



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Representaciones del peronismo en el Teatro Argentino [1945-1976]

Autor:

Leonardi, Yanina Andrea

Tutor:

Pellettieri, Osvaldo

2009

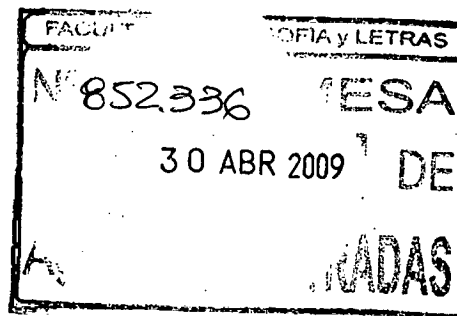
Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



Tesis

13-3-18

Tesis de Doctorado

***Representaciones del peronismo en el
Teatro Argentino (1945-1976)***

Doctoranda: Yanina Andrea Leonardi

Director de tesis: Dr. Osvaldo Pellettieri

Codirectora de tesis: Clara Kriger

Consejera de Estudios: Clara Kriger

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Dirección de Bibliotecas

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Representaciones del peronismo en el Teatro Argentino (1945-1976)

Índice General

INTRODUCCIÓN	6
PRIMERA PARTE	23
EL TEATRO DURANTE LOS AÑOS PERONISTAS 1945-1955	
Introducción a la Primera Parte	24
Capítulo 1. Campo intelectual y campo teatral 1945-1955	25
Capítulo 2. Políticas culturales: Estrategias de autorepresentación de los objetivos y logros del gobierno peronista	41
2.1.Experiencias teatrales educativas	53
2.1.1. El teatro obrero Argentino de la Confederación General del Trabajo	54
2.1.2. El proyecto “Un Teatro para los Niños de la Nueva Argentina”	64
2.2. Usos y apropiaciones de los espacios teatrales	70
2.2.1. El Teatro Nacional Cervantes como epicentro de las políticas culturales peronistas	73

2.2.2. El Teatro Colón y la representación de la polémica dentro del campo intelectual	86
2.2.3. El espacio público: apropiaciones y nuevos usos, la conversión de las masas en público	94
2.3. Los actores como estrategias de identificación popular	99
2.3.1. Enrique Muiño	106
2.3.2. Fanny Navarro	113
2.3.3. Enrique Santos Discépolo	119
Capítulo 3. Las representaciones del peronismo durante los años peronistas (1945-1955)	126
3.1. Las representaciones del peronismo en la política cultural teatral	126
3.1.1. El teatro de propaganda peronista	126
3.1.2. Un desvío dentro del teatro de propaganda: <i>Antígona Vélez</i> , de Leopoldo Marechal	151
3.1.3. La apropiación del teatro popular: sainetes y piezas nativistas	155
3.2. La disidencia con la cultura oficial: el "Teatro Independiente"	162
3.2.1. Las representaciones del peronismo en <i>El puente</i> de Carlos Gorostiza	168
Conclusiones	179
SEGUNDA PARTE	182

LOS AÑOS DE LA RESISTENCIA: COMPROMISO Y EVASIVAS

Introducción a la Segunda Parte	183
Capítulo 4. Campo intelectual y campo teatral 1955-1969	184
4.1. La figura del intelectual comprometido	205

Capítulo 5. Peronismo y realismo reflexivo: Silencios y evasivas	209
5.1. El teatro de Ricardo Halac	215
5.2. El teatro de Roberto Cossa	221
5.3. El teatro de Oscar Viale	227
Capítulo 6. El teatro popular: la permanencia de las representaciones del peronismo en la Revista Porteña	233
Conclusiones	243
TERCERA PARTE	246
POLITIZACIÓN Y NACIONALIZACIÓN DEL ARTE Y LA CULTURA	
Introducción a la Tercera Parte	247
Capítulo 7. Campo intelectual y campo teatral 1970-1976	248
7.1. Artistas e intelectuales comprometidos y revolucionarios	258
Capítulo 8. Las políticas culturales teatrales peronistas 1973-1976	263
Capítulo 9. Peronismo y “teatro de arte”: el “teatro de intertexto político”	276
Capítulo 10. Las experiencias teatrales de agitación y propaganda	296
10.1. Los espacios marginales y la militancia	301
10.2. Las textualidades políticas	307
Conclusiones	319

Conclusiones generales 321

Bibliografía General 326

Fuentes 346

INTRODUCCIÓN

I.

La presente investigación se centra en el estudio de las representaciones del peronismo en el sistema teatral argentino en el periodo comprendido entre los años 1945 y 1976. Este análisis aborda el análisis de las construcciones portadoras de sentido que esta disciplina artística realizó con respecto al peronismo, en tanto fenómeno político, desde su producción. La relevancia de las representaciones del peronismo en este campo artístico está fundada en la estrecha vinculación existente entre el teatro y la realidad nacional, lazo vigente desde los orígenes del teatro argentino y la conformación del campo teatral, esta última que data de comienzos del siglo XX.

En consecuencia, las representaciones del peronismo en el teatro están ligadas a la trascendencia que adquirió la presencia de este fenómeno político en distintos momentos de la realidad argentina. Entonces, esta tarea supone la consideración de las complejas relaciones entabladas entre el peronismo y el teatro argentino a lo largo de estos treinta años, donde se presentaron tensiones provenientes tanto del campo de poder como de los agentes dominantes del campo intelectual.

El punto de inicio de esta investigación estuvo dado por el rastreo de las representaciones del peronismo en este período histórico, y posteriormente por el abordaje de sus características al igual que las causas de su concreción. Allí, su presencia aparecía constantemente supeditada a los avatares que afectaban a la realidad del país en términos sociopolíticos, y principalmente a la situación política que el peronismo atravesaba. De este modo, las representaciones aparecían ligadas, por ejemplo, a la presencia del peronismo en el gobierno, a la instauración de gobiernos de facto, a las reacciones de los sectores antiperonistas, a los procesos de politización del arte, o al surgimiento de nuevas fuerzas políticas.

Asimismo, dentro de este panorama surgió otro factor al que también se supeditaba la presencia o ausencia de las representaciones. Se trataba de la reacción que este fenómeno político despertaba en los distintos sectores sociales, en particular, el de una parte de los sectores medios, quienes integraban el antiperonismo, a la vez que conformaban al público del “teatro de arte”.

De este modo, esta investigación reúne una gran cantidad de representaciones del peronismo presentes en textos dramáticos pertenecientes a distintas tendencias estéticas. Muchos de ellos insertos en las políticas culturales teatrales peronistas, otros, en el movimiento del Teatro Independiente, y algunos, en el repertorio de las manifestaciones del teatro de agitación y propaganda llevado a cabo por los grupos militantes de la “nueva izquierda” a comienzos de los años ‘70.

El estudio de las políticas culturales teatrales correspondientes a los dos primeros gobiernos peronistas abría una compleja red que demostraba que dentro de ese marco de la cultura oficial existía una gran producción de textualidades dramáticas, donde podían observarse las representaciones del peronismo. Pero esta presencia se extendía tanto a textos producidos en esa época desde el aparato cultural, a otros escritos en épocas anteriores, que en ese momento se resignificaban. Entonces, nos encontrábamos frente a textos de propaganda y a otros, que sin serlo operaban en función de los fundamentos de una política estatal.

Asimismo, con el fin de comprender estas representaciones observábamos que era necesario estudiar las políticas culturales peronistas, tarea que hasta el momento no había sido realizada; así como también, las relaciones que el peronismo entabló con los sectores dominantes del campo intelectual.

Dentro de las producciones de los sectores opositores al peronismo también hallábamos representaciones, aunque en menor medida, hecho que se tornaba llamativo debido al antioficialismo de ese circuito teatral.

En otros períodos históricos las representaciones del peronismo fueron pocas y se encontraban en la producción de tendencias estéticas diferentes, insertas en circuitos teatrales distintos y opuestos. Tal es el caso del realismo reflexivo y los espectáculos de la Revista Porteña en la década del ‘60, en el marco de la proscripción del peronismo. En

el primer caso, los textos provenían del circuito del “teatro de arte”, en el segundo, del circuito comercial-popular de la “Calle Corrientes”.

