

Teatro en Mar del Plata.

Una breve experiencia en la época peronista

Por: Mag. Nicolás Luis Fabiani¹

Mag. María Teresa Brutocao²

Resumen

El fugaz paso de Agustina Fonrouge Miranda de Pereda por la ciudad de Mar del Plata, en los años del peronismo, marcó un breve hito en la historia del teatro local. La directora del conjunto, oriunda de La Plata y egresada del Conservatorio de Arte Escénico, inicia con entusiasmo una renovación en las puestas teatrales y en las obras que propone. Su presencia constituyó un aporte que intentó brindar calidad al teatro de la ciudad. Poseedora de una sólida formación dramática, insistió en la educación del actor desde el trabajo de impostación de la voz, el movimiento del cuerpo perfeccionado a través de la danza, y las numerosas lecturas de piezas dramáticas. Junto con el Teatro de Arte de Mar del Plata presenta su primera obra en agosto de 1950 y, hasta 1953, logra estrenar cinco piezas más.

Palabras clave:

Agustina Fonrouge Miranda de Pereda - Época peronista en Mar del Plata

¹ Mag. Nicolás Luis Fabiani - UNICEN; UNMDP – Director del GIE.

² Mag. María Teresa Brutocao - GIE, Universidad Nacional de Mar del Plata.

Abstract

The short time Agustina Fonrouge Miranda de Pereda stayed in Mar del Plata, during the so called Peronist period, left a brief stamp on local theatrical history. This company director, born in La Plata and graduated from “*Conservatorio de Arte Escénico*”, moved to Mar del Plata and enthusiastically began a renewal in the theatrical performances and plays that she proposed. Her contribution brought quality to the city’s theatre. Having a strong dramatic education she insisted on training the actors in impost of voice, developing their body movement’s skills through the dance and encouraging the readings of dramatic plays. Her first directing project came in august 1950 with the help of the Art Theatre of Mar del Plata. She was able to perform five plays more until 1953.

Key Words:

Agustina Fonrouge Miranda de Pereda – Peronist era en Mar del Plata

Hace ya algunos años nos hemos ocupado de la década del 50 en Mar del Plata, período al que denominamos “el giro de los 50”¹. Volver hoy sobre el tema implica, por un lado, tener presente los trabajos publicados por los investigadores del GIE³ a lo largo más de una década; por otro, reformular aquellos primeros abordajes a partir de interrogantes que surgen de nuestro enfoque sistémico, trabajo sumamente arduo y de difícil realización si se toma en cuenta el estado aún provisional de los estudios socioculturales en la ciudad en cuestión.

³ GIE, Grupo de Investigaciones Estéticas, Fac. de Humanidades, UNMdP, creado en 1994 y con proyectos aprobados a partir de 1997; director: Mag. N. L. Fabiani.

En relación con un enfoque macro -para el contexto tanto latinoamericano como nacional-, podríamos adoptar hoy la dicotomía que propone Devés Valdés: “El pensamiento latinoamericano desde comienzos del siglo XIX ha oscilado entre la búsqueda de modernización o el reforzamiento de la identidad.” Y, poco más adelante: “Lo modernizador ha sido acentuado hacia 1850, 1890, 1940, 1985; lo identitario, por su parte, hacia 1865, 1910, 1965.” (Devés Valdés, 2000: 16). Por supuesto que, lejos tomarla como una afirmación, esta propuesta sería un marco con el cual debiera dialogar el enfoque micro, la realidad del teatro marplatense, en una década crucial para el país, si recordamos que, en 1955, con la autodenominada “Revolución Libertadora”, se produce uno de sus más importantes quiebres institucionales. También “por supuesto”, esto debería interrogarnos acerca del significado y alcance que podría tener el concepto “modernizador” aplicado a la “apertura” que propuso el proyecto encarnado por la **Escuela de Arte Escénico ABC**, precisamente un año antes de la mencionada “revolución”².

En verdad, lo dicho anteriormente constituye el después del artículo que ahora presentamos. De ahí que en este esbozo de proceso que propone el presente trabajo, nos ocuparemos muy brevemente del *antes* dado que, en rigor y como lo anuncia el título, se trata de una “breve experiencia”, a la que vamos a considerar en ese contexto de la realidad marplatense y, aunque sea más una expresión de deseo por la extensión de que se dispone, del país.

