**, que aprende sus primeras letras histriónicas de **Arditti Rocha**, todavía estrena a fines del 70 (5: 74 y *ap.* nota 162: 41-2). **Sonia Grigera** menciona al “carismático **Jorge Dip**, que llega a manos de **Carlos Owens** en los 80, y era un actor dotado, hubo que sacarle los *tics* del sainete gauchesco, introducidos por **Tessitore**, su maestro”. **Sonia Maris** denomina *Los Independientes* a sus conjuntos de convocación azarosa, pero la moldea **Fonrouge**, **Benítez** no le imparte nuevos aprendizajes (3: 25), pasa a manos de **Tessitore** y es, sobre todo, declamadora de poesía¹⁴.

Los teatristas marplatenses diseñan el mapa demográfico como una perfecta síntesis del asentamiento urbano histórico. Tenemos dos españoles (Arturo **Vega Godoy**, vasco, aterrizada en Henderson, Santa Fe, y se traslada aquí; Rosa María **Muñoz**, catalana, llegada cuando niña a Buenos Aires y padres peninsulares), migrantes bonaerenses (de Ayacucho, Gerardo **Loholaberry**; de Olavarría Juan Carlos **Stebelski**; de Madariaga, Marita **de la Cruz** y Hugo **Adamini**; de Las Flores y llegado a los tres días del nacimiento, Mario **Altamirano**; balcarceño, **Benítez**; de Lobería, Mónica **Arrech** (abuelos maternos árabes, paternos vasco-franceses) de Pigüé, Nilda **Alegre**. Dos patagónicos: **Montanelli**; de Bahía Blanca, pero nacido en Viedma, y de Comodoro Rivadavia, Mario **Martín** (hijo de españoles también); santafesino **Cabello**; porteños: Hilda **Marcó**, Viviana **Ruiz**, **Nachman**, **Galvé**, Conrado **Ramonet**, Armando **Chulak**, Antonio **Mónaco**, **Baigol**, Beba **Basso**.

Nativos, finalmente: **Abiús**, **Orensanz**, Ángel **Balestrini**, Elsa **Alegre** —hija de aragoneses—, Ramón **Perelló** —hijo de mallorquises— Luis **Caro**, Juan Carlos **Lugea** (el de familia más antigua, abuelo vasco-francés), Sonia **Maris**; Mario **Moyano**, Domingo **Agüero**, Andrea **Chulak**, Juan **Partell**, Raúl **Sirochinsky**, Andrea **Vicente**¹⁵. No deja de ser sintomático que los actores *barriales* sean mayoritariamente *nyc*, cuando se pone en juego la identidad de la *ciudad de los marplatenses*, y que los capitalinos lleguen *para* fundar la ciudad teatral nacional-cosmopolita de los 60, período donde se afirma el imaginario de *La Feliz* o *sueño de los argentinos* (**Pastoriza** 1999,47-75 y **Bartolucci** 2004,107-127). Como ocurre en cualquier transición, el radioteatro afin-ca a nativos y migrantes de todos los estados.

La profesión/oficio paternos revelan otro dato de la *mesocracia* propietaria y pequeño-empresaria del balneario. El aserradero y carpintería de los **Orensanz**, el bobinado eléctrico de **Vega Godoy** y luego la hotelería, que ocupa a los padres de Hilda **Marcó** y de Mario **Martín** y a los abuelos de **Montanelli**, la albañilería del de Rosa **Muñoz** y la empresa constructora en el caso **Partell**, la madre de **Maris** maestra normal, la tienda de artículos para bebés de los **Sirochinsky**, la peluquería en la Rambla del abuelo de **Lugea**, la Marina del padre de **Altamirano**. Y el trabajo de los hijos actores y directores: el comercio y los servicios de los vocacionales filodramáticos, los bienes raíces de **Orensanz** y **Nachman**, **Baigol** y el Casino, **Cabello** y las casas bancarias, **Alegre** y **Balestrini** y la tienda *Los Gallegos*, **Adamini** y la pintura de obra, **Lugea** y la docencia artística, **Maris** y Andrea **Chulak** y la docencia primaria, Antonio **Fernández Quintela** y los medios de comunicación, **Abiús** y el comercio de alfombras, **Stebelski** visitador médico, **Marcó** secretaria de una pesquera. Herminia **Velich** —papás actores, el padre también músico (2: 23) y **Elisa Marval**—padre anarquista, abuelo “carpintero y poeta” (2: 27), **Oswaldo Carmona** municipal y martillero e hijo de hotelero. No existiendo tradición dramática oriunda, no es en el origen sino en el *destino* que muchos intérpretes se dispersen. Salva la regla **Homero Cárpena**, hijo de actor anarquista, pero naturalmente su periplo vital se confirma al salir del solar natal. Nilda **Alegre** parece la única de heráldica patricia (*ap.* 25; 146).

Pocos entonces logran ser actores *puros*, excepto **Mónaco**, que vive del teatro desde Buenos Aires, y **Perelló**, que emigra hacia allí; **Torres Garavat**, se aplica a la profesión en Tucumán, José María **Guimet**, funda elencos independientes en Tandil, y Viviana **Ruiz** logra su cometido en Mar del Plata pero recién en los 90. **Noemí Manzano** y **Yayi Cristal** también se van al sufrir la estrechez de horizontes, **Galvé** se instala en Italia y **César**

Gaspani termina su carrera en España. Algunos casos resultan patéticos de un hábitat de adopción abortivo, no importa el lugar de nacimiento, en especial el ejemplo de los adelantados, como **Agustina Fonrouge**, académicamente formada en La Plata y que no progresa en nuestras playas, y **Orensanz**, que, decepcionado en Santa Clara, incinera los trastos y la indumentaria de sus obras (cf. **Lidia Lukaszewikz**, en *ap.* nota 118: 10-1).

El estancamiento poblacional a partir de los censos del 70 en adelante, las circunstancias de un trabajo inconsecuente y mal retribuido, y finalmente la persecución política, hace que el destino de muchos intérpretes (e intelectuales) del balneario durante el *Proceso* no sea elegido como en el período anterior. Luego del secuestro y desaparición de **Nachman**, **Luis Conti** y **Carlos Waitz** se ahonda el silencio, el retiro y el exilio.

Viejos mitos, nuevos ritos

Todo el teatro del interior pugna por la sede física, llave de la perduración, un público que debe ser entrenado junto con los actores, la supeditación o los complejos de inferioridad del poblador autóctono, que en Mar del Plata podría ser hipotéticamente mayor, ya que el *nativo* está en franca minoría durante casi toda su historia. Nadie necesita saber qué significa *teatro independiente* y sí una estrategia articuladora, una doctrina ético-estética y una manera de montar textos espectaculares y dirigir a quienes los personifiquen. Una historia del teatro en las provincias testimonia una periodización concomitante, el mismo desengaño al perder el espacio, la imploración de ayuda a veces desesperada, la diáspora¹⁶. El *Centro Dramático del Litoral* (1957) imprime en un programa de mano la condensación de los principios del *ti*, empezando por *lo que no es*:

“Teatro independiente no es un juego de niños.
 Teatro independiente no es un teatro de aficionados.
 Teatro independiente no es un teatro “vocacional”.
 Teatro independiente no es un refugio de inmorales.
 Teatro independiente no es un refugio de snobs.
 Teatro independiente no es un refugio de desocupados.
 Teatro independiente es el símbolo del arte como expresión genuina de nuestros problemas sociales.
 Teatro independiente es la vanguardia artística que brega por la eliminación de los vicios que corrompieron la escena nacional.
 Teatro independiente es posición de lucha, frente a los comerciantes que convirtieron en realidad la premisa de “pan y circo”, con la explotación mercenaria de mediocridades y obscenidades con que infestaron el gusto de nuestros públicos.
 Teatro independiente es una escuela de virtudes, que antes de transmitir las, hay que aprenderlas, asimilarlas y ponerlas en práctica.
 Teatro independiente es el refugio de hombres libres, que luchan por la superación y el progreso de la humanidad.
 Teatro independiente es la página brillante de nuestra historia teatral, que obliga a los “profesionales” del teatro a comprender que el arte no es una mercancía”¹⁷

El dictamen categórico lo suscriben los santafesinos **Carlos Serrano** y **Jorge Garramuño**, pero podrían firmarlo sin muchas disonancias los directores marplatenses. Algo de paternalismo y principismo *engagé* de izquierda se traslucen de las palabras. A quienes cobran sin di-

senso con los contenidos que impone el mercado de bienes simbólicos los entrecorriente peyorativamente de *profesionales*, como lo hacían los *barlettianos*, pero no desaprueba a los que procuran vivir del drama. La autoidealización no nombra la búsqueda de la sala pero se halla presente en todos los casos, y el término *vanguardia* no se relaciona a los manifiestos programáticos de la Europa de preguerra: mejor abraza una cruzada moralista. El independentismo marplatense adopta eclécticamente ingredientes múltiples pero en sus declaraciones publicadas, disponibles en los programas de mano y los reportajes periodísticos, sus conductores repiten el discurso de los litoraleños, o sea, la empresa particular de fines sociales. Como expresa **Dubatti** (2012), *vanguardia* teatral en la Argentina equivale a *arte de avanzada* más que a la consecución a escala de los *manifiestos* de las vanguardias europeas (73), y así lo entiende la crítica local, como sinónimo de anticonvencional, inclasificable, incluso oscuro, simbolista, antirrealista, “disconformista” (3:50,57,64). Un eje paradigmático basado en **Kuhn** (1975) y en **Tinianov** (1968) lo sistematiza en tres etapas:

1) ***Fase intuitiva o ingenua. El diletantismo barrial y el radioteatro (1900-1950)***

valorizan el vínculo vecinal y aldeano por encima del objeto teatral en sí, como instrumento de la identidad colectiva primero y en tanto identificación con la axiología dialéctica de la clase media urbana en proceso de concreción. De esto son representativos los telones pintados y la decoración corpórea del living, la simplicidad del dibujo paisajístico y el mobiliario de madera barnizada, los estereotipos caracterológicos del melodrama y la actuación semántica. **Fowler** (1971) cree en una “obediencia inconsciente” hacia los cambios y **Frye** (1977), dado el desconocimiento razonado de aquéllos, de una impronta *intuitiva*, aunque para nosotros el cambio es socioestético antes que sólo estético. Se trata de convertir una tradición en propia, de retransmitirla en manos de los actores de la ciudad, de producir una primera apropiación. Lo ingenuo consta en la rápida preparación del intérprete, prácticamente situada en la educación de su voz; el libreto que requiere poco más que una memorización o se elabora y entrega día a día, lo improvisado de los directores, la puesta como parte de una *soirée* del sábado que culmina en ella, la participación de familias enteras en el armado del elenco y su dispersión al sucederles nuevas responsabilidades personales. En líneas generales el director de los *cuadros* es un hombre casado que orienta a un grupo de jóvenes solteros, y un partiquino experimentado como asistente de teatro para el modelo radiofónico —muchos actores radiales y *ninguno* de sus directores pasan a las tablas. El menú estructural del melodrama (binarismo moral-psicológico y a veces social, pareja imposible, coincidencia abusiva, final feliz o conciliatorio, castigo del Malo), la *ma-*

quieta que se adhiere al *physique du role* del amateur y simétricamente éste a ella a medida que lo efectúa en reiteración, tienen un efecto de previsibilidad y certezas morales en el receptor, que no ignora el teatralismo y la ficción tranquilizadora pero se permite una pausa pautada y seguir su rutina. Es otro dato revelador *esperar* la hora de la serie diaria y *esperar* el sábado de fiesta popular. Un elemento local diferencia la elección de los géneros respecto de los esquematismos porteños: al no existir *conventillos* en el balneario, la preferencia se inclina, estadísticamente, al drama y la comedia camperos, y la parodia del gringo en un segundo orden, más en tanto *broma generacional* de los primeros hijos de inmigrantes, de fácil comicidad, que para ser fieles al género.

- 2) **Fase secundaria, crítica o canónica. Primera modernización o de la neovanguardia europea (1950-1960).** Se solidifica la noción de teatro *endógeno*, que la compañía radioteatral con su director de actores y una poética de corpus iniciara todavía objetivado en un género único —el melodrama, familiar, de conventillo y campero— para la aprobación del público y no para cuestionarlo. Ahora acontece la *crítica*, y se acomete la renovación de la escena. El pasaje del naturalismo al simbolismo, de la recepción cuasi pasiva a la meditación social, se reproducen paralelamente. Se procesan varios preceptos de acción: a) ampliación cultural del espectador; b) conquista del espacio grupal; c) participación de la comunidad no en el espectáculo sino en su sostén como parte de una identidad de la ciudad; d) actualización de los textos dramáticos tomando otros géneros y autores nacionales y extranjeros. Las formas institucionales de organización suprabarrial (el *teatro del balneario* de **Fonrouge**, la cooperativa financiada por socios de **Orensanz**, el centro cultural de éste, el centro folclórico de **Montanelli**, el elenco de *educación por el arte* de **Los Juglares**) no son totalmente ajenas a la dinámica de conjunto anterior, como que los *filo* tienen lugar propio, los segundos una instrucción dirigida y giras y ambos un público cautivo. Las ideas de los independientes del 50 conjugan continuidad, ruptura y avance. Continúan la profesionalización mediante un plan áulico basado en disciplinas teórico-técnicas, rompen con la remanencia estilística del amateurismo y progresan hacia la autonomía del ente teatral, no dependiente del club ni de la radio como financistas sino del *campo mismo*, es decir, autor-dirección-elenco-sala-receptores y crítica. Se prefigura el *empresario cultural* a través de **Orensanz**, el primero que *trae* grupos similares al suyo a Mar del Plata fuera de temporada y sin poseer auditorio comercial.

- 3) *Fase terciaria o refinada. Segunda modernización o aclimatación del absurdo, nacionalización y militancia (1960-1976)*. Reversión de la secundaria, ahora concurren las iniciativas anticonvencionales y antitéticas del momento previo, las “innovaciones conscientes” junto a “los epígonos de la forma anterior que reiteran sin variantes los modelos ya conocidos” (Pellettieri 2003, 19). Ya estamos hablando de las microempresas culturales y los elencos escolarizados, otras estrategias de interpretación y sobre todo poéticas nuevas. También, de la integración —bien que provisoria— del *campo intelectual* al agregarse el dramaturgo nativo, y las tres obras que estrena **Enrique Borthiry**, por tres directores distintos. El *gran teatro de la clase media* nacional-universalista y autocrítica no se constriñe a la textualidad inmigrante-agraria, pero la homenaja, como *re-partiendo* de su propio pasado. Confluyen tres tendencias: a) el *teatro argentino* de **Nachman**, que crea su propia genealogía; b) el *absurdo* de **Galvé**, y c) el *teatro de arte* de **Benítez**¹⁸.

- a) GN comienza en torno al sainete *pura fiesta* —su fase intuitiva— o bien llamado *sainete cómico*, con *El debut de la piba* y el grotesco canónico o *criollo* de *El organito* (1961), como retrocediendo a los orígenes de la clase media, aún siendo fenómeno marginal desplazado (1930-69) a la que enseguida va a indagar en sus disvalores o *ideologemas*, o formas de manifestarse de las valoraciones ideológicas del mundo, siempre en función de la sociabilidad familiar. De la armonía restaurada del primer caso, al ideologema del *cambalache* o *vale todo* (Pellettieri 2008, 190), reconoce a “un nuevo público que no sólo quería divertirse, un público “serio” que quería estudiar sus orígenes, ver los problemas del país” (íd., 181-2), y un relato antimaniqueo, sin el dualismo pedestre del nativismo y el melodrama ni el *maquetismo*, el motor de la acción centrado en lo económico, una visión pesimista de la vida y un sujeto confuso y perdedor, cuyo principal oponente es él mismo, más la polifonía textual y una incursión en la cotidianidad del espectador. Sembrando un *socio* popular delante del escenario, que se reconozca y emocione para después *meditarse*, introduce *Así es la vida*, de los comediógrafos **Malfatti-De las Llanderas** (1962), y antes *Las aguas sucias* (**Esteban Urruty**), texto sobre la clase trabajadora, una suerte de sainete *trágico* (3: 48) y *Las de Barranco* (**Laferrère**) estudiando el otro extremo (1961). *Cuatro paredes y un techo* (**Renée Lew & Carlos De Marzi**) enclaustra entre cuatro paredes al matrimonio maduro y sus hijos que no pueden remontar vuelo por las privaciones (1962; 3: 47); *Un color soledad* de Li-

zarraga (1963, 3:48) vuelve a las parejas disfuncionales y se anticipa —sin humor— a *El gran deschave*, y con atinado instinto equilibrador, plasma a su próxima familia en la farsa deliberada (*Viaje a la costa*, **Raúl Young**), dentro de una puesta cercana a *Jetattore* y subiendo a una indeterminada clase alta de vacaciones (3: 48). *La gaviota que comía sol* (**Enrique Borthiry**) y *Funeral y discurso* (**Carlos Latorre**), ambas del 64, son polarmente diferentes aunque juzgados de vanguardistas. La primera vivisecciona a una familia de fracasados y fatalistas e introduce a los estereotipos políticos que los tironean (el terrorista y el policía), y la segunda al submundo de las supersticiones sociales y personales (3: 49-51). Después de un año inactivo, GN encara su primer texto realista reflexivo en su fase ingenua, *Los prójimos* (**Gorostiza**), y retorna al sainete parodiado, *Tiempos del 900* (**Ordaz/Fray Mocho**), del living individualista transido en la discusión del compromiso social y no atravesado por la escasez y la frustración de clase (4:43), a la calle del barrio primigenio y sus arquetipos ocu-pacionales y psicológicos (4:60), como revisando, en los dos casos, sus elecciones temático-estructurales: la habitación de la pequeña burguesía y su comienzo, desarrollo y decadencia. **Nachman** gira la escena hacia la platea y ya no *habla de ella* sino *le habla a ella* en 1968, correlato de una nueva efusividad política que la pone en crisis y a la vez a la cabeza de un nuevo contrato social. La década prodigiosa termina para GN con distanciamientos irónicos, como la comedia sexual vodevillesca *avant la lettre* en la antigua Roma (*Los gemelos*, **Plauto**, 4:74 y el drama del sindicalismo y el racismo en Estados Unidos donde se implica a una nueva familia, enfrentada por la lucha y las claudicaciones (*Una ardiente noche de verano*, **Ted Willis**, 4: 37). Los 70 son la etapa estrictamente *política* del director, el cual termina de describir su elipse hasta un teatro de militancia concreta. Si usamos la vara de la periodización en tres fases para su trayecto, éstas se compartimentan en 1) *ingenua*: de *El debut* a *Las aguas sucias*, el sainete festivo y el trágico, el costumbrismo y la familia de la elite decadente; 2) *crítica*: el teatro sobre la problemática de la clase media y sus sucesivas crisis, desde *Cuatro paredes* a *Una ardiente noche de verano*; 3) *refinada*: la sociedad en el contexto político y el teatro como prisma de la militancia: *La cama y el emperador* hasta *Samka Cancha* (**Raúl García** y **Jorge Acha**). Con Nachman trasciende en Mar del

Plata, al fin, la personalidad del *metteur*, el *puetista adaptador* que no se limita a concretizar las didascalias: las recrea (4: nota 9, 85).

