

El Seminario Dramático, una creación del peronismo para formar actores y escenógrafos.

Autor: Carlos Fos.

Resumen:

Vamos a desarrollar brevemente los primeros pasos del Seminario Dramático, organismo de formación de actores. Y esta decisión, en el marco del presente estudio tiene dos motivaciones, por un lado reseñar una propuesta del gobierno justicialista en torno al teatro como ejemplo claro de una política activa al respecto, y por otro lado, rescatar a dos artistas que integraron la primera promoción y tuvieron un lugar de iniciación en la sala municipal.

Palabras Clave: Peronismo, Plan Quinquenal, Seminario Dramático, actores, escenógrafos.

Abstract:

We will briefly develop the first steps of Dramatic Workshop, agency training of actors. And this decision as part of this study has two reasons, first review a proposal by the Peronist government of theater as a clear example of an active policy in this regard, and secondly, to rescue two artists who made the first promotion and initiation took place in the municipal hall.

Keywords: Peronism, Five Year Plan, Dramatic Workshop, actors, set designers.

El peronismo llega al poder con una idea clara sobre el papel del Estado en la vida del país. Sin apartarse de la senda emprendida luego del golpe de 1943, el flamante gobierno profundiza la presencia de lo público como actor fundamental y no simple partiquino en las diversas áreas de gestión. El ámbito teatral no iba a escapar a esta decisión y las medidas que se tomaron para asegurar una estructura nacional que lo contuviera administrativamente en cuanto a salas oficiales fue tan sólo el inicio. Un proyecto que fue definido, en sus líneas ideológicas, por los planes quinquenales, se instaló para generar desde nuevos espacios, elencos y ámbitos de formación artística hasta criterios estéticos funcionales al mismo. También se destinaron partidas engrosadas a los organismos preexistentes, tendiendo a buscar excelencia en las propuestas de los mismos. Así, el Teatro Municipal, el Nacional de Comedias y los colectivos de actores que dependían de los mismos contaron con medios suficientes para desarrollar temporadas sin sobresaltos y para crecer en un campo que evidenciaba cambios.

El teatro independiente, afirmado desde hace más de una década, se presentaba como el lugar más

atractivo para la renovación de la escena porteña. Los constantes cortocircuitos de estos grupos autogestionados y los funcionarios justicialistas no permitieron un trabajo en conjunto, con el posible enriquecimiento mutuo. Durante las primeras gestiones justicialistas se construyó y remodeló salas, se crearon elencos oficiales o con aportes estatales en todo el país, se estimularon planes que permitieran el surgimiento de experiencias teatrales educativas y se intentó dotar a las salas estatales de programaciones continuadas y nutridas, de coherencia discutible. Asimismo organizó diferentes concursos de las disciplinas del área escénica, y concibió la formación de los hacedores del hecho teatral a través de seminarios dramáticos y conferencias. El peronismo, en todas sus manifestaciones, se presentó como reparador de las desigualdades surgidas de la aplicación de políticas al servicio de las minorías económicamente más poderosas. Es comprensible, entonces, que planteara al distribucionismo como una de sus estrategias. Las enormes riquezas acumuladas por los gobiernos conservadores anteriores debían ser parcialmente repartidas a sectores hasta entonces marginados de la vida política y social argentina, sectores carentes de visibilidad. Perón no quería una revolución, o medidas económicas de colectivización de los medios de producción o de los bienes. Por el contrario, más allá de ciertos discursos sin efecto en la práctica, se acercaba a la visión keynesiana de la economía, un capitalismo con fuerte intervención estatal.