La voluntad de hacer teatro

“Cuando en 1950 amanece el Teatro de Arte de Mar del Plata, -escribe Gabriel Cabrejas, integrante del GIE- existe una conciencia larvada en la sociedad marplatense de la necesidad de un centro cultural, y luego, de un teatro propio, expresión de una identidad intransferible en acción.” (Cabrejas, 2009: 20)

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

De las dos necesidades señaladas por Cabrejas la que nos interesa aquí, por cierto, es la de “un teatro propio”. En numerosas oportunidades nos hemos ocupado de la distinción entre *estética* y *poéticas*, a partir de un primer artículo publicado *Breviarios de investigación teatral* (Fabiani, 1998), previamente presentado como ponencia. Aquí se hará una referencia a las *poéticas*, pero más acotada. Nuestra intención es plantear, como dijimos, interrogantes que surgen del análisis sistémico y que atienden más a la búsqueda de explicación de los cambios que se producen en este breve proceso que nos ocupa.

En algún momento se intentó aplicar con más rigor este análisis sistémico. El más reciente lleva por título: *Situación del teatro en Mar del Plata. Algunas perspectivas para abordar su contextualización en la Provincia de Buenos Aires*. (Fabiani, 2010: 69-76) Como se señalaba allí este enfoque sistémico toma en consideración cuatro subsistemas: biológico, económico, político y cultural. Sin profundizar demasiado en el tema, en cuanto al primero de los subsistemas cabe decir que Mar del Plata, en el contexto de las ciudades del interior del país, tuvo un crecimiento inusual desde su fundación (1874) y a lo largo del siglo XX. Su población fue el producto de migraciones tanto externas como internas para llegar (valga este ejemplo hacia 1947) a un registro de alrededor de 120 mil habitantes. Sólo señalaremos un hecho del subsistema cultural, en relación con el biológico, que hace pensar al respecto: no tuvo universidad hasta la década del 60. De ahí que aquellos que deseaban iniciar sus estudios universitarios tuviesen que emigrar y, en algunos casos, no volver. Es decir que un grupo bastante significativos de jóvenes, susceptible de tener otras aptencias culturales, no hizo sentir su presencia en ese contexto social. Valga, por el momento esta simple mención.

Bien puede suponerse que tan gran crecimiento estuvo acompañado por un desarrollo económico de importancia. Quien conozca un poco esta renombrada ciudad turística lo sabrá, sin duda. Economía que por cierto no significó una distribución equitativa de la riqueza aunque sí un incremento de la

oferta laboral veraniega; pero este es otro problema. Economía que obedeció, en gran parte obviamente, al turismo y, como tal, dependiente.

Desde el punto de vista del subsistema político, y para este breve período, podemos destacar lo señalado por la historiadora Elisa Pastoriza: “Las elecciones del verano de 1946, por las que Juan D. Perón accede a la Presidencia de la Nación, dan el triunfo a la Unión Democrática en Mar del Plata (por casi 900 votos sobre unos 19.200 emitidos) festejado ruidosamente por sus integrantes (UCR, socialistas y comunistas). Sin embargo, aquellos comicios mostraron un importante crecimiento del nuevo movimiento político que sí había vencido para gobernador y diputados.” (Pastoriza: 2004). Una situación política muy especial por la que, según la misma fuente, “un partido peronista con dificultades para insertarse en el escenario político de la ciudad. Basta pensar que entre 1940 y 1948 hubo 19 Comisionados en el gobierno municipal y que a los tres Intendentes peronistas electos -Juan José Pereda, Olegario Olazar y José Cavallo- les costó remontar aquellas circunstancias críticas.” (Pastoriza: 2004).

Respecto del subsistema cultural volveremos brevemente sobre los conceptos citados por Cabrejas: la “necesidad de un centro cultural [...] y de un teatro propio”. La pregunta que surge de inmediato es: ¿quiénes sienten esta necesidad? Aquí es donde nuestra respuesta se relaciona específicamente con el título de este apartado: la voluntad de hacer teatro.