- b) **RG** moderniza la escena local gracias a acondicionar el absurdo francés con sus estructuras lingüísticas y situacionales, si bien pergeña el gag del cine mudo como estrategia interpretativa, lo que perturba a la crítica como inadecuado (3:43 y 56). También es el primero en atreverse a **Brecht**, a **Dragún** (4: 25) y a **Duras** (4:32). Su intento, sin embargo, revoluciona la historia de las puestas: actuación déctica, subpartitura lúdica, intertextualidad, teatralismo, delegación del sentido a la decodificación del público. Cuando decide volver a la tradición dominante equivoca el rumbo —demasiado cambio para sus intérpretes, esquivo pulso para el drama— como en *La otra madre* de **Gorki** (4:35) y su grupo, **TAM**, empieza produciendo a autores nacionales, que él no dirige pero propicia (3: 24). Hay indicios claros que la competencia, a veces acre, entre OCA y TAM enriquece el primer lustro del 60 según el modelo del *centro* multiespacio y el patrocinio de conjuntos traídos por ambas organizaciones a la ciudad. Más director de actores que *metteur*, pierde compás en el escenario la disimilitud de ambas habilidades, y los resultados sabe tasarlos el espectador; su ostracismo a Italia obedece, entre otras cosas, a esa respuesta languideciente.
- c) **RB** no funda un *centro*, lo que se traduce en presentaciones esporádicas y dificultad en la incorporación de recursos. A cambio, viaja al exterior, donde se capacita, en mitad de su trabajo marplatense, y es el único que abre posibilidades en la televisión. Al revés de Galvé, puede juzgarse mejor *puetista* que entrenador de actores —**GN** sería el perfecto ensamblaje— y el de formación más amplia de los tres en materia de puesta, con conocimientos teórico-técnicos procedentes de sus lecturas y contactos (3:32). Frente al realismo de GN y el teatralismo de RG, **Benítez** abreva en el *expresionismo*: luz en función expresiva, simultaneísmo de tiempos narrativos (se le acredita el primer **Miller** local, *Panorama desde el puente*, 1959, y luego *La muerte de un viajante*, 61) y atemporalidad con intención alegórica (*Antígona*, *La casa del mono que ríe*, 3:38), simbolismo. La actitud respecto del receptor plantea en nuestros teatristas distintos vasos comunicantes: el *populismo crítico-político* de **Nachman**, que *conoce* a sus observadores y evoluciona junto a ellos y sus demandas; la captación-creación de un público *de género*, por **Galvé**; educar a un público *alternativo* no habituado a su singularidad inédita, **Benítez** (3:39).

La recepción crítica: *el romance, la tristeza y unas pocas cosas más*

La prensa escrita crece con la ciudad: más páginas son más calles a lo alto y ancho, y más especificidad. Lo relacionado a la cultura corre parejamente a la asignación de roles, dentro del diario en lo que respecta a sus redactores y fuera de él a la distribución del trabajo en la sociedad marplatense. Ya vimos cómo la actuación de los *cuadros* se entrelaza en el anecdotario de *Sociales*, y cómo es más importante quiénes asisten a los bailes, al cine y al teatro que lo sucedido arriba del escenario o en la pista danzante, y sin distinción entre cada reunión social (1:9). Tímidamente el comentario, que llamamos *gacecrítica*, salpica de adjetivos condescendientes las representaciones vocacionales, más atenta a no desalentar ni zaherir a los jóvenes socios del Club que a advertir las ineficiencias (1: 29); acaso el mismo cronista no se hallase capacitado, se trata sólo un escribiente de oficio al que la dirección envía a cubrir el evento o, de plano, ni siquiera asiste en persona. La enunciación exigente parece adelantarse en el cine a la del drama, porque en ese arte es más fácil adquirir experiencia de espectador, pero en lo teatral la crítica escudriña recién cuando cree que director y actores *debieran* perfeccionarse a tono con el discurso que los retrata dejando de lado las concesiones. Anónima en los 40, minimizada a enigmáticas siglas en los 50 y directamente firmada y responsable en los 60, se notifica su *especialización*, el conocimiento de los periodistas en la materia, las funciones exclusivas destinadas a ellos y la segura espera de la semblanza por el elenco los días siguientes al estreno. De nuevo, la mejor época, los años 60, con un seguimiento puntual y textos lanzados a pocos días de la presentación, y hasta un anuncio de principios y autoadjudicación de poder, como en *ET* frente a una obra de 1959 (3: 51)¹⁹. **Armando Chulak, Fernández Díaz, José Benhayón y Amílcar González** —éste en el primer lustro del 70—, desde ángulos ideológicos explícitos o sin ellos, saben de qué hablan, y cómo²⁰.

La carencia pronunciada consiste en la dramaturgia nativa, inapta para producir una producción de fuste. **Enrique Borthiry** fracasa consecutivamente; solamente **Montanelli** escribe y dirige, y le cabe a *La Leyenda* presentar algunas piezas de autor local, sin lograr un movimiento de autores que solidifique. Las repetidas llamadas de **Nachman** a concursos de autoría tampoco cristalizan puestas de los ganadores, sabiendo que se selecciona al *menos malo* de la concurrencia —*La muerte de risa*, de **Enrique Rewal** (1970) toca dársena, pero nadie recuerda nada de ella y se da sólo una vez. No se puede suponer una causa para tal demora hasta la surgencia de **Marcelo Marán** en los 80, habiendo tantos grupos frágiles de dinero que siempre se ven forzados a oblar derechos y no recuperar la inversión, y ávidos de

colaboradores. Tal vez el público acude a las salas independientes con mayor entusiasmo que el resto del campo intelectual, renuente a participar de un movimiento que no toma en serio, y demasiado apegado a la calidad y el prestigio de Buenos Aires. No es disparatado suponer un subyacente autodesprecio cultural, ya mencionado, el ocultamiento de las inquietudes del poblado bajo la alfombra porque no interesan a los pasajeros. Ya **Fortunato Benhayón** resalta en 1936 el tedio aldeano y la subordinación psicológica a la superioridad del veraneante (1:6), y **Llan de Rosos** tañe la misma cuerda catorce años después (2, *nota* 48: 68). Nos hallamos ante un *campo incompleto*, al cual en la diacronía estudiada le falta un brazo, el de los escritores, dato que también justifica los finales abruptos a pesar del éxito: las agrupaciones deben pagar a *Argentores* creaciones foráneas por no tener al alcance una fuente de alimentación textual próxima a ellos.

Una Historia que es dos: así como en las puestas la escena se va despojando hasta ceñirse al cuerpo del actor y el conflicto, igualmente se dismantela el teatro marplatense, herido de muerte por la desaparición violenta de sus representantes en el *Proceso*, la carencia de salas y autores, la crisis financiera, las primeras temporadas turísticas imprevisiblemente pobres cuando llegue el descalabro del tercer peronismo y los años de plomo. Y en el sentido inverso, el Estado municipal experimentará una curva ascendente, desde la indiferencia tantas veces denunciada hasta un protagonismo decisivo en el momento menos pensado: la creación de la EMAD, pero en el comienzo del fin de la última dictadura.

Avatares de una historia conjetural

Ya decía **Aristóteles** que la poesía es superior a la Historia, por contar la primera lo que *podría* haber sucedido entretando la segunda cuenta *sólo* lo que efectivamente sucedió. Nuestra *Historia* pareciera combinar ambos metalenguajes, ya que dada la índole de los estudios y el carácter único de cada puesta no podemos sino ceñirnos a los documentos parciales: una reconstrucción hipotética, aunque basada en contrastar testimonios, lecturas episódicas, críticas más cercanas al comentario y programas, todo lo cual constituye este trabajo, entre lo que pudo suceder y lo que concretamente sabemos²¹. Una historia en permanente autocorrección, que, sospechamos, habrá de cambiar toda vez que surjan nuevos testigos.

Las poéticas también son conjeturales. Nunca están del todo *dichas*, se entrevén del conjunto documentario heterogéneo y del resultado final micropoético-histórico, que permite la derivatoria de estas conclusiones. El método aplicado nos aproxima a la verdad de lo acaecido

y como debe ser, el arte explica al contexto biográfico, socioeconómico y cultural general y éste entiende a aquél. O, para terminar con términos de **Umberto Eco**:

“El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal.... Una *metáfora epistemológica*, es decir, en cada siglo el modo de estructurar las formas del arte refleja —a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura— el modo cómo la ciencia, o sin más, la cultura de la época ven la realidad”²².

Telón.

Mag. Gabriel Cabrejas

¹ La frase entre comillas pertenece al jurista Carlos **Nino** (1997, 82). **O'Donnell** sintetiza estos dos aspectos del corporativismo latinoamericano en el término *bifrontalidad* (“Corporatism and the Question of the State”, 1977: citado por **Nino**, *supra*, p. 82).

² **Rouquié**: imágenes y reglas del juego: 1) Las FF AA constituyen un actor legítimo del sistema político: “la amenaza militar, lejos de apaciguar las luchas políticas las agudiza y bloquea su solución. La oposición se apresura a apoyar a los militares facciosos contra los que están en el poder. Los vencidos del sufragio universal buscan su revancha a través de los militares. Nadie se queja de este proceder” (1983: 67-8); 2) Todos los partidos buscan el apoyo de los militares para fines políticos, “no se considera que las FF AA pertenezcan, por definición o por naturaleza, a un determinado sector ideológico o social” (68); 3) El militarismo no deja de estar presente en ningún partido, “el sueño del coronel propio es la fórmula de salvación política” (id.) La prensa conservadora instala el “juego de carambola” de foguear la opinión militar hacia el golpe del 30 (69); después de caído Perón se convierte en el “mecanismo normal de devolución del poder”, sostenido en las facciones alternativas del radicalismo (los Radicales del Pueblo contra Frondizi, los desarrollistas desplazados contra Illia) (70) y son el mesías de uniforme ante el coctel económico-político que le ofrece la descomposición del peronismo en 1976. Rouquié habla de *golpismo directo*, el que recurre a los militares para derrocar un gobierno, y el *golpismo indirecto*, que “usa la provocación, paraliza o debilita al gobierno para hacer *bascular* las FF AA y forzarlas a intervenir en un juego de alianzas *objetivas*” (71). Como vimos, el *militarismo* es también la *solución* guerrillera (cf. r, nota 151 y 6, nota 104: apéndice, págs. 39 y 52).

³ **Cardoso/Faletto** se preguntan en 1969 por qué no alcanzaron sus objetivos las economías latinoamericanas que en 1950 estaban a un paso del desarrollo autosustentado: “mercado interno suficiente para el consumo por la integración de la economía agropecuaria y minera al mercado mundial; una base industrial liviana y de exportación; una abundante fuente de divisas propias; fuertes estímulos estatales y una tasa satisfactoria de formación de capitales”, como en la Argentina (1972: 4-5). El nuevo imperio norteamericano, que suplanta al británico pero no necesita de los productos primarios como éste (33), un sistema exportador de monocultivo y poco diversificado (61) y la incorporación de las clases medias a la alianza de poder y entonces, el predominio oligárquico (72-5) serían algunas de las explicaciones posibles. **Graciarena** (1967), citando a **Ratinoff** (1966) advierte que las clases medias pueden no ser modernizadoras y pueden compatibilizar con las instituciones de la sociedad tradicional: “la búsqueda de la legitimación de su posición las lleva a la aceptación cada vez más amplia de los símbolos de prestigio de las clases altas, a quienes en general convierte en sus más importantes modelos de identificación” (153), pérdida de su autonomía de acción que demuestra “su incapacidad de mantener la alianza obrera y así desplazar a la oligarquía definitivamente” (171).

⁴ **Cúneo**, citando declaraciones de las distintas centrales empresarias (UIA, ACIEL) y entes de intereses afines (Sociedad Rural, Bolsa de Valores) en cada período de dominación civil o militar, observa cómo todas ellas adhirieron inicialmente a sendos proyectos, mutando simplemente de *discurso* y sustituyendo un entusiasmo por otro en apenas semanas, con sólo cambiar la composición de sus miembros. De su análisis rescata a la CGE como representante de la pequeña y mediana empresa (1984: 250) y los congresos regionales (el del Norte Argentino en 1956: pág. 203). En esta dirección es notable cómo sucede idéntico mimetismo al de los (ya citados) medios de comunicación. **O'Donnell** cita diversas encuestas, de las primeras que se realizan en el país, que aprueba el golpe de 1966 en un 66%, con sólo 6% de rechazo (Gran Buenos Aires): otra, publicada en el *Correo de la tarde* (6-12/6/67, pasado un año) responde afirmativamente en un 77% a la pregunta sobre si la Revolución Argentina era necesaria (1982: 65-6).

⁵ Cuando todavía no se reflexionaba sobre la interconexión de Historia y ficción, **Ernesto Goldar** (1971) planta la punta de lanza sobre lo que hoy es evidencia. “Los historiadores dicen *sucedió así*... y la respuesta del escritor es *sucedió así y precisamente por...* Los episodios tienen alguien *por quién suceden*” (12) y prescribe tres posibilidades: 1) la reducción de la literatura a simple *documento*, teoría “del sociologismo vulgar”, que inferioriza a la literatura a una función subsidiaria, ancilar, respecto de la historia; 2) la aparente incontaminación de los métodos de la crítica literaria que realizan una interpretación inmanente de la obra (como el *New Criticism*) y 3) “la crítica que intentamos practicar: *leer la literatura como historiografía sui generis y no como apéndice de la historia*”, o sea, “reconocer el enorme poder de la literatura (en nuestro caso el teatro en tanto texto + representación) para representar los hechos y los conflictos de la vida real como ellos se manifiestan en el espíritu y en la vida del hombre real” (13), “por su misión de búsqueda degradada de esta sociedad degradada, como dice **Lukacs**, por los inevitables ingredientes de biografía y crónica social que el género novelesco expresa como elementos constitutivos” (14).

⁶ Valores burgueses conservadores y ascenso social: ver apéndice, pág. 53.

⁷ Y los hechos del 70: se citan los líderes del *entorno* isabelino antes del Golpe (1/11/1975), son secuestrados los abogados laboristas antes del ajuste liberal en ciernes (la *Noche de las Corbatas*: 13/7/77), mueven sus gambitos de aspiraciones políticas los caudillos del *Proceso* (Videla y Massera coinciden en el verano del 79 en campaña *po-pulista* por los teatros y la recientemente inaugurada Peatonal San Martín), estallan los primeros casos de corruptelas no bancarias de la dictadura (licitaciones de Punta Mogotes y emplazamiento del complejo habitacional *Centenario*: 1978-82).

⁸ Vale mencionar a **Josette Feral** (2004), quien sostiene que el teatro actual se presenta dentro de una estructura compuesta por un “triángulo político”: la industria (*relación arte-dinero*), la sociedad (*relación público-Estado*) y la crítica (*relación periodismo-investigadores*), categorías que mantienen en su interior y entre sí conflictivas relaciones. En la mirada diacrónica sobre el último siglo y medio, **Feral** afirma que las “demandas sociales básicas” a las que debió responder el teatro fueron en una primera fase durante el siglo XIX, la del “teatro como puro entretenimiento”; en la segunda, hasta los años 60 del siglo XX, “el teatro como arte”, y en la tercera fase hasta la actualidad, “vehículo de autorrespeto cultural de los países” (73-4). En las últimas dos etapas, la demanda social que esperaba del teatro la verdad acerca de los hombres, la historia y la sociedad, y el espacio ganado en el escenario social, redefinió el rol del Estado, que debió involucrarse sobrepasando su rol de censor o distribuidor de subsidios. En nuestra demarcación temporal, el teatro marplatense está moviéndose entre el

hecho artístico y la busca del autorrespeto, local en su caso, y una politización, a la zaga del nuevo receptor. El Estado municipal llegará a *árbitro artístico* al decidir el Premio *Estrella de Mar* (1975), a agente impositivo proteccionista —la tasa del 5% a los espectáculos de temporada (1974)—educativo: fundación de la EMAD (1979) y de mecenazgo (el sorteo de las salas teatrales construidas en los subsuelos de la Biblioteca oficial, en los 80).

⁹ Origen geográfico, formación y ocupación profesional del actorado marplatense. Ejemplos de los entrevistados. Ver apéndice, pág. 53.

¹⁰ Por supuesto, **Barletta**, en sus sedes provisionarias y trashumantes —Florida 936, Corrientes 465 y 1530, Diagonal Norte 943—también representa a autores universales —**O'Neill, Andrejev, Lope, Synge, Shaw, Sófocles, Shakespeare**—pero en menor proporción que los nacionales. Circunscripto al teatro en cuanto a su función de comunicación o concepción *objetivista*, “completa identidad entre los significados de la producción y los recibidos por el espectador, que circularían inalterables de un polo a otro” (**De Marinis** 1986, 13) y al teatro popular-didáctico (y educador *del pueblo*) de **Romain Rolland** (**Fos** 2009, 312), busca *nacionalizar* los conflictos aún atinentes a estructuras superficiales de otra cuna, y su público deseado y escasamente logrado, el proletariado, a pesar de que acuden al *Teatro del Pueblo* los iniciados de izquierda y la clase media culta (**Pellettieri** 2006, 81). La propuesta de educar al trabajador en lo que ya sabe pero no tiene conciencia social, no se compadece con la idea orensanziana de *eleva* o, cuanto menos, *descubrir* al nuevo espectador europeísta en una nueva ciudad populosa pero de la pequeña burguesía *snob*, la cual espera del teatro que la *reconozca* en sus consumos culturales. Naturalmente, el peronismo es el gran adversario de **Barletta**, mientras **Orensanz** navega los dos gobiernos del 55 sin entrar en listas negras, participa al principio a las autoridades universitarias del justicialismo (**Julio Vier**) y no le toca en suerte el silencio (**Llan de Rosos** sale a presentar sus textos afuera, **Fonrouge** abandona la instrucción teatral, **Arditti** desaparece) hasta que su salud y algunas detenciones precautorias —pero al advenir **Fronzizi**, como comenta su hijo *Juancho*: 2, 35—van espaciando su continuidad. La idea del centro cultural, en cambio, que maneja Orensanz y quienes le siguen en el *ti*, sí está primero en *El Hombre de la Campana* (Cf. **Fos**, 314).