La Subsecretaría de Cultura tomó decisiones superadoras de este principio distributivo, (al que también adhería), con medidas concretas para implementar el contacto de los “desposeídos” con expresiones artísticas valiosas. Se asignaba un objetivo civilizatorio, y en parte didáctico horizontal a los productos culturales, haciendo que pudieran ser consumidos por la mayor parte del público. En este público quedaba incluido aquél que vivía en pequeños pueblos y parajes del territorio nacional, y que no solían participar de obras de teatro, charlas, funciones de cine, etc. Con la ejecutividad, que caracterizó a los organismos recientemente creados, dispuso la elaboración de un plan integral de política cultural, tarea que recaería en la Comisión de Cultura. Este plan disparó una serie de actividades, que corrieron suerte dispar. Contando con un presupuesto inédito para este espacio siempre marginal de la administración central, es menester destacar sus logros, varios de los cuales sobrevivieron a la caída de la primera etapa de la gestión justicialista. Estas acciones eran acompañadas por la necesaria puesta en marcha de organismos teatrales como el Instituto de Estudios de Teatro o el Museo de Teatro Argentino, entre otros. Como anexo al señalado Instituto en marzo de 1947 se dispuso dar inicio a los trámites burocráticos que desembocaría en el Seminario Superior Dramático. Estaba pensado como una contribución al desenvolvimiento de la escena vernácula, ya que debía renovar constantemente la energía vital del teatro argentino y articular los centros dispersos de esta actividad: el Conservatorio Nacional, los teatros vocacionales y el teatro profesional. Sus objetivos básicos eran los de facilitar la formación de nuevos actores, directores y técnicos teatrales, poniendo al alcance del aspirante los necesarios instrumentos de cultura y los medios propicios para desarrollar sus facultades artísticas innatas. Las mismas serían ejercitadas prácticamente bajo la dirección de instructores autorizados. Al mismo tiempo, el Seminario tendería a estimular la producción dramática argentina mediante representaciones periódicas de obras de

autores noveles.

La acción retomaba un plan de noviembre de 1945 dedicado a estructurar un colectivo artístico dependiente del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Esta iniciativa de la Comisión Nacional de Cultura, votada en su sesión N° 154, hablaba de concretar cursos prácticos con docentes especializados en un intento por priorizar la búsqueda al producto final. Sin embargo, sin financiamiento, la resolución quedó en suspenso hasta que se incorporó, mejorada en su implementación y objetivos, como señalamos, dos años más tarde.

Cumpliría un papel de difusión del teatro en los sectores sociales más humildes, que en general no tenían acceso a esta disciplina artística, ya sea por razones económicas o por considerarla ajena a sus intereses. Los egresados del Seminario Dramático, y aún los estudiantes durante su formación, participarán de funciones gratuitas, especialmente dedicadas a los obreros sindicalizados o estudiantes del nivel primario. Los futuros cuadros de elencos que nacieran en el seno de esta Institución tendrían la capacidad de montar obras en diferentes ciudades y pueblos del denominado interior del país, en concordancia con el principio perseguido por el gobierno justicialista, ya indicado en este ensayo, de llevar expresiones artísticas de “calidad indiscutible” a lugares postergados por los proyectos culturales oficiales previos.

Por último, este Organismo de enseñanza “por el camino práctico”, pondría a disposición de los grupos de teatro independiente (a las que se solían denominar elencos experimentales) sus conocimientos técnicos o su experiencia. Esta disposición es una nueva estrategia del gobierno por dividir el campo del teatro independiente, claramente enfrentado a su gestión, tratando de captar agrupaciones preexistentes. Sin embargo, la medida correría con la misma suerte de otras tomada previamente, el rechazo o indiferencia de los principales núcleos del campo escénico independiente. Ya habían fracasado los esfuerzos por organizar en forma conjunta entre la Secretaría de Cultura y la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) un Festival de grupos independientes y vocacionales en el Teatro Nacional Cervantes y el Primer Concurso Nacional de Teatro Vocacional. Este certamen, no obstante, logró parcialmente sus objetivos de creación. Generado a partir de una iniciativa de la Comisión Nacional de Cultura, bajo la instrumentación del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, se mostraba como el primer reconocimiento desde esferas del Estado hacia los conjuntos de “teatro aficionado”. En las bases quedaban claras ciertas reglas que respondían a la ideología de los convocantes. La propuesta era federal y se insistía en este punto, el Teatro Nacional de Comedia dispondría de recursos “razonables” para colaborar con el montaje de las obras presentadas, se excluían las obras inéditas del concurso (se buscaba con ello que los grupos eligieran textos del repertorio consagrado), el precio de las entradas era muy bajo, favoreciendo la concurrencia masiva (un peso m/n, liquidándose el borderaux de cada función, deducidos los gastos, al director de cada conjunto), se incorporaría al elenco del Cervantes durante la temporada 1947, al mejor actor y actriz de acuerdo a la percepción del jurado.

El Seminario Dramático, entonces, fortalecería la política de colaborar con el nacimiento de agrupaciones vocacionales en todo el país. Era una escuela que intentaba establecer nexos entre la actuación en escenario y las prácticas de los talleres técnicos, dotando de mayores conocimientos a los futuros intérpretes.