A través de distintas publicaciones -fuentes que Cabrejas ha citado ampliamente en sus diversos trabajos- encontramos puntos de vista muy críticos respecto de la actividad cultural y, más precisamente, la que se relaciona con el teatro. Surge de muchas de ellas una queja casi constante acerca de la cultura marplatense, de la escasa concurrencia de público a los espectáculos, etc. etc. Sin embargo no surge de las mismas un análisis que intente explicar esta situación. A título de ejemplo valgan estas dos citas que consigna Cabrejas:

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

“El público no concurre, no sabe o no quiere reconocer los sacrificios que cuesta poner una obra en escena”, protesta Llan de Rosos: “¿Y qué es lo que sucede? En la sala sólo hay cincuenta personas, siempre los mismos, las mismas caras, nos saludamos todos. ¿Y los demás? ¿Y las otras familias que esa noche concurrieron al cine, o simplemente fueron a una confitería, no estaban enteradas 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!” (LC: 20/8/52, 4). Una década y media antes, el periodista Fortunato Benhayón delineaba este cuadro de situación: ‘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.... Todo se reduce a un ir y venir de acá para allá..., y luego a casa a comentar lo visto y oído’ (1936, 84)” (Cabrejas, 2009: 20s.)

Llan de Rosos, dramaturgo, sufría en carne propia esta situación. Benhayón fustigó más de una vez en sus artículos a propósito de esta situación que superó su propia vida y que, podríamos decir, se prolonga de algún modo hasta el presente. Pero no atinaron a proponer ni una explicación ni, menos aún, una solución, como no sea esa obstinada voluntad de hacer. Vale decir, todo no pasó de un diagnóstico. Una pregunta insoslayable es cómo era el contexto sociocultural de la ciudad para que eso ocurriera. Esta es la razón por la que propusimos, en nuestros proyectos de investigación, un enfoque sistémico.

La breve experiencia

Al leer los periódicos de la ciudad encontramos en las carteleras teatrales de 1950 el nombre de la señora Agustina Fonrouge Miranda de Pereda vinculada a diversas puestas teatrales realizadas por la agrupación **Teatro de Arte**. En total encontramos seis obras en las que interviene y, a partir de 1953, su nombre desaparece en la mención de las carteleras.

De acuerdo con lo manifestado por algunos de los actores que participaron en sus obras Agustina Fonrouge había estudiado en La Plata y egresó del Conservatorio “con medalla de oro”.³ Llegó a Mar del Plata con su familia y su esposo, Juan José Pereda, quien fue propuesto como Comisionado Municipal y más tarde elegido Intendente por el partido peronista.

Fonrouge se integra al **Teatro de Arte** de Mar del Plata y, en agosto de 1950, encontramos la primera mención al respecto referida a la obra *Julieta y Romeo*, de José María Pemán. Allí aparece citada como codirectora, junto a Pepita Bo Bosc y a Jorge Nogueira. En el programa figura su nombre con la indicación “cuidado de la escena”. Sin embargo la crítica periodística no vacila en señalarla como Directora, y en otra como “creadora” del conjunto artístico. De acuerdo con el comentario de ese mismo periódico ésta es la primera representación de **Teatro de Arte**, “agrupación reorganizada con elementos resultantes de la escisión originada en el Teatro Vocacional, matriz generadora de ambos”.

La segunda obra de este “cuadro de aficionados” fue la comedia *Un niño juega con la muerte*, de Roberto Mariani, presentada en el Teatro Colón del 25 al 27 de septiembre de 1950. Se la menciona en el programa de mano al “cuidado de la escena” y, en la crítica periodística, nuevamente como codirectora del conjunto. La recepción, de acuerdo con la crónica, por “la crecida y selecta concurrencia”, fue entusiasta; se elogia especialmente la experiencia teatral del director Mario Mario quien ha sabido guiar “a esos

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

juveniles intérpretes” que supieron hacer llegar al público “su emoción quinceañera”. En el recuadro “Vida teatral” no escatiman los elogios a los “dirigentes y dirigidos”.