En los primeros años '70, encontramos que las representaciones del peronismo estaban presentes en textualidades que se fundaban en una concepción política del arte, que respondían a un ideario de izquierda que practicaba un acercamiento hacia el peronismo. Aquí nuevamente las textualidades presentaban diferencias notables: algunas se inscribían en el teatro tradicional, otras en las experiencias del teatro de agitación y propaganda, aunque en ambos casos se concebían como políticas frente a las demandas del contexto sociopolítico.

A partir de este panorama, surgió la necesidad de sistematizar y periodizar el conjunto de las representaciones del peronismo en el teatro argentino en función de un criterio. Las opciones posibles respondían a criterios estéticos, a la periodización de la historia del teatro argentino, o a criterios políticos.

En el primero de los casos, no nos resultaba una opción adecuada ya que la presencia del peronismo en el teatro no se fundaba en criterios estéticos, es más, este fenómeno político no llevó a cabo innovaciones estéticas dentro de esta disciplina artística. En el segundo caso, la periodización del teatro argentino nos resultaba útil para entender en que tendencias estéticas se insertaban las representaciones del peronismo, pero no para sistematizarlas y periodizarlas, ya que en general, fueron pocas y estuvieron diseminadas en un bloque histórico de más de treinta años.

En cambio, un criterio histórico-político nos resultaba más útil a la hora de pensar en una periodización y sistematización de nuestro objeto de estudio, ya que este dialogaba constantemente con el contexto sociopolítico de su época, e incluso supeditaba su existencia a ese vínculo con la realidad política. De este modo, algunos hechos relevantes de la historia argentina de la segunda mitad del siglo XX, que afectaban a la situación del peronismo, sirvieron como puntos claves para el encuadre del estudio de las representaciones.

Entonces, nuestro propósito es ocuparnos de las interpretaciones de las que fue objeto el peronismo en el periodo comprendido entre los años 1945 y 1976, delimitación temporal que se define en función de los acontecimientos políticos de la historia

argentina: por un lado, el surgimiento oficial del peronismo, el 17 de octubre de 1945, y, por otro, la instauración del último golpe militar, el 24 de marzo de 1976, que implicó el establecimiento del terrorismo de Estado, con la consecuente clausura de toda manifestación política en todos los ordenes de la sociedad argentina.

En cada uno de los tramos de la historia argentina en el que surgieron estas representaciones del peronismo, las mismas estuvieron sujetas a las variables políticas, culturales y sociales dominantes en ese periodo. Es decir, estas representaciones simbólicas están cargadas de significaciones provenientes tanto del contexto político y sociocultural del que emergen a la vez que de la ideología de su productor. En este sentido, el estudio de cada una de las representaciones significa la mostración de la articulación ejercida entre el teatro y cada una de las variables anteriormente mencionadas.

A lo largo de los treinta de años que recorre esta investigación, el teatro en tanto disciplina artística ocupó un lugar considerable dentro del consumo cultural de la sociedad argentina, aunque, debemos señalar que en la medida en la que nos aproximamos hacia el presente ese consumo fue decreciendo. De todos modos, la asistencia al teatro en las décadas del '40, '50, '60 y aún en los inicios de la del '70, era un hábito que integraba la vida cotidiana de distintos sectores sociales. Como mencionamos anteriormente, una de las características dominantes del teatro argentino es su vinculación con lo social, construyendo un estrecho lazo entre la ficción teatral y la realidad del país, que muchas veces se ve reforzada por la lectura que el público práctica. Es precisamente en la consolidación de ese vínculo donde cobra relevancia la producción de las representaciones del peronismo, considerando la trascendencia que tuvo este último en la sociedad argentina. Del mismo y por las mismas causas, los silencios con respecto al hecho peronista también se tornan significativos para nuestro estudio.

En el arco temporal que comprende esta investigación, tanto intelectuales, académicos, escritores como artistas consideraron parte esencial de su tarea analizar y definir su posicionamiento frente a una sociedad rígidamente polarizada desde el surgimiento del peronismo. Entonces, es así como, este último se hizo presente en la labor intelectual y artística de estos años, como respuesta a los acontecimientos de la realidad nacional. El teatro al igual que otras manifestaciones artísticas, participó de ese

debate a partir de la concreción de distintas representaciones del peronismo que ponían en tensión una serie de cuestiones de índole política, social y cultural relevantes para la época.

Esta investigación reúne una cantidad de textualidades dramáticas producidas en el periodo mencionado anteriormente, con el fin analizar las representaciones del peronismo presentes en ellas, centrándonos en las vinculaciones con el contexto sociopolítico, con el campo intelectual y el campo teatral, y el posicionamiento ideológico del autor. El común denominador de todos estos ejes reside en las complejas relaciones entabladas entre el peronismo y la disciplina artística que nos ocupa.

II.

Con el fin de abordar el análisis de las representaciones del peronismo en el teatro argentino utilizaremos algunos aportes bibliográficos producidos en las últimas décadas, que se refieren a los aspectos culturales del peronismo, y en menor medida a los teatrales. Cabe destacar que los estudios sobre las vinculaciones entre peronismo y teatro son escasos y en su mayoría abordan solamente algunos aspectos. Es así como la presente investigación intenta constituirse en uno de los primeros abordajes sistemáticos sobre el tema de modo exclusivo y en un periodo histórico amplio. Al no tener antecedentes bibliográficos concretos sobre el tema que estudiaremos, en muchos casos recurriremos a investigaciones centradas en el peronismo y otras disciplinas artísticas u otros temas.

Centrándonos específicamente en los aspectos culturales del peronismo, que se constituyen en los aportes más cercanos a nuestra investigación, debemos señalar que los trabajos de Eduardo Romano (1973), Alberto Ciria (1983) y Ernesto Goldar (1980) son una de las primeras aproximaciones al estudio de la cultura durante la gestión del primer peronismo.

Nos interesa destacar el artículo de Eduardo Romano, debido a que toma cuestiones afines a nuestra investigación, como el consumo y la sociabilidad, que no

tuvieron mayor desarrollo en décadas posteriores a su aparición en 1973. Su trabajo lleva a cabo un análisis de la situación de la cultura popular durante el primer peronismo, no restringiéndose al circuito de la cultural oficial y advirtiendo su desarrollo a través de la expansión de los medios de comunicación. Asimismo, señala la concreción de nuevos hábitos de consumo y de nuevas pautas de sociabilidad concretados por estos años. Precisamente nuestra investigación retoma y desarrolla esos aspectos desde el teatro.

Alberto Ciria realiza un estudio de la cultura popular durante el primer peronismo, incluyendo su sistema educativo, mitos y símbolos, estableciéndose como una de las primeras investigaciones que pretende brindar una mirada sistemática sobre la totalidad de ese periodo. El trabajo nos aporta una gran cantidad de información, pero resulta más útil la investigación de Mariano Ben Plotkin (2007) dedicada al sistema educativo, a los rituales políticos y la Fundación Eva Perón, en función del estudio acerca de la construcción de un imaginario político peronista. Por su sistematicidad y problematización del tema, supera a la investigación de Alberto Ciria. Los planteos de Plotkin nos resultan productivos para pensar las producciones teatrales de propaganda peronista, principalmente aquellas destinadas a la niñez.

El trabajo de Goldar, en cambio, se centra en la vida cotidiana durante los primeros gobiernos peronistas, haciendo anclajes en distintos ejes, que ofrecen un panorama general y en cierto punto superficial, de la cultura en dicho contexto.

En lo que respecta, a la producción que aborda las relaciones entabladas entre la literatura argentina y el peronismo, que resulta sumamente provechosa para nuestro trabajo, ya que en muchos casos se evidencian algunos puntos de coincidencia entre esta disciplina y el teatro, debemos mencionar las producciones de Ernesto Goldar (1973), Rodolfo A. Borello (1991), y Andrés Avellaneda (1983), (2001), (2002), (2005). Tanto Goldar como Borello, no realizan un estudio sistemático de las textualidades, sino una recopilación de los títulos de las obras donde el peronismo fue tematizado y problematizado. En el caso de Borello, la organización de éstos responde a un criterio basado en el posicionamiento ideológico de los autores. En este sentido, su enfoque nos brinda una información que permite desentramar el conjunto heterogéneo de intelectuales que participaron en las políticas culturales de la primera gestión peronista.