¹¹ **Osvaldo Carmona** se dedica a los negocios inmobiliarios *después* del eclipse del radioteatro (2:25); **Orensanz** y su hermano apadrinan el loteo de Santa Clara y **JM** vive del oficio hasta que es requerido como director por las *comedias* del interior (2, nota 115; *apéndice*, pág. 10). **Nachman** no es martillero pero su fuente de ingresos principal es el alquiler y venta de inmuebles como socio de un profesional (entrevista a **Eduardo Nachman**, 19 de junio de 2010).

¹² **Eduardo Nachman**: ídem. Cf. cap. 5: 59.

¹³ Cf. capítulo 1:30 y **Pellettieri** 2001, 13-4. Hemos visto que en los 30 llegan **Valicelli, Paonesa, Dealesi, Ratti, Chiarella, Totón Podestá y Mutarelli** (1:13), pero conocer a **Parravicini, Alippi, Muiño, Merello, Olinda Bozán, Niní Marshal** o **Pepe Ratti** sólo puede deberse a la contemplación del cine. Los directores de radioteatro importados (**Velich, Persello, Chanel**) trabajan previamente en Buenos Aires, ya junto a los actores de la dicción interpretativa (2: 23), lo que no ocurre con los locales (**Jiménez, Carmona, Marita de la Cruz**). Del mismo modo, vimos cómo los *coordinadores* —mejor que directores—de los cuadros barriales carecen totalmente de formación y es el voluntarismo solidario lo que los lleva a ocupar el puesto (1: 20).

¹⁴ **Sonia Grigera**: entrevista del 3 de julio de 2011; **Sonia Maris**, 14 de agosto de 2008.

¹⁵ Citamos aquí a actores que se desempeñarán en las décadas siguientes y con quienes concertamos entrevistas por estar vinculados con los viejos maestros: **Mario Martín** (comienza junto a Montanelli: reportaje del 16 de abril de 2011), **Viviana Ruiz** (empieza junto a Sonia Maris: 2 de diciembre de 2008; **Mario Moyano** fue su marido); **Luis Caro** (23 de enero y 3 de febrero de 2011) y **Andrea Vicente** (7 de mayo de 2011) son ambos jóvenes pupilos de **Nachman** en sus obras del 70.

¹⁶ Teatro en el interior argentino: concordancia en su periodización. Ver *apéndice*, pág. 52-53

¹⁷ Cit. **Tello** et al 2007, 461.

¹⁸ **Tinianov** (1970) y las tres fases en la formación de un sistema teatral: 1) constitución, formas nuevas mezcladas con las viejas; 2) reglas obligatorias, canónico —en el sainete el principio constructivo es lo sentimental y segundo la caricatura; en el grotesco lo patético; 3) aparecen versiones “barrocas” de un género y los epígonos que coinciden con la emergencia del género nuevo. Cf. tb. **Pellettieri** 2008, 34.

¹⁹ La crítica según **Pellettieri, Irazábal** y **Dubatti**: su *deber ser*. Ver apéndice, pág. 53.

²⁰ **Luis García**, ex yerno de **José Benhayón**, nos recuerda en un diálogo reciente (el 17 de enero de 2012), que su suegro, sin ufanarse, decía de sí mismo que se consideraba un *comentarista* mejor que un *crítico*. La diferencia es sutil: el cronista simplemente aplicaba sus conocimientos sin un dictamen apodíctico, con más sugerencias que certezas, más irónico que afirmativo, como hemos visto en la segunda mitad del 60 (4:46-7, 76, 78).

²¹ **Dubatti** (2007) distingue entre *texto pre-escénico* de *primer grado* “dotado de virtualidad escénica, escrito a priori”; *texto preescénico* de *segundo grado*: reescritura de gabinete de textos preescritos y posescritos reelaborados literariamente; *texto escénico*, el efímero de cada función, sólo registrable en soporte auditivo o audiovisual (improbable en nuestros períodos salvo que pueda filmarse, lo que no sucedió), *texto post escénico*: texto literario que surge de la notación y transformaciones del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales (40-1). En otro lado (2009): “la reunión teatral consiste en vivir con los otros, sentir, mirar, emocionarse, interactuar, discutir con los otros, una reunión de cuerpo presente, irreductiblemente *aurática, territorial* y *efímera*, que no se deja intermediar tecnológicamente por la televisión, la radio, el cine o la red digital porque desaparece en esencia, parece transformada en otro tipo de acontecimiento. En el teatro no se puede sustraer la presencia de los cuerpos vivos del artista (el *aura* de **Benjamin**), del técnico y del espectador (los elementos del *convivio*). El teatro no se deja enlazar ni capturar por máquinas, de la misma manera que no se puede detener el tiempo” (p. 89).

²² *Obra abierta*, 1984: 88-9.

Fuentes

Éditas

Diarios

La Capital, años XVII a LXXVI (1921-1970) Archivo Museo Histórico Municipal “Villa Emilio Mitre”.

El Atlántico, años XXII a XXXII (1960-1970) Archivo del periódico. Archivo Museo Histórico Municipal “Villa Emilio Mitre”.

El Trabajo, años XVI a LV (1931-1970) Archivo Museo Histórico Municipal “Villa Emilio Mitre”.

El Puerto de Mar del Plata. 6/1/45.

La Mañana, años I a IX (1948-1956). Archivo Museo Histórico Municipal “Villa Emilio Mitre”

Borthiry, Enrique David: “En Mar del Plata todo es cemento, decía Serapio Urquía y... ¡tenía razón!” *LC*:2/9/54, 4.

Borthiry, Enrique David: “Entre monos y gaviotas, perdura la injusticia de un doloroso olvido” En *LC*: 29/5/83, 21.

Diario *La Capital*: “Martha Rigau y los primeros años de la Comedia Marplatense: ‘Con Nachman hacíamos un teatro comprometido’” 29/7/2001, 8.

Dandan, Alejandra: “Un ideólogo de la ultraderecha”. En *Página/12*, 30/1/2014, 13.

Eyras, José María: “Sonia Maris: de nuevo en los escenarios...” En *Ecos del Puerto*, 18/4/74, pág. 11. Álbum documental de Sonia Maris.

Lantos, Nicolás: “Los yanquis nos enseñaron a torturar”. En *Página/12*, 29/7/2010, pág. 15.

“Mucha comedia, poco teatro. Aventuras y desventuras de un elenco que comienza por fuera”. *Domingo*, 10/10/65, 4.

Rocca, Ival: “La Ley de Alquileres en Mar del Plata: ¿beneficiosa para quién?” En *ET*: 17/3/1967, pág. 11 y 18/3/67, pág. 12.

Suplementos

“Antonio José Cavallo, Juan José Pereda: dos intendentes peronistas”, en suplemento *95º Aniversario La Capital*, 25 de mayo de 2000, pág. 24.

Barili, Roberto T.: “Las llamas hicieron lo que repetiría la piqueta. Requiem al Club Mar del Plata”. En *Suplemento 90º Aniversario diario La Capital*, 25/5/85, pág. 80.

Barbieri, Rubén. “El swing aportó alegría”. Diario *Clarín*, Suplemento Espectáculos, 29/6/2000. 9.

Diario *El Trabajo*: Bodas de Oro 50 aniversario (1915-1965) *Medio siglo al servicio de una gran ciudad*. Mar del Plata: El Trabajo, 1965.

Diario *El Trabajo*, suplemento 91º aniversario de Mar del Plata: jueves 11 de febrero de 1965.

Diario *El Trabajo*. Suplemento publicitario de Canal 10. 10 de abril de 1966.

“El pabellón de la ignominia”, en *LC*: 20/1/2011, 2ª, 3.

Federico, Leopoldo. “Con la pierna en el aire”, Diario *Clarín*. Suplemento Espectáculos, 29/6/2000, p. 9.

La Capital. Suplemento 129º Aniversario de Mar del Plata: *Evoluciones del turismo, de los medios y de la ciudad*. 10/2/2003, 35-7.

La Capital, Mar del Plata 1874-2010. Suplemento 136º aniversario de Mar del Plata, 10 de febrero de 2010.

“Todo es teatro”. Entrevista a Gregorio Nachman. Suplemento *Los jueves de La Capital*, 24/10/68, 13.

Trucco, Mario: “Testimonio de las vacaciones: *Y te fuiste a retratar dando la espalda al Casino*”. En *El Atlántico. Homenaje a Mar del Plata al cumplir sus 125 años y al diario El Atlántico en su sexagésimo primer aniversario*. 10/2/1999, pág. 9.

Revistas. Publicaciones y artículos.

Borthiry, Enrique David: “Antes y ahora: un pueblo dependiente del turismo y una ciudad de proyección comercial”. En *La Capital Revista. 112º Aniversario de Mar del Plata*, Mar del Plata, 9/2/1986, 8.

Caras y Caretas. Año II a XXII (1900-1919) Colección de la Biblioteca Popular n° 183 *Manuel Belgrano* (Mar del Plata)

Esquilo: “Reportaje a Raúl Chanel”. En *La semana, revista del hogar* 10/8/53, IX, n° 247, p. 13 y 26.

Esquilo: “El Teatro de Arte ensaya “. En *La Semana, revista del hogar*: 9/7/1953. IX, n° 246.

Esquilo: “Reportaje a Erminia Velich” En *La Semana*, 9/7/1953, IX, n° 246, p. 12

Chulak, Armando. “Un teatro a la deriva”. En *Cuarto Poder*, I, n° 1, 26/7/63, pág. 26.

Chulak, Armando: “Mar del Plata: panorama local”. En *Talía*, VI: 32 (1967), 18-9.

Garrone, Roberto: “El complejo del teatro Auditorium: medio siglo de cultura junto al mar”. En *Toledo con Todos*, V, 49: septiembre 1997, 4-10.

Guía Quincenal de la actividad intelectual y artística argentina. Comisión Nacional de Cultura. I, 7 (2ª quincena, julio 1947); II, 29 (1ª quincena, octubre 1948); II, 48 (2ª quincena, octubre 1948); III; 45 (2ª quincena, junio 1949); III, 47 (2ª quincena, julio 1949); III; 55 (2ª quincena, noviembre 1949); IV, 63 (2ª quincena, abril 1950).

Magrini, Omar: “Vuelve el Festival Internacional de cine a Mar del Plata: cuando 26 años no es nada”. En *Toledo con Todos*, IV, 39: noviembre 1996, 4-8.

Martinez Dalke, Claudio: “La comedia que dio aquel mal paso”. En *Talía*, V: 29 (1966) 15-6.

Martinez Dalke, Claudio: “Mar del Plata. TMC: *Jettatore*”. En *Talía*, IV: 28 (1965) 12.

Martinez Dalke, Claudio: “Mar del Plata: *Esperando a Godot*”. En *Talía*, IV: 27 (1965), 12.

Revista Ilustrada del Club A. Boca Juniors. I, 1: noviembre de 1945. Colección Juan Partell, h.

Revista *El Club* (stencil). Club Alvarado, *circa* 1930. Álbum documental de Ismael Abius.

Revistas *Teatro 70*. Buenos Aires. Números 18/9 (octubre-noviembre 1971); 30 (mayo/junio 1972) y 31/4 (julio/agosto 1972).

Revista *Teatro, truenos y misterios*. Buenos Aires. N° 22: enero-marzo 2001.

Rojas. "Cómo se forma un cuadro filodramático". En *Caras y Caretas*, 1087: 2/8/1919.

Revista de la *Agrupación Folklórica Hispano Argentina*. (Francia 2975). Edición informativa n° 4, Año III, 8 de octubre de 1968. Álbum documental de Ismael Abius.

Ediciones especiales

AA. VV.: *Libro Diamante Club Atlético Kimberley. 75 Aniversario*. Mar del Plata: El Albatros, 1996.

Sirochinsky, Pablo: *Club Atlético Mar del Plata, 100 años: 1906-2006*. Mar del Plata: S/e, 2006.

Revista *Gente y la actualidad. 25 de mayo de 1973/24 de marzo de 1976: fotos, hechos, testimonios de 1035 dramáticos días*. Buenos Aires: 5 de julio de 1976. 3ª edición.

Inéditas

Programas

Grupo *Bambalinas*. Programas de mano y volantes, 1933-1949. Colección Ilda Pueblas de Benito.

Grupo *Ángel Rondinara*. Programas de mano y volantes. Colección Ismael Abius.

Grupos *Juan Conde* y *Ateneo Artístico Club Mar del Plata*. Programas de mano. Colección Pablo Sirochinsky.

Programa *Fiestas Vascas* de San Miguel de Aralar: 4 de octubre de 1950. Colección Centro Vasco de Mar del Plata.

El rubio Millán, de Santiago Benvenuto. Programa del cine Luro (Mar del Plata). Compañía de Juan Carlos Jiménez, 3 de julio de 1959. Colección de Ismael Abius.

Juan Barrientos, carrero del 900, de Juan Carlos Chiappe: Programa del teatro *París* (Necochea). Compañía de Juan Carlos Jiménez, 1957. Colección de Ismael Abius.

Programa de mano de *Las aguas sucias*, de Esteban Urruty: *OCA*, 10 de mayo de 1962. Álbum documental de Carlos Cussi.

Programa de mano de *Los expedientes*, de Marco Denevi : *TAM*, 11 de febrero de 1962. Álbum documental de Arturo Vega Godoy.

Programa de mano de *El organito* y *El debut de la piba*, de Roberto Lino Cayol: *OCA*, 25 de mayo de 1961. Álbum documental de Elsa Alegre.

Programa de mano de *La casa del mono que ríe*: de Enrique David Borthiry: *Arte y Estudio*, abril de 1963. Álbum documental de Juan C. Cabello.

Programa de mano de *Las de Barranco*, de Gregorio de Laferrère: *OCA*, 10 de diciembre de 1961. Álbum documental de Elsa Alegre.

Programa de mano de *Soledad para 4*, de Ricardo Halac: *AEIOU*, 19 de julio de 1962. Álbum documental de Juan C. Cabello.

Programa de mano *Circo Sonrisa*. Teatro Municipal de Comedia. 23 de diciembre de 1965. Álbum documental de Enrique Baigol.

Programa de mano de *Dejáte de historias y cosaquemos la cosaquia*, de Antonio Gasalla, Nora Blay y Edda Díaz. *Centro de Estudios Teatrales*. Café Teatro La Gioconda, enero/febrero 1968. Álbum documental de Enrique Baigol.

Programa de mano de *Jettatore...!* de Gregorio de Laferrere. *Teatro de la Comedia Marplatense*, La Plata: Mar del Plata, Teatro Colón, 16 de diciembre de 1965. Álbum documental de Elsa Alegre.

Programa de mano de *Jettatore...!* de Gregorio de Laferrere. *Teatro de la Comedia Marplatense*, La Plata: Sindicato Luz y Fuerza, 20 de noviembre de 1965. Álbum documental de Carlos Cussi.

Programa de mano de *Jettatore...!* de Gregorio de Laferrere. *Teatro de la Comedia Marplatense*, Lobería: Cine Teatro Español, 11 de octubre de 1965. Álbum documental de Carlos Cussi.

Programa de mano de *La calle de las cosas perdidas*. Teatro *El Caracol*. Dirección: César Gaspani. Enero 1971. Álbum documental de Juan Carlos Lugea.

Programa de mano de *La masa*, de Hugo Adamini. *Circa* 1968. Álbum documental del autor.

Programa de mano de *Las preciosas ridículas* y *Jorge Dandin* de Molière. *Tiempo 20 Teatro Escuela*. 25 al 27 de noviembre y 17 de diciembre de 1966: Centro Vasco. Álbum documental de Enrique Baigol.

Programa de mano de *Los gemelos* de José M. Paolantonio. Teatro de la Comedia Marplatense, 16 de mayo de 1969. Álbum documental de Juan Carlos Stebelski.

Programa de mano de *Los prójimos*, de Carlos Gorostiza. Teatro de la Comedia Marplatense, 15 de julio de 1967. Álbum documental de Juan Carlos Stebelski.

Programa de mano de *Muestra Teatro Marplatense 1973*. Teatro Colón: 4 al 26 de septiembre de 1973. Álbum documental de Ángel Balestrini.

Programa de mano de *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder. Teatro *Diagonal*, 20 de diciembre de 1970. Álbum documental de Juan C. Cabello.

Programa de mano *Nuestro fin de semana* de Roberto Cossa. Abril 1966. Álbum documental de Enrique Baigol.

Programa de mano de *Saverio el cruel*, de Roberto Arlt. *Teatro de Arte* de Santa Fe, 1953. Álbum documental de Juan Carlos Cabello.

Un niño juega con la muerte, de Roberto Mariani. *Teatro de Arte*. 25 de septiembre de 1950. Álbum documental de Victoria Ruiz.

Programa de mano de *Tartufo* de Molière. Grupo *La Manija*. Carpa Municipal: febrero de 1978. Archivo documental de Juan Carlos Lugea.

Programa de mano de *La Trasnakia, una serie de incoherencias*, de Horacio Montanelli. Teatro *La Leyenda*, Centro Vasco: 13 de abril de 1969. Álbum documental de Horacio Montanelli.

Programa de mano de *Variaciones para muertos de percusión*, de Jorge Díaz. Teatro de la Comedia Marplatense, 25 de mayo de 1968. Álbum documental de Hugo Adamini.

Libretos

Acha, Jorge & García Luna, Raúl: *Samka-cancha*, drama. Disponible en www.raulgarcialuna.wordpress.com. Fecha de captura: 13/5/13.

Borthiry, Enrique David: *La casa del mono que ríe (Ciertas confesiones impostergables en un solo tiempo)*. Copia mecanografiada: 1962. Álbum documental de Juan C. Cabello.

Paolantonio, José María: *Los gemelos*. Copia mecanografiada, 1969. Álbum documental de Eduardo Nachman.

Materiales diversos

ABC: *Informe* n° 4. Mar del Plata: febrero 1955. Archivo de Carlos Fanck Oliver.

Actas del Honorable Concejo Deliberante del Partido de General Pueyrredón. Sesiones 63 (1965) y 64 (1966). Biblioteca de la Municipalidad.

Argentores. Liquidación de derechos de autor de Héctor Llan de Rosos: 1956-1966. Colección Héctor Llan de Rosos nieto.