Cabe señalar que la edición del programa de mano es cuidada, con importantes anunciantes que, evidentemente, brindan su apoyo al grupo; se ha elegido uno de los dos teatros céntricos de la ciudad, el Colón y, al parecer, los “juveniles intérpretes” pertenecen a familias reconocidas de la ciudad. Hecho que corrobora la actriz Victoria Ruiz en una entrevista: “¿La recepción? ¡grandiosa! ... No se olviden que Mar del Plata era pequeña, éramos familias integradas, familias conocidas”.⁴

El acento de la crónica no se pone tanto en la calidad de la interpretación -lo de “juveniles intérpretes” indicaría implícitamente que están aún en un período de aprendizaje- sino en el entusiasmo “vocacional”, en la “eficaz” dirección del avezado Mario Mario y en la dificultad de los dobles roles, ya que los mismos intérpretes deben actuar como jóvenes y luego como adultos. Se insiste en el valor de este tipo de actividad para el futuro cultural de la localidad. Desde el punto de vista económico era una época de grandes expectativas respecto de crecimiento de la ciudad. Comenzaba a perfilarse el desarrollo edilicio que consolidó la imagen de la ciudad “vertical”.

En cuanto a la puesta en escena, la publicación *La Semana* destaca la labor de la “directora de la entidad” -Agustina Fonrouge- que captó con justeza los ambientes de la obra y elogia, asimismo, al **Teatro de Arte** que se propone “ofrecer elevadas expresiones”. Igualmente destaca e imagina “la satisfacción que debe embargar ahora a la señora de Pereda propulsora infatigable de esta difícil empresa de arte y cultura, por el magnífico éxito de anoche”.

En julio de 1951 Agustina Fonrouge presenta a la compañía radioteatral **Stella Maris** de LU9, Radio Mar del Plata, en la obra de Juan Carlos Chiappe *El novio de la muerte*, en el Teatro Odeón. Cuando, hacia el final del ciclo de radioteatro se llevaba a escena la obra, el éxito solía ser total, a sala llena. En

este caso, reiteramos, fue el teatro Odeón el escenario elegido, una sala “a la italiana” para alrededor de 500 espectadores, por muchos años, una de las mejores salas de la ciudad.

Sorprendentemente vemos que la tercera y la cuarta -de las seis obras que mencionáramos anteriormente, y que citaremos a continuación: *Salvatore... el bandolero romántico* y *El novio de la muerte*, de Juan Carlos Chiappe- son radioteatros. *Salvatore...* es también presentado por la **Compañía Argentina de Radioteatro Stella Maris** en la que Fonrouge aparece como única directora. Nos asombraría el paso de una obra seria a una obra menor, si no supiéramos que, en ese momento del auge masivo de la radio, por este medio se aseguraba una llegada a muchísimos hogares no sólo de la ciudad sino de pueblos y ciudades aledañas. Se pretendía aprovechar el medio para elevar la cultura al mejorar el nivel de los intérpretes. Reconocidos actores y actrices encabezaban esos elencos. En *Salvatore...* estaban tres conocidos intérpretes marplatenses: René Tesoriero y Esther Amado junto a María Inés Rolón. Se deseaba tomar un género muy popular y elevarlo por la calidad. Debe señalarse que la radio significaba un acceso a la “profesionalización”, si entendemos bienamente por esto un trabajo remunerado.

Siguiendo cronológicamente la cartelera del diario La Capital, la quinta obra en la que Fonrouge aparece comprometida constituye otro giro y otra sorpresa: de una obra popular y de alcance masivo pasamos a una pieza de vanguardia, nueva y, aquí en la Argentina, emergente: *Verano y humo* de Tennessee Williams. Absolutamente novedosa en la ciudad, obra que en Buenos Aires presentara Marcelo Lavalle. Observamos que el elenco coincide con el de la obra de Pemán, y no con el del “bandolero romántico”, constituido por actores radioteatrales. El estreno del drama de T. Williams tiene lugar en el entonces prestigioso Club Pueyrredón, un club céntrico, de selecta concurrencia. Aquí surgen nuevos interrogantes relacionados con el voluntarismo al que aludimos en este trabajo: ¿el contexto sociocultural estaba preparado para este

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

salto “modernizador”? ¿Basta con la voluntad (y formación) de una migrante⁵ para producir un cambio en una comunidad?

La sexta pieza fue la conocida comedia *Prohibido suicidarse en primavera* del español Alejandro Casona, en la cima de su popularidad por ese entonces. En Buenos Aires se había llevado a escena en 1948 y en ella debutó el Héctor Alterio. En una entrevista, la actriz Victoria Ruiz comentó que previamente la habían presentado antes de 1950, como una prueba del elenco en el Club Kimberley.

