



Teatro, exilio y crítica periférica

Marcela Arpes

Universidad Nacional de la Patagonia Austral

mm_arpes@yahoo.com.ar

Resumen

La intención del presente trabajo es abordar la práctica teatral de las compañías itinerantes española en el extremo sur del país durante el período de la guerra civil y el exilio. Leer desde allí, es decir, desde el evento teatral marginal, periférico, perdido en el territorio austral, lejos del escenario en cuestión, las determinaciones de producción y tratamiento que bien podrían considerarse, en un nivel macro, como generales a las prácticas artísticas de la centralidad. Intentar explicar la lógica de producción del teatro en el contexto de la violencia política, donde el control y la censura se esgrimen como los instrumentos eficaces para la homogeneización del discurso artístico en función de los intereses del Estado pero, desde el detalle y casi la anécdota del ejercicio teatral absolutamente periférico, no sólo para el teatro español sino también, para el propio teatro argentino, en un borde territorial absolutamente ignoto para la hegemonía del poder español tanto como para el de la Nación argentina.

Teatro – Guerra Civil – exilio – Compañías itinerantes - Argentina

1. Un exergo teatral autobiográfico

*...el teatro erige su frágil castillo de naipes
en las fisuras de la dura e inhóspita realidad,
para ofrecer a la memoria albergue seguro,
nido duradero.*

*La memoria, sí: única patria cálida
y fértil de la rabia y de la idea.*

J. Sanchis Sinisterra

La presente comunicación surge de dos experiencias diferentes que encontraron finalmente, un punto de encuentro de manera tal que una quedó fundida en la otra. La primera, se vincula con mi interés y mi gusto personal por la dramaturgia de José Sanchis Sinisterra y el impulso que me provocó la noticia del espectáculo *Terror y miseria en el primer franquismo*¹ que se puso en escena en el teatro del CELCIT, desde el 1 de julio hasta el 28 de septiembre². Mi afición por la escritura teatral del autor español sumado a la

¹ El proyecto de escritura de *Terror y miseria en el primer franquismo* se inicia en 1979 es abandonado por su autor, retomado en 1998 y finalizado en 2002.

² La ficha técnica del espectáculo presentado en el CELCIT es la siguiente:

PLATO ÚNICO. Con Stella Minichiello, Alejandro Orlandoni, Fito Pérez. Dirección: Claudia Quiroga.

EL ANILLO. Con María Forni, Claudia Sánchez. Dirección: Teresita Galimany

INTIMIDAD. Con Concha Milla, Annie Stein. Dirección: Carlos Ianni

DOS EXILIOS. Con Daniel Bazán Lazarte, Octavio Bustos. Dirección: Claudia Quiroga



inevitable evocación del gran título de Bertolt Brech fueron los motivos valederos para que me pusiera en contacto con esos textos breves³ que no hacen más que referir escenas fragmentarias de situaciones cotidianas de miedo y hambre en la vida de los españoles durante el primer franquismo⁴. La lectura primero y luego de expectación de la puesta en escena, confirmaron que tanto los textos como la representación desbordan la significación puntual en relación con los hechos referidos a dicho contexto histórico, para ligarse con los temas de la agenda de las ciencias humanas y sociales en la actualidad, vinculados a la memoria individual y colectiva.

La segunda experiencia, es de orden académico y científico y se remonta a una investigación que con otra colega y alumnos de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de la Patagonia Austral, llevamos adelante sobre el surgimiento y consolidación del teatro en la provincia de Santa Cruz, en el marco del proyecto *Historia del teatro en las provincias*, radicado en el GETEA bajo la dirección general del Dr. Osvaldo Pelletieri.

El hecho estético de *Terror y miseria en el primer franquismo* se conectó en mi memoria con la práctica teatral santacruceña durante la guerra civil española y la posterior instancia de diáspora artística provocada por el exilio. En el momento de la investigación, no era el objetivo estudiar el teatro en Santa Cruz en relación con ese período ni tampoco estudiar el impacto y recepción de ese teatro con condiciones de producción muy específicas. Entonces, el teatro de Sanchis Sinisterra me motivó para volver sobre el trabajo de investigación pero, ahora sí, con el fin de detenerme en una reflexión un tanto más exhaustiva, no por eso acabada, de la práctica teatral en Santa Cruz y por extensión de la Patagonia costera, en el contexto de la guerra civil española y el exilio. Detenerse allí, significó contemplar el fenómeno teatral de las compañías españolas itinerantes, la consideración que de ellas hace la crítica periodística, la recepción del público y los efectos directos en relación con las condiciones bélicas y dictatoriales, muy lejanas en el espacio pero que, adquirirían de pronto, una relevancia peculiar.

EL TOPO. Con Claudia Quiroga, Sebastián Vila. Dirección: Carlos Ianni
ATAJO. Con Román Lamas, Roberto Municoy. Dirección: Teresita Galimany
Dramaturgia: José Sanchez Sinisterra.

Escenografía y vestuario: Marta Albertinazzi. Música: Osvaldo Aguilar. Asistente: Pablo Lyonnet

³ Bajo el título *Terror y miseria en el primer franquismo*, se reúnen las siguientes obras: "Primavera 39", "El sudario de tiza", "Plato único", "El anillo", "Filas prietas", "Intimidad", "Dos exilios", "El topo" y "Atajo".