Vamos a desarrollar brevemente los primeros pasos de este organismo de formación de actores. Y esta decisión, en el marco del presente estudio tiene dos motivaciones, por un lado reseñar una propuesta del gobierno justicialista en torno al teatro como ejemplo claro de una política activa al respecto, y por otro lado, rescatar a dos artistas que integraron la primera promoción y tuvieron un lugar de iniciación en la sala municipal.

Como “un instrumento sui generis tendiente a renovar constantemente la energía vital de nuestro teatro”, fue inaugurado oficialmente el día 7 de mayo de 1947, en un acto público en el que se entregaron los premios instituidos en el Primer Concurso Nacional de Teatro Vocacional. La actividad real había comenzado cinco días antes con los que resultaron seleccionados previamente para integrar el cuerpo de practicantes. Fueron un total de treinta intérpretes, un ayudante de dirección, ocho escenógrafos y tres maquilladores.

El cuerpo docente estuvo originalmente formado por Juan Giacobbe, Gregorio López Naguil, Agustín Remón, Olimpio Bobbio, Emilia Rabuffetti e Ibel Marie Terán, que fue reemplazada al no poder asumir sus funciones por Julia Cassini Rizzotto.

En los considerandos de su creación se establecía:

“2) Con el objeto de lograr la unidad y cohesión necesarias al especial carácter de su organización, el Seminario Dramático funcionará como una Comunidad artística integrada por un cuerpo de practicantes (becarios y aspirantes) y un Cuerpo de instructores bajo la Dirección del titular del Instituto Nacional de Estudios Teatrales.

11) Se clasificará a los practicantes en dos categorías: Becarios y aspirantes. Los primeros constituirán la base del elenco de teatro experimental del Seminario Dramático y percibirán un subsidio uniforme en carácter de viático que caducará a los años y que adjudicará en cada caso la Dirección del Instituto con arreglo a los méritos artísticos de los beneficiarios y según las necesidades del elenco. Los aspirantes actuarán junto a aquéllos en un aprendizaje de dos años, al cabo de los cuales podrán optar a becas en los puestos que quedaran vacantes del elenco, cada cual en su género y por orden de méritos artísticos.

12) A los efectos del aprendizaje y de la actuación particular de los practicantes en el Seminario, éstos se clasificarán en cuatro grupos, a saber:

Grupo A: Actores

Grupo B: Escenógrafos-Luminotécnicos

Grupo C: Maquilladores

Grupo D: Directores escénicos-traspuntes

Funcionamiento

15) Los cursos de Instrucción cultural comprenderán clases teóricas sobre las siguientes asignaturas: Historia del Teatro, Literatura dramática, Lectura analítica (estas tres correlativas), Psicología (Aplicada) y Nomenclatura teatral

19) Los Cursos de Ejercitación se dictarán tres veces por semana y comprenderán clases sistematizadas de entrenamiento individual o colectivo en las cuales se practicarán ejercicios de: Imposición de la voz, vocalización, gimnasia expresiva, recitación individual, recitación coral, gimnasia rítmica, mímica y gesto, dialogación, teatro “a soggetto” y manejo de títeres.

20) Los trabajos de taller en las materias de escenografía, consistirán en diseños de figurines, bocetos, escenografías, maquetas y realización de decorados, todos los cuales se efectuarán bajo la dirección del maestro de taller.

22) Los trabajos de taller en materia de maquillaje y peluquería teatral consistirán en diseños de tipos raciales, diseños de tipos característicos, diseños de rostros expresivos, maquillajes sobre modelo inerte, maquillajes sobre modelo vivo, confección de títeres, confección de elementos capilares destinados a la caracterización.” 1

El Seminario exigía a los practicantes ensayos de por lo menos cuatro obras por año, una del repertorio clásico universal, otro del repertorio extranjero contemporáneo y dos de autores nacionales. Estos ensayos incluían desde la lectura del texto, su ubicación histórica en el sistema teatral mundial, el estudio de las expresiones artísticas, sociales y culturales coetáneas a la obra elegida y la realización por parte de los grupos escenotécnicos de los decorados, vestuario y luces. Los actores en formación debían asistir a cursos de ejercitación tres veces por semana con un formato de taller en el que se impulsaba el entrenamiento individual y colectivo mediante ejercicios de imposición de la voz, vocalización, gimnasia expresiva, recitación individual, recitación coral, gimnasia rítmica, mímica y gesto, “dialogación”, teatro “a soggetto” y trabajo con objetos y títeres. Los practicantes, término empleado para designar a los jóvenes concurrentes al Seminario debían acreditar aptitudes artísticas para que se considerara su ingreso. Había, al menos, tres formas de probar estas condiciones.