Preparación de la puesta en escena

Al parecer, por los datos con los que contamos, Agustina Fontrouge no participó nunca como actriz en las puestas; ella se reconocía sobre todo como docente y eventualmente como directora. Estaba convencida de la necesaria formación sistemática del actor que consistía en cursos de impostación de la voz, de danza y de estudio de las características “psicológicas” de cada personaje.

En una entrevista a Victoria Ruiz, quien se desempeñara como actriz en el **Teatro de Arte**, nos relató el método de preparación de una obra. Primeramente se realizaban numerosas lecturas. El actor debía llegar con el texto ya leído y comprendido. A través de las siguientes lecturas la directora insistía en la buena dicción y en la expresión de los sentimientos. Si al cabo de tres o cuatro lecturas el actor no lograba “dar” con el personaje era reemplazado. Sólo cuando el texto estaba lo suficientemente trabajado y armonizados todos los integrantes se llegaba al escenario en donde se ensayaban los movimientos.

Tres ámbitos distintos

Los ensayos se realizaban en distintos lugares según las exigencias de la preparación de la puesta. Los movimientos de la obra se ensayaban en el Teatro Colón cedido por la Sociedad Española; la lectura de mesa en el Club Pueyrredón, en casa de la directora o de alguno de los integrantes; las clases de danza en el Club Atlético Mar del Plata. El decorado era mínimo ya que si la pieza tenía éxito se llevaba a otros clubes o teatros de las ciudades vecinas en donde se carecía de todo decorado. Asimismo, siempre prefirió que el vestuario fuera contemporáneo y no de época. Se trasponía la acción al presente.

La directora insistía en que los actores leyeran obras dramáticas y, si bien ella ya tenía casi elegida la que se llevaría a escena, solicitaba la opinión de los integrantes sobre las cuatro o cinco posibles.

Recepción

Tomamos en consideración dos artículos periodísticos que coinciden en señalar “el gran éxito”, “a sala repleta” del debut de la obra de José María Pemán, *Julieta y Romeo*. Aparentemente la presentación fue muy cuidada, no sólo la pieza en sí, sino también por el hecho de que fue precedida por una disertación sobre el autor “el conocido y prestigioso hombre de letras, acompañada por el recitado de algunos poemas y pasajes de sus obras, que fueron insistentemente aplaudidos”.

Los elogios se centran en:

- el valor didáctico de presentar al autor,
- el esfuerzo cultural de crear un grupo teatral
- el valor educativo de la “cultura”, y su utilidad para la ciudad

A todo eso se suman, en la nota periodística, conceptos por demás elogiosos hacia la dirección, la actuación, la puesta en escena y los decorados.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Asimismo se anuncian dos funciones más para el día siguiente y la invitación no puede ser más elocuente al insistir en que el espectáculo gustó “en grado sumo” y “sin dudas ha dejado gratamente impresionado” al público. Pero si bien el comentario no puede ser más alentador, sabemos por una ulterior crítica que el público no respondió de la manera esperada. R.G. [el crítico] lamenta que, ante una exhibición de tanta calidad, no hubiera una respuesta acorde: “La función hubo de desarrollarse ante poco más de cuarenta personas” para una sala de 500 localidades como es el Teatro Colón. Valga otro ejemplo para algo a lo que hicimos referencia anteriormente.

El entusiasmo de la primera función llevó a que el comentarista considerara a este acto cultural una acertada respuesta “al anhelo de los ciudadanos” que creen en la grandeza de los pueblos fundada “en el cultivo de la inteligencia y en el estímulo emocional del arte”.

La segunda función, pues, da cuenta de que el público amante del teatro estaba constituido, en la Mar del Plata de 1950, por poco más de 500 personas (si la presentación se hacía a sala llena, ya estaba completado el cupo), ése representaba el horizonte de recepción plausible para la época.

En el año 1953 tuvo lugar la última obra presentada por Agustina Fonrouge. Al ofrecer la renuncia Juan José Pereda como intendente de la ciudad, la labor teatral de su esposa cesa bruscamente. Juan José Pereda se enferma y muere joven; Agustina Fonrouge deja la ciudad y vuelve a La Plata.