⁴ Periodización que considera el primer franquismo lo que va desde la asunción de Franco y el inicio de la dictadura, una vez terminada la guerra civil hasta 1953, año en que España y Estados Unidos firman un acuerdo económico a partir del cual, este último podría instalar bases militares en territorio español



¿Qué albergaba de interesante estudiar esas compañías itinerantes, ignoradas por el teatro español y argentino, pobres en su práctica como para rescatarlas de ese olvido y ubicarlas bajo el espectro de una posible sujeción a la violencia política? El hecho suscitaba una posibilidad: leer desde allí, es decir, desde el evento teatral marginal, periférico, perdido en el territorio austral, lejos del escenario en cuestión, las determinaciones de producción y tratamiento que bien podrían considerarse, en un nivel macro, como generales a las prácticas artísticas de la centralidad. Quiero decir, el intento de explicar la lógica de producción del teatro en el contexto de la violencia política, donde el control y la censura se esgrimen como los instrumentos eficaces para la homogeneización del discurso artístico en función de los intereses del Estado pero, desde el detalle y casi la anécdota del ejercicio teatral absolutamente periférico, no sólo para el teatro español sino también, para el propio teatro argentino, en un borde territorial absolutamente ignoto para la hegemonía del poder español tanto como para el de la Nación argentina.

2. El teatro español en Santa Cruz

*Hay territorios en la vida
que no gozan del privilegio de la centralidad
Zonas extremas, distantes,
límitrofes con lo Otro, casi extranjeras.
Aún, pero apenas propias
Teatro Fronterizo. Manifiesto (latente). S. Sinisterra*

El teatro en Santa Cruz surge directamente relacionado con la experiencia teatral de las compañías itinerantes españolas que visitaron la región desde 1906, realizando un circuito costero marítimo patagónico desde Buenos Aires hasta Santiago de Chile y a la inversa. Entre las que se destacan, no sólo por la cantidad de visitas a la región y el número de sus representaciones, sino también, por la calidad y la expectativa que despiertan en el público, la Cía. Florit, Coscollano-Carrillo, la Compañía de zarzuelas y operetas de José Olivares, la Compañía de Paquita Garzón y Lepe y la Compañía. Serrano Mendoza, en la que arribará a tierra patagónica como tramoyista, Antonio Soto en el año 1920, quien se convertirá en pocos meses en el secretario general de la asociación de obreros en Río Gallegos y promoverá la famosa huelga obrera del '21⁵.

⁵ Osvaldo Bayer en *Los vengadores de la Patagonia trágica* recuerda este hecho: "En 1919 se embarca en calidad de tramoyista de la cía. Teatral Serrano-Mendoza que hacía el recorrido de los puertos patagónicos argentinos y continuaba su periplo por Punta Arenas, Puerto Natales, Puerto Montt, ida y vuelta llevando el arte dramático a los aislados villorrios australes".



De manera general, podemos decir que los textos que integran los repertorios pertenecen al canon de los géneros populares, básicamente zarzuelas y entremeses⁶. Por temporada teatral de las compañías se entiende todas las representaciones que llevaban a cabo en cada localidad de su recorrido y en la que se ejecutaba todo el repertorio, en ocasiones repetido año a año con ligeras variaciones. A partir de la década del '20 y durante el '30 y el '40, estas compañías integrarán en general para finalizar la temporada y como gesto de apropiación de la identidad nacional, la representación de alguna obra del género popular argentino como sainetes o la teatralización de tangos. Asimismo, se incluyen obras clásicas entre las que se destacan: *Todo un hombre* de Miguel de Unamuno, *Espectros* de Ibsen, las comedias "finas" de Gregorio Martínez Sierra o las tragedias de Federico García Lorca, evolución en el tiempo que pone de manifiesto un progresivo proceso de heterogeneidad de las textualidades y la consecuente modificación que tal diversidad conlleva en cuanto a los códigos de teatralidad de las puestas en escena.

La composición de la población de Santa Cruz, de fuerte base inmigratoria española da lugar a la fundación de las Sociedades Españolas en las distintas localidades de la provincia desde 1906 en que se crea la de Río Gallegos. Todas ellas con sus respectivos teatros y luego con sus propios elencos teatrales de aficionados locales, en una especie de repetición social y cultural de lo que había sucedido en Buenos Aires como señala Axeitos (2002, págs.) al estudiar el teatro del exilio gallego:

En Buenos Aires, a través de las organizaciones societarias en principio Centro Gallego, Federación de Sociedades Gallegas, Sociedade Nazonalista Pondal, Centro Ourenzano que agrupaban a más de cien mil emigrantes y la formación de algunas compañías profesionales a partir de los años treinta, germinó una infraestructura aceptable.

Dicha infraestructura para la sociedad de Río Gallegos será el teatro Colón, edificio destruido por un incendio en 1967. Si bien, desde el punto de vista teórico no puede abordarse esta etapa del desarrollo teatral santacruceño pensando en términos de campo artístico con su propia dinámica, no obstante cabría la consideración de un ambiente teatral fundamentado básicamente en la avidez del público y la oferta teatral en función de dicha demanda, cuyo dato más significativo es el éxito de venta de abonos por anticipado y la expectativa que despierta el anuncio del arribo de las compañías a partir del seguimiento

⁶ Entre las más representadas se encuentran: *La viuda alegre*, *El conde de Luxemburgo*, *Las corsarias*, *La corte del faraón*,



que la prensa realiza del itinerario marítimo de los grupos teatrales que van recorriendo las distintas localidades del circuito costero.