En primer lugar, los aspirantes que habían egresado del Conservatorio de Arte Escénico o de la Escuela de Bellas Artes estaban habilitados para exhibir las calificaciones obtenidas durante su paso por estas Instituciones. Este punto es importante pues indicaba las intenciones, ya expuestas, de vincular las nuevas dependencias artísticas públicas con las que tenían presencia en el campo hace años, optimizando capitales humanos y económicos. También los potenciales alumnos que hubieran obtenido premios o menciones en los Concursos de Teatro Vocacional a organizarse desde el Instituto Nacional de Estudios

de Teatro cubrían el requisito de idoneidad. Estos certámenes no serían esporádicos, como se estilaba hasta entonces con espasmódicas y dudosas premiaciones, sino que se los relanzaba como anuales. Ese mismo año se había instituido el Primer Concurso Nacional de Teatro Vocacional, con un jurado compuesto por representantes de la Comisión Nacional de Cultura, de la Asociación Argentina de Actores, del Teatro Nacional de Comedias, de la Asociación Gremial de Actores, de la Sociedad General de Autores de la Argentina y del INET, a quienes acompañó Andrés Romeo como delegado de los críticos teatrales y Cándida Santa María, voz de los conjuntos vocacionales. Reconocidos personajes del campo teatral, entre ellos los dramaturgos Rafael de Rosa y Juan Oscar Ponferrada y el escritor Juan José de Urquiza, escogieron a grupos de diversos lugares del país, siendo el Teatro Vernáculo General Martín de Güemes uno de los más laureados.

Para tener dimensión de la importancia de estas distinciones puntualicemos que los ganadores en el rubro de actuación femenina y masculina eran admitidos en el elenco estable de la sala oficial de la calle Córdoba.

Zoe Ducós, intérprete del Teatro Shakespeare había entregado una sólida y celebrada interpretación del principal rol para mujeres en Hedda Gabler de Ibsen. Ese fue el puntapié inicial de una carrera que le daría visibilidad nacional e internacional. En la Comedia Nacional se destacó en distintas puestas que formaron parte del repertorio entre los años 1948 y 1951, siendo perentorio resaltar su desempeño en La divisa punzó de Paul Groussac y en La fierecilla domada de Shakespeare. Francisco Martínez Allende no demoró en llamarla para formar parte de su compañía, lugar donde continuó descollando y ganándose el afecto del público. Por ello, no fue extraño que lograra encabezar su propio elenco y dejar huellas en las versiones de Ligados de O'Neill e Irse de Olivari. Sus incursiones en cine fueron frecuentes a partir de 1948, con títulos como Dios se lo pague, las transposiciones de El puente y Los árboles mueren de pie y Suburbio. Fue dirigida por Klimovsky, Schlieper, Amadori y Gorostiza, entre otros. Radicada en Venezuela, se consagró como actriz de teatro, cine y televisión en este país. Cuando el presidente Pérez Trujillo es depuesto, Ducós retorna a la Argentina y encabeza distintos proyectos. Una vez superada la situación política adversa, puede regresar a Caracas, donde fallece en plena actividad.

El Premio Club Argentino de Mujeres fue para la joven actriz Olga Berg, miembro del Telón, Teatro Independiente Moderno. Berg, reconocida por su labor en El hombre imperfecto de Vicente Martínez Cuitiño, tendría una larga carrera, siendo bautizada con su nombre una sala en la Asociación Argentina de Actores. Podríamos señalar que recibieron sendas menciones Luis Tasca y el Teatro Experimental de Bellas Artes, a cargo de Cecilio Madanes. Como vemos, estos premios servían de estímulo y proyección a los teatristas que no tenían la visibilidad que su capacidad y producción merecían.

Volviendo a los requisitos para ingresar al Seminario Dramático, también era posible acceder a través de una prueba a rendirse frente al director del Instituto y los maestros del área de Escena y Curso de

Escenario. Esta mesa calificada estipularía las características de tal examinación, con la única consigna registrada por disposición oficial de que fuera práctica.

Como era costumbre en la época, al ingresar al empleo público, se exigía título primario completo, certificado de buena conducta y comprobante médico que asegurara que el aspirante no padecía enfermedades infecto-contagiosas. Además no podía ser menor de 16 años de edad y ser argentino o con radicación en el país al menos de diez años.