Fue una época inestable en el gobierno municipal de Mar del Plata. Basta pensar que entre 1940 y 1948 hubo 19 comisionados en el municipio y que “a los tres intendentes peronistas electos [el primero de los cuales fue Juan José Pereda] les costó remontar aquellas circunstancias críticas”, como menciona la investigadora Elisa Pastoriza (Pastoriza, *Nexos*).

El fenómeno del peronismo adquiere matices singulares en Mar del Plata ya que el conjunto cada vez mayor de trabajadores estaba dirigido desde los distintos sindicatos por anarquistas y comunistas en su mayoría.

Inserción en la ciudad

Indudablemente por su conocimiento del teatro la señora Fonrouge fue una figura respetada y, por la posición política de su esposo, se le abrieron las puertas de las instituciones más prestigiosas de ese momento: el Club Pueyrredón, el Teatro Odeón, el Teatro Colón y el Club Atlético Mar del Plata.

Asimismo el radioteatro, de gran éxito y que contaba con figuras reconocidas María Inés Rolón, René Tesoriero, Esther Amado, contó con su asesoramiento para la puesta en escena teatral. No desechó la señora de Pereda el radioteatro, debido a su gran irradiación en la comunidad. Seguramente consideraba que, más allá del medio de difusión utilizado, le interesaba trabajar para lograr un producto artístico. Entendemos que debe haber apostado a la continuidad y a la formación de un grupo de actores juveniles, despertando en ellos, desde temprano, el gusto por el arte dramático.

En cuanto a la agrupación **Teatro de Arte**, como su nombre lo indica, se propuso elevar el nivel de las propuestas teatrales que en ese momento se localizaba, en buena proporción, en los clubes barriales como una actividad amateur, con actores no formados y acentuando su finalidad asociativa.

Sin embargo varias circunstancias actuaron en contra de esta breve experiencia: la configuración política mayoritaria de la ciudad, que no facilitó la tarea de los intendentes peronistas negándoles continuidad; un giro dentro del mismo movimiento, que propulsó otro tipo de prioridades enfrentando a los obreros con la clase media; y otras que quedan planteadas como interrogantes. Esta experiencia, por lo tanto, breve, no logró continuidad, ya que, al alejarse su directora, los integrantes se disgregaron.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Así, pues, el fugaz paso de Agustina Fonrouge Miranda de Pereda constituyó un aporte que intentó brindar calidad al teatro de la ciudad; poseedora de una sólida formación dramática, insistió en la educación del actor desde el trabajo de impostación de la voz, el movimiento del cuerpo perfeccionado a través de la danza, y las numerosas lecturas de piezas dramáticas. Como ella insistía, *para poder representar un personaje hay que tener un amplio bagaje cultural.*

Cuadro cronológico

Obra	Director	1950	Sala
<i>Julieta y Romeo</i> , de José María Pemán	Pepita Bo Bosc, Jorge Nogueira y Agustina F. Miranda de Pereda	<u>Teatro de Arte de Mar del Plata</u> María Celina Vila, Lydia Domínguez, Elena Canosa, Dora Antoñanzas, Juan José Ferrari, Victoria Ruiz, Ramiro Larreta	Colón
<i>Un niño juega con la muerte</i> , de Roberto Mariani	Mario Mario, Agustina Fonrouge Miranda de Pereda	<i>"cuadro de aficionados"</i>	Colón

LA ESCALERA N° 21 –Año 2011

<i>Salvatore... el bandolero romántico.</i>	Agustina Fonrouge Miranda de Pereda	<u>Compañía Argentina de Radioteatro “Stella Maris”</u> María Inés Rolón, René Tesoriero, Esther Amado, Rodolfo Moreno, Eduardo Luján, Orlando Rubens, Andrés Fraga, Zemed Darwich.	Odeón
1951			
<i>El novio de la muerte,</i> de Juan Carlos Chiappe	Agustina Fonrouge Miranda de Pereda	Compañía radioteatral “Stella Maris” de LU9, Radio Mar del Plata	Odeón
1952			
<i>Verano y humo,</i> de Tennessee Williams	Agustina Fonrouge Miranda de Pereda	<u>Teatro del Arte de Mar del Plata</u> Carlos Fanck Oliver, Zemed Darwich, Mirta Bozzo, Miguel Gautier, Horacio Ledesma, Eloisa Diez, Eduardo Luján, Jorge Rojas, Roberto Fernández Díaz, Carmen Garrido, Victoria Ruiz, Elena Canosa, Irma Giménez Duglesé Ricardo Ruco, Cristina Romano, Luis Ángel Montes	Club Pueyrredón