En cambio, los estudios de Andrés Avellaneda sobre el peronismo y la literatura argentina, ofrecen un abordaje que consideramos un aporte a nuestra investigación en tanto modelo de análisis de la relación entre el peronismo y una disciplina artística en el mismo periodo histórico. Los trabajos de Avellaneda establecen una clara relación entre literatura, política e historia, ofreciendo un modo de entender la cultura argentina a través del estudio de un corpus literario. En este sentido, nos resultan sumamente productivos sus aportes para comprender la cultura argentina durante los años '40 y '50, que es parte del periodo que abordamos en esta investigación. Asimismo, los planteos de Avellaneda nos permiten pensar las relaciones entre el teatro y el peronismo en el campo intelectual de la época.

En la misma línea que Andrés Avellaneda, se inserta la investigación de Susana Rosano (2006), que también se ocupó del estudio de la literatura argentina a partir de las representaciones de la figura de Eva Perón, pero que a diferencia de Avellaneda, no se circunscribe a las producciones de este campo, sino que extiende la delimitación de su corpus de análisis a otros materiales extraliterarios. Su lectura de la figura de Eva Perón en relación a la retórica melodramática y la retórica peronista nos ofrece un planteo productivo para analizar las representaciones de Eva en el teatro de propaganda peronista.

Asimismo, tomamos del trabajo de Rosano algunas nociones teóricas como la aparición del “nuevo sensorium”, siguiendo los planteos de Walter Benjamín, que considera la habilitación de nuevas formas de mirar y de sentir, es decir, nuevos modos de percepción, a la vez que cambios en los modos de representación ideológico-discursivos. Estos conceptos son retomados para pensar la llegada en forma masiva de nuevos consumidores culturales en el campo teatral.

Aunque las investigaciones de Avellaneda y Rosano sean las más significativas para nuestro trabajo, reconocemos otra gran cantidad de publicaciones que también trabajan las relaciones entre el peronismo —específicamente la figura de Evita— y la literatura argentina, ofreciéndonos otras miradas sobre el tema, que complementan nuestro trabajo. Estos son las investigaciones sobre Eva Perón de los siguientes autores: Viviana Plotnik (2003), Paola Cortés Rocca y Martín Kohan (1998) y Alejandro Sustit (2007).

En el marco de las investigaciones centradas en el estudio de la producción cinematográfica durante los primeros gobiernos peronistas, reconocemos como un aporte a nuestra investigación el trabajo de Clara Kriger (2007) que se ocupa de las significaciones que alcanzó la presencia del Estado en la producción cinematográfica del primer peronismo. Su trabajo nos permite observar el desempeño del Estado en material cultural, aunque centrado en otra disciplina artística, estableciéndose algunos puntos de contacto con lo que sucedía en el teatro. Por ejemplo, en el caso del ejercicio de la censura por parte del Estado.

Dentro de las investigaciones sobre los aspectos culturales del peronismo, consideramos algunos trabajos como fundamentales para nuestra investigación. Uno de ellos es el de Marcela Gené (2005) que estudia las representaciones de los trabajadores en el aparato de propaganda del Estado del primer peronismo, que permite realizar comparaciones con lo que acontecía en el teatro de propaganda peronista. El segundo, es el de Federico Neiburg (1998), que analiza la producción de los intelectuales en relación a la construcción del peronismo en tanto fenómeno social y cultural. Este trabajo nos resulta una herramienta útil para analizar el funcionamiento del campo intelectual a lo largo de estos treinta años que comprende la investigación, donde se evidencian tensiones y debates a raíz de la presencia del peronismo.

Asimismo, los recientes trabajos centrados en el estudio de distintos aspectos de la vida cotidiana durante los primeros gobiernos peronistas, resultan complementarios a nuestro objeto de estudio. Estos son: el de Mirta Zaida Lobato (2005) centrado en el estudio de las festividades realizadas en fechas conmemorativas en el espacio público, como el Día del Trabajo, donde se elegía la Reina del Trabajo; también las investigaciones de Elisa Pastoriza (2002, 2008) centradas en el turismo y el consumo; el de Isabella Cosse (2006) que se ocupa de las reformas legales que afectaron a la infancia y, por último, el de Rosa Aboy (2005) centrado en las políticas de vivienda.

Para analizar las políticas culturales del peronismo, consideramos productivos los aportes de Patricia Berrotarán, Aníbal Jáuregui y Marcelo Rugier (2004) sobre el Estado y las políticas públicas (1946-1955), el análisis de Marcela Gené (1997; 2005) sobre el aparato propagandístico del Estado, el de Andrea Giunta (1997; 1999) sobre las relaciones entre el peronismo y las artes visuales, el estudio de Clara Kriger (2007)

centrado en las significaciones de la presencia del Estado en la producción cinematográfica del primer peronismo; el estudio de Juan Carlos Torre y Elisa Pastoriza (2002) sobre las políticas inclusivas del Estado peronista y el de Anahí Ballent (2004; 2005) sobre la arquitectura y el peronismo .

Dentro del estudio del aparato discursivo del peronismo retomamos los aportes de Silvia Sigal y Eliseo Verón (2004) que resultan de gran utilidad principalmente para abordar las aproximaciones que la izquierda hizo hacia el peronismo, que dentro investigación significa el surgimiento de un teatro concebido como herramienta política en los primeros '70.

En lo que respecta a las investigaciones sobre teatro argentino, debemos señalar que el estudio de las representaciones del peronismo no fue abordado. Sí existen algunos trabajos que se ocupan de algunos aspectos del peronismo y la historia de nuestro teatro. Entre ellos reconocemos como valiosas las investigaciones realizadas por Osvaldo Pellettieri (1994, 1997, 1998, 1999) —que centran exclusivamente en las relaciones entabladas entre el peronismo y el movimiento del Teatro Independiente, en tanto dos polos opuestos del campo teatral—, de Perla Zayas de Lima (1991, 2001) —que estudia aspectos de las políticas culturales del primer peronismo como la presencia de un teatro de temática rural y la conformación del Teatro Obrero de la CGT—, y de Laura Molgiani (1998, 1999, 2003, 2005, 2007) que abordan el estudio del campo teatral y de las políticas culturales del primer peronismo, estudiando específicamente la apropiación de las textualidades teatrales nativistas.

Aunque reconocemos como productivo el aporte de estas investigaciones para nuestro trabajo, ya que los temas allí tratados son revisitados por nuestra investigación, ninguna de ellas se centró en el tema de la aparición o ausencia de las representaciones del peronismo en el teatro argentino.

III.

Esta investigación se propone demostrar que la concreción de las representaciones del peronismo en el sistema teatral argentino en el periodo 1945-1976, estuvo supeditada al desarrollo de los acontecimientos políticos que afectaron a la sociedad argentina, y en particular al peronismo como fenómeno sociopolítico. Es decir, tanto la llegada del peronismo al poder durante sus primeros gobiernos (1946-1955), su proscripción desde 1955 hasta principios de los años '70, como el regreso de Juan Perón y su tercer mandato de gobierno, son los factores que propiciaron la ausencia o presencia del peronismo en el teatro, a la vez que las particularidades de dichas representaciones, estableciéndose una fuerte vinculación entre la serie social y la serie estética.

Siguiendo este itinerario político, se puede establecer una agrupación de las representaciones dividida en tres partes, donde cada una de ellas será afectada por las variables sociales, culturales y políticas dominantes en el campo intelectual de ese periodo.

La primera de ellas, nuclea a las representaciones en torno a los dos primeros gobiernos peronistas, producidas tanto en el marco de las políticas culturales como desde los sectores disidentes como el movimiento del Teatro Independiente. La segunda, se centra en los años de la proscripción del peronismo, reuniendo a las representaciones producidas desde el Teatro Independiente, concretamente desde la estética realista reflexiva, y desde el Teatro de Revistas perteneciente al circuito popular-comercial. Por último, la tercera parte congrega las representaciones producidas a partir de la lectura que la izquierda argentina hizo del peronismo en clave revisionista y las acontecidas en el seno de las políticas culturales del tercer gobierno peronista.

Teniendo en cuenta el planteamiento de estas tres etapas, consideramos que la presencia de las representaciones del peronismo depende, por un lado, de la centralidad que éste ocupe dentro del panorama político del país, y, por otro, del posicionamiento ideológico de los productores de las representaciones, a la vez que de su ubicación dentro del campo intelectual.

Por otra parte, la presencia de las representaciones del peronismo está relacionada con el lugar que ocupa el peronismo con respecto al poder, al igual que con las relaciones que entabla con los sectores medios. En cambio, la disminución de las representaciones

del peronismo, o directamente su ausencia, estaría vinculada a los sectores disidentes, que en tanto emisores deciden relegar el tratamiento del tema.