La Institución contaba con el escenario del Teatro Nacional Cervantes para actuar públicamente, así como otras salas del circuito oficial, o conseguidas para tal fin. Cada función era supervisada por el director practicante, que hallaba así, una manera apropiada para aprender su oficio en la praxis.

Los costos que demandara el Seminario estaban a cargo de una suma anual fijada por la Comisión de Cultura, que formaría parte del presupuesto asignado al INET.

El dinero obtenido por recaudación de las funciones realizadas sería destinado a gastos eventuales de equipamiento técnico y si algo sobrara se invertiría en un fondo de cooperación con los teatros experimentales.

Con una firme vocación formativa, el Seminario Dramático perseguía convertirse en instrumento eficaz para cumplimentar los objetivos del Primer Plan Quinquenal. Un proyecto orgánico que pretendía que el teatro cumpliera una función social clave en la configuración espiritual del ciudadano. Expresaba, al respecto, el general Perón:

“Nuestra política social tiende, ante todo, a cambiar la concepción materialista de la vida en una exaltación de los valores espirituales. Por eso aspiramos a elevar la cultura social. El Estado argentino no debe regatear esfuerzos ni sacrificios de ninguna clase para extender a todos los ámbitos de la Nación las enseñanzas adecuadas para elevar la cultura de sus habitantes”.²

En esta línea deben considerarse las giras que realizaría el Seminario Dramático y las colaboraciones que prestaría, en lo artístico y técnico, a instituciones oficiales o agrupaciones particulares dedicadas al teatro vocacional en todo el país. Una vez más, aparece el criterio civilizatorio del proyecto, teniendo en cuenta los principios de federalismo, horizontalidad y cooperación fraterna que lo animaba. Prepararse, teórica y prácticamente, para democratizar lo aprendido a los colectivos aficionados, carentes del material primario para la experimentación escénica. Acompañar las realizaciones del Teatro Colón, Municipal, Nacional de Comedias, con la difusión de “piezas significativas” del teatro nacional e internacional, a precios

populares y en diversas locaciones, algunas sin tradición teatral. Reflexionaba Juan Oscar Ponferrada:

“La vuelta a la ecuación teatro-pueblo. Si todo patrimonio de beneficio público debe imperiosamente ser restituído al pueblo, que es su derecho habiente natural, ¿cómo no le ha de ser recuperado el teatro que es sangre de su carne, fruto de su raíz? La acción, en tal sentido, se ha dirigido en su primera etapa a suscitar, resucitar sería tal vez mejor decir, la afición popular por el teatro, el reencuentro del pueblo con su connatural festividad: la representación”. 3

En este sentido el Seminario Dramático se proponía poner al alcance de sus alumnos herramientas necesarias para la experimentación escénica, poniéndoles en contacto con material teórico, textos universales y locales legitimados y una relación directa con la práctica en sala o taller.

El año 1947 comenzaron a ponerse en práctica las disposiciones fundamentales del Primer Plan Quinquenal, que perseguía la industrialización real de la Argentina, teniendo en cuenta a los sectores estratégicos como el siderúrgico y el petroquímico y la descentralización de la economía, construyendo espacios regionales de producción fuertes conectados por nuevas redes de comunicación. El fortalecimiento del mercado interno, sumado al aumento de las exportaciones diversificadas, aseguraban un superávit fiscal y un crecimiento sostenido. Así se concretaron inversiones inéditas en la historia nacional para dotar a la Argentina de una infraestructura eficiente, imprescindible para contar con una capacidad productiva independiente. La compra de los ferrocarriles a Gran Bretaña, de buques para modernizar la Flota Mercante y la expropiación de la Corporación de Transportes fueron algunas de las decisiones tomadas en cuanto al transporte de pasajeros y carga. También se erigieron numerosos diques con sus respectivas centrales hidroeléctricas, en un sistema energético ya en manos estatales. Se profundizaron los aportes de capital en minería, comenzando la explotación del yacimiento carbonífero de Río Turbio, un hecho fundamental para la prosperidad de la zona. Con la idea de autoabastecerse de petróleo se exploraron y pusieron en valor nuevas áreas, se adquirieron buques cisternas y se erigió el gasoducto que ligó a Comodoro Rivadavia con la ciudad de Buenos Aires, una de las obras más importantes del mundo en su tipo de la época. Un ambicioso plan de viviendas fue implementado, con créditos a baja tasa y larga financiación. Como vemos, la presencia en el marco de la cultura no era una extraña excepción, sino que formaba parte de una estrategia coherente.