Asociación de Estudiantes de Teatro: *Augusto Boal habla con los estudiantes*. Buenos Aires: 1971. Cuadernillo n° 2. Archivo de Eduardo Nachman.

Boal, Augusto y Teatro de la Candelaria: *Ejercicios y juegos para el actor y para el no actor con ganas de decir algo a través del teatro*. Mecanoscrito. Junio de 1975. Archivo de Eduardo Nachman.

Boletín oficial de la Municipalidad del Partido de General Pueyrredón, año LIII: n° 1006 a 1060, años 1978-9. Archivo Honorable Concejo Deliberante.

Dirección de Inteligencia, Policía de la provincia de Buenos Aires. *Informe sobre teatros independientes marplatenses*. Legajos n° 15810 y 15843. Comisión Provincial por la Memoria. Centro de documentación y archivo. 30 de noviembre de 2011. Archivo de Juan María Orensanz.

Martín, Mariana, dir.: *Gregorio, damos sala* (cortometraje en video, 2001).

Horacio Montanelli: CV, actualizado al 31 de agosto de 1999.

Lista Verde de la Asociación Marplatense de Actores. Volante de 1964. Colección documental de Carlos Cussi.

Lista Blanca de la Asociación Marplatense de Actores. Volante de 1973. Colección documental de Aníbal Montecchia.

Saldarriaga, Rodrigo et al: *35 años Pequeño Teatro (1975-2010)*. Folleto. Medellín, 2009.

Enrique Baigol: *Curriculum Vitae*. Mar del Plata, 2006. *Print*.

Comedia Marplatense. Centro de Educación Dramática. Planilla de asistencia: julio 1968. Álbum documental de Eduardo Nachman.

Panel *Escuela de Espectadores de Mar del Plata*: Graciela Spinelli y Pablo Mascareño (coords.). Con Jorge Dubatti, María Rosa Frega, Hilda Marcó, Mariano Moro, Merceditas Elordi, Viviana Ruiz y Sandra Othar. 27 de enero de 2012. *Desgrabación*.

Invitación personal a *Con ton ni son*. Teatro Studio 1. 8 de diciembre de 1966. Álbum documental de Elsa Alegre.

Willis, Ted: *Una ardiente noche de verano*. Mimeo, 1966. Álbum documental de Eduardo Nachman.

Páginas web

“ABC, Escuela de Arte Escénico”. Disponible en www.lazul.com.ar. Fecha de captura: 29 de marzo de 2009.

Bartolucci, Mónica: “Juventud rebelde y peronistas con camisa. El clima cultural de una nueva generación durante el gobierno de Onganía”. Publicado en *Estudios Sociales*, Buenos Aires: CVI, primer semestre 2006, pág. 127 y ss. Disponible en www.historiapolitica.com. 2006.

Bozzi, Carlos Aurelio: “Es urgente tomar medidas jurídicas”. Disponible en www.elortiba.org, agosto 2006. Fecha de captura: 8/5/2011

Cossa, Roberto: “El teatro siempre hace política”. Disponible en *Sobretudo*, Revista digital de crítica e investigación teatral. Disponible en www.teatrodelpueblo.org.ar. Fecha de captura: 1/7/2013.

Dubatti, Jorge: “La historia de *El Galpón*”. En *Sobretudo*, Revista digital de crítica e investigación teatral. Disponible en www.teatrodelpueblo.org.ar. Fecha de captura: 24/6/2013.

Enrique Wernicke, una biografía. Disponible en www.7calderosmagicos.com.ar

Esteban, Rafael: “Jorge Díaz, un símbolo, a su pesar, del teatro del absurdo”. Disponible en www.elmundo.es, 20/3/2007.

Fiorucci, Flavia: *Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el peronismo*. Disponible en <http://nuevomundo.revues.org/document24372.html>, 2008. Fecha de captura: 29/10/2009.

García Luna, Raúl: “El hombre que llegó al mar”. Disponible en www.reocities.com. Fecha de captura: 18/5/2011.

García Luna, Raúl: “Samka Cancha”. Disponible en www.raulgarcialuna.wordpress.com. Fecha de captura: 7 de mayo de 2013.

Kreig, Raúl: “El modelo de Jerzy Grotowski: el actor santo. El método Stanislavski” Disponible en www.andamio.freesavers.com: 2006.

Leonardi, Yanina Andrea: “Disidencias y modo de réplica ideológicas: el Teatro Independiente durante la primera gestión peronista, (1946-1955)” En *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. 11, julio 2010, 1-16. Disponible en www.telondefondo.org. Fecha de captura: 16/8/2013.

Lomas Roncero, Sergio & Díaz Herrera, Antonio Jesús: “Émile-Jaques Dalcroze: presentación del método de la *Rítmica*”. Disponible en www.slideshare.net, 2008. Fecha de captura: 3/3/2012

Loza Calderón, Ramiro H: “El derecho ancestral aymara-quechua”. Disponible en www.eldiario.net, 5/12/10. Fecha de captura: 16/5/2011

Lusnich, Ana Laura: “Tensiones y rasgos experimentales en el drama rural/indigenista latinoamericano de los períodos de transición y modernización”. Disponible en ihaal@tutopia.com90. Fecha de captura: 26/6/2013.

Llongueres, Joan: “La Rítmica de Émile-Jaques Dalcroze: un método de educación musical y un método musical de educación”. Disponible en www.joanllongueres.com, 2006. Fecha de captura: 3/3/2012

Mogliani, Laura: “Principales objetivos de la política cultural teatral del peronismo (1946-1955): Hegemonía y difusión cultural”. Disponible en www.unsam.edu.ar/home/material/Mogliani.pdf, 2008. Fecha de captura: 14/3/2014.

-----: “El inicio de un ciclo de teatro político: *El avión negro*”. En *Sobretudo*, Revista digital de crítica e investigación teatral. Disponible en www.teatrodelpueblo.org.ar. Fecha de captura: 24/6/2013.

Montesoro, Julio: “*Bajamar*, el suspenso en formato de miniserie”. Disponible en www.lanacion.com.ar, 4/10/96. Fecha de captura: 18/5/2011.

Mora, María Teresa: “Alfonso Jiménez Romero”. Disponible en www.teatroenjabugo2.blogspot.com. 18/10/2007.

Pastoriza, Elisa: “El turismo social en la Argentina durante el primer peronismo. Mar del Plata, la conquista de las vacaciones y los nuevos rituales obreros, 1943-1955”, *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*: 2008. Disponible en <http://nuevomundo.revues.org/index36472.html>.

Perinelli, Roberto: “Apuntes para la construcción de una poética del teatro anarquista de aficionados”. Disponible en *Sobretudo: revista digital de crítica e investigación teatral*. www.teatrodelpueblo.org. Fecha de captura: 1/7/2013.

Pónsico, José Luis: “A 30 años de la Noche de las corbatas, un sobreviviente recuerda el horror”. Disponible en www.elortiba.org, julio de 2007. Fecha de captura: 8/5/2011.

Poves Robles, María Magdalena: “Jorge Díaz”. Disponible en www.escenachilena.uchile.cl, 2008. Fecha de captura: 8/9/2010.

Presman, Hugo: “A 37 años: *El Cordobazo*”. Disponible en www.rodolfowalsh.org. 29/5/2006. Fecha de captura: 22/9/10.

Tarcus, Horacio: “Aquella rebelión llamada *Cordobazo*”. Disponible en www.edant.clarin.com, Fecha de captura: 22/9/10.

Tosco, Agustín: “Testimonio del *Cordobazo*: Argentina, 29 de mayo de 1969”. Disponible en www.agustintosco.org. Centro de Estudios y Formación Agustín Tosco. Fecha de captura: 22/9/10.

“Distinguen a Raúl García Luna”. Disponible en www.miramarense.com.ar: 2/11/2009. Fecha de captura: 18/5/2011.

“Hoy como ayer: La historia no contada sobre la desaparición de compañeros en Mar del Plata.” Comisión de los Juicios por la Verdad, la Justicia y la Memoria. Caso Carlos Waitz. 24/10/07. Disponible en <http://revista-zoom.com.ar/articulo1899.html>.

Acto de homenaje a actores desaparecidos en la vereda de *La Botonera*. 19/6/2008. Disponible en <http://actoresmdq.blogspot.com>.

“El secuestro de Oscar Amilcar Gonzalez”. Disponible en www.chocmar.fortunecity.es. Fecha de captura: 25/3/2011.

Informe de la Secretaría de DDHH de A.D.U.M. y la Comisión del Juicio por la Verdad de Mar del Plata, en *Juicios por la verdad*: 5/2 y 9, 16 y 23/4/2001. Disponible en www.izquierda.info. Fecha de captura: 25/3/2011.

“Por fin cerca de nosotros” (reconocimiento de cadáveres en el cementerio de Avellaneda) 2/12/2005. Disponible en www.pagina12.com.ar.

“Urpila”. Disponible en www.diclib.com. Fecha de captura: 26/6/2013.

“Urpila”. Disponible en <http://letras.com/los-chalchaleros/844745>. Fecha de captura: 26/6/2013.

Varela, Mirta: “Peronismo y medios: control político, industria nacional y gusto popular”. Disponible en <http://rehime.com.ar>, 1-20. Fecha de captura: 16/8/2013.

Orales

Entrevistas propias

Ismael Abius, 4 de febrero de 2008. *Con Esteban Oller*.

Ismael Abius (II), 20 de julio de 2009.

Hugo Adamini. 14 de agosto de 2007

Domingo Agüero, 5 de julio de 2005 (*Con Nicolás Fabiani*).

Elsa Alegre, 7 de junio de 2008.

Nilda Alegre, 14 de noviembre de 2012

Mario Altamirano, 18 de febrero de 2011.

Enrique Baigol, 26 de abril de 2007.

Ángel Balestrini, 23 de setiembre de 2008.

Beba Basso, 4 de marzo de 2013.

Héctor Borrajo. 25 de mayo de 2005.

Juan Carlos Cabello, 16 de enero de 2009.

Luis Caro, 23 de enero y 3 de febrero de 2011.

Integrantes del *Centro Vasco*: Arturo Vega Godoy, Emma Uriaguereca, Olga Carbonell, Néctor Trucchi-Duhalde, Juan Carlos Landeta, Mary Boubée y Bingen Azarloza: 19 de setiembre de 2006.

Eduardo Chiaramonte, 28 de septiembre de 2011.

Andrea Chulak y Antonieta Treviño de Chulak, 21 de mayo de 2009.

José Antonio Fernández Quintela, 23 de noviembre de 2009.

Luis García, 17 de enero de 2012.

Sonia Grigera, 3 de agosto de 2010.

Gerardo Loholaberry, 4 de setiembre de 1997. *Con Nicolás Fabiani y Eduardo Chiaramonte.*

Juan Carlos Lugea, 26 de enero de 2011.

Hilda Marcó, 17 de febrero de 2009.

Sonia Maris, 14 de agosto de 2008.

Mario Martín, 16 de abril de 2011.

Pablo Menicucci, 29 de mayo de 2010.

Antonio Mónaco, 24 de febrero de 2010.

Horacio Montanelli, 11 de junio de 2008. *Con Nicolás Fabiani.*

Aníbal Montecchia, 17 de diciembre de 2012.

Rosa María Muñoz, 19 de marzo de 2009.

Eduardo Nachman, 19 de junio de 2010.

Juancho Orensanz y Lidia Lukaszewicz, 28 de marzo de 2009.

Juan Partell (h). 25 de agosto de 2009.

Ramón Perelló, 1 de febrero de 2010.

Viviana Ruiz, 2 de diciembre de 2008.

Pablo Sirochinsky. 30 de octubre de 2009.

Juan Carlos Stebelski, 28 de marzo de 2008

Elba Tesoriero, 24 de noviembre de 2010.

Mario Trucco, 30 de abril de 2010.

Andrea Vicente, 7 de mayo de 2011.

Entrevistas realizadas por miembros del GIE

Fabiani, Nicolás: Entrevista a Arturo Vega Godoy. Programa radial *Conexiones*, 4 de agosto de 2007.

Fabiani, Nicolás & Brutocao, María Teresa: Entrevista a Victoria Ruiz, 26 de junio de 2005.

Fabiani, Nicolás: Entrevista a Enrique Ryma, marzo de 1995.

Grupo de Investigaciones Estéticas: Panel de Radioteatro, con Elisa Marval, Inés Mariscal, Ismael Abius, Domingo Agüero, Horacio Montanelli. En *IX Jornadas de Teatro Marplatense*. Mar del Plata: 7 de octubre 2006.

Grupo de Investigaciones Estéticas: Entrevista a Elsa Alegre. En *VII Jornadas Marplatenses y Regionales de Teatro e Identidad: La mujer y el teatro*. Octubre de 2004. Print.

Sánchez Distasio, Beatriz & Alicia: Entrevista a Horacio Montanelli, 1997.

Generales: Teoría e Historia

Abós, Álvaro: *Cinco balas para Augusto Vandor*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.

Abuelas de Plaza de Mayo: “La tortura en la infancia”. En CODESEDH (*Comité para la Defensa de la Salud, la Ética profesional y los Derechos del Pueblo Argentino*)- CODEPU (*Comité de Defensa de los Derechos del Pueblo*): *La tortura en América Latina*. Ponencias del Congreso Internacional del 2 al 5 de diciembre de 1985. Buenos Aires: CODESEDH, 1987: 377-81.

Acosta, Diego: “La radio: de los pañales a los pantalones largos”. En *Todo es Historia (TEH, XXII, 358*: diciembre de 1988, 58-79.

Acuña, Marcelo Luis: *De Frondizi a Alfonsín: la tradición política del radicalismo*. Buenos Aires: CEAL, 1984, 2 vols.

Adamovsky, Ezequiel: *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires: Planeta, 2009.

Agulhon, Maurice: “La sociabilidad como categoría histórica”, en AA. VV.: *Formas de sociabilidad en Chile, 1840-1940*. Santiago de Chile: Fundación Mario Góngora, 1992 [1986].

Aldao de Díaz, Elvira: *Veraneos marplatenses de 1887 a 1923*. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones. 1923. 2ª edición revisada y ampliada.

Álvarez, Adriana; Reynoso, Daniel; Jofré, Jorge; Pastoriza, Elisa et al. *Mar del Plata. Una historia urbana*. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston, 1990.

Álvarez, Adriana y Reynoso, Daniel: “Las actividades económicas”. En AA. VV.: *Mar del Plata, una historia urbana*. Ob. cit., 1991: 67-92.

Álvarez, Adriana: *Historia del Centro Vasco “Denak Bat”*. Mar del Plata, 2002 (cd rom).

Álvarez, Norberto (dir.): “Decires y andares sobre Mar del Plata. Huellas urbanas en la memoria familiar”. En Álvarez, Norberto; Rustoyburu, Cecilia; Zuppa, Graciela (org.): *Pasado y presente de la Mar del Plata social. Coloquio I*. Mar del Plata: EUEDEM, 2005, 55-80.

Álvarez de Miranda, Pedro: *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*. Madrid: Boletín de la Real Academia, 1992.

Archetti, Eduardo: "Fútbol, imágenes y estereotipos". En Devoto, Fernando & Madero, Marta: *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo III: *La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. Buenos Aires: Taurus, 1999. 227-253.

Asociación Internacional contra la tortura y Castello Parra, Amanda: "La ideología de la Seguridad Nacional". En CODESEDH-CODEPU, *ob. cit.*, 1987: 73-7.

Aumont, Jacques: *La estética hoy*. Madrid: Cátedra, 2001.

Avellaneda, Andrés: *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: CEAL, 1986. 2 vols.

Baczko, Bronislaw: *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

Baily, Samuel L.: *Movimiento obrero, nacionalismo y política en la Argentina*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1985 [1967].

Bajtín, Mijail: *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

Balvé, Beba; Murmis, Miguel; Jacobi, Roberto et al: *Lucha de calles, lucha de clases*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1973.

Barili, Roberto T.: *Mar del Plata, ciudad de América para la humanidad*. Mar del Plata, Ediciones Municipalidad de Gral. Pueyrredón, 1964.

-----: *Italianos en Mar del Plata*. Nápoles: Istituto Grafico Italiano, 1989.

Barisani, Blas: *Formación Moral y Cívica II*. Buenos Aires: Estrada, 1979.

Bartolucci, Mónica: "Los senderos hacia la propiedad urbana. Estrategias de un grupo de extranjeros a principios de siglo en la ciudad de Mar del Plata". En Cacopardo, Fernando (editor): *Mar del Plata, ciudad e historia. Apuestas entre dos horizontes*. Madrid/ Buenos Aires: Alianza/ Universidad Nacional de Mar del Plata. 1997, 241-270.

-----: "Comprar, vender, especular, ascender: el consumo de la propiedad urbana en la vida de los inmigrantes (Mar del Plata en 1910)". En Elisa Pastoriza (editora): *Las puertas al mar. Consumo, ocio y vida política en Mar del Plata, Montevideo y Viña del Mar*. Buenos Aires: Biblos/ Universidad Nacional de Mar del Plata, 2002^a, 51-72.

-----: "De artesanos a empresarios. Los hombres de la construcción en Mar del Plata, 1900-1935". En Mónica Bartolucci (editora): *Mar del Plata, imágenes urbanas, vida cotidiana y sociedad*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata/Facultad de Humanidades, 2002b, 63-72.

-----: "La foto en 'la Bristol': sociabilidad, circulación y consumos en la década de los sesenta en Mar del Plata". En Zuppa, Graciela (editora): *Prácticas de sociabilidad en un escenario argentino...* Ob. cit., 2004: 107-127.

-----: "La primavera del 58. Revueltas, tomas y disturbios juveniles durante el conflicto "Laica o Libre" en Mar del Plata". En Cacopardo, Fernando; Da Orden, Liliana y Pastoriza, Elisa: *Pasado y presente de la Mar del Plata Social. Coloquio II*. Ob. cit., 2007: 57-73.

Baschetti, Roberto (comp.) *De la guerrilla peronista al gobierno popular. Documentos 1970-1973*. Buenos Aires: De la Campana, 1988.

Bazarrá, Carlos: *¿Qué es la Teología de la Liberación?* Buenos Aires: Ediciones Paulinas, 1985.

Benadiba, Laura: *Historia oral, relatos y memorias*. Buenos Aires: Maipue, 2007.

Benhayón, Fortunato: *Hombres y cosas de Mar del Plata*. Mar del Plata: Editorial Castany (Talleres Gráficos “La Capital”), 1936.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1973.