Entonces, retomando el carácter social del teatro argentino y su constante vinculación con la realidad nacional, consideramos que la producción de las representaciones del peronismo desde los sectores opositores estaría relacionada con las complejas relaciones que los sectores medios entablaron con el peronismo, debido a que ese era el sector social que integraba mayormente el público de este teatro.

Asimismo, situándonos en la noción de práctica teatral entendida como una práctica social, entendemos que cada una de las representaciones del peronismo significarían un modo de intervención dentro del debate que se generó en la sociedad argentina, por parte de los agentes que integran el campo teatral, ya sea desde la centralidad o marginalidad del mismo. Consecuentemente, la ausencia de las representaciones podría ser entendida como la decisión de estos agentes de no participar en ese debate. Al respecto, consideramos que el peronismo mantuvo complejas relaciones con el campo intelectual, ya sea desde el campo de poder o desde su marginalidad, es decir, la proscripción del peronismo.

En lo que respecta, a las políticas culturales peronistas teatrales consideramos que su implementación generó consecuencias positivas para la estructura social. Entendemos que la asistencia al teatro como práctica cultural “productora de sentido” (Martín-Barbero, 1993), generada desde el Estado integra parte de un proceso de conformación de identidades a la vez que de constitución de una comunidad, que se estaba dando a lo largo de esos diez años de gobierno peronista.

Siguiendo la formulación de las hipótesis anteriormente expuestas, en la presente investigación nos proponemos alcanzar los siguientes objetivos principales y secundarios:

Objetivos principales:

- Analizar y comprender las representaciones del peronismo en el sistema teatral argentino durante el período comprendido entre los años 1945 y 1976.

- Estudiar la vinculación existente entre las representaciones del peronismo y las variables sociales, políticas y culturas que afectaron a la sociedad argentina en el período abordado.
- Examinar las relaciones vigentes entre las representaciones del peronismo y los agentes e instituciones integrantes del campo teatral, considerándolos como productores o receptores de las mismas.

Objetivos secundarios:

- Conocer la ideología del teatro dominante dentro sistema teatral argentino y la de su público.
- Conocer las consecuencias de la implementación de la planificación cultural del Estado en materia teatral.
- Contribuir —desde una investigación centrada en el teatro— a la comprensión del peronismo y sus complejas relaciones con la sociedad argentina, preferentemente con los agentes dominantes del campo intelectual, desde su aparición en 1945.

IV.

El enfoque teórico y metodológico de la presente investigación se concentra en una serie de conceptos seleccionados en función de permitirnos realizar un abordaje apropiado de nuestro objeto de estudio. Entre ellos, debemos considerar en primer lugar, el concepto de representación planteado por Roger Chartier (1990, 1996, 1999) siguiendo los postulados de Louis Marin (1993), centrados en el doble sentido o doble funcionamiento que le atribuye a toda representación. Esta dualidad implica, por un lado, hacer presente una ausencia, pero a la vez exhibir su propia presencia como imagen, y, por otro, constituir al receptor de la misma. En consecuencia este planteo distingue dos

sentidos para la representación. Uno de ellos es dar a conocer el objeto ausente, sustituyéndolo por una imagen adecuada, en una dimensión transitiva. El otro es la mostración de una presencia, su presentación pública, es decir, la constitución de su propia representación en una dimensión reflexiva, por parte del objeto en cuestión. En términos generales, el uso de este concepto para el estudio de las representaciones del peronismo nos permite señalar las diversas relaciones que los individuos o los grupos mantienen con el mundo social, las prácticas y los signos que apuntan a hacer reconocer una identidad social, a exhibir una manera propia de ser en el mundo y significar simbólicamente una condición. Esta noción de representación nos remite al abordaje de “formas teatralizadas” y “estilizadas” mediante las cuales los individuos, los grupos y los poderes construyen y proponen una imagen de sí mismos. Además, entendiendo a estas representaciones como ficciones, advertimos la fuerza de las mismas que supera la mera representación de lo ya constituido y proporcionaban nuevas construcciones que organizaban y otorgaban unidad a las experiencias de la realidad.

Con el fin de proporcionar el estudio del contexto social, político y cultural donde acontecen las representaciones del peronismo empleamos el concepto de campo intelectual planteado por Pierre Bourdieu (1967), definido como un sistema de líneas de fuerza, donde los agentes o sistemas de agentes que lo conforman, pueden describirse como fuerzas que al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole una estructura específica en un momento dado.

Además, y con el mismo propósito, distinguimos la noción de campo teatral planteada por Osvaldo Pellettieri (1997) que sigue el planteo de Bourdieu. Ambos campos tienen un funcionamiento de carácter autónomo, incluso entre sí, ya que no se conciben uno como el reflejo del otro. Más allá de operar en los mismos períodos históricos, sus agentes pueden adoptar reacciones diferentes frente a los mismos hechos.

Para realizar un estudio de carácter sistemático de las representaciones del peronismo adoptamos la noción teórica de “sistema teatral” que se define como un texto o conjunto de textos que se convierten en modelo para la producción de nuevos textos en un determinado período de la historia, cuya característica dominante es su dinamismo y constante evolución. Este concepto fue planteado por Osvaldo Pellettieri (1997) siguiendo la noción de sistema literario perteneciente al formalista ruso Juri Tinianov

(1970), quien considera que el estudio de los textos literarios y de su evolución deben ser considerados como una serie, un sistema puesto en correlación con otras series o sistemas que los condicionan. No se trata de un sistema inmóvil sino dinámico, que supone contraposiciones y coexistencias con otros sistemas literarios.

Siguiendo este planteo adoptamos otras nociones teóricas con la misma finalidad. El concepto de sistema teatral se inserta en el modelo de periodización de la Historia del Teatro Argentino formulado por Osvaldo Pellettieri (1997), que se sustenta en la proyección de las distintas sincronías en el eje diacrónico, estableciendo una dialéctica interna inmanente del sistema. Este modelo de periodización distingue dos modernizaciones teatrales entre las que estaría comprendido el periodo estudiado en la presente investigación. La primera de ellas, fue encarnada por el “Teatro Independiente” en 1930; la segunda, por el “microsistema teatral del sesenta”, en 1960, integrado por dos tendencias estéticas, el “realismo reflexivo” y la “neovanguardia” (Pellettieri, 1997).

El tratamiento metodológico que se le dará a las fuentes utilizadas —integradas por textos dramáticos, crónicas, críticas periodísticas, documentos oficiales, discursos políticos, ensayos, testimonios, fotografías—, se centra en el uso de herramientas provenientes de los estudios semiótico-textuales del espectáculo, provenientes de la Semiótica Teatral que se comenzó a gestar como disciplina teórica desde fines de la década del '60. Aquí reconocemos los aportes de autores como Patrice Pavis (1994), Anne Ubersfeld (1989) y Marco De Marinis (1997), en tanto dan cuenta de la heterogeneidad de sistemas que intervienen en el hecho teatral y de los contactos del teatro con otros discursos estéticos, culturales y sociales, además de estudiar los procesos de producción de sentido y la recepción. En el caso particular del teórico italiano Marco De Marinis (1997), nos interesa destacar su propuesta basada en la cooperación entre los estudios históricos y semióticos, bajo el nombre de “análisis contextual” del hecho teatral, que permite superar los conflictos planteados entre la Semiótica y la historia del teatro. En este sentido, este autor define qué debe ser considerado documento teatral, proponiendo una ampliación de la noción que incluye no sólo los testimonios producidos intencionalmente sino cualquier otro texto cultural que el estudioso considere provechoso relacionar con el acontecimiento-objeto en cuestión. De Marinis considera que las escasas huellas del acontecimiento teatral del pasado deben llevar al historiador a añadir a los

documentos directos otros textos-documentos indirectos y también extrateatrales, es decir, textos culturales utilizables con fines documentales.

De la misma forma, en algunas partes de la presente investigación se trabajará con nociones del campo del análisis del discurso.

V.