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

		de Oca, Antonio Romano.	
1953			
<i>Prohibido suicidarse en primavera</i> , de Alejandro Casona	Agustina Fonrouge Miranda de Pereda	Teatro del Arte de Mar del Plata J. Cosentino, Alberto Linares, Ana María Santomo, Carlos Oliver, Ethel Gómez, Enrique Zamponi, Liliana Suárez, Luis Ángel Montos de Oca, Oscar Ruiz, Victoria Ruiz Salado.	Club Atlético del Mar del Plata

Bibliografía

AA.VV., 2007. Fabiani, Nicolás Luis, coordinador y coautor con los miembros del GIE: Brutocao, M.T.; Cabrejas, G.; Chiamonte, E.; Chiquilito, M; Iturrealde, V.; Oller, E.; Sánchez Distasio, A.; Sánchez Distasio, B.; Strano, S.. *Estética e Historia del teatro marplatense (Compilación ampliada y actualizada)*. Mar del Plata: Ed. Martín. ISBN 987-543-116-4.

Cabrejas, G., 2009. Las poéticas del teatro marplatense. (En: Anuario de Estética y Artes. Vértices y aristas del arte contemporáneo. (N.L. Fabiani, coord.) Vol. I, Año 1. Mar del Plata: Editorial Martín,. ISBN 978-987-543-336-6)

Devés Valdés, Eduardo, 2000. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*. T. I. B.A.:

Biblos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Fabiani, N. L., 2010. Situación del teatro en Mar del Plata. Algunas perspectivas para abordar su contextualización en la Pcia. de Buenos Aires. (En: Anuario de Estética y Artes. Vértices y aristas del arte contemporáneo. (N.L. Fabiani, coord.) Vol. II, Año 2. Mar del Plata: Editorial Martín,. ISBN 978-987-543-404-2)

Fabiani, Nicolás Luis, 2003. Estética e historia del teatro marplatense: el giro de los años 50. (En: AA.VV. *Estética e Historia del teatro marplatense*, Vol. III. Coord. Nicolás Luis Fabiani. Mar del Plata: Ed. Martín)

Fabiani, N. L., 1998. Teatro, Estética y Poéticas. La Estética como campo de reflexión privilegiado. (En: AA.VV. *Breviarios de investigación teatral*. B.A., AITEA, Año 1, N° 1)

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Pastoriza, Elisa, La trayectoria de los socialistas en Mar del Plata. (En: Revista *Todo es Historia*, febrero de 2004. Año XXXVI, N° 439, Buenos Aires, febrero, 2004. ISSN 0040-8611.)

Pastoriza, Elisa, 2004. La historia política de una ciudad balnearia durante la primera mitad del presente siglo. (En: Revista *Nexos*, Mar del Plata, UNMDP).

¹ Hemos propuesto esta denominación publicada, fundamentalmente, en: Fabiani, Nicolás Luis. *Estética e historia del teatro marplatense: el giro de los años 50*. (En: AA.VV. *Estética e Historia del teatro marplatense*, Vol. III. Coord. Nicolás Luis Fabiani. Mar del Plata, Ed. Martín, 2003); y, posteriormente en: AA.VV.: Fabiani, Nicolás Luis, coordinador y coautor con los miembros del GIE: Brutocao, M.T.; Cabrejas, G.; Chiaramonte, E.; Chiquilito, M; Iturralde, V.; Oller, E.; Sánchez Distasio, A.; Sánchez Distasio, B.; Strano, S.. *Estética e Historia del teatro marplatense (Compilación ampliada y actualizada)*. Mar del Plata, Ed. Martín, 2007. ISBN 987-543-116-4.

² Véase, al respecto, el ya citado artículo: Fabiani, N.L. (2003) y (2007).

³ Entrevista a la actriz Helena Canosa, 2002.

⁴ Entrevista a la actriz Victoria Ruiz, junio 2005.

⁵ Migrante es una categoría que utilizamos en el marco de nuestra investigación dada las características de nuestra ciudad, cuya población creció al impulso de las migraciones externas e internas que ya mencionáramos.