Con la aparición de otro tipo de compañías a partir de 1920, como las porteñas y las de intercambio regional con Chile, se produce una merma de las visitas artísticas de las compañías españolas. Sin embargo, desde el año '36 hasta el '41 se registra un incremento llamativo.

Evidentemente, la declaración de la guerra civil y luego, el triunfo del bando nacionalista y el consiguiente exilio de los artistas republicanos son datos relevantes abordados por los estudios sobre el tema. Pero aquí, en el territorio olvidado, son elocuentes e intentan explicar el por qué de la intensificación de las visitas de este teatro itinerante abonando la hipótesis de un fuerte vínculo entre teatro y política. Vínculo que permanecerá silenciado o ambiguo, si pretendemos hallarlo a partir de pronunciamientos ideológicos claros desde la instancia de producción, quiero decir, desde los propios artistas pero que, se expresan sin dobleces en los mecanismos de recepción del público y sobre todo de la crítica periodística de la época.⁷

3. Teatro, política y exilio en la Patagonia Austral

*Paulino: (...) Nosotros somos artistas, ¿no?
pues la política nos da igual. Hacemos
lo que nos piden y santas pascuas.*

Carmela: ¿Ah, sí? ¿Y si te piden lo de los pedos?

*Paulino: ¡Eso no es lo mismo! ¡Los pedos no tienen
nada que ver con la política!*

*Carmela: Pues para mí es lo mismo... O peor
¡Ay, Carmela!*

Muchos de los estudios teóricos que se dedican a pensar la relación entre teatro, política y exilio durante el franquismo (Abellán (1987), Neuschäfer (1994), Monleón (1984, 1989, 2005), Hormigón (2002, 2005), Doménech (1977, 2005) Paulino (2002), Neil Diago (1994-1995), Ana Seoane (2005), destacan el dato de que la diáspora artística afectó a todos los que integran naturalmente el sistema teatral, no sólo a dramaturgos. Así por ejemplo, Aznar Soler (1995), elabora un extenso listado de autores, actores, actrices,

⁷ Asimismo, desde este eje teórico bien podrían leerse también las prácticas teatrales que, primero desde el anarquismo y luego desde el socialismo obrero, se desarrollaron paralelamente con un grupo teatral propio, el Oasis, y un espacio de representación propio como fue el salón Libertad.



escenógrafos, críticos y directores que tuvieron que partir de España y dispersarse por distintas ciudades de Europa y de Latinoamérica. Juan Antonio Hormigón en este mismo sentido expresa que:

El exilio teatral español incluyó todos los ámbitos del trabajo escénico. Actores, directores de escena, autores, escenógrafos, figurinistas, maquinistas etc, fueron parte de la oleada del exilio. Unos tenían un amplio ejercicio profesional, otros muchos eran bisoños, todos ellos abandonaron el país hacia destinos diferentes.

Sin dudas las dos ciudades latinoamericanas que albergaron a la mayor cantidad de artistas exiliados y que funcionaron como los espacios de la creación de la mejor dramaturgia y puestas en escena del teatro español “trasterrado”, fueron México y Buenos Aires⁸.

Ahora bien, también es curioso que dichos estudios teórico-críticos, a pesar del énfasis con que afirman el padecimiento que sufrió y afectó a todo el fenómeno teatral, luego se dedican a analizar la tríada teatro/política/exilio exclusivamente desde la dramaturgia. Y entonces, los pasajes obligados por la dramaturgia desterrada de Max Aub, Alejandro Casona, Rafael Alberti, Gregorio Martínez Sierra, Alfonso Castelao, Rafael Dieste, Grau, Salinas entre otros, que por cierto, ya eran autores consagrados antes del estallido de la guerra civil. Y si hay un desvío, la línea de reflexión crítica se detiene ineludiblemente en Margarita Xirgu como actriz y directora y en el trabajo crítico de Enrique Díez Canedo y Rivas Cherif desde la barricada de la revista *Primer Acto*, críticas, en general, referidas a dichos escritores.

Quiero decir, muy poco se ha indagado sobre las compañías teatrales profesionales de artistas muy poco conocidos o “bisoños” como dice Hormigón y además pobres, que igualmente fueron víctimas de la diáspora ocasionada por las condiciones represivas. Esas compañías que debían itinerar, no por los centros urbanos y sus circuitos teatrales consolidados, porque allí no encontraban acogida sino por esa periferia territorial, incluso extrema, como es el caso de la Patagonia Austral. El exilio que se inició a finales de agosto de 1936 pero cuyas mayores oleadas se produjeron en 1938 y 1939 finalizada la guerra civil, ocasionó la salida de los soldados sobrevivientes del ejército republicano, pero también, el éxodo de “columnas inmensas de la población civil abatida y aterrada”, como señala Hormigón.

⁸ Para un mejor detalle de las ciudades de acogida de la diáspora véase Hormigón J. A (2005).