Con el fin de alcanzar un análisis global y sistemático de las representaciones del peronismo en el teatro argentino, la presente investigación se divide en tres partes, organización diseñada en función de la situación atravesada por el peronismo entendido como fenómeno político durante el periodo abordado (1945-1976). Como señalamos anteriormente, optamos por una estructuración fundada en parámetros políticos y no estéticos debido a que el peronismo en materia teatral no generó innovaciones estéticas, limitándose al uso o apropiación de modelos preexistentes. Es decir, los cambios provocados por el peronismo en el plano político e ideológico, no se trasladó a la producción artística dentro del campo teatral, ni desde las políticas culturales peronistas, ni desde la producción de los sectores disidentes en el lapso de estos treinta años comprendidos en nuestro estudio.

La primera parte de esta tesis está centrada en los dos primeros gobiernos peronistas (1946-1955), dividiéndose a su vez en tres capítulos. El primero se centra en el estudio del campo intelectual y del campo teatral y sus correspondientes reacciones y debates con respecto al surgimiento del peronismo y su posterior establecimiento en el poder. El rasgo dominante estará dado por cierta autonomía que el campo intelectual logra mantener ante las reiteradas intromisiones del campo de poder. Este estudio funcionará como un marco contextual donde se producirán las representaciones.

El "Capítulo 2" se ocupa del análisis del estudio de las políticas culturales teatrales peronistas. Debido a la complejidad de las mismas realizamos una sistematización agrupándolas en tres apartados que remiten a los ejes que consideramos más importantes dentro de esta planificación cultural con el fin de proporcionar un

análisis con mayor claridad. Los tres ejes seleccionados para ese estudio son los siguientes: las experiencias teatrales educativas que profundizan la función social otorgada al teatro desde el Estado, una destinada a la infancia y otra a los obreros; el uso de los espacios teatrales a la vez que la creación y reformulación de los mismos; y por último, la presencia y desempeño de los actores como estrategias de identificación popular en la planificación cultural oficial.

Finalmente, el “Capítulo 3” de esta Primera Parte, se centra en el estudio de las representaciones del peronismo presentes en los textos dramáticos estrenados en este periodo, tanto en el circuito oficial como en el del “teatro de arte”, es decir, en la producción del movimiento del Teatro Independiente.

La segunda parte de esta investigación, se focaliza en los años de la caída del gobierno de Perón, de la proscripción del peronismo y la conformación de la “resistencia peronista”. Su punto de inicio es septiembre de 1955, con el golpe militar de la Revolución Libertadora que destituye al gobierno peronista, y su punto de clausura lo fijamos en mayo 1969 con el movimiento obrero-estudiantil denominado “Cordobazo”, que significó un punto de quiebre en términos políticos.

El “Capítulo 4” se ocupa del análisis del campo intelectual y del campo teatral en el periodo mencionado, donde cobran relevancia los debates entablados en torno al futuro del país a la vez que la formulación de diversos planes de organización de la sociedad argentina. El “Capítulo 5” se centra en el análisis de las representaciones del peronismo en el denominado “teatro de arte”, puntualmente en la tendencia realista reflexiva emergente en esos años. Debido al tratamiento sesgado que recibió el peronismo por parte de este sector del campo teatral, hemos organizado internamente este capítulo en tres apartados, dedicados cada uno de ellos a los autores que tomaron en sus producciones al peronismo como una problemática de la realidad nacional. En último lugar, el “Capítulo 6”, estudia las representaciones del peronismo presentes en las producciones del circuito comercial popular de la “Calle Corrientes”, concretamente, en la Revista Porteña.

La Tercera Parte de esta tesis se extiende desde 1969 hasta marzo 1976, con el inicio de la última dictadura militar. Si bien es breve el periodo abordado, está cargado de una gran complejidad no solamente en el plano político sino también en el estético, a la

vez que de una gran importancia para el futuro que le deparaba a la Argentina en un tiempo próximo. Por estos años se manifestó un cambio de paradigma residente en un complejo desarrollo del plano sociopolítico que provocó notorias modificaciones en los campos intelectual y artístico, donde se incluía a las manifestaciones teatrales. Esta breve etapa estuvo cargada de una gran cantidad de acontecimientos sociales y políticos —entre ellos el regreso de Perón al país después de largos años de exilio—, que propiciaron el inicio de un proceso de politización y nacionalización de la cultura. El “Capítulo 7”, que abre esta tercera parte, analiza precisamente las particularidades de ese proceso, incluyendo en un apartado el estudio de la figura del intelectual y artista revolucionario dentro del campo teatral.

A continuación, el “Capítulo 8” se ocupa de las políticas culturales teatrales peronistas correspondientes al tercer gobierno peronista del período 1973-1976, donde se evidencian las pugnas entre la derecha y la izquierda peronistas. Los dos capítulos siguientes se centran en el análisis de las representaciones del peronismo durante los primeros años '70, donde la “nueva izquierda” practicó un acercamiento hacia éste. El “Capítulo 9” estudia las producciones del “teatro de arte”, específicamente el “teatro de intertexto político”.

En cambio, el Capítulo 10 comprende el análisis de las experiencias teatrales de agitación y propaganda llevadas a cabo por los grupos militantes del peronismo de izquierda. Este capítulo en particular requiere, a su vez, la reflexión sobre determinadas problemáticas centrales a estas experiencias que nos estudiadas en dos apartados: la militancia y los espacios marginales, y las textualidades políticas concretadas en estas experiencias.

PRIMERA PARTE

El teatro durante los años peronistas 1945-1955

Introducción a la Primera Parte

Esta Primera Parte se ocupa centralmente del estudio de las representaciones del peronismo en el teatro argentino en el período comprendido entre los años 1945 y 1955. Con el fin de realizar una mayor profundización y comprensión de las representaciones mencionadas consideramos pertinente llevar a cabo un estudio de las políticas culturales teatrales del primer peronismo, debido a que esta tarea no ha sido emprendida de modo sistemático por los estudios académicos. Asimismo, consideramos que resulta necesario conocer la planificación cultural del Estado para analizar las representaciones del peronismo ya que la mayoría de ellas acontecen en ese marco cultural.

De este modo, el “Capítulo 1” se ocupa del funcionamiento del campo intelectual y del campo teatral en el periodo abordado. El “Capítulo 2” se centra en el estudio de las políticas culturales teatrales del peronismo, abarcando distintos aspectos desarrollados en apartados. Estos son: las experiencias teatrales educativas, una destinada a los obreros y otra a los niños; los usos y apropiaciones de los espacios teatrales y el desempeño de los actores como estrategias de identificación popular.

Por último, el “Capítulo 3” aborda las representaciones del peronismo en los textos dramáticos producidos en el período 1945-1955. Este estudio se encuentra dividido en varios apartados: los textos dramáticos de propaganda; el caso de *Antigona Vélez* (1951), de Leopoldo Marechal; la apropiación del teatro popular integrado por sainetes y piezas nativistas y las representaciones del peronismo en el Teatro Independiente a partir del caso de *El puente* (1949), de Carlos Gorostiza.

Capítulo 1. Campo intelectual y campo teatral 1945-1955

Los sucesos del 17 de octubre de 1945, entendidos como la irrupción oficial del peronismo, tuvieron como consecuencia la redefinición del mapa social, político y cultural de la Argentina de mediados del siglo XX. Si bien, podría establecerse esta fecha como la bisagra que divide a la historia argentina en un antes y un después, la eclosión de la manifestación del 17 de octubre fue producto de un proceso que tuvo su inicio con las gestiones del coronel Juan Perón en el Departamento Nacional de Trabajo, dependencia que rápidamente cambiaría su nombre por el de Secretaría de Trabajo, en el marco del gobierno militar producto del golpe de Estado del 4 de junio de 1943.

Tanto desde este cargo, como desde su desempeño —de modo simultáneo— en el Ministerio de Guerra y la Vicepresidencia de la Nación¹, Perón fue gestando un fuerte vínculo con los sectores populares, que se sustentaba en las reformas laborales y sociales que había realizado a lo largo de estos dos años. Posteriormente, con su arribo al poder por medio de las vías democráticas, estas políticas sociales fueron sistematizadas, conformando una compleja red de medidas que incluían a la cultura.

Ya en el marco de los primeros gobiernos peronistas, el Estado proporcionó un considerable empuje a la industrialización nacional provocando —de este modo— significativas modificaciones en las grandes urbes del país, que recibieron a importantes contingentes provenientes de las zonas rurales, quienes acudieron a éstas con el objeto de encontrar mejores oportunidades laborales.