Beraza, Luis Fernando: *José Ignacio Rucci*. Buenos Aires: Vergara, 2007.

Berman, Mónica/ Martínez Landa, Lidia: “Continuidad del microsistema premoderno. Compañías y teatros”- En Pellettieri, Osvaldo (dir.): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Volumen IV: *La segunda modernidad (1949-1976)*. Ob. cit., 2003, 195-203.

Blaustein, Eduardo & Zubieta, Martín: *Decíamos ayer. La prensa argentina durante el Proceso*. Buenos Aires: Vergara, 1998.

Bocchino, Adriana: “Pierre Bourdieu, claves de uso”. En *Lean, che*, Mar del Plata 1, 3, 2000: 1-4.

Bonasso, Miguel: *Recuerdo de la muerte*. Buenos Aires: Planeta, 1994. 2ª edición definitiva [1983]

Bordón, J. M. & Hax, A.: “Una cronología de los años sesenta”. En *Revista Ñ*, 204:25/8/07, 10-11.

Bourdieu, Pierre: “Campo intelectual y proyecto creador”. En AA. VV.: *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1967, 135-182.

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Crítica y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988 [1979].

-----: “Disposición estética y competencia artística”. En Altamirano, Carlos & Sarlo, Beatriz (comp.): *Literatura y sociedad*. Buenos Aires, CEAL, 1978. 127-148 [1971].

-----: *La fotografía, un arte intermedio*. México: Nueva Imagen, 1980.

-----: “Estructura, habitus, prácticas”. En *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1991: 91-111.

-----: *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.

Bousquet, Jean Pierre: *Las Locas de la Plaza de Mayo*. Buenos Aires: El Cid, 1983.

Bosetti, Oscar E.: *Radiofonías. Palabras y sonidos de largo alcance*. Buenos Aires: Colihue, 1994.

Bracher, Karl Dietrich: *La dictadura alemana Génesis, estructura y consecuencias del nacionalsocialismo*. Madrid: Alianza. 2 vols, 1973.

Braun, Edward: *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna, 1986.

Braun, Oscar & Gambarotta, Héctor: “1972. Crisis económica y política. Los márgenes del reformismo”. En Braun, Oscar (comp.): *El capitalismo argentino en crisis*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973. 119-163.

Braun, Oscar & Kesselman, Ricardo: “Argentina 1971. Estancamiento estructural y crisis de coyuntura”. En Braun, Oscar (comp.): *El capitalismo argentino...* Ob.cit., 1973. 45-72.

Brennan, James & Gordillo, Mónica: *Córdoba rebelde. El Cordobazo, el clasismo y la movilización social*. Buenos Aires: De la Campana, 1995.

Brennan, James: *El Cordobazo. Las guerras obreras en Córdoba, 1955-1976*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

Briski, Norman et al: *La cultura popular del peronismo*. Buenos Aires: Cimarón, 1973.

Brittez, Fernando R (coord): *Entre pueblo y campo. Historias de vida de una comunidad rural del sudeste bonaerense*. Taller de Historia Oral del Centro de Jubilados de Nicanor Otamendi/ PAMI. Tomo I. Mar del Plata: Martín, 2009.

Buchrucker, Cristián: *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.

Bunge, Mario: *Sistemas sociales y filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

-----*Las ciencias sociales en discusión: una perspectiva filosófica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

Burdiel, Isabel “Liberalismo, Burguesía y Cultura. Reflexiones Introdutorias”. Lecciones para el seminario de Maestría en Posgrado: *Historia y narración*. Mar del Plata, 1996. Print.

Burger, Thomas: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.

Burgin, Víctor: “Ver el sentido”. En Ribalta, Jorge: *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Burke, Peter: *La revolución historiográfica francesa. La Escuela de Annales: 1929-1989*, Barcelona, Gedisa, 1994.

Cabrejas, Elena: *Algo habrán hecho (monjas francesas desaparecidas)*. Buenos Aires: Solaris, 1997.

Cacopardo, Fernando A.: “Aspectos materiales de una Mar del Plata “apócrifa”. Conflictos, representaciones y prácticas en el proceso de formalización de las riberas entre 1890 y 1939”. En Cacopardo, Fernando (editor): *Mar del Plata, ciudad e historia...Ob. cit., 1997, 91-133.*

-----: Aspectos materiales de una Mar del Plata “apócrifa”. Conflictos, representaciones y prácticas en el proceso de formalización de las riberas entre 1890 y 1939”. En Cacopardo, Fernando (editor): *Mar del Plata, ciudad e historia... Ob. cit., 1997: 91-133.*

-----:Da Orden, María Liliana & Pastoriza, Elisa: “La ciudad del ascenso y el descenso. Estado, sociedad, política”. En Cacopardo/Da Orden/Pastoriza (comp.) *Pasado y presente de la Mar del Plata Social. Coloquio II*. Ob cit., 2007: 11-2.

Calveiro, Pilar: *Poder y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Norma, 2005.

Cámara, Helder: *Espiral de violencia*. Barcelona: Sígueme, 1970.

Cámpora, Héctor J.: *La Revolución Peronista*. Buenos Aires: EUDEBA, 1973.

Canestraro, María Laura; Lado, Silvana; Núñez, Ana: “¿Políticos, vecinos...? Identidades que

(de)velan funciones”. En Álvarez, Norberto; Rustoyburu, Cecilia; Zuppa, Graciela (org.): *Pasado y presente de la Mar del Plata social. Coloquio I*. ob. cit., 2005, 201-216.

Canal i Morell, Jordi: “El concepto de sociabilidad en la historiografía contemporánea (Francia, Italia y España)”, En *Siglo XIX*, nueva época, 13: enero/junio 1993, 5-25.

Cantilo, Miguel: *¡Chau, loco! Los hippies en la Argentina de los setenta*. Buenos Aires: Galerna, 2000.

Caraballo, Liliana; Charlier, Noemí; Garulli, Liliana: *La dictadura (1976-1983). Testimonios y documentos*. Buenos Aires: EUDEBA, 2007. 3ª reimp. [1998].

Cardoso, Fernando Henrique & Faletto, Enzo: *Dependencia y desarrollo en América Latina. Ensayo de interpretación sociológica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972 [1969].

Carri, Roberto: *Sindicatos y poder*. Buenos Aires: Sudestada, 1967.

Castagnino, Raúl Héctor: *Literatura dramática argentina: 1717-1967*. Buenos Aires: Pleamar, 1968.

Cattaruzza, Alejandro & Eujanian, Alejandro: “Héroes patricios y gauchos rebeldes. Tradiciones en pugna”. En *Políticas de la historia argentina, 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza, 2003: 217-262.

Ceballos, Carlos A.: *Los estudiantes universitarios y la política (1955-1970)*. Buenos Aires: CEAL, 1985.

Cecchini, Daniel & Elizalde Leal, Alberto: *La CNU. El terrorismo de Estado antes del golpe*. Buenos Aires: Miradas al Sur, 2013.

Cicalese, Guillermo: “La crisis del turismo masivo en Mar del Plata, 1976-1987”. En Bartolucci, Mónica (ed.): *Mar del Plata, imágenes urbanas...* Ob. cit., 2002: 111-136.

-----: “Apertura democrática, gobierno local y políticas urbanas: Nueva apuesta a la construcción de la Mar del Plata balnearia en la década del 80: el caso del “Complejo Balneario La Perla”. En *FACES* (Mar del Plata), 7, 12: septiembre/diciembre 2001, 51-75.

Civita, César; Pavón Pereyra, Enrique; Tizziani, Rubén; Troncoso, Oscar et al: *Perón, el hombre del destino*. Buenos Aires: Abril, 1974. 4 vols.

CODEPU Chile (*Comité de Defensa de los Derechos del Pueblo*): “La tortura: una necesidad del régimen (o de Cómo la dictadura necesita torturadores)”. En CODESEDH- CODEPU, ob. cit., 1987: 35-41.

CONADEP (*Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*): *Nunca Más*. Buenos Aires: EUDEBA, 2007. 8ª ed., 2ª reimp.

Congar, Yves: “Religión institucionalizada”. En AA.VV. *Las cuestiones urgentes de la teología actual*. Madrid: Razón y Fe, 1970. 195-219.

Corbin, Alain: *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa, 1750-1840*. Barcelona: Grijalbo/ Biblioteca Mondadori, 1993.

Cuesta, Josefina: *Historia del presente*. Madrid: EUDEMA, 1993.

Cúneo, Dardo: *Comportamiento y crisis de la clase empresaria*. Buenos Aires: CEAL, 1984. 2 vols. [1967].

Chartier, Roger: *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992.

Chávez, Fermín: *Perón y el justicialismo*. Buenos Aires: CEAL, 1984.

Chirico, Magdalena (compiladora): *Los relatos de vida. El retorno a lo biográfico*. Buenos Aires: CEAL, 1992.

Da Orden, Liliana & Pastoriza, Elisa: "La formación de una ciudad moderna. Grupos sociales y ámbitos culturales". En AA. VV.: *Mar del Plata. Una historia urbana*. Ob. cit., 1990: 165-207.

Da Orden, Liliana: "Los socialistas en el poder. Higienismo, consumo y cultura popular: continuidad y cambio en las intendencias de Mar del Plata, 1920-1929", en *Anuario del IEHS*, n° 6, Tandil, 1991, pp. 267-282.

Damill, Mario: "La economía y la política económica: del viejo al nuevo endurecimiento". En Suriano, Juan (dir.): *Nueva Historia Argentina*. Tomo 10: *Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007: 155-224.

Damonte Taborda, Raúl: *Ayer fue San Perón. 12 años de humillación argentina*. Buenos Aires: Gure, 1955.

Davidson, Donald: *Mente, mundo y acción*. Barcelona: Paidós, 1992.

Debray, Régis: *Critique de la Raison Politique*. Paris: Gallimard, 1981.

De Imaz, José Luis: *Los que mandan*. Buenos Aires: EUDEBA, 1972. 9ª edición.

De Ípola, Emilio. *Las cosas del creer. Creencia, lazo social y comunidad política*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

Del Río, Víctor: "El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte posmoderno". En AA. AA.: *Octavas falsas. Materiales de arte y estética*, 2. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2006. 111-142.

Devoto, Fernando y Fernández, Alejandro: "Mutualismo étnico, liderazgo y participación política. Algunas hipótesis de trabajo" En Diego Armus (comp.): *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990, 129-252.

Devoto, Fernando y Pagano, Nora: *Historia de la historiografía argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

Díaz, Esther: *La filosofía de Michel Foucault*. Buenos Aires: Biblos, 2003.

Di Stéfano, Roberto & Zanatta, Loris: *Historia de la Iglesia argentina. Desde la conquista hasta fines del siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo-Mondadori, 2000.

Di Stéfano, Roberto; Sábato, Hilda; Romero, Luis Alberto & Moreno, José Luis: *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa argentina: 1776-1990*. Buenos Aires: Edilab Editora, 2002.

Di Tella, Guido: *Perón-Perón, 1973-1976*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1986 [1983]

Di Tella, Torcuato: *Política y clase obrera*. Buenos Aires: CEAL, 1983, 2ª edición.

Dickie, George (2005): *El círculo del arte*. Buenos Aires: Paidós.

Dorfles, Gillo: *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Barcelona: Lumen, 1969.

Douglas, Mary: *Cómo piensan las instituciones*. Madrid: Alianza Universidad, 1996.

Duhalde, Eduardo Luis: *El Estado Terrorista argentino*. Buenos Aires: Argos/ Vergara, 1983.

Dujovne Ortiz, Alicia: *Eva Perón, la biografía*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2005 [1995].

Dunayevich, Mariano: "Algunas consideraciones sobre la agresión del Estado, sus consecuencias mentales y sociales". En CODESEDH-CODEPU, *ob. cit.*, 1987: 59-63.

Eagleton, Terry: *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1997

Eco, Umberto: *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1984.

Edwards, Rodolfo: "El canon peronista". En *Revista Ñ* (Buenos Aires), VI: 313, 26/9/2009, 8. Número dedicado a *La literatura neoperonista*.

Elías, Norbert: *La sociedad cortesana*. México: FCE, 1992.

Escalera Reyes, Javier: "Asociaciones para el ritual- asociaciones para el poder: hermandades y casinos". En Luna Samperio, M. (ed.): *Grupos para el ritual festivo*. Murcia: Editoria Regional de Murcia, 1988.

Fagnani, Fernando: *Mar del Plata, la ciudad más querida*. Desde sus orígenes hasta hoy. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

Falcionelli, Alberto: *Sociedad occidental y guerra revolucionaria*. Buenos Aires: Mandrágora, 1962.

Fanon, Frantz: *Dialéctica de la liberación*. Montevideo: Cienfuegos, 1971. [1959]

Favero, Bettina: "Italianos de posguerra en Mar del Plata (1947-1960). Los rasgos sociodemográficos de una colectividad inmigratoria en una sociedad en expansión". En Elisa Pastoriza (editora): *Las puertas al mar...* Ob. cit., 2002, 167-184.

Feinmann, José Pablo: *El peronismo y la primacía de la política*. Buenos Aires: Cimarrón, 1984.

-----: *López Rega, la cara oscura de Perón*. Buenos Aires: Legasa, 1987.

Fernández Schenone, Jorge: *Los antiguos veraneos en Mar del Plata*. Mar del Plata: Editorial Martín. 2001, 7ª edición ampliada.

Ferreira, Fernando: *Una historia de la censura. Violencia y proscripción en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Norma, 2000.

Ferrer, Aldo: *La economía argentina. Las etapas de su desarrollo y problemas actuales* [1963]. Buenos Aires: FCE, 2000. 21ª reimp..

Feuer, Lewis S.: *Los movimientos estudiantiles. Las revoluciones nacionales y sociales en Europa y el Tercer Mundo*. Buenos Aires: Paidós, 1971 [título original: *The conflict of generations*].

Foster, Hal: *El retorno de la real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

Fowler, Alastair: "The life and death of literary forms". En *New Literary History*, II, 2, winter 1971: 201-231.

Freund, Gisele: *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976 [1974]

Frye, Northrop: *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

Fuselli, Armando: *100 años de fútbol marplatense, 1900-1999*. Mar del Plata: El Faro, 2007.

Gabetta, Carlos: *Todos somos subversivos*. Buenos Aires: Bruguera, 1983.

Gambini, Hugo: *Historia del peronismo. La obsecuencia (1952-1955)*. Buenos Aires: Planeta, 2001.

-----: *Fron diza, el estadista acorralado*. Buenos Aires: Vergara, 2006.

García Canclini, Néstor: "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu". En Bourdieu, Pierre: *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990, 9-50.

-----: *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

Gasparini, Juan: *Montoneros, final de cuentas*. La Plata: De la Campana, 1999.

Gayol, Sandra: *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés: 1862.1910*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2003.

Geertz, Clifford: *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa, 1987.

Gené, Marcela: *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955*. Buenos Aires: FCE, 2006.

Genette, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Gerchunoff, Pablo & Antúnez, Damián: "De la bonanza peronista a la crisis de desarrollo". En Torre, Juan Carlos (director): *Nueva Historia Argentina. Tomo VIII: Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002. 125-205.

Germani, Gino: *Política y sociedad en una época en transición*. Buenos Aires: Paidós, 1967.

Gillespie, Richard: *Soldados de Perón. Los Montoneros*. Buenos Aires: Grijalbo, 1987 [1982].

Girbal de Blacha, Noemí y Quattrocchi-Woissou, Diana "Las revistas de debate y de combate: entre tradición política y empresa cultural", en: *Clío*, N° 4, 1977: 13-27.

Girbal-Blacha, Noemí M.: "Historia y Ciencias Sociales: entre el disenso y el compromiso". En Mallo, Silvia & Moreyra, Beatriz I.: *Miradas sobre la historia social en la Argentina en los comienzos del siglo XXI*. Córdoba: Centro de Estudios de Historia Americana (CEHAC)/Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S. A. Segreti, 2008, 17-29.

Giunta, Andrea: "Nacionales y populares. Los salones del peronismo". En Penhos, M & Wechsler, D (coord.): *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911- 1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero/ Archivos del CAIA 2, 1999, 153-190.

-----: "Del conflicto a la coexistencia: el arte moderno durante el peronismo". En Burucúa, José Emilio: *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política, II*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

Giussani, Pablo: *Montoneros, la soberbia armada*. Buenos Aires: Sudamericana/ Planeta, 1984. 2ª edición.

Godio, Julio: *La caída de Perón*. Buenos Aires: CEAL, 1985. 2 vols.

-----: *Perón, regreso, soledad y muerte (1973-1974)*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1986.

Goldar, Ernesto: *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Freeland, 1971.

-----: *John William Cooke y el peronismo revolucionario*. Buenos Aires: CEAL, 1985.

-----: "El enigma de Taco Ralo". En *THE*, n° 273, marzo 1990: 6-29.

-----: *Buenos Aires, vida cotidiana en la década del 50*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1992.

González Bernaldo de Quirós, Pilar: *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*. Buenos Aires: FCE, 2001.

González Velasco, Carolina: "El género chico teatral: cambio y mixtura cultural en la Bs. As de los años veinte". En Mallo, Silvia C.; Moreira, Beatriz I (coord.): *Miradas sobre la historia social en la Argentina de comienzos del siglo XXI*. Córdoba: Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S. A. Segreti. La Plata: Centro de Estudios de Historia Americana Colonial, 2008. 511-529.

González Janzen, Ignacio: *La Triple A*. Buenos Aires: Contrapunto, 1986.

Goñi, Uki: *Judas. La verdadera historia de Alfredo Astiz, el infiltrado*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

Gorini, Ulises: *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo*. Tomo I (1976-1983). Buenos Aires: Norma/ Página 12, 2011.

Gorbato, Viviana: *Vandor o Perón*. Buenos Aires: Tiempo de Ideas, 1992.

Gorelik, Adrián: *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

Graham Yool, Andrew: *De Perón a Videla*. Buenos Aires: Legasa, 1989-

Graciarena, Jorge: *Poder y clases sociales en el desarrollo de América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 1967.

Grinberg, Miguel: *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: Distal, 1993.

Groisman, Enrique I: "El Proceso de Reorganización Nacional y el sistema jurídico". En Oszlak, Oscar (comp.): "*Proceso*", crisis y transición democrática. Buenos Aires: CEAL, 1984. Vol. 1: 61-8.

Guariglia, Osvaldo N.: *Ideología, verdad y legitimación*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.

Guerra, Juan Néstor: *Mar del Plata, sus calles, plazas y monumentos*. Mar del Plata: Apolo, 1967.

Gurvitch, Georges: *Las formas de la sociabilidad. Ensayo de sociología*. Buenos Aires: Losada, 1941.

Gutiérrez, Leandro y Romero, Luis Alberto, *Sectores populares. Cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Sudamericana. 1995.

Gutman, Daniel: *Sangre en el monte*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

Haywood Burns, W.; *Voces de protesta de los negros en Estados Unidos*. Buenos Aires: EUDEBA, 1964.

Hernández Arregui, Juan José; *Peronismo y socialismo*. Buenos Aires: Hachea, 1972. 2ª edición.

Hobsbawm, Eric; *Las revoluciones burguesas*. Barcelona: Guadarrama, 1985.

Horowicz, Alejandro; *Los cuatro peronismos*. Buenos Aires: Legasa, 1985.

Huizinga, Johan; *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Revista de Occidente, 1961 5ª edición.

Invernizzi, Hernán & Gociol, Judith; *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: EUDEBA, 2001.

Irigoin, María Alejandra; Jofré, Jorge; Da Orden, Liliana: "La población, los habitantes y la trama social urbana, 1880-1940". En AA. VV.: *Mar del Plata, una historia urbana*. Ob. cit., 1990, 45-65.

Íscar, Rubens; *Origen y desarrollo del movimiento sindical argentino*. Buenos Aires: Anteo, 1958.

James, Daniel; *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina. 1946-1976*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.

-----: *Doña María. Historia de vida, memoria e identidad política*. Buenos Aires: Manantial, 2005.

-----& Lobato, Mirta: "Fotos familiares, narraciones orales y formación de identidades: los ucranianos de Berisso". En *Entrepasados*, XII: 24/5, 2003, 151-176.

Jakobson, Roman; *Curso de lingüística general*. Barcelona: Seix-Barral, 1974.

Jauss, Hans Robert; *La literatura como provocación*. Madrid: Península, 1986.

-----: *Pour une esthétique de la reception*. Paris: Gallimard, 1978.

Jelín, Elizabeth: "Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad". En Suriano, Juan (dir.): *Nueva Historia Argentina*. Tomo 10: *Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007: 507-555.

Jofré, Jorge; Da Orden, Liliana; Pastoriza, Elisa: "La vida política". En AA. VV.: *Mar del Plata, una historia urbana*. Ob. cit., 1990: 93-164

Kaczan, Gisela: "No todo lo que brilla es oro. Prácticas del vestir a fines del siglo XIX y principios del XX". En Benítez, A. E.; Fernández Olivera, M.; Kaczan, G.P.; Mikkelsen, C. A.; Tomljenovic, M. C.; Yeannes, M. L.: *Observar y escuchar. Mar del Plata analizada por jóvenes investigadoras*. Mar del Plata: EUDEM/ Universidad Nacional de Mar del Plata, 2009: 129-157.

Kandel, Pablo & Monteverde, Mario; *Entorno y caída*. Buenos Aires: Planeta, 1976.

Kechichián, Roberto N.: *Formación Moral y Cívica 3*, Buenos Aires: El Ateneo, 1981.

Kershaw, Ian: "El Estado Nazi: ¿un Estado excepcional?", en *Zona abierta*, 53 (octubre/ diciembre 1989): 119-148.

Kimel, Eduardo; *La masacre de San Patricio*. Buenos Aires: Editorial La Página, 2010.

- Kordon, Diana & Edelman, Lucía: *Desaparecidos, efectos psicológicos de la represión*. Buenos Aires: Planeta, 1982.
- Kossoy, Boris: *Fotografía e historia*. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada, 2001.
- Kuhn, Thomas S.: *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE, 1975.
- Ladeuix, Juan: “Entre las armas de la política y la política de las armas. La dinámica social de la violencia en la ciudad de Mar del Plata, 1971-1976” En Cacopardo, Fernando; Da Orden, María Liliana; Pastoriza, Elisa: *Pasado y presente de la Mar del Plata Social. Coloquio II*. Mar del Plata: EUDEM, 2007: 75-93.
- Lannot, Jorge O., Amantea, Adriana, Sguiglia, Eduardo: *Agustín Tosco, conducta de un dirigente obrero*. Buenos Aires: CEAL, 1984.
- Landi, Oscar: “Cultura y política en la transición democrática”. En Oszlak, Oscar (comp.): “Proceso”, crisis y... Tomo I: 102-123.
- Lanusse, Alejandro Agustín: *Mi testimonio*. Buenos Aires: Laserre, 1977.
- Leiva, M. E.: *La conquista de la Playa Bristol: Mar del Plata (1936-2001)*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata/ Facultad de Arquitectura/ Centro de Estudios históricos, arquitectónicos y urbanos, 2002.
- Lobato, Mirta Zaida: “Las experiencias sindicales en tiempos de Onganía: diálogo y confrontación”. En *TEH*, nº 230, julio 1986: 40-56.
- Lois, Élide: *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial, 2001.
- Lombardi, Raúl: “Las prisiones políticas en el Uruguay: una continuación de la tortura”. En CODESEDH-CODEPU, *ob. cit.*, 1987: 127-133.
- López Merino, Susana: *Había una vez, Mar del Plata*. Mar del Plata: Fundación BankBoston, 1999.
- López Merino, Susana; Cova, Roberto; Fernández, Roberto: *Las viejas Ramblas*. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston, 1990.
- Lorenzo, María Rosa & Zángaro, Marcela: *Cultura y comunicación*. Buenos Aires: Aula Taller, 2005. 2ª reimpr.
- Lotman, Yuri: *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1988.
- Llach, Juan: “Estructura ocupacional y dinámica del empleo en la Argentina. Sus peculiaridades, 1947-1970”. En *Desarrollo Económico*, vol. 17, nº 68 (1978): 24-37
- Luca de Tena, Torcuato; Calvo, Luis; Peicovich, Esteban (eds.): *Yo, Juan Domingo Perón: relato autobiográfico*. Buenos Aires: Planeta, 1976.
- Luchenio, Ángela E.: *Formación Moral y Cívica 1*, Buenos Aires: Kapelusz, 1981.
- Luchenio, Ángela E.: *Formación Moral y Cívica 2*, Buenos Aires: Kapelusz, 1981.

Llonto, Pablo: *La vergüenza de todos. El dedo en la llaga del Mundial 78*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2007.

Maceyra, Horacio: *Las presidencias peronistas. Cámpora/ Perón/ Isabel*. Buenos Aires: CEAL, 1983.

Mafud, Julio: *Sociología del peronismo*. Buenos Aires: Distal, 1986.

Magrassi, Guillermo; Roca, Manuel M. y otros: *La "Historia de vida"*. Buenos Aires: CEAL, 1980.

Martínez de Hoz, José Alfredo: *Bases para una Argentina moderna, 1976-1980*. Buenos Aires: Edición del autor, 1981.

-----: *Quince años después*. Buenos Aires: Emecé, 1991.

Mantobani, José María: "Las raíces ocultas. Mar del Plata y el problema de la creación de los pueblos balnearios del sudeste de la provincia de Buenos Aires a fines del siglo XIX". En Cacopardo, Fernando (editor): *Mar del Plata, ciudad e historia...* Ob. cit., 1997: 37-90.

Martínez, Tomás Eloy: *La pasión según Trelew*. Buenos Aires: Planeta, 1997 [1973]

-----: *La novela de Perón*. Barcelona: RBA, 1993 [1991]

Massera, Emilio E.: *El camino a la democracia*. Buenos Aires: El Cid Editor, 1979.

Mattini, Luis (seudónimo de *Arnold Kremer*): *Hombres y mujeres del PRT-ERP. De Tucumán a La Tablada*. Buenos Aires: De la Campana, 1996.

Matsushita, Tiroshi: *Movimiento obrero argentino, 1930-1945*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1983.

Melanesio, Natalia: *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.

Melón Pirro, Julio César: *El peronismo después del peronismo. Resistencia, sindicalismo y política luego del 55*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

Méndez, Gabriela: "Matrimonios y sociabilidad en Mar del Plata, 1870-1900". En *Prácticas de sociabilidad en un escenario...* Ob. cit., 2004: 25-51.

----- y Macchi, Ana María: "Representaciones visuales y sociales de las mujeres de elite. El caso Ana Elía de Ortiz Basualdo". En Zuppa, Graciela (coord.): *Bajo otros soles. Mar del Plata 1900-1970: miradas a través de folletos, postales, avisos publicitarios y fotografías*. Mar del Plata: EUDEM, 2012. 93-116.

Merton, Robert: *Teoría y estructuras sociales*. México, FCE, 1984.

Michaud, Yves: *Violencia y política. Una reflexión post marxista acerca del campo social moderno*. Buenos Aires: Sudamericana, 1989.

Mignone, Emilio F.: *Estudio de la Realidad Social Argentina*. Buenos Aires: Coliseo, 1974.

-----: *Iglesia y dictadura. El papel de la iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional, 1986.

Mochkovfsky, Graciela, *Timerman. El periodista que quiso ser parte del poder (1923-1999)*, Buenos Aires: Sudamericana, 2003

Moncalvillo, Mona; Fernández, Alberto; Martín, Manuel: *Juicio a la impunidad*. Buenos Aires: Tarso, 1985.

Morero, Sergio; Eidelman, Ariel; Lichtman, Guido: *La noche de los Bastones Largos, 30 años después*. Buenos Aires: Página/12, 1996.

Muchnik, Daniel: *De Gelbard a Martínez de Hoz. El tobogán económico*. Buenos Aires, Ariel, 1979.

Mugica, Carlos: *Peronismo y Cristianismo*. Buenos Aires: Merlín, 1973.

Mukarovsky, Jan: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

Murmis, Miguel & Portantiero, Juan Carlos: *Estudios sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

Myers, Jorge: “Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad en la elite porteña, 1800-1860”. En Devoto, Fernando & Madero, Marta: *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo I: *País antiguo. De la colonia a 1870*. Buenos Aires: Taurus, 1999.

Neilson, James: *En tiempo de oscuridad (1976-1983)* Buenos Aires: Emecé, 2001.

Nieto, Agustín: “La Revolución Libertadora en perspectiva local: los bombardeos al Puerto de Mar del Plata”. En Ferrari, Marcela & Núñez, Ana: *Pasado y presente de la Mar del Plata social. Coloquio III*. Mar del Plata: EUDEM/UNMdP, 2011: 17-35.

Nino, Carlos Salvador: *Juicio al mal absoluto*. Buenos Aires: Emecé, 1997.

North, Douglass C.: “Institutions”. **En** *Journal of Economic Perspectives*. 3, 1: Winter 1991, 97-112.

Nosiglia, Julio E.: *El desarrollismo*. Buenos Aires: CEAL, 1983.

Novati, Jorge;Cuello, Inés: *Antología del tango rioplatense*. Vol. I. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1980.

O'Brien, Conor C. *Camus*. Barcelona: Grijalbo, 1972 [1970].

O'Donnell, Guillermo: *1966- 1973: El estado burocrático autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1982 [1967].

-----: “Democracia en la Argentina, micro y macro”. En Oszlak, Oscar (comp.): *“Proceso”, crisis y transición...ob. cit., 1984: 13-30.*

Ollier, María Matilde: *Orden, poder y violencia/1 (1968-1973)*. Buenos Aires: CEAL, 1989.

Ortega y Gasset, José: *Ideas y creencias*. Madrid: Espasa- Calpe, 1976[1940]

Oszlak, Oscar: “Privatización autoritaria y recreación de la escena pública”. En Oszlak, Oscar (comp.): *“Proceso”, crisis y transición...ob. cit., 1984: 31-48.*

Oyhanarte, Julio: *Poder político y cambio estructural en la Argentina*. Buenos Aires: Paidós, 1969.

Paéz, Jorge: *El conventillo*. Buenos Aires: CEAL, 1970.

Page, Joseph A.: *Perón*. Segunda parte (1953-1974). Buenos Aires: Javier Vergara editor, 1984.

Palomino, Héctor: “Los cambios en el mundo del trabajo y los dilemas sindicales”. En Suriano, Juan (dir.): *Nueva Historia Argentina*. Tomo 10: *Dictadura y...* Ob. cit., 2007: 377-442.

Parcerio, Daniel; Helfgot, Marcelo; Dulce, Diego: *La Argentina exiliada*. Buenos Aires: CEAL, 1985.

Pareyson, Luigi: *Estética. Teoría della formatività*. Milano: Bompiani, 1988 [1954]

Pastoriza, Elisa: *Los trabajadores de Mar del Plata en vísperas del peronismo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Biblioteca Política, 1993.

-----: “Mar del Plata en los años 30: entre la regresión política y el progresismo social”. En Melón Pirro, Julio César y Pastoriza, Elisa (eds.): *Los caminos de la democracia. Alternativas y prácticas políticas (1940-1943)*. Buenos Aires: Biblos/ UNMdP, 1996. 241-264.

-----: “Notas sobre el veraneo marplatense en los albores del siglo: un capítulo “indeclinable” de la alta sociedad porteña”. En Cacopardo, Fernando (editor): *Mar del Plata, ciudad e historia...* Ob. cit., 1997: 135-164.

-----y Torre, Juan Carlos: “Mar del Plata, un sueño de los argentinos”. En Devoto, Fernando & Madero, Marta: *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo III: *La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. Buenos Aires: Taurus, 1999. 47-75.

-----: “Los primeros pasos hacia un balneario de masas: Mar del Plata en los años 30”. En Bartolucci, Mónica (ed.): *Mar del Plata, imágenes urbanas...* Ob.cit., 2002a, 79-98.

-----: “Turismo social y acceso al ocio: el arribo a la ciudad balneario durante las décadas peronistas (Mar del Plata: 1943-1955)”. En Pastoriza, E. (editora): *Las puertas al mar..* Ob. cit., 2002b: 89-113.

----- y Cicalese, Guillermo: “La trayectoria de los socialistas en Mar del Plata”. *Ponencia inédita*, 2003. Print.

-----: “Sociabilidad política en Mar del Plata. Manifestaciones, discursos y enfrentamientos en torno a las elecciones del 24 de febrero de 1946”. En Zuppa, Graciela (editora): *Prácticas de sociabilidad en un escenario argentino. Mar del Plata, 1870-1970*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata/ Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2004: 81-100.

-----: “Ciudad y memoria social: los que construyeron Mar del Plata. Militancia obrera y proyectos gremiales comunistas en vísperas del peronismo”. En Álvarez, Norberto; Rustoyburu, Cecilia; Zuppa, Graciela (edit.): *Pasado y presente de la Mar del Plata social. Coloquio I.*, Ob. cit., 2005: 101-122.

-----: “Estado, gremios y hoteles, Mar del Plata y el peronismo”. En *Estudios Sociales*, N°34, 2008.

----- (dir.): *Un mar de memoria. Historia e imágenes de Mar del Plata*. Buenos Aires, Edhasa, 2009.

-----: *La conquista de las vacaciones. Breve historia del turismo en la Argentina*. Buenos Aires: EDHASA, 2011.

----- y Piglia, Melina: “Asociaciones civiles, empresas y Estado en los orígenes del turismo nacional” En *Anuario IEHS*, 27, 2012: 393-415.

Peña, Pablo: “Regulación dominial urbanística de conjuntos habitacionales y gestión municipal en el Partido de General Pueyrredón”. En Ferrari, Marcela & Núñez, Ana (comp.): *Coloquio III. Pasado y presente de la Mar del Plata social*. Mar del Plata: EUDEM/UNMdP, 2011: 185-197.

Pérez, Inés: “La ‘tele en casa’. Usos (públicos y privados) del televisor en la vida cotidiana: Mar del Plata, 1960-1980”. En Ferrari, Marcela & Núñez, Ana: *Pasado y presente de la Mar del Plata social. Coloquio III*. Ob.cit., 2011: 95-109.

Pérez Amuchástegui, Adolfo: *Mentalidades argentinas*. Buenos Aires: EUDEBA, 1970.

Pisarro, Marcelo: “Mitológicas de la domesticidad, sociología del living”. En *Revista Ñ*, VIII: 386, 19/2/2011, 6-9.

Portantiero, Juan Carlos: “Clases dominantes y crisis política en la Argentina actual”. En En Braun, Oscar (comp.): *El capitalismo argentino...* Ob.cit., 1973, 73-117.

-----: “Condiciones para un nuevo pacto institucional en la Argentina”. En Oszlak, Oscar (comp.): *“Proceso”, crisis y...* Tomo II: 133-144.

-----: “Economía y política en la crisis argentina: 1958-1973”, en: Ansaldi, Waldo y Moreno, José Luis, (Introducción y compilación de textos), *Estado y Sociedad en el pensamiento nacional. Antología para el análisis comparado*. Buenos Aires: Cántaro, 1989

Portela, Gerardo & Favero, Betina: *Más allá de la avenida Cincuentenario* (CD: 2005).

Portelli, Alessandro: *La orden ya fue ejecutada. Roma, las Fosas Ardeatinas, la memoria*. Buenos Aires: FCE, 2003.

Potash, Robert A.: *El ejército y la política en la Argentina, 1945-1962*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.

Pujol, Sergio: *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

Quiroga, Hugo: “El tiempo del ‘Proceso’”. En Suriano, Juan (dir.): *Nueva Historia Argentina*. Tomo 10: *Dictadura...* Ob. cit., 33-86.

Quiroga, Nicolás: “Cambios sociales bajo conflictos políticos en Mar del Plata, 1945-1955. Algunos problemas e interpretaciones”. En Álvarez, Norberto; Rustoyburu, Cecilia; Zuppa, Graciela (org.): *Pasado y presente de la Mar del Plata social. Coloquio I*. Ob. cit., 2005: 123-132.

Read, Herbert: *Educación por el arte*. Barcelona/Buenos Aires: 1985.

Reato, Ceferino: *Operación Traviata. ¿Quién mató a Rucci?* Buenos Aires, Sudamericana, 2010.

Ríos, Daniel. *Bibliotecas populares argentinas*. Buenos Aires: CO. NA. BI. P./Manrique Zago editor. 1995.

Rivera, Jorge/ Ford, Aníbal: *Medios masivos de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa, 1985.

Rocchi, Fernando. "La americanización del consumo: las batallas por el mercado argentino, 1920-1945" en Barbero, María I. & Regalsky, Andrés M. (eds.), *Estados Unidos y América Latina en el siglo XX. Transferencias económicas, tecnológicas y culturales*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2003

Rodríguez, Rodolfo: "La comunidad española y su experiencia mutualista a principios de siglo". En Mónica Bartolucci (editora): *Mar del Plata, imágenes urbanas---* Ob. cit., 2002: 31-45.