Como expresamos más arriba, el año 1936 es un año llamativo en Santa Cruz y por extensión también en el circuito costero patagónico porque se registra un flujo de artistas teatrales y de variedades que se aventuran hasta las costas australes para ofrecer su arte, algunas veces en parejas de actores con un niño o joven, otras, en agrupaciones más numerosas que llegan a incluir orquesta para la ejecución de música en vivo ¿El simple hecho del incremento de visitas y del número de compañías autodenominadas españolas o de zarzuelas durante esos años es dato suficiente como para hipotetizar que se trataban de artistas corridos de sus tierras por las condiciones políticas que les impedían allí su práctica? Y más, estos artistas periféricos ¿podrían adquirir “el estatuto de exiliados”, apropiándome del pensamiento de Raquel Macciuci (2006: 315) a propósito de los escritores trasterrados? Puede ser un dato no menor, pero lo más categórico y elocuente para sostener la hipótesis es que la propia crítica periodística (por otra parte la única que se ejerce en esos años) informa, seguramente con displacer dada la tendencia nacionalista en el caso del diario *La Unión*, todas las veces en que las recaudaciones de las funciones se realizarán a beneficio de sus primeros actores o para paliar la situación de los damnificados republicanos o la de los artistas deportados por el gobierno o en ayuda a los niños huérfanos del bando republicano. Es decir, se convoca al público, no sólo por la calidad de los espectáculos que, por otra parte el éxito que han tenido en otros lugares del recorrido sirve de garantía, sino también, apelando a cierta sensibilidad político ideológica, más allá de lo estético.

En efecto, para la época, el diario *La Unión* de Río Gallegos es la fuente que permite acercarnos a la reconstrucción de la práctica teatral de estas compañías extranjeras y del fenómeno teatral de aficionados locales. En sus páginas se adelanta la visita, se anuncia el espectáculo un día antes del estreno y se escribe la crítica al día siguiente de la puesta. Sólo para mencionar algunas de las compañías españolas y de zarzuelas que registra el diario y otras fuentes relevadas, en septiembre del '36, se presenta la Cía. Española de Zarzuelas Reynado⁹; desde el 16 al 24 de junio la presentación de la Cía. Mexicana de dramas y comedias Ruiz-Madrid, bajo la dirección de Luis Canesa, que realiza en el teatro Colón trece representaciones¹⁰. En enero del '37 Tomás Simarí, artista renombrado en

⁹ Esta compañía está integrada por doce miembros. La crítica es muy elogiosa y nos dice que “son sencillamente excepcionales y lo mejor que en el género ha llegado hasta estos lejanos lugares del país”. Ponen en escena *Marina*, *El anillo de hierro*, *Las Corsarias*, *Doña Francisquita* del maestro Vives, la opereta picaresca *La casta Susana*, entre otras; mientras que para la noche de despedida incluyen el sainete argentino *Por gallardo y calavera me dejaste en la palmera*.

¹⁰ Entre las que se destacan *La malquerida*, *El infierno negro* y *La virgen del invierno*. El prestigio de la agrupación está respaldado en la primera actriz mexicana María Ruiz Madrid, además de la alabanza generalizada de la crítica que considera que “todos los componentes son de singular valía



Buenos Aires por sus actuaciones en radioteatro se presenta en el Teatro Colón donde ofrece tres funciones con gran éxito, para luego continuar hacia Magallanes; en el mismo año los hermanos españoles Laviada-Alonso actúan por tres únicas funciones en Río Gallegos¹¹.

En junio del '38 debuta la Cía. de dramas y comedias encabezada por María Llopart y dirigida por Enrique Barrenechea. Las puestas de *Yerma* y *Bodas de sangre* tuvieron un éxito rotundo, cuya convocatoria masiva puede explicarse por múltiples causas. La calidad teatral es sin duda una de ellas, ya que *Yerma* había sido estrenada en el '34 por Margarita Xirgu en Buenos Aires, con puesta del propio Federico García Lorca. Por otro lado, la novedad, ya que las tragedias no son un género habitual de la escena regional. A ello se suma el compromiso ideológico de parte de la colectividad española con la República, puesto de manifiesto en la función a beneficio brindada por la compañía.

El 21 de marzo del año 1939, el diario *La Unión* reproduce una semblanza de Francisco Castro a cargo del escritor peruano Felipe Sassone. Tal cita sirve para adelantar el prestigio del literato, comediógrafo, actor y director de escena Castro, quien encabeza la Cía. España, la que debuta en Río Gallegos al día siguiente con la obra *El padre Castañuelas* cuya autoría es del propio Castro.¹² En abril del '40 y en '41 se registra al presencia del Sexteto Paganini¹³ y en enero del '42 hace una serie de presentaciones en el teatro Colón con gran éxito la Cía. de comedias Rosario García Ortega y Carlos Díaz de Mendoza.¹⁴

y sobre todo dan una impresión definida de hallarse muy fogueados en el quehacer teatral". La controvertida obra *La virgen del invierno* de Vidal Palma, descrita como una obra de corte vanguardista en la concepción y cuyos valores suscitan una extensa polémica, como así también, *Prostitución o La tragedia del cabaret*, no son aptas para menores ni para señoritas.

¹¹ Las obras que ponen en escena son: *Amor de madre* de Fidel Cano, *Porqué se quitó Juan de la bebida* de Jacinto Benavente, *Los irresponsables* de Joaquín Dicenta y *El cuarto N° 13* de Mark Twain.

¹² De la Cía. España el diario señala que es la más numerosa que ha llegado a la Patagonia con veintidós integrantes, con un repertorio casi desconocido y más de mil funciones en Sudamérica. Siete representaciones a lleno total realiza la Cía. Con los textos de su director, F. Castro, como *Sol de España*, *La sal de mi tierra*, *Se parecía a la virgen*, *El emperador del cante*, *Para Ud.*, *la jaca*, *La venganza del cenizo*, entre otras.

¹³ Se presenta con espectáculos de variedades donde se destaca el primer bandoneonista Osvaldo Gomez, creador del paisano Garabato, personaje típicamente criollo.

¹⁴ Interpretan *Liceo de señoritas*, *Una piedra en el camino* de Santiago Scherini; *¡Mujer!* de Martínez Sierra, *La tumba de las vírgenes* y *Mancha que limpia* de José Echegaray. Durante los días de sus actuaciones convoca numeroso público y apela con funciones extrapopularísimas a las familias de más escasos recursos para "que tengan la ocasión de ver actuar y formarse en el buen arte dramático".



En general, la práctica teatral de estas compañías está fuertemente vinculada con la idea de teatro como fiesta popular. La explotación de estos códigos de teatralidad obedece a una concepción del teatro como diversión y esparcimiento que no abandona por ello sus intenciones didáctico morales y que recupera los géneros tradicionales del teatro popular español. Estos repertorios se configuran como un mosaico exhibiendo a una España desvinculada absolutamente de las condiciones de violencia social y política de la guerra y la posguerra. La evocación de la patria abandonada forzosamente, como expresa Hormigón (2005:22) es embellecida y sublimada en función de los gustos y preferencias de los espectadores. El teatro que se puede ver en los escenarios australes y que, obviamente condiciona las elecciones estéticas de los grupos de aficionados locales, no se condice con la producción dramaturgica de los autores trasterrados, es decir, una dramaturgia militante y de denuncia. Así, quedan configuradas en la práctica dos líneas teatrales diferenciadas tanto por las situaciones de prestigio como por las económicas y por el dilema siempre presente en el teatro entre representación y escritura. Al respecto José Paulino (2002: 43) describe estas dos perspectivas:

(...) la visión mítica del conflicto español se nos presenta como una línea dramática simultánea y paralela a ese otro teatro más reivindicativo y polémico. En ella el exilio proyecta su desplazamiento de España elaborando una imagen de carácter poético y de resonancias telúricas naturales, frente a la otra imagen más militante.

Sin embargo, otra mirada posible para entender los criterios de elección de los repertorios es la que está directamente vinculada con la censura. Si bien es cierto, que en la Argentina, y en particular en la Patagonia Austral, la política franquista y sus mecanismos de control sólo se leen en los diarios, no menos cierto es que la época está atravesada por el ejercicio de las prácticas autoritarias y la necesidad de conjurar los fantasmas del socialismo y del comunismo organizado o, como muchas veces califican las notas de la prensa, “los extremistas disolventes”. El miedo se dispersa por las comunidades y se reproducen similares situaciones de coerción que las que se implementan a gran escala y entonces, quizás la razón por la cual el teatro, en su veta de fiesta popular y diversión “sana”, fuera la mejor opción. No debemos olvidar que las compañías debían pedir permiso a las autoridades del territorio para poder ofrecer su repertorio, y en muchos casos –como dan cuenta los documentos relevados– debían describir las características estéticas y hasta ideológicas y morales del espectáculo. Quiero decir, incluso en este territorio alejado y con una mínima población pero ávida de esparcimiento, el teatro debía someterse a regímenes



de control y autorización. Neuschäfer (1994: 49) analiza esta misma circunstancia en el teatro español de la guerra y la posguerra:

Es obvio que las trabas derivadas de este proceso de control amplio, anónimo e impenetrable y sobre todo el miedo a la consulta previa, inducía a los autores a velar por anticipado, bien mediante la autocensura o desarrollando una peculiar manera de escribir y de pensar, para ofrecer a la censura estatal los menores puntos de fricción.

Recuperando el epígrafe de este apartado, el breve pero elocuente diálogo de *¡Ay, Carmela!*, poner en escena un teatro popular, diestramente representado, con una dramaturgia en muchos casos reconocida como “fina y de buen gusto” tendría dos efectos inmediatos: por un lado, una convocatoria masiva, de un público para el que lo español lo conecta directamente con sus lazos identitarios, apelando a la fiesta sana que propician los géneros populares y, por otro lado, se constituye en una estrategia eficaz para provocar la mínima conflictividad con la autoridad, quien recordemos, no sólo debe autorizar la obras sino además eximir del pago de impuestos y permitir la publicidad del espectáculo a través de los anuncios con bombas de estruendo.

4. Para un teatro apolítico, una crítica ideologizada

*Paulino: ¿Por qué lo hiciste, Carmela?
¿Por qué tuviste que hacerlo, di?
¿Qué más te daba a ti la bandera, ni la canción
Ni la función entera, ni los unos, ni los otros
Ni esta maldita guerra?
¡Ay, Carmela!*

Además de los documentos en los archivos públicos, en su mayoría legajos de solicitud de permisos y ordenanzas de las autoridades territoriales que permitían o prohibían los espectáculos, la crítica periodística nos permite también acceder a un conocimiento más o menos validado. El diario *La Unión* de Río Gallegos se va a convertir en un aparato fundamental para aproximarnos a ese saber. Dicho diario se manifiesta abiertamente en favor de los nacionalistas afirmando, por ejemplo, que:

...el nacionalismo no es, pues, una teoría que se pueda discutir, aceptar o rechazar. Es la realidad misma de la vida humana. Teoría, en cambio es el antinacionalismo marxista, teoría a cuya falsedad radical se añade el vicio de un origen impuro y satánico que arraiga en odio y resentimiento. (07-06-38)



Sus artículos consagran las campañas militares de Franco y sus triunfos; se reproducen notas de diarios centrales acordes con esta tendencia, como es el caso de “El nacionalismo como realidad de la vida humana” escrita por Manuel García Morente y publicada durante el 13 y 14 de mayo de 1938. La exhibición del pronunciamiento ideológico a favor del franquismo la hallamos desde las calificaciones y valoraciones en notas de información trivial hasta en los extensos artículos de opinión en ocasión de circunstancias particulares, como por ejemplo el dedicado a la muerte de Miguel de Unamuno que se publica el 4 de enero de 1937. Desde el estallido de la guerra, en sus páginas se analiza diariamente el desarrollo del proceso bélico. Y desde allí, se insiste en la necesidad de llevar adelante fuertes mecanismos de control para “combatir a las hordas extremistas” y para evitar que se propague en la Argentina “el mal del comunismo”.

Sin embargo, es este mismo diario el que publica también, en un gesto casi lindante con lo esquizofrénico, las funciones a beneficio de los damnificados republicanos, los balances económicos luego de dichas funciones donde se especifica el detalle de los fondos recaudados y los montos girados a través de la Sociedad Española.¹⁵

La recepción del público y de la crítica que se ocupa de este teatro que opta por maquillarse de apoliticidad, lee ideológicamente la práctica y se configura así un espacio donde se tensionan las manifestaciones republicanas y los pronunciamientos nacionalistas. Una trama discursiva que deja ver los hilos complejos de la escena pública y artística en el contexto violento.

Me gustaría detenerme particularmente en dos casos como prueba de esta tensión paradójica y que se erigen como testigos, no de un teatro épico exiliado, objeto del pensamiento central de la macrohistoria sino, del vaciamiento de heroicidad de la práctica periférica inscripta en un abordaje microhistórico. Uno de ellos lo protagoniza la Compañía España bajo la dirección de Francisco Castro. La compañía que tiene un éxito rotundo durante todo su itinerario costero, está integrada por veintidós miembros entre los que se destacan, la cancionista y el actor, hijos de padres españoles inmigrantes y artistas y, el “Niño de Utrera”, un joven que “hace las maravillas del canto” según la crítica. Durante su estadía en Río Gallegos, el diario publica un extenso reportaje a este joven y allí explicita

¹⁵ Isabel León que se ha convertido en una fuente oral fundamental para el trabajo, señala que en el Oasis y en el Grupo del Centro Democrático Español ‘militaban’ todos los aficionados de Río Gallegos y lo mismo sucedía en las otras localidades de la región. Trabajaban a beneficio de las víctimas de la guerra, “sin malgastar el dinero destinado a tal fin en copetines ni trajes costosos, ni siquiera en decorados y los beneficios se giraban a través de la Casa España”.



rápidamente los motivos de su partida de España: el estallido de la guerra civil y la manera en que tuvo que huir “ayudado por Paco Castro, disfrazado de guardia civil”. Francisco Castro lo espera en Buenos Aires y, a partir de su llegada, lo integra al elenco de la Compañía. El Niño de Utrera es el caso típico que describe Hormigón (2002: 30) en su trabajo sobre el teatro y el exilio a propósito de “los niños huérfanos de la guerra”:

Algunos de los niños españoles que fueron enviados a diversos países durante la guerra civil o que marcharon al exilio con sus padres, se formaron artísticamente en los lugares de acogida. Iniciaron igualmente su trabajo profesional y en la mayor parte de los casos volvieron a España.

En el extenso artículo de despedida de la Cía. España, publicado el 4 de abril del '39, además de los elogios, la crítica se encarga de señalar que:

es más significativo y apreciable su triunfo si se tiene en cuenta que elementos bien conocidos y calificados entre nosotros, como extremistas disolventes, han realizado dentro y fuera de nuestra localidad activa propaganda para producir un vacío a la prestigiosa compañía, sindicada por ellos como fascista.

Las razones de ese sector de la comunidad que había intentado el boicot teatral a la compañía, entra en plena contradicción con la voz del Niño de Utrera quien enunciaba vedadas razones antifascistas para justificar su huida de España. Y más, la defensa de los teatristas la asume el diario nacionalista que publica los anuncios de deportación de artistas españoles republicanos. Quiero decir, este caso perdido en la lejanía de un territorio dependiente aún del gobierno central de la Nación argentina, muestra claramente, las tensiones ideológicas complejas que entrañan la guerra civil, el franquismo y la diáspora artística. De esta manera, el teatro ha quedado en la encrucijada de ser a la vez víctima y victimario, vencedor y vencido. El teatro que quiso disimular, eludir u ocultar su conciencia política esgrimiendo sólo razones estéticas, quedó al descubierto y juzgado por la conciencia pública como fascista y antifascista a la vez. La estructura binaria con que la historiografía más reaccionaria suele pensar los acontecimientos de violencia y dictadura, en este caso, republicanos y nacionalistas, se ve subsumida por la aparición de otra estructura trinaría en la que, sin que desaparezcan los términos antagónicos, interviene un tercero, el testigo, que queda en una zona de indefinición o en un “entre” deleuziano. En el manifiesto



del Teatro Fronterizo, Sanchis Sinisterra señala justamente la situación o el posicionamiento del teatro periférico o fronterizo:

Hay –lo ha habido siempre- un teatro fronterizo. Íntimamente ceñido al fluir de la historia, la Historia, sin embargo, lo ha ignorado a menudo, quizás por su adhesión insobornable al presente, por su vivir de espaldas a la posteridad. También por producirse fuera de los tinglados inequívocos, de los recintos consagrados, de los compartimentos netamente serviles a los rótulos, de las designaciones firmemente definidas por el consenso colectivo o privativo. (...) De ahí que con frecuencia resulte irreconocible, entre híbrido, monstruo fugaz e inofensivo, producto residual que fluye tenazmente por cauces laterales (...) su vocación profunda no es la Idea o la Nación, sino el espacio relativo en que nacen las preguntas, la zona indefinida que nadie reivindica como propia.

El segundo caso, plantea una inversión de la paradoja anterior: un teatro que exhibe su gesto ideológico y que además saca provecho de tal pronunciamiento y una conciencia estatal que no oculta el mecanismo de censura con que desea aplanar y homogeneizar la práctica a fin de encauzarla en sus intereses.

En junio del '38 debuta la Cía. de dramas y comedias encabezada por María Llopart y dirigida por Enrique Barrenechea, grupo de renombre en Sudamérica y que ha viajado realizando el circuito costero patagónico chileno y argentino.¹⁶ Es, sin dudas *¡Y paz en la tierra!* de Alejandro Flores, la obra que merece una mención especial debido a la censura que hubo de sufrir por parte de las autoridades policiales de Río Gallegos. La misma noche de la puesta se suspendió la función por orden de la jefatura de policía y se incauta el libreto para realizar su análisis. El diario *La Unión* reproduce el 28 de junio la extensísima exposición policial dirigida al Gobernador Gregores. Cito a continuación parte de la nota publicada:

Tal información nos ha sido confirmada, manifestándonos que la medida ha sido adoptada en previsión de que se tratara de una obra de tendencia comunista como lo hacían suponer los términos de la propaganda y determinado además hecho por uno de los artistas, al anunciar desde el escenario, el estreno de la obra lo que permitía interpretar de que respondía a la

¹⁶ Se presenta con varias obras entre las que se destacan *El Rosario*, aplaudida por el público y la crítica quien dice de Llopart que es una actriz "dúctil y emotiva". *Malhaya tu corazón* de Alejandro Flores, *La canción eterna*, *El timbre de alarma*, *Judío* del autor argentino Ivo Pelay, y *¡Y paz en la tierra!* La 'mise en scene' propuesta por la Cía. es sobria y de buen gusto, con motivos que destacan un concepto ajustado de los modernos cánones de la teatralización, son algunos de los juicios que emite la crítica especializada.



mencionada ideología extremista cuya propaganda es reprimida en nuestro país.

Finalmente, luego de la gran expectativa despertada en el público debido al acto de censura, hecho del que se apropia la Cía. para elaborar una rápida campaña de publicidad sensacionalista, la obra se estrena con modificaciones que consistían básicamente en correcciones de vocabulario, la prohibición estricta de la ejecución de cualquier ademán de índole ideológico y de la utilización del color rojo. El acto de censura provoca la adhesión masiva del público al espectáculo. Aquí el teatro, aceptando la coerción impuesta por la conciencia estatal, sin embargo, ha jugado el rol de revolucionario. El tercer testigo ahora es el público, que en los signos borrados de la escritura -corrección textual y gestual del Estado- lee, la necesidad de una adhesión masiva. Pero su presencia en el teatro puede, o bien ser una respuesta sólo a la reacción del efecto sensacionalista de lo prohibido sin una definición ideológica clara, o, el respaldo a la compañía y la manifestación del posicionamiento de su conciencia política.

5. Un cierre provisorio

La ficción de Sanchis Sinisterra y su texto programático permitieron anclar e intentar interpretar una práctica artística y una realidad histórica no tan sencilla. El teatro periférico transitando por un territorio extremo quizás pudo ser un punto discreto desde el cual pensar una superficie densa, compleja y atravesada de interpretaciones centrales.

Me interesa volver sobre el concepto de diáspora para vincularla efectivamente con lo que le da origen, es decir, una dispersión de los miembros de una comunidad, en tierras ajenas por circunstancias de conflictividad social, política, religiosa, étnica, amplificadas con las resonancias de dolor, pues despliega conceptos asociados a confinamiento, exilio, tradiciones y adaptaciones. La diáspora de los sujetos en un movimiento dinámico, masivo y anónimo. Los sujetos arrojados a sobrellevar las circunstancias de inclusión y exclusión y a la disimulación de sus gestos, para lograr sobrevivir en un escenario más o menos estable.

Pero también, pensar el territorio diaspórico en el que puede quedar inscripto el arte. El arte, en este caso el teatro, como una práctica agitada por las tensiones entre culturas, adhesiones ideológicas, interpretaciones políticas, coerciones y morales públicas.

Los sujetos y el arte diaspórico son indefinibles, inestables, susceptibles de ser apropiados y reductibles al peso de las sentencias antagónicas. Permanecen en una indecibilidad y en una frontera o linde que les confiere una identidad de dudoso linaje. Son muestras bastardas o mestizas que, sin embargo y por el hecho de resistirse a cualquier



encauzamiento, quedan liberadas del esclerosamiento interpretativo. Es posible que las compañías españolas de teatro, no consagradas ni prestigiosas, que se aventuraron al extremo sur del país con todos los peligros e incomodidades que suponía llegar hasta allí en la década del '30 con el fin de representar en pobres teatros de territorios casi deshabitados, hayan sido el pequeño fragmento marginal necesario para reponer el verdadero sentido del todo central y dominante. Quiero creer en esta alternativa borgeana.

Bibliografía

Abellán, M.J (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península.

Arpes, Marcela, Atienza, Alicia (2005). "El teatro del Siglo XX en Santa Cruz. 1900-1950" en Osvaldo Pelletieri (Ed) *Historia del Teatro en las Provincias*. Buenos Aires, Galerna.

Axeitos, Xosé Luis (2002). "El teatro gallego en el exilio" en *El exilio teatral republicano de 1939*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

Aznar Soler, Manuel (1995). "El drama de la dramaturgia desterrada" en *Literaturas del exilio*, Associació de Idees – GEXEL, Sant Cugat del Valles (p. 23-30)

Cabrera, Hilda. "España como tragedia y como farsa", *Página 12*, 11 de julio de 2008.

Diago, Nel (1994). "Buenos Aires capital teatral de España (1936-1939) en AAVV, *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino*, Ed. Osvaldo Pelletieri, Galerna (p. 17-32).

Diago, Nel (1995). "La guerra civil española (1936-1939) en el teatro argentino de la época" en AAVV, *El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Ed. Osvaldo Pelletieri. Galerna (p. 205-216).

Doménech, Ricardo (1977). "Aproximación al teatro del exilio", en *El exilio español de 1939*, volumen 4, Madrid, Taurus.

Doménech, Ricardo (2002). "Nueva aproximación al teatro del exilio" en *El exilio teatral republicano de 1939*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

Gómez Díaz, Luis M (1993). "La idea de teatro en la dramaturgia de la guerra civil. Algunos ensayos", *Anthropos*, Nº 148, Septiembre, Barcelona. (p. 35-39).

Hormigón, Juan A. "Condición y características del exilio teatral". *ADE*, Número 98, *Teatro del exilio español*, Madrid. Noviembre-Diciembre 2005.

Hormigón, Juan A. "El exilio teatral español" en *ADE*, Número 98, *Teatro del exilio español*, Madrid. Noviembre-diciembre 2005.

Macciuci, Raquel (2006). "Después de las vanguardias: el umbral del exilio" en *Final de Plata Amargo. De la vanguardia al exilio: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Rafael Alberti*, La Plata, Al Margen.

Monleón, José (1984). "La tragedia del exilio" *Primer Acto* Nº 202, Enero-febrero (p. 101-104).



- Monleón, José (1989). "El segundo exilio" en *Primer Acto* N° 231, nov-dic. (p. 62-67).
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, tetro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, Traducción de Rosa Pilar Blanco.
- Oliva, César (1989). *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- Paulino, José (2002), "España: historia y mito. Dos perspectivas dramáticas del exilio" en *El exilio teatral republicano de 1939*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes
- Pérez Rasilla, E, "Los dramaturgos y el exilio" en *ADE*, Número 98, *Teatro del exilio español*, Madrid. Nov-dic. 2005.
- Ruiz Ramón, Francisco (1981), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- Sánchis Sinistierra, José (1991), *Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay, Carmela!*, Ed. Manuel Aznar Soler, Madrid, Cátedra.
- Sanchis Sinistierra, José (2003), *Terror y miseria en el primer franquismo*, Ed. Milagros Sánchez Arnosi, Madrid, Cátedra.
- Seoane, Ana, "El teatro del exilio en el cono sur", *ADE*, Número 98, *Teatro del exilio español*, Madrid. Noviembre-diciembre, 2005.

El material fotográfico de las puestas de *Terror y miseria en el primer franquismo* que se proyectó en el Congreso fue gentilmente por el archivo fotográfico del CELCIT.

El material fotográfico y gráfico referido a teatro en Santa Cruz pertenece al archivo del diario *La opinión austral* de Río Gallegos y de los Archivos Históricos Municipales de Santa Cruz y del Archivo histórico de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Cruz.

Datos de la autora

Es Profesora Adjunta Ordinaria del Profesorado en Letras y de la Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional de la Patagonia Austral – Unidad Académica Río Gallegos. Responsable de las asignaturas: Literatura argentina I y Literatura Argentina II .

Actualmente dirige dos proyectos de investigación, uno de ellos centrado en las reconfiguraciones y desplazamientos en los espacios y estrategias de enunciación del intelectual español contemporáneo.

La Profesora Arpes dirige asimismo la Unidad Ejecutora UNPA del Proyecto "La literatura y sus lindes en América Latina" en un marco de investigación interuniversitaria integrado por la Universidad Nacional del Litoral y la Universidad Federal de Santa Catarina (Brasil). Desde el año 2004 es Directora de las carreras de Licenciatura y Profesorado en Letras de la Unidad Académica Río Gallegos de la Universidad Nacional de la Patagonia Austral. Se desempeña como consejera por el Claustro de Profesores del Consejo de



Unidad de la UNPA. Desde 1995 es miembro del Consejo Editorial de la Revista *Espacios Nueva Serie*, publicación de la UNPA y también es miembro del Consejo Editorial de la Revista *Semiosis Ilimitada*. Sus últimas publicaciones focalizan, entre otros temas, en diversos aspectos del teatro y la dramaturgia (como las experiencias de Teatro Abierto y Teatro por la Identidad).