Aunque, el traslado de los migrantes internos comenzó a producirse a lo largo de la década del '30 y comienzos de la del '40, fue en el transcurso del primer gobierno peronista cuando las cifras de estos desplazamientos cobraron una relevancia considerable en la vida cotidiana de las ciudades, aún más específicamente en Buenos Aires, en tanto capital del país. Según los datos proporcionados por Juan Carlos Torre y Elisa Pastoriza, los 8000 provincianos que recibía anualmente la ciudad de Buenos Aires

¹ En octubre de 1943, Perón obtuvo la designación para estar al frente del Departamento Nacional de Trabajo. En julio de 1944, ya estaba desempeñando los tres cargos simultáneamente.

hasta 1936 pasaron por estos años a un promedio de 70.000 entre 1937 y 1943, y ascendieron hasta 117.000 entre 1944 y 1947, sumando un total de un millón de nuevos residentes a la ciudad y a su cinturón urbano, que creció de los 3.457.000 habitantes de 1936 a los 4.618.000 registrados en 1947 (2002: 262).

El crecimiento notable de estas cifras se tradujo concretamente en la llegada masiva de vastos sectores populares, quienes pugnaban por la obtención de una participación activa en las esferas política, social y cultural. Las demandas de estos sectores fueron respondidas desde el Estado por medio de la aplicación de medidas económicas y sociales que posibilitaron la concreción de la experiencia colectiva de la movilidad social. En el discurso peronista esto significó la implementación de la “justicia social”.

No obstante, estos cambios no beneficiaron solamente a los migrantes internos, sino también, a los trabajadores urbanos al igual que a los sectores medios. Juan Carlos Torre afirma al respecto:

“Un rasgo de los años peronistas fue el fuerte crecimiento de los asalariados de cuello y corbata impulsado por la expansión de la administración pública y las burocracias de las empresas privadas. (...) Los contingentes de las clases medias experimentaron también un incremento con el aporte de los nuevos pequeños y medianos propietarios de la industria, los servicios, el comercio, crecidos al abrigo del desarrollo del mercado interno y del consumo masivo” (2002: 47).

Entonces, las políticas aplicadas por los primeros gobiernos peronistas generaron hondas transformaciones en la estructura social que afectaron a varios sectores, aunque generalmente se haga hincapié solamente en los trabajadores, quienes a partir de estos años experimentaron un ascenso en la pirámide social.

Precisamente, los desplazamientos llevados a cabo por estos actores en la estructura social despertaron el descontento de algunos sectores, lo que significó la polarización de la sociedad en dos segmentos antagónicos e irreconciliables, peronistas y antiperonistas, que no sólo caracterizarían a la sociedad argentina de esa época, sino que

su permanencia se proyectaría de manera contundente en la etapa posterior a la caída del gobierno peronista. La disconformidad ante las transformaciones sociales fue expresada por una parte de los sectores medios y los sectores altos. Este movimiento fue uno de los motivos centrales que provocó su reacción negativa hacia las políticas peronistas, sin embargo, no fue el único.

El avance de la política estatal generó que el antiperonismo cobrara por estos años una dimensión mayor, hasta el punto de adoptar la forma de una militancia anti-oficialista. En este sentido, Juan Carlos Torre define al antiperonismo como

“una reacción política, pero también social y cultural (...), que sirvió de fermento a la gestación de un movimiento de desobediencia civil, al principio subrepticio y hecho de pequeños y simbólicos gestos de rebeldía” (2002: 59).

Es así como, en este antiperonismo convergían elementos heterogéneos. En términos sociales, convivían parte de los sectores medios —quizás, los más tradicionales— a la vez que sectores altos, también conocidos como la oligarquía o élite liberal, quienes tradicionalmente habían sido los encargados de manejar los destinos del país. En el marco de la representación política, dentro de esta oposición estaban presentes tanto radicales como conservadores, liberales, comunistas y socialistas.

Del mismo modo, este carácter disímil se presentaba en la composición de los sectores que adherían al peronismo. Allí confluían las masas obreras —tanto urbanas como rurales—, parte de los sectores medios —por ejemplo, aquellos que respondían a una ideología de izquierda—, grupos de intelectuales de índole nacionalista —incluyendo a muchos pertenecientes al nacionalismo católico—, y también, algunos sectores sindicales.

Estas transformaciones sociales tuvieron su rápida repercusión en el campo intelectual con la correspondiente producción de antinomias definidas con respecto a la presencia del fenómeno peronista. Para entender la lógica de funcionamiento del campo intelectual vigente por estos años, consideramos que se vuelve imprescindible conocer los vínculos y tensiones que entabló con el campo de poder a lo largo de todo este período. Según nuestro punto de vista, el campo intelectual mantuvo una relativa autonomía a

pesar de los numerosos intentos del campo de poder por ganar un lugar de centralidad dentro de éste, al igual que por cooptar a sus agentes dominantes. A continuación intentaremos describir este funcionamiento, con el propósito de fundamentar nuestro planteo, que, por otra parte, pone en cuestionamiento la idea establecida que considera que esta etapa de gobierno peronista estuvo signada por la imposibilidad de disidencias y la dominancia absoluta del campo de poder.

En primera instancia, cabe señalar la existencia de una política estatal cuyo objetivo central residía en la integración de los sectores populares, contribuyendo así —en términos de Juan Carlos Torre y Elisa Pastoriza— a la consolidación de la “democratización del bienestar” (2002). Asimismo, esta política estatal, a lo largo de estos años, tuvo incidencia en la esfera cultural, desarrollando distintas estrategias que pugnaban por cobrar centralidad dentro del campo intelectual. Esto respondía al propósito de propugnar la consolidación de una comunidad organizada que debía permanecer bajo el control del Estado. Respondiendo a estos lineamientos, las incursiones oficiales en la esfera cultural se sustentaron en la creación de una serie de dependencias estatales que tenían por objeto administrar y organizar las actividades culturales. Este constituye otro de los motivos que incrementaban la oposición de los detractores del peronismo.

Es así como, en los agentes dominantes del campo intelectual imperó un acérrimo antiperonismo, que polemizó y debatió sobre el significado y origen del peronismo, tempranamente, ya desde los primeros tiempos de Perón al mando de la Secretaría de Trabajo y Previsión. En efecto, Silvia Sigal, en lo que concierne al momento de gestación de este antiperonismo, afirma que:

“No se comprende el peronismo que se expresa el 17 de octubre sin los meses previos de la Secretaría de Trabajo y Previsión; el antiperonismo de la intelectualidad democrática que emerge en mayo, en cambio, cristalizará como tal el 17 de octubre. Casi dos años, decisivos para la historia de la Argentina moderna, separan el peronismo de las masas populares del antiperonismo de los intelectuales” (2002: 502).

Las causas en las que se sustentaban estos posicionamientos por parte de la centralidad del campo intelectual, no se restringían a las reformas sociales, a la inclusión de nuevos sectores y a las intromisiones del campo de poder, como señalamos anteriormente, sino que también, se extendían a otros motivos. Estos radicaban, por un lado, en las similitudes que los sectores dominantes del campo encontraban entre la política implementada por Perón y los movimientos de masas europeos como el nazismo y el fascismo, restringiendo, de este modo, la comprensión de los acontecimientos nacionales a su adaptación a matrices políticas europeas.

Por otra parte, su antiperonismo también se fundaba en los contenidos de las políticas implementadas tanto por el gobierno militar del golpe de 1943 como por el peronismo, principalmente en la esfera cultural, que en su mayoría respondían a parámetros nacionalistas, tradicionalistas, e incluso, católicos.

Es así como, el campo intelectual a lo largo de esta década experimentó una polarización —que no sería novedosa en su funcionamiento— y las discusiones que adquirieron preponderancia entre sus agentes pugnaron entre un sistema de opuestos que giraban en torno a dicotomías ya existentes, que a raíz del surgimiento del peronismo se resignificaban. Entonces, a binomios como élites y masas, letrados y pueblo, civilización y barbarie, se sumaba, peronismo y antiperonismo.

Entre estos agentes opositores dominantes dentro del campo intelectual, hubo voces que cobraron mayor protagonismo no solamente debido a su contundente oposición al gobierno, sino también, a la postulación de un proyecto cultural alternativo al oficialismo. Tal es el caso de la revista *Sur* y al grupo de intelectuales nucleados a su alrededor. Esta publicación había sido fundada en el año 1931 por la escritora Victoria Ocampo.

El proyecto de *Sur* que se radicaba principalmente en el campo literario —no obstante, en menor medida, se dedicaban en la revista notas a otras disciplinas artísticas— pero cuyo centralidad generaba su proyección a todo el campo intelectual, respondía a una ideología liberal. Junto a Victoria Ocampo se reunían figuras como Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, entre otros, que desde la literatura y el ensayo respondieron a este clima de época. Andrés Avellaneda refiriéndose a la producción de este grupo de escritores, sostiene que:

“Lo que a partir de la década del cuarenta se denomina peronismo/antiperonismo es, en el plano cultural y literario, una manera de traducir a términos políticos el proceso de clausura final de una etapa iniciada en los trasfondos del siglo diecinueve. Esta comprobación lleva poco a poco a los escritores ‘liberales’ al corolario, expresado de diversos modos, de que la conmoción acarreada por el peronismo es un punto de cierre y de balance. (...) nada será lo mismo después de esa etapa” (1983: 11).

El proyecto de *Sur* en su etapa precedente al surgimiento del peronismo había protagonizado debates estéticos y también políticos que afectaban a todo el campo intelectual, definiendo tendencias y marcando posicionamientos. Los debates políticos —según los estudios de María Teresa Gramuglio (1986: 32-39)— no se trataban de una intervención en la política práctica, sino que se entendía lo político como una necesidad de producir definiciones que giraban en torno a un par de ejes centrales. Estos eran, por un lado, el análisis de las sociedades capitalistas y socialistas, con el acento puesto en la crítica de los regímenes autoritarios (fascismo, comunismo, nazismo), y por otro, la defensa de las formas democráticas, la discusión del pacifismo como programa de acción contra el fascismo, que significaba, además, un programa de sanción moral contra la guerra. Estos ejes quedaban legitimados por un conjunto superior de valores que se postulaban como universales: libertad, civilización, justicia, derechos individuales.

Frente a la puesta en peligro de estos valores, el grupo *Sur* consideraba que los intelectuales debían intervenir por medio del debate. Es justamente allí donde reside la disidencia con el gobierno peronista. Por estos años, entonces, el posicionamiento de *Sur* cobró mayor notoriedad dentro del campo intelectual, adquiriendo connotaciones políticas² con respecto al contexto político nacional. No sólo presentaba diferencias con

² Al respecto, Andrés Avellaneda observa que,

“cuando se instala la primera presidencia peronista en 1946 el sistema literario respetado y acatado se expresa sobre todo a través del proyecto de la revista *Sur* y lo que de algún modo puede ser considerado como su punto de apoyo, los suplementos literarios de los periódicos *La Prensa* y *La Nación*” (1983: 17).

el peronismo en el aspecto político, sino también en el cultural. En efecto, se constituía en el opuesto a la cultura oficial. Desde sus inicios, su “proyecto tácito”, tal como lo denomina Gramuglio³, respondía a una concepción universalista del arte, cuyo eje central estaba puesto en Europa.

Como mencionamos anteriormente, el Estado peronista implementó una serie de estrategias orientadas hacia la obtención de un mejor posicionamiento dentro del campo intelectual, a la vez que el cumplimiento de una esfera cultural controlada. Una de esas estrategias consistió en la creación de dependencias estatales, entre las que podemos mencionar a la Junta Nacional de Intelectuales, la Subsecretaría de Cultura, la Secretaría de Educación de la Nación, el Ministerio de Educación, entre otras. Asimismo, a esta tarea debemos sumarle la presencia de los agentes intelectuales que el peronismo designó para desempeñar cargos en esas instituciones. Algunos de ellos, provenían del gobierno anterior producto del golpe militar del '43, otros, carecían de una trayectoria reconocida, y en su mayoría, respondían a una ideología nacionalista, incluso, en su vertiente tradicionalista católica.

Los contenidos postulados por las políticas culturales peronistas se fundaban en valores tradicionales y locales. Para agentes culturales como la revista *Sur* esta propuesta avalada por el peronismo significaba la apelación a una cultura ya perimida, tradicionalista y conservadora, opuesta a sus demandas, que reclamaban el contacto con la cultura europea contemporánea. Del mismo modo, para el campo de poder el proyecto de *Sur*, que se inscribía en una concepción universalista del arte, era visto como un elemento extranjerizante que afectaba el desarrollo de la cultura nacional. En consecuencia, se reavivó la polémica entablada entre dos polos antagónicos, nacionalismo y universalismo, que ocuparía al campo intelectual, y tendría sus proyecciones en la planificación de los contenidos de las políticas culturales de este gobierno.

³ “Aunque *Sur* no anunció los propósitos con algún manifiesto u otro tipo de presentación convencional, el conjunto ofrece el esbozo de una concepción de la cultura y el anticipo de un programa. Como ese dijera: no es posible construir nada verdaderamente nuevo en el encierro de una sola cultura y una sola lengua; para encontrar la voz propia, es indispensable mantener una relación activa con todo el ámbito americano y con Europa; es necesaria una mediación para interpretar lo mejor de la cultura moderna, y esa tarea está reservada a ciertos grupos especiales de personas. A lo largo de su extensa trayectoria, *Sur* fue singularmente fiel a ese proyecto tácito” (Gramuglio, 2001: 343).

Más allá de esta oposición que el peronismo generó en la gran mayoría de los intelectuales argentinos, hubo algunos que adhirieron al mismo. Los intelectuales que se nuclearon en torno al peronismo provenían de distintos sectores, y según Rodolfo A. Borello (1991) pueden agruparse con respecto a su origen ideológico. Entre los provenientes de un catolicismo tradicionalista, se encontraban figuras como Leopoldo Marechal, Luis Torre Revello, Horacio Rega Molina, José María Castiñeira de Dios, Jorge Newton, Claudio Martínez Payva, Juan Oscar Ponferrada, Arturo Berenguer Carisomo, Arturo Cambours Ocampo, entre otros. En el grupo que congregaba a los “boedistas y martinfierristas”, encontramos a escritores como César Tiempo, Elías Castelnuovo, Arturo Cerretani, Nicolás Olivari, Homero Manzi. Por último, entre los “forjistas y nacionalistas”, se ubican intelectuales como Fermín Chávez, Arturo Jauretche, Ramón Doll, Raúl Scalabrini Ortiz, Cátulo González Castillo, entre otros. Obviamente, la adhesión de estos intelectuales al peronismo significó para la centralidad del campo intelectual su relegamiento, limitándolos a una posición de marginalidad dentro del mismo.

Como dijimos anteriormente, desde el campo de poder, hubo varios intentos por conquistar un mejor posicionamiento dentro del campo intelectual, al igual que de cooptar a sus agentes dominantes, quienes constituyeron una férrea oposición de extensa vigencia. Pero estos intentos fueron en vano.

Uno de ellos consistió en la publicación de la revista *Sexto Continente* entre los años 1949 y 1951, que se inscribía decididamente en el panorama de la cultura argentina y latinoamericana, que era, por otra parte, lo que el proyecto de la revista *Sur* dejaba de lado. De este modo, ambas empresas editoriales se concibieron como totalmente antagónicas. Avellaneda sostiene que esta publicación se había alineado con el catolicismo nacionalista y anticomunista, a la vez que había adherido a los postulados teóricos del tercerismo peronista (1983: 28-29).

Sexto Continente, que estaba dirigida por Armando Cascella y Alicia Eguren, respondía programáticamente a una concepción nacionalista de la cultura propuesta por el peronismo, motivos suficientes para no contar con la aceptación de los agentes dominantes del campo intelectual, manteniéndose, a pesar de su objetivo, en la marginalidad del mismo.

Otro de los intentos fue la creación en 1948 de la Junta Nacional de Intelectuales, organismo que se proponía conseguir los beneficios de las reformas laborales logrados por el peronismo para los trabajadores de la cultura. En la reunión de su fundación fueron congregados intelectuales provenientes de distintos sectores, incluso los antiperonistas, quienes mantenían cierto recelo hacia esta entidad, ya que la consideraban como otra de las estrategias del gobierno por inmiscuirse en la esfera de la cultura, terreno que manifestaba una constante hostilidad. La Junta no pudo concretar sus objetivos iniciales, sumergiéndose en un proceso de decantación que tuvo su fin a comienzos de la década del '50.

La relación que el peronismo tuvo con la intelectualidad argentina de la época fue, en términos generales, altamente conflictiva. Aún, a pesar de la existencia de algunas figuras que contaban entre sus adeptos, quienes intentaron generar espacios disidentes dentro del campo intelectual. Tal es el caso de los escritores peronistas que se desvincularon de la SADE —organismo que asociaba tradicionalmente a los escritores y que se constituía tradicionalmente en uno de las instituciones legitimantes— y fundaron la Asociación de Escritores Argentino (ADEA), que pretendía emular el funcionamiento de la otra institución, al igual que alcanzar su prestigio. Este proyecto en la práctica se colmó de equívocos, llegando a su fin en 1951⁴.

Según señala Flavia Fiorucci, en sus estudios sobre la situación de la intelectualidad argentina durante los primeros gobiernos peronistas, refiriéndose concretamente a los intelectuales que se acercaron al peronismo:

“La falta de apoyo gubernamental significó que estos intelectuales tuvieran poco o nada para ofrecer en la conquista de adhesiones del "otro bando" y para crear instancias de legitimación que pudieran competir con las ya establecidas como por ejemplo premios o casas editoriales. La falta de 'espacio' que sufrieron los letrados peronistas, su escaso papel en la lucha por el adoctrinamiento de las masas, significó que éstos no pudieron constituirse en

⁴ La creación de instituciones paralelas a las ya existentes fue una táctica empleada por el peronismo de modo reiterado que se extendió a otras disciplinas como el teatro o el cine.

profetas de la causa, convirtiéndose en los "invitados de piedra" de la revolución en marcha" (2002: 4).

Pero esta falta de oportunidades de participación de los intelectuales en el proyecto del peronismo que la investigadora afirma, no se cumple de ese mismo modo dentro del campo teatral, ya que en el marco de las políticas culturales teatrales peronistas se insertaron una gran cantidad de dramaturgos, que en muchos casos, también se desempeñaban dentro del campo literario. Es decir, en este punto en particular, con el teatro ocurre lo contrario a lo que se establecía como dominante dentro del campo intelectual, reafirmando de este modo, el funcionamiento autónomo que tienen cada uno de los campos, más allá de que puedan presentar similitudes.

Aunque, una de las críticas constantes que se le hizo al peronismo con respecto a su comportamiento dentro del campo intelectual fue su antiintelectualismo⁵, este no prevaleció dentro del campo teatral donde se insertaron tanto intelectuales como figuras de extracción popular. En efecto, las políticas culturales teatrales peronistas integraron a una gran cantidad de figuras que iban desde teatristas ya conocidos y consagrados dentro del circuito teatral popular, como el dramaturgo Alberto Vaccarezza, otros provenientes del interior del país como el autor nativista Claudio Martínez Payva, nuevas voces como Juan Oscar Ponferrada y Roberto Alejandro Vagni, y otras provenientes de un tradicionalismo católico como Leopoldo Marechal, por solo mencionar algunos de ellos.

Si bien, estos últimos eran autores cultos, no contaban con la aceptación de las instituciones legitimantes —tales como la revista *Sur* o la SADE— tanto dentro del campo intelectual como del teatral. Las causas residían en su origen provinciano, en su ideología nacionalista o en su relación cercana al peronismo. En el caso particular de

⁵ A partir de las críticas del diputado socialista Américo Ghioldi en 1945 a la política de Perón, comenzó a reiterarse la vinculación entre peronismo y antiintelectualismo, que en términos coloquiales se reducía a la consigna "¡Alpargatas, sí, libro, no!".

Si bien, esta oposición entre alpargatas y libros ponía en tensión los intereses de dos sectores sociales -las masas populares y parte de los sectores medios-, su vigencia no se restringió sólo a ese ámbito. Desde la intelectualidad peronista se retomó esta oposición, incluyéndola en sus planteos y debates con la centralidad del campo.

Es así como, el antiintelectualismo se redimensiona. En este sentido, Federico Neiburg plantea que durante estos años, más allá de su contenido social más general y evidente, un conflicto entre los trabajadores y secotes de las clases medias se trasforma y traslada: "el fuerte tono antiintelectualista del peronismo tradujo conflictos y combates internos al propio campo intelectual (1998: 60).

Marechal, por ejemplo, que había tenido cercanía con el grupo Sur, su adhesión al peronismo significó su marginación por parte de sus pares. Es decir, más allá de la considerable participación de los intelectuales en el campo teatral generada por el gobierno peronista, la posición brindada por las instituciones legitimantes del campo continuó siendo la misma.

El arco de intelectuales peronistas que participaron en el campo teatral fue extenso, y en general, se desempeñaron como directores de teatros oficiales, en el sector educativo, dictando seminarios y conferencias, confeccionando los documentos oficiales, al frente de la dirección de entidades como Argentores (que nucleaba a los autores de teatro y radio), dirigiendo nuevas instituciones como el Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET), o participando del diseño de las políticas culturales en materia teatral.

La difusión y la importancia que el peronismo le otorgó al teatro ofrecían a los intelectuales un vasto terreno donde insertarse, conformándolos, de este modo, como parte del proyecto de la Nueva Argentina. En ese sentido, nada más distante a la afirmación de una “falta de espacio para los intelectuales”, a la vez que la concreción de su alejamiento con respecto al “adoctrinamiento de las masas”. El teatro —al que se le había otorgado una función social en este periodo— fue precisamente un espacio que propiciaba el encuentro entre los intelectuales —que adherían al peronismo— y las masas.

Pero las diferencias entre el campo intelectual y el campo teatral no se limitaron a la menor o mayor participación de estos agentes, ya que nuevamente se evidenció un distanciamiento en el modo de su funcionamiento, específicamente en lo que refiere a sus reacciones con respecto a la presencia del fenómeno peronista.

Mientras que, desde la literatura y el ensayo, los intelectuales se ocuparon intensamente del peronismo a través del debate y la concreción de su representación en sus obras producidas desde distintas posturas ideológicas, no ocurrió lo mismo con el teatro. Al contrario, el campo teatral se limitó a reproducir en su seno la polarización que afectaba a la sociedad argentina en general, dividiéndose en dos posturas antagónicas. Es decir, a diferencia del debate que se entabló en el campo intelectual, el campo teatral, en particular, no polemizó con respecto al peronismo, restringiéndose a su segmentación en la conocida antinomia peronismo- antiperonismo.

La importancia que el peronismo le otorgó al teatro es evidente en el diseño de las políticas culturales teatrales implementadas, al igual que en la función social que se le atribuyó a esta disciplina artística, temas que desarrollaremos en profundidad en el capítulo siguiente. Durante su gestión en la Secretaría de Trabajo y Previsión, Perón ya había puesto en práctica algunas medidas que incluían al teatro en un lugar relevante respondiendo a una política inclusiva, como la asistencia de obreros a los espectáculos de las salas oficiales o la preferencia por la representación de un repertorio nacional, que posteriormente, se sistematizarían, conformando parte de la planificación oficial.

Los contenidos de la cultura teatral oficial respondían a una concepción nacionalista y tradicionalista, que en la práctica significó la preferencia por un teatro popular, centrado en obras nativistas, y en menor medida, de comedias y sainetes.

Con el fin de promulgar estos contenidos, se idearon algunas instancias de legitimación y fomento de los mismos, que consistieron en medidas como la obligación de estrenar autores nacionales en las salas oficiales, la creación de concursos y el otorgamiento de premios dentro de las esferas nacional y municipal. Estos premios tenían una participación directa en el perfil que pretendía otorgársele a la programación oficial, ya que, en general, los textos dramáticos galardonados respondían a los contenidos y temáticas que regían las políticas culturales del período.

En 1951, a éstos se sumaron los premios “Juan Perón” y “Eva Perón”, que evidenciaban una mayor incidencia del campo de poder en la cultura oficial, debido a que los mismo regían para todas aquellas obras inéditas “que estén informadas del espíritu de la doctrina justicialista”.

Los contenidos de la política cultural teatral del peronismo generaron detractores que conformaron el sector antiperonista dentro del campo teatral. El mismo estaba integrado por las agrupaciones del Teatro Independiente —entre las cuales cobraba protagonismo el Teatro del Pueblo, dirigido por Leónidas Barletta— que se inscribían en un posicionamiento de izquierda, y cuyo público estaba compuesto en su mayoría por sectores que adherían a esa ideología. También, por la dirigencia de la Asociación Argentina de Actores, que había hecho explícito su apoyo a la Unión Democrática, a la vez que su oposición a la figura de Perón, ya desde sus gestiones en la Secretaría de

Trabajo y Previsión