Romero, José Luis: *La vida histórica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

----- & Romero, Luis Alberto: *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Abril, 1983.

Romero, Luis Alberto: *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: FCE, 1995. 3ª reimp. [1994].

Romero Brest, Jorge: *Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años '60*. Buenos Aires: Emecé, 1992.

Roszac, Oscar: *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós, 1972.

Roth, Roberto: *Los años de Onganía. Relato de un testigo*. Buenos Aires: Ediciones La Campana, 1980.

Rotondaro, Rubén: *Realidad y cambio en el sindicalismo*. Buenos Aires: Pleamar, 1971.

Rouquié, Alain: *Poder militar y sociedad política en Argentina, II*. (Desde 1943). Buenos Aires: Sudamericana, 1982.

Ruiz Núñez, Héctor: *La cara oculta de la Iglesia*. Buenos Aires: Ediciones de La Urraca, 1985.

Sáenz Quesada, María: "Onganía, el amargo final". En *TEH*, , nº 230, julio 1986: 72-82.

Sáez, Javier: "La máquina promiscua. El *Estilo Mar del Plata* y la formación del espacio doméstico entre 1935 y 1950". En Cacopardo, Fernando (editor): *Mar del Plata, ciudad e historia*. Ob. cit., 1997: 271-309.

Saítta, Silvia: "Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda". En Cattaruzza, Alejandro (dir.): *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

Sánchez Distasio, Beatriz: "La Escuela Municipal de Arte Dramático *Angelina Pagano*: 30 años formando actores para la comunidad marplatense (1979-2009)" En Fabiani, Nicolás (comp.): *Actas de las XIII Jornadas Nacionales de Estética e Historia del teatro marplatense*. Mar del Plata, UNMdP/GIE: 2010, 154-161.

Sarlo, Beatriz: *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

Scenna, Miguel Ángel: *Los militares*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1980.

Sebreli, Juan José: *La cuestión judía en la Argentina*. Buenos Aires: 1968.

----- *Mar del Plata, el ocio represivo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

Seoane, María & Ruiz Núñez, Héctor: *La Noche de los Lápices*. Buenos Aires: Planeta, 1986.

Seoane, María: *Todo o nada. La historia secreta y la historia pública del jefe guerrillero Roberto Mario Santucho*. Buenos Aires: Planeta, 1991.

-----& Muleiro, Vicente: *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

Schvarzer, Jorge: *La política económica de Martínez de Hoz*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1896.

Selser, Gregorio: *El Onganiato. I: Entre la espada y el hisopo*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1986.

-----: *El Onganiato. II: Lo llamaban Revolución Argentina*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1986.

Senén González, Santiago: *El sindicalismo después de Perón*. Buenos Aires: Galerna, 1971.

-----& Bosoer, Fabián: *Saludos a Vandor*. Buenos Aires: Vergara, 2009.

Sigal, Silvia: “Intelectuales y peronismo” En Torre, Juan Carlos (director): *Nueva Historia Argentina*. Tomo VIII: *Los años peronistas (1943-1955)*. Ob. cit., 2002. 481-521.

Slepoy, Norma: “El terrorismo de estado y la representación del trauma: torturas de tercer grado”. En *Página/12*, 28/4/2011: 36-7.

Solari Irigoyen, Hipólito: *Los años crueles*. Buenos Aires: El Cid Editor, 1983.

Sosa de Newton, Lily: *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.

Spinelli, Estela: *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la Revolución Libertadora*. Buenos Aires: Biblos, 2005.

Spitta, Arnold: “El *Proceso de Reorganización Nacional* de 1976 a 1981: los objetivos básicos y su realización práctica”. En Waldmann, Peter & Garzón Valdés, Ernesto (comp.): *El poder militar en la Argentina (1976-1981)*. Buenos Aires: Galerna, 1983, 77-100.

Suárez Menéndez, Santos: *Historia de Mar del Plata*: Mar del Plata: Portel, 1945.

Suriano, Juan: “Introducción: una Argentina diferente”. En Suriano, Juan (dir.): *Nueva Historia Argentina*. Tomo 10: *Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007, 11-30.

Svampa, Maristella: *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo histórico*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 1994.

Szusterman, Celia (1998). *Frondizi, la política del desconcierto*. Buenos Aires: Emecé.

-----: *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus, 2012. 3ª reimp. [2005]

Tamborenea, Mónica: “La parodia: una lectura privilegiada”. En *Lecturas críticas* (Buenos Aires), I, 1: 1980, 15-19.

Taroncher, Miguel Ángel: *Periodistas y prensa semanal en el golpe de estado del 28 de junio de 1966: la caída de Illia y la Revolución Argentina*. (Tesis doctoral) Universidad de Valencia, 2003. *Print*.

-----: *La caída de Illia. La trama oculta del poder mediático*. Buenos Aires: Vergara, 2009.

Terán, Oscar: *Nuestros años sesentas. La formación de una cultura crítica en la Argentina del período 1956-66*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.

-----: *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires: Catálogos, 2002.

Timerman, Jacobo: *Preso sin nombre, celda sin número*. Buenos Aires: El Cid Editor, 1983.

Tinianov, Yuri: "Sobre la evolución literaria". En Todorov, Tzvetan (comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1970, 89-101.

Torrado, Susana: *Estructura social de la Argentina: 1945-1983*. Buenos Aires: De la Flor, 1992.

Torre, Juan Carlos: *Los sindicatos en el gobierno, 1973-1976*. Buenos Aires: CEAL, 1983.

-----: *La vieja guardia sindical y Perón*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.

-----: "Introducción a los años peronistas". En Torre, Juan Carlos (director): *Nueva Historia Argentina*. Tomo VIII: *Los años peronistas (1943-1955)*. Ob. cit., 2002. 11-75.

-----: "Mar del Plata una utopía argentina". En *Punto de vista* (Buenos Aires), 51: 1995, pág. 19.

----- & Pastoriza, Elisa: "La democratización del bienestar". En Torre, Juan Carlos (director): *Nueva Historia Argentina*. Tomo VIII: *Los años peronistas (1943-1955)*. Ob. cit., 2002. 257-312.

Torrijos, Omar: *La batalla de Panamá*. Buenos Aires: EUDEBA, 1973.

Ulanovsky, Carlos: *Días de radio*. Buenos Aires: Espasa, 1995.

-----: *Parén las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*, Buenos Aires; Espasa-Calpe, 1997.

Uriarte, Claudio: *Almirante Cero. Biografía no autorizada de Emilio Eduardo Massera*. Buenos Aires: Planeta, 1992. 2ª edición.

Urondo, Francisco: *La patria fusilada. Entrevista a María Antonia Berger, Alberto Miguel Campos y Ricardo René Haidar*. Buenos Aires: Ediciones de Crisis, 1973. 2ª edición.

Vazeilles, José Gabriel: *La ideología oligárquica y el terrorismo de Estado*. Buenos Aires: CEAL, 1985.

Vázquez, Inés: *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006.

Vázquez Montalbán, Manuel: *Los pájaros de Bangkok*. Buenos Aires: Planeta, 1988 [1983].

Vega, Estela: "La estética y el acceso en los espacios radiofónicos". En *IX Jornadas de Teatro Marplatense*, Mar del Plata: 7 de octubre de 2006. Desgrabación.

Velasco Alvarado, Juan: *La Revolución Peruana*. Buenos Aires: EUDEBA, 1973.

Verbitsky, Horacio: *Ezeiza*. Buenos Aires: Contapunto, 1986. 9ª edición [1985]

-----: *El vuelo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995. 2ª edición.

Vernazza, Jorge (comp.): *Padre Mugica: una vida para el pueblo*. Buenos Aires: Pequén, 1984. 2ª edición.

Viñas, Ismael: *Orden y progreso (La Era del Frondicismo)*. Buenos Aires: Palestra, 1960.

Viñas, David: *Literatura argentina y realidad política. La crisis de la ciudad liberal*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1973.

Voloshinov, Valentin N.: “El discurso en la realidad y el discurso en la poesía: en torno a las cuestiones de la poética sociológica” y “El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje”. En Volek, Emil (comp.): *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. Madrid: Fundamentos, 1995, 197-227 y 249-255.

Walsh, Rodolfo: “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”. En *Operación Masacre*. Buenos Aires: De la Flor, 2010: 225-236. 40º ed. [1972]

Williams, Raymond: *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.

-----: *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Barcelona: Paidós, 1982.

Woollands, Héctor: *Notas para la Historia de la Biblioteca Popular Juventud Moderna*. Mar del Plata, Ediciones Biblioteca Popular Juventud Moderna, 1989.

Worsley, Peter: *El Tercer Mundo. Una nueva fuerza vital en los asuntos internacionales*. México: Siglo XXI, 1971. 2ª reimpr. [1964]

Yáñez Cortés, Roberto: *Teoría de las creencias (Esbozo de una lógica de la paradoja)*. Buenos Aires: Catálogos, 1988.

Yotuel, Alan: *Guerra revolucionaria y comunismo*. Buenos Aires: Mandrágora, 1961.

Zorrilla, Rubén: *El liderazgo sindical argentino. Desde sus orígenes hasta 1975.*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1983.

Zuppa, Graciela (editora): *Prácticas de sociabilidad en un escenario argentino. Mar del Plata, 1870-1970*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata/ Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2004.

Específicas, I: Teoría y crítica teatral e Historia del teatro.

Agilda, Enrique: *El alma del teatro independiente. Su trayectoria emocional*. Buenos Aires: Intercoop, 1960.

Arpes, Marcela y Atienza, Alicia: “Santa Cruz (1900-1950)” **En** Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias, I* Buenos Aires: Galerna, Instituto Nacional del Teatro, 2005, 379-434.

Balestrino, Graciela y Sosa, Marcela: “Salta (1900-1930)”. **En** Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias, I*. Ob. cit., 2005, 291-329.

Battiston, Dora y Llahí, Susana: “La Pampa (1896-1950)” **En** Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, **II**. Ob.cit., 2007: 199-235.

Benjamin, Walter: *Iluminaciones III: tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1975.

Bentley, Eric: *La vida del drama*. Barcelona: Paidós, 1982.

Boal, Augusto: *Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Una revolución copernicana al revés*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.

Brutocao, María Teresa. “Ciclos de Navidad y de Pascua: el conjunto Los Juglares”. **En** Fabiani, Nicolás Luis (coord): *Estética e historia del teatro...* ob cit., 2007a, 151-8. [1999].

-----: “El grupo *Los Juglares*: su labor en la década del 80” **En** Fabiani, Nicolás Luis (coord.): *Estética e historia del teatro...* Ob. cit., 2007b, 195-200. [2000]

-----: “La década del 60 vista por algunos de sus protagonistas. Encuesta”. **En** Fabiani, Nicolás (coordinador): *Estética e historia del teatro...* Ob.cit., 2007c, 159-167. [2003]

-----: “Arte y Estudio: autores universales y dramaturgos locales”. **En** *Anuario de Estética y Artes*, I, 1. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, Editorial Martín, 2009, 7-15.

Burgos, Nidia: “Delimitando campos. La narración oral escénica y teatro. Trayectoria y búsquedas”. **En** *Anuario de Estética y Artes* (Mar del Plata), 3: III, 2011, 19-32.

Cabrejas, Gabriel: “Maldita generación” (Parte I). **En** *Sufrido Neanderthal* (Mar del Plata), nº 0: marzo 2003, 1-2.

-----: “Maldita generación” (Parte II). **En** *Sufrido Neanderthal* (Mar del Plata), nº 1: mayo 2003, 1-2.

-----: “Arqueología Beat”. **En** *Sufrido Neanderthal* (Mar del Plata), nº 2: junio 2003, 1-2.

-----: “Mar del Plata en *Caras y Caretas*: alta sociedad sobre Biarritz al Sur”. **En** *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Mar del Plata, año 14/15, nº 17, 2005/6; 11-38

-----: “La crítica teatral en Mar del Plata: acercamiento a su historia a través del periódico”. **En** Fabiani, Nicolás (coordinador): *Estética e historia del teatro...* Ob. cit., 2007, 245-254 [1999]

-----: “Mar del Plata 1940: Teatro y periodismo. La aparición de la crítica”. **En** Fabiani, Nicolás (coordinador): *Estética e historia del teatro...* Ob. cit., 2007, 261-272 [2003]

Calafati, Osvaldo: “Neuquén (1884-1985)” **En** Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, **II**. Ob. cit., 2007, pp. 297-346.

Carella, Tulio: *El sainete*. Buenos Aires: CEAL, 1967.

Casadevall, Domingo (1957). *El tema de la mala vida en el teatro nacional*. Buenos Aires: Kraft.
----- (1968). *Arrabal, sainete, tango*. Buenos Aires, Fabril.

Castañeda, Alicia y Castro, María Cristina: “San Juan (1894-1944)” En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, I Buenos Aires: Galerna, Instituto Nacional del Teatro, 2005, 347-377.

-----; Fernández, Jorge y Velardita, Norma: “San Juan (1944-1989). En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, II. Ob. cit., 2007: 403-424.

Catalano, Carlos; Ferrari, Daniela y Lavatelli, Julia. “La puesta en escena porteña 1910-1930: algunas consideraciones a partir de la crítica” En *La Escalera*, 6 (1996): 25-33.

Cazap, Susana: “Concepción del texto espectacular (del microsistema premoderno)” En Pellettieri, Osvaldo (dir.): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Volumen IV. Ob. cit., 2003, 212-14.

Cortese, Nina: *Galina Tolmacheva o el teatro transfigurado*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 1998.

Croyden, Margaret: *Lunáticos, amantes y poetas. El teatro experimental contemporáneo*. Buenos Aires: Las Paralelas, 1977.

Chiamonte, Eduardo: “La crítica teatral en Mar del Plata en dos períodos de quiebre: 1976/7 y 1983/4”. En Fabiani, Nicolás (coordinador): *Estética e historia del teatro marplatense*, Ob. cit., 2007a: 255-69 [1999]

-----: “El teatro de Mar del Plata y las temporadas de verano” En Fabiani, Nicolás (coord.): *Estética e historia del...* Ob. cit., 2007b, 139-149. [2000]

-----: “Gregorio Nachman, una vida por el teatro”. En Fabiani, Nicolás (coordinador): *Estética e historia del teatro marplatense*, Ob. cit., 2007c, 175-178 [2004]

----- (2011). “Teatro, sociedad y Estado en Mar del Plata”. En Fabiani, Nicolás Luis (comp.) *Actas de las XIV Jornadas marplatenses y argentinas de teatro e identidad. Estética y poéticas de la fiesta*. Mar del Plata: GIE/UNMdP. (Cd) 97-106.

Chiquilito, Marcela: “Aproximación al teatro libertario marplatense: anarquistas y socialistas en la *Biblioteca Popular Juventud Moderna*”, en Fabiani, Nicolás (coord.): *Estética e historia del teatro marplatense*, Mar del Plata: Ediciones Martín. 2007, 57-61 [1999]

-----: “Actividad teatral libertaria en la *Biblioteca Popular Juventud Moderna* entre democracias y dictaduras. Mar del Plata, 1911-1970”. en Fabiani, Nicolás (coord.): *Estética e historia del teatro marplatense*, Mar del Plata: Ediciones Martín. 2007, 63-70 [2000].

De Marinis, Marco: “Lo spettacolo come testo”. En *Versus*, nº 21-22, 1978/79.

-----: “Problemas de semiótica teatral: la relación espectador-espectáculo”. En *Gestos*, I, 1, abril 1986: 11-24.

-----: *El Nuevo Teatro, 1947-1970*. Barcelona: Paidós, 1988.

-----: *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

Del Monte, Juan: “Chispazos de tradición: una emoción radiofónica”. En *TEH*, XII, 155: abril 1980, 41-7.

Desuché, Jacques: *La técnica teatral de Bertold Brecht*. Barcelona: Oikos Tau, 1968. 2º ed.

Dubatti, Jorge: "Concepción de la obra dramática". ("Continuidad del microsistema teatral de la primera modernidad (1949-1960)". En Pellettieri, Osvaldo (dir.): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Volumen IV. Ob. cit., 2003: 171-3.

-----: *Filosofía del teatro/1. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

-----: *Concepciones del teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue, 2009^a.

-----: *El teatro teatra*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2009b.

-----: "Stefano de Armando Discépolo, "problem-play": polifonía, pluralismo y responsabilidad". En *Anuario de Estética y Artes* (Mar del Plata), III, 3, 2011: 9-18.

-----: *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblos/ Fundación OSDE, 2012a.

-----: "Para la historia del teatro independiente en Buenos Aires: los "Estatutos" de la Agrupación Teatral La Cortina en 1940 (edición y comentario)". En *Anuario de Estética y Artes* (Mar del Plata), 4, IV: 2012b, 17-24.

Duvignaud, Jean: *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

Esslin, Martin: *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix-Barral, 1966.

Fabiani, Nicolás: "Influencia del campo institucional en el marco de creencias y rituales: creación de la Escuela Municipal de Teatro de Mar del Plata". En *La Escalera* (Anuario de la EST: *Escuela Superior de Teatro*, Tandil): 4, 1994: 73-80.

-----: "Historia y estética del teatro: nuevas reflexiones sobre un modelo de análisis". En *La Escalera*, 6: 1996, 79-85.

-----: "Teatro, estética y poéticas. La estética como campo de reflexión privilegiado". En *Breviarios de investigación teatral* (Anuario de la AITEA: *Asociación de investigadores de teatro argentino*). I, 1: 1998, 81-93.

-----: "Las creencias en el marco de una estética aplicada al análisis del hecho teatral". En Fabiani, Nicolás (coord.): *Estética e historia del teatro...* Ob. cit., 2007a, 19-22. [1999]

-----: "La Escuela de Arte Escénico ABC al año de su creación", En Fabiani, Nicolás (coord.): *Estética e historia del teatro...* Ob. cit., 2007b, 99-105. [2000]

-----: "Estética e historia del teatro marplatense: el giro de los años 50". En Fabiani, Nicolás (coord.): *Estética e historia del teatro...* Ob. cit., 2007c, 107-111. [2003]

-----: "Situación del teatro en Mar del Plata. Algunas perspectivas para abordar su contextualización en la Provincia de Buenos Aires". En Justel, Elsa & Fabiani, Nicolás (coord): *Actas de las XII Jornadas de Estética e Historia del teatro marplatense y Congreso Internacional de Estética*. Mar del Plata: UNMdP/GIE/ Conicet/ Fundación Destellos. CDRom, 2009. 221-228.

Finzi, Alejandro: *Repertorio de técnicas de adaptación dramaturgica de un relato literario: estudio de Vuelo nocturno, de Antoine de Saint-Exupéry*. Córdoba: Ediciones El Apuntador/El Boulevard, 2007.

Foppa, Tito Livio: *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires: Argentores/ El Carro de Tespis, 1961.

Fos, Carlos: "Leónidas Barletta: el actor en el mundo del Hombre de la Campana". En Dubatti, Jorge (coord.): *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeuz Kantor*. Buenos Aires: Colihue, 2009. 307-324.

Frega, Graciela; Villa, María J.; Yukelson, Ana G.; Brizuela, Mabel: "Córdoba: 1900-1945". En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, I Buenos Aires: Galerna, Instituto Nacional del Teatro, 2005, 121-176.

Gallo, Blas Raúl: *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires: Quetzal, 1958.

García Velloso, Enrique: *El arte del comediante*. Buenos Aires: Ángel Estrada y cia., 1926. 3 vols.

Gisselbrecht, André. *Introducción a la obra de Bertold Brecht*. Buenos Aires: Siglo XX, 1958.

González de Díaz Araujo, Graciela: "Una mirada distanciada de las técnicas actorales de Bertold Brecht: supuestos técnicos y verdades poéticas". En Dubatti, Jorge (coord.): *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeuz Kantor*. Buenos Aires: Colihue, 2009. 265-283.

Golluscio de Montoya, Eva: "Innovación dentro de la tradición escénica rioplatense: el caso de Nemesio Trejo", En *Boletín del Instituto de Teatro*, 4, 1984: 119-140.

Gorleri de Evans, María Esther; Budiño, Marisa Estela: "Formosa (1915-1962)". En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, I Buenos Aires: Galerna, Instituto Nacional del Teatro, 2005, 211-255.

-----: "Formosa (1962-1975)" En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, II Buenos Aires: Galerna, Instituto Nacional del Teatro, 2007, 165-197.

Gotlip, Alelé: *El radioteatro. Jorge Edelman, un relato de vida*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

Guerin, Miguel Alberto: "La construcción de arquetipos urbanos en el sainete: *La polka de la silla* (1924), de Contursi y Bellini". En Pellettieri, Osvaldo (ed.): *Escena y realidad*. Buenos Aires, Editorial Galerna, Facultad de Filosofía y Letras: 2003. 273-282.

Guibourg, Edmundo: *Calle Corrientes*. Buenos Aires: Plus Ultra: 1978.

Irazábal, Federico: "General Madariaga: ochenta y seis años de actividad teatral", En Tahan, Halima (editora): *Escenas Interiores*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, Artes del Sur, 2000, p. 33-41.

-----: *Por una crítica deseante. De quién/ Para quién/ Qué/ Cómo*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 2006.

Iriondo, Liliana; Fuentes, Teresina: "Tandil, 1889-1959" En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, I Buenos Aires: Galerna, Instituto Nacional del Teatro, 2005, 87-104.

-----: "Tandil (1959-1981)". En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna, Instituto Nacional del Teatro, II: 2007, 97-112.

Iturralde, Víctor: "Homenaje a Jorge Laureti". Ponencia XIV Congreso Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano. Buenos Aires: 2005 (print.)

Klotz, Volker: *Bertold Brecht*. Buenos Aires: La Mandrágora, 1959.

Krysinski, Wladimir: "La manipulación referencial en el teatro moderno". En *Gestos*, 4: 7, abril 1989, 9-31.

Lage, Susana: "San Luis, 1910-1954". En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, I Buenos Aires: Galerna, Instituto Nacional del Teatro, 2005, 331-345.

-----& Crubellier, Isabel: "San Luis (1963-1978)" **En** Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, **II**. Ob. cit., 2007: 425-432.

Larra, Raúl: *Leónidas Barletta, el hombre de la campana*. Buenos Aires: Conducta, 1978.

Leonardi, Andrea Yanina: "Vinculaciones entre música y política durante el gobierno peronista: *El patio de la morocha* (1953) de Aníbal Troilo y Cátulo Castillo". En Pellettieri, Osvaldo (dir.): *Texto y contexto teatral*. Buenos Aires: Galerna/ UBA, 2006, 181-187.

López, Liliana: "Concepción del texto espectacular" ("Continuidad del microsistema teatral de la primera modernidad (1949-1960)"). En Pellettieri, Osvaldo (dir.): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Volumen IV. Ob. cit., 2003: 173-9.

Marco, Susana; Posadas, Abel; Speroni, Marta; Vignolo, Griselda: *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba, 1974.

Marial, José: *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe, 1955.

Martini, Stella & Mazziotti, Nora: "El teatro político en la década del setenta". En Pellettieri, Osvaldo (comp.): *Teatro latinoamericano de los setenta: autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. Buenos Aires: Corregidor, 1995. 135-145.

Massa, Cristina: "Continuidad del sistema premoderno. Compañías y teatros". En Pellettieri, Osvaldo (dir.): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Volumen IV. Ob. cit., 2003: 422-7.

Mazziotti, Nora: "*Bambalinas*: el auge de una modalidad teatral-periodística". En Armus, Diego (comp.): *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990. 69-89.

Meresman, Guillermo: "Entre Ríos (1936-1947)". En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, I Buenos Aires: Galerna, Instituto Nacional del Teatro, 2005, 177-210.

-----: "Entre Ríos (1948-1976)" **En** Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en...* **II**: 2007. 137-164.

Mogliani, Laura: "La dramaturgia nativista de Juan Oscar Ponferrada: escenificación mítica y práctica religiosa". En Pellettieri, Osvaldo (dir.): *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna/ UBA, 1998, 227-233.

-----: "El resurgimiento del teatro nativista en el período 1940-1955 y su relación con la política cultural de la época". En Osvaldo Pellettieri (editor) *Tradición modernidad y posmodernidad*, Buenos Aires, Editorial Galerna, Facultad de Filosofía y Letras: 1999, 259-264.

-----: "Concepción de la obra dramática del nativismo" En Pellettieri, O. (dir): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, **II**. Buenos Aires: Galerna, 2002, 175-182.

Navarrete, José Francisco: "Universidad y teatro en Mendoza". En *Breviarios de Crítica Teatral*. I: 1, 1998, 47-64.

-----: "Mendoza (1892-1939)" En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, I. Buenos Aires: Galerna, Instituto Nacional del Teatro, 2005, 257-290.

-----González de Díaz Araujo, Graciela; Gava, Cecilia : "Mendoza (1939-1960)". En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, II Ob. cit., 2007: 237-296.

Obarrio, Estela: *Teatro Fray Mocho 1950-1962. Historia de una quimera emprendida*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 1998.

Ordaz, Luis: *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Leviatán, 1957.

-----: *Historia del teatro argentino desde los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: Instituto del Teatro, 1999.

-----: *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino*. Buenos Aires: Inteatro, 2005. Tomo 1.

Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1984.

-----: *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: UNEAC/ Casa de las Américas. 1994.

Pellettieri, Osvaldo: "Calandria, primer texto nativista". En *Revista de Literaturas Modernas*, Anejo V, Tomo III, 1989: 65-80.

-----: "Función de la crítica periodística en el teatro latinoamericano". En Roster, Peter y Rojas, Mario (editores). *De la colonia a la posmodernidad: teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna; Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano, 1992a, p. 349-352.

-----: "Relaciones entre las historias del teatro argentino y las transformaciones culturales del país", en *Gestos*, n°14, noviembre 1992b, 73-83.

-----: *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna, 1997.

----- "En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo". En Pellettieri, Osvaldo (dir.): *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires: Galerna/ Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, 2001. 11-40.

-----"Microsistema del sainete y la revista criolla (1890-1930)". En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Vol. 2, Buenos Aires, Galerna, 2002a, pp. 201-218.

-----: "Escena y poder en el teatro argentino (1945-1955): Peronismo y teatro". En Meyran, D., Ortiz, A, Suréda, F. (eds.): *Teatro y poder*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan: 2002b, 59.70.

----- (dir.): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Volumen IV. Ob. cit., 2003.

----- (dir.)/ Heredia, María Florencia/ Silvina Díaz/ Fischer, Patricia/ Ogás Puga, Grisby et al: *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna/ Fundación Somigliana, 2006.

----- “Qué es una Historia del teatro argentino (II)”. En Pellettieri, Osvaldo director): *Historia del teatro argentino en las provincias*. Volumen II. Buenos Aires: Galerna/ Instituto Nacional del Teatro, 2007. 11-17.

----- *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna, 2008.

Oller, Esteban: “El teatro en Mar del Plata durante las temporadas invernales de los 50”. En Fabiani, Nicolás (coordinador): *Estética e historia del teatro...* Ob. cit., 2007a, 113-121. [2003].

-----: “Espacios de representación y la actividad teatral: el circuito céntrico en Mar del Plata entre 1945 y 1960. En Fabiani, Nicolás (coordinador): *Estética e historia del teatro...* Ob. cit., 2007b: 87-98 [2004]

-----: “Los años de oro del radioteatro en Mar del Plata”. En Justel, Elsa & Fabiani, Nicolás (coord): *Actas de las XII Jornadas de Estética e Historia del teatro marplatense y Congreso Internacional de Estética*. Mar del Plata: UNMdP/GIE/ Conicet/ Fundación Destellos. CDRom, 2009. 392-296.

-----: “Las temporadas invernales en el Teatro Colón de Mar del Plata hasta 1960”. En *Anuario de Estética y Artes* (Mar del Plata). Año III, volumen 3: 2011, 113-126.

Perea, Cecilia: “Chubut. Comodoro Rivadavia, 1920-1953”. En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, I Buenos Aires: Galerna, Instituto Nacional del Teatro, 2005, 105-120-

Piscator, Erwin: *Teatro político*. Buenos Aires: Futuro, 1957.

Podestá, José: *Medio siglo de farándula*. Río de la Plata, Talleres de la Imprenta Argentina de Córdoba, 1930.

Ricci, Jorge: “Santa Fe (1900-1999)” **En** Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, **I**. Ob. cit., 2005: 435-493.

Rodríguez, Martín: “La puesta en escena del sainete y su significación social (1890-1930)” En Pellettieri, Osvaldo (ed.): *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Galerna/ UBA/ Fundación Roberto Arlt, 1999: 203-217.

-----: “Representaciones de lo rural en la producción dramática de Francisco Fernández”. En En Pellettieri, Osvaldo (ed.): *Escena y realidad*. Buenos Aires, Editorial Galerna, Facultad de Filosofía y Letras: 2003, 179-187.

Ronzitti, Miguel. “Segundo Plan Quinquenal y teatro”. En *Talia*, I, 1, septiembre 1953: 28-29.

Sánchez Distasio, Alicia: “La Plata, 1886-1956”. En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, I Buenos Aires: Galerna, Instituto Nacional del Teatro, 2005, 45-86.

-----& Radice, Gustavo: “La Plata (1956-1976)”. **En** Pellettieri, Osvaldo (director): *Historia del teatro argentino en las provincias*. Volumen **II**, Ob. cit., 2007: 31-74.

Seibel, Beatriz: *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

Sikora, Marina: “La comedia argentina entre la renovación y la tradición: *Rigoberto*, de Armando Moock”. En Pellettieri, Osvaldo (ed.): *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Galerna/ UBA/ Fundación Roberto Arlt, 1999: 265-71.

-----: “Concepción de la obra dramática (de la comedia)” En Pellettieri, Osvaldo (dir.): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Volumen IV: *La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna/ UBA, 2003, 205-11.

Stanislavski, Konstantin: *El arte escénico*. México: Siglo XXI, 1985. 10ª edición.

Strano, Sebastián: “Influencia española e italiana en el teatro marplatense: elencos aficionados locales entre 1918 y 1930”. En Fabiani, Nicolás Luis (director): *Estética e historia del teatro marplatense*. Mar del Plata: Editorial Martín; Universidad Nacional de Mar del Plata. Facultad de Humanidades, 2007, 39- 49 [2004]

Suárez Danero, E. M.: *El sainete*. Buenos Aires, CEAL , 1970. Colección *Vida y milagros de nuestro pueblo*, 5.

Tello, Clide; Meinero, Julieta; Ruiz, Marcela; Feliú, Daniel: “Santa Fe (1940-59)” En **En** Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, **II**: 2007, 433-477.

Temkine, Raymond: *Grotowski*. Caracas: Monte Ávila, s/f.

Tirri, Néstor: *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: La Bastilla, 1973.

Tolmacheva, Galina: *Creadores del teatro moderno*. Buenos Aires: Centurión, 1946.

Tríbulo Juan Antonio: “Tucumán, 1873-1958” En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, I Buenos Aires: Galerna, Instituto Nacional del Teatro, 2005, 495-550.

-----: “Tucumán (1959-1976)” **En** Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*, **II**. Ob. cit., 2007: 525-569.

Übersfeld, Anne: *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/ Universidad de Murcia, 1989.

-----: *Diccionario de términos clave del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2002.

Vega, Adriana & Chiappe, Guillermo Luis: *Gracias corazones amigos. La deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe*. Buenos Aires: Inteatro Editorial, 2011.

Veinstein, A.: *La puesta en escena. Teoría y Práctica del Teatro*. Buenos Aires: Fabril, 1962.

Verzero, Lorena: “El cuerpo politizado: tendencias actorales en el teatro militante”. En En Dubatti, Jorge (coord.): *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeuz Kantor*. Buenos Aires: Colihue, 2009. 445.454.

Villegas, Silvia: “Córdoba: una teatralidad nacida en los sesenta”. En Tahan, Halima (editora): *Teatro argentino. Escenas interiores*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro/ Artes del Sur, 2000, 75-100.

Viñas, David: “Teatros experimentales”. En Montaldo, Graciela, et al: *Historia social de la literatura argentina. Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989. 341-364.

Weideli, Walter: *Bertold Brecht*. México: FCE, 1969.

Wolf, Martín: “Galina Tolmacheva: el actor en el centro del acontecimiento”. En Dubatti, Jorge (coord.): *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeuz Kantor*. Buenos Aires: Colihue, 2009. 325-351.

Zayas de Lima, Perla: “El teatro de tema rural como propaganda política del peronismo (1944-1955)”, en *Ciudad/ Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires: CAIA, 1991, 351-362.

-----: *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-1990)*. Buenos Aires, Galerna, 1990.

-----: *Carlos Somigliana. Teatro histórico- Teatro político*. Buenos Aires. Fray Mocho: 1995.

Específicas, II: Obras de teatro y textos sobre cine y TV.

Alsina Thevenet, Homero: *El libro de la censura cinematográfica*. Barcelona: Lumen, 1977.

-----: *Cine sonoro americano y los Oscar de Hollywood*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.

Anouilh, Jean: *Piezas rosas: El baile de los ladrones. La cita en Senlis. Leocadia*. Buenos Aires: Losada, 1952.

-----: *Nuevas piezas negras: Jezebel. Antígona. Romeo y Jeannette. Medea*. Buenos Aires: Losada, 1956.

Birri, Fernando: *La escuela documental de Santa Fe*. Santa Fe: Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional de Litoral, 1964.

Caputo, Jorge Luis & Salvaggio, Agustina: “‘Actuar fuera de su ser’: poética de actuación en el expresionismo teatral alemán”. En Dubatti, Jorge (coord.): *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeuz Kantor*. Buenos Aires: Colihue, 2009. 243-264.

Cayol, Roberto L.: *El debut de la piba y otros sainetes*. Buenos Aires: EUDEBA, 1966.

Chiappe, Juan Carlos: *Chacho Varela, gaucho desde la vincha a la espuela*. En Vega, Adriana & Chiappe, Guillermo Luis: *Gracias corazones amigos*. Ob.cit., 2011.

Chulak, Armando & De Cecco, Sergio: *El gran deschave*. Buenos Aires: Talía, 1978.

Cossa, Roberto: *Nuestro fin de semana*. Buenos Aires: Talía, 1964.

De Thomas, José: *El televisor*. Buenos Aires, Talía, 1962.

Di Núbila, Domingo: *Historia del cine argentino, II*. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959.

Discépolo, Armando y otros : *Siete sainetes porteños*. Buenos Aires: Losange, 1958.

Dragún, Osvaldo: *Teatro*. Buenos Aires: G. Dávalos/ D. C. Hernández, 1965.

Fernández Jurado, Guillermo et al: *CDRom Cine Argentino*. Buenos Aires: Cinemateca Argentina, 1997.

Grinberg, Miguel: *Mario Soffici*. Buenos Aires: CEAL/ Instituto Nacional de Cinematografía, 1993.

Hermida, Luis María & Satas, Valeria: *TVManía. Programas inolvidables de la televisión argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

Horvath, Ricardo: "La televisión en la Argentina: de la historia y la historieta". En *TEH*, XXII, 358: diciembre de 1988, 6-24.

Ionesco, Eugène: *La cantante calva. Jacobo o la sumisión. El porvenir está en los huevos. La lección. El maestro. Víctimas del deber. La joven casadera*. Buenos Aires: Losada, 1982. 2ª edición.

-----: *Las sillas. Los saludos. El nuevo inquilino. Anadeo o Cómo salir del paso. La improvisación del alma*. Buenos Aires: Losada, 1983. 6ª edición.

Kruger, Clara: *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

Laferrère, Gregorio de: *Jettatore/ Las de Barranco*. Buenos Aires: CEAL, 1980. Serie *El Teatro Argentino Capítulo*, n° 5.

Mahieu, José Agustín: *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1966.

Manrupe, Raúl y Portela, María Alejandra: *Un diccionario de films argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.

Morgen, Brett: *Chicago 10* (film documental, 2008) Producción Roadside/ Riverroad/ Participant/ Consolidated Documentary/ Public Road. Guión: Morgen. Animación: *Curious* y *Yowza Animation*. Voces de Dulan Baker, Nick Nolte, Mark Ruffalo, Roy Scheider, Liev Schreiber y Jeffrey Wright.

Neveleff, Julio; Monforte, Miguel: *Mar del Plata, 100 años de cine (1908-2008)*. Buenos Aires: Corregidor, 2008.

Ordaz, Luis: *Teatro (Los cuentos de Fray Mocho, Historias de jubilados, Ensueño)*. Buenos Aires, CEAL, 1983.

Plauto/ Terencio: *Comedia latina*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972.

Rozenmacher, Germán N.: *Réquiem para un viernes a la noche*. Buenos Aires: Talía, 1964.

Wilder, Thornton: *Nuestro pueblo*. En AA. VV.: *Teatro norteamericano contemporáneo*. Madrid: Aguilar, 1965, 37-101.

Young, Juan Raúl: *Viaje a la costa*. Buenos Aires: Talía, 1963.