La calidad de vida del obrero se vio rápidamente transformada por la política de bienestar brevemente descripta. A las medidas puntualizadas se las acompañó con reformas sociales que beneficiaron a los sectores medios y obreros, que vieron incrementar su participación en el PBI hasta alcanzar el mítico “fifty and fifty”. La situación, empero, se vio afectada por el Plan Marshall aplicado desde los centros

financieros internacionales y por sequías que redujeron la magnitud de las cosechas argentinas. La crisis se hizo sentir hacia fines de la década del cuarenta. Mientras tanto, el generoso presupuesto estatal promovía la creación de miles de puestos de trabajo, con respeto a los convenios que cada gremio había conseguido frente a su patronal y con ingresos acordes con la manifestada aspiración de consolidar un mercado de consumo interno vigoroso.

El Seminario Dramático no tardó en convertir en praxis la letra de su reglamentación. En diciembre de 1948, un año y seis meses después de ser creado, se alistaba a presentarse en el escenario del Teatro Nacional Cervantes. Ese mes, al cumplirse el tercer centenario de la muerte de Tirso de Molina, el Instituto Nacional de Estudios Teatrales realizó una serie de actos recordatorios del dramaturgo español. Dos actividades sobresalieron entre las pensadas en ocasión de la citada celebración: la conferencia que dictó el comediógrafo y crítico Agustín Remón sobre la vida de Tirso en la sala Argentina del Cervantes y la versión de Don Gil de las Calzas Verdes, que entregó el joven elenco del Seminario.

Los jóvenes actores estuvieron dirigidos por Juan Oscar Ponferrada, quien, además, se encargó de la adaptación del texto original. Este acontecimiento artístico debía entenderse en el contexto de un ciclo de teatro clásico que incluía a El abanico de Goldoni. La recepción de la época destacó el despliegue escenográfico y la calidad de diseño del vestuario de la puesta de Tirso. Pero, sin lugar a objeciones, la relevancia de esta incursión en el teatro del Siglo de Oro se encontraba en la loa compuesta en homenaje al dramaturgo peninsular, compuesta por Ponferrada a manera de prólogo. Es pertinente rescatar esta creación, nacida de la pluma del escritor catamarqueño:

Loa a Tirso de Molina

*“En el año mil seiscientos
Cuarenta y ocho ocurría
Que, en Soria, un poeta moría
Con los santos sacramentos.
Conforme a sus documentos
Era un curita español
De aquel gran siglo en el que el sol
A España nunca faltaba
Pues cuando allá se ocultaba
Aquí echaba su arrebol.*

*Su nombre era Gabriel Téllez;
Mas – por su hábito y estado-
Fue comúnmente llamado*

Fray Gabriel, entre los fieles.

Dejó infinitos papeles

Escritos con letra fina;

Y hoy, que la gloria se inclina

Ante tal fortuna escrita,

Digamos que aquel curita

Era Tirso de Molina.

Había compuesto este autor

Muchas obras de teatro;

(Trescientas noventa y cuatro

Según algún contador).

Tú, curioso espectador

Que el tiempo ganas y pierdes

En esto, acaso recuerdes

La alambicada tramoya

Que engarza, como una joya,

Don Gil de las Calzas Verdes.

Tres siglos cuenta esta fina

Trama de invención humana,

En que urde su filigrana

La astucia más femenina;

Mas, ni su gracia declina

ni envejece su hermosura

Y está, en su eterna frescura,

Tan tierna como el color

Que quiso dar el autor

A su verde criatura.

Aquí, la veréis un tanto

Reducida en su extensión

(Que, en el siglo del avión,

No hay tiempo para el encanto);

Perdonaréis, por lo tanto,

Si algo falta del total

Pues era cosa fatal

Dar de la misa la media

*Al poner esta comedia
En “tiempo municipal”.*

*Así, pues, vuelve al tablado
Esa aventura de engaños
Que a más de trescientos años
Oyó un “discreto senado”.
Si fuera de vuestro agrado
Nuestra representación,
Será que la protección
Piadosa de Tirso hallamos;
Pues a él nos encomendamos
Al levantar el telón. “4*

Hemos elegido transcribir la loa de acuerdo a los formatos de escritura presentes en el libreto original y reproducido en el Boletín de Estudios Teatrales del Instituto Nacional de Estudios Teatrales de julio-diciembre de 1948.

El Seminario Dramático continuó con su tarea, convirtiéndose en una importante pieza en la democratización cultural que pretendió el justicialismo; su tarea fue fortalecida al profundizarse los lineamientos sociales del arte en el Segundo Plan Quinquenal.

Luego de esta presencia en el escenario mayor del circuito oficial en Buenos Aires, los estudiantes del Seminario comenzaron una gira, que alcanzó diferentes localidades del país imitando el comportamiento de los elencos de las compañías empresariales consagradas. En San Carlos de Bariloche representaron “La Compasión de Nuestra Señora” de León Chancerel, en versión castellana especialmente adaptada con miras al proyecto. Se levantó una tarima de grandes proporciones en el Centro Cívico de la ciudad, rodeado de vastas graderías, sobre el cual se elevaban dos pórticos concebidas dentro de las líneas del arte paleocristiano. El diseño de tal dispositivo estuvo a cargo del practicante escenógrafo, Bernardo Arias. Los ventanales del edificio del Centro Cívico, de estilo normando fueron transformados en vitrales, merced a lo que proyectaron los escenógrafos del Seminario y realizaron los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Bariloche, dando curso a otros de los objetivos perseguidos, la interacción con artistas locales. La obra, llevada a escena por primera vez en América, exigía desde un coro hasta danzas vinculadas con el folklore galo.

Muchos de estos elementos fueron refuncionalizados, convirtiendo a la naturaleza patagónica en personaje plural del espectáculo. Este tinte localista fue muy bien recibido por el público. Participaron los coros de niños y adultos del Colegio Don Bosco, a los que se sumaron conscriptos del Regimiento 21 de Infantería, en una nueva muestra de integración de sectores de la Iglesia Católica Romana y del Ejército a

un proyecto oficial. El nutrido conjunto de intérpretes y realizadores se trasladó con varios días de anticipación con el objetivo de reconocer espacialmente el particular escenario y poder ensayar, entablado un diálogo corporal fecundo con los conjuntos regionales que intervendrían. La temática de esta obra, nunca estrenada en América hasta entonces, se hallaba en sintonía con una estética de características nacionalistas católicas que proponía cierto sector del peronismo. La reunión corporativa de la Iglesia Católica Romana, el Ejército y un elenco teatral oficial reafirmaba lo expuesto.

El director fue Juan Carlos Ponferrada, contando con la colaboración de los maestros instructores Hanna Bielska (en coreografía y maquillaje) y Olimpio Bobbio. El practicante Arístides Motín fue el ayudante coordinador de puesta y el técnico Zacarías Campos se ocupó de supervisar la iluminación. En la interpretación intervinieron: Nélide del Río, Hermelinda Souza, Ceres Mila, Nélide López, Lilian Blanco, Maricarmen Simo, Ester Moreno, Ricardo Viana, Anverso Nizzero, Luis Tasca, Luis Medina, Osvaldo Terranova, Fernando Cuomo, Felipe Santamaría, Rodolfo Graciano y Jorge Gorrini.

Nélide del Río y Hermelinda Souza, serán parte como reemplazos del elenco del Teatro San Martín en gira, durante los años 1954 y 1955. Otras egresadas de promociones posteriores las acompañaron. Si bien no tendrán un papel relevante en el campo teatral porteño, sirve como ejemplo de actrices que llegaron al viejo Municipal como resultado de acciones concretas tomadas por el peronismo en el marco de la relación del estado con el teatro, durante sus primeros gobiernos. La actuación de ambas se concretó durante la gestión de Antonio Cunill Cabanellas al frente de una sala que pasaba a transformarse en Complejo. Cunill, defensor de la idea de que los teatros oficiales debían apoyar el teatro de autor nacional adhirió a la promoción de este tipo de propuesta a través de las giras. En una entrevista expresaba,

“Nuestros propósitos con relación al teatro argentino son bien definidos, y el plan que venimos desarrollando se ajusta en todo a estos propósitos. En estos momentos buscamos el contacto con los grandes núcleos populares mediante una revisión más o menos exhaustiva del teatro argentino más representativo. En el año actual llevaremos varias obras nacionales por tres grandes barriadas de la Capital y cuatro ciudades del interior: Boedo, Belgrano y Flores, y Córdoba, Rosario, Mendoza y La Pampa”.⁵

Para esta particular temporada de 1954, la dirección del San Martín eligió “*Los mirasoles*” de Sánchez Gardel; “*En familia*” de Florencio Sánchez; “*Misia Pancha, la brava*” de Alberto Novión; “*La mala reputación*” de González Castillo y José Mazzanti y “*Rigoberto*” del uruguayo Armando Mook. La dirección de las obras estuvo a cargo del propio Cunill, interviniendo además en este ciclo, destacados

escenógrafos como Gastón Breyer y Luis Diego Pedreira. Con una excelente respuesta de público se visitaron las tablas de los teatros Boedo, Fénix, Sena, General Belgrano en los diferentes barrios porteños. Al respecto el diario El Mundo del 12 de febrero de 1954 informaba,

“La Intendencia Municipal, teniendo en cuenta las provisiones que dispone el Segundo Plan Quinquenal en materia de cultura, ha resuelto que la compañía del Teatro General San Martín actúe este año en distintos barrios metropolitanos y en algunas capitales del interior. De este modo, los públicos de las respectivas barriadas y las poblaciones de tierra adentro podrán apreciar los mensajes artísticos que, de acuerdo con la finalidad ya señalada, les transmitirá el conjunto dirigido por Antonio Cunill Cabanellas”.⁶

Al año siguiente, las antiguas alumnas del Seminario completaron el repertorio nacional propuesto hasta el golpe de 1955, que detuvo las obras del nuevo edificio y también las giras. Ese golpe fue el certificado de defunción para el Seminario mismo.

Por su parte, Luis Medina Castro, Luis Tasca y Osvaldo Terranova serán parte fundamental de distintos elencos que intervendrán en las propuestas de temporadas del nuevo edificio del Teatro Municipal General San Martín. Su relevancia en la escena de la ciudad capital es bien conocida.

Reencontrarnos con parte de su trayectoria es colaborar en la construcción de una cartografía teatral sin exclusiones ni omisiones intencionadas del primer período peronista. Se trataba de un elemento más que respondía a los lineamientos generales de la doctrina justicialista definida en este párrafo: “la Doctrina Peronista o Justicialista, que tiene como finalidad suprema alcanzar la felicidad del Pueblo y la grandeza de la Nación, mediante la Justicia Social, la Independencia Económica y la Soberanía Política, armonizando los valores materiales con los derechos de la sociedad”.⁷ Un teatro expresado en términos estéticos pero también sociales. Se instala el Estado en la vida artística nacional, generando polémicas que aún resuenan. Polémicas que deben alimentarse de los documentos que permitan actualizarlas, superando las discrepancias en síntesis enriquecedoras.

Notas:

1-Resolución de la Comisión Nacional de Cultura del 7 de abril de 1947

- 2- Discurso de Juan Domingo Perón, diciembre 1946. Secretaría de Prensa de la Presidencia de la Nación.
 - 3- Revista Teatro Universal, año 1953, p. 10.
 - 4- Boletín de Estudios Teatrales del Instituto Nacional de Estudios Teatrales de julio- diciembre de 1948. Año VI, Tomo VI, N° 22-23. p. 99-100.
 - 5- Gacetilla de prensa Teatro Municipal General San Martín, abril 1954
 - 6- Diario el Mundo, Año XXVI, edición del 12 de febrero de 1954, p. 15.
 - 7-Ley 14.184, Artículo 3°, sancionada por el Congreso de la Nación el 21 de diciembre de 1952.
-

Bibliografía:

Berrotarán, P. M. 2003. Del plan a la planificación. El estado durante la época peronista, Buenos Aires, Imago Mundi.

Buchrucker, C. 1987. Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955), Sudamericana, Buenos Aires.

Dubatti, J. 2012. Cien años de Teatro Argentino: Desde 1910 a nuestros días. Buenos Aires, Editorial Biblos,

Gerchunoff, P. y Antúnez D. 2002. “De la bonanza peronista a la crisis de desarrollo”, en J. C. Torre, (Dir.), Los años peronistas (1943-1955), Nueva Historia Argentina, vol8, Sudamericana.

Marial J. 1955. El teatro independiente. Buenos Aires: Ediciones Alpe.

Ordaz, L. 1967. El teatro en el Río de la Plata; Buenos Aires, primera edición: Futuro, 1946; segunda edición: Leviatán.

—————Breve historia del teatro argentino (ocho tomos); Buenos Aires; Eudeba; 1962 a 1966.

—————1999. El teatro argentino; Buenos Aires, primera edición: La Historia Popular; CEDAL; 1971; segunda edición: Claridad.

—————1999. Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad; Buenos Aires; Instituto Nacional del Teatro.

Pelletieri, O. 1990. Cien años de teatro argentino (1886-1990), (Del Moreira a Teatro Abierto); Galerna; IITCTL.

Carlos Fos

cfos@complejoteatral.gob.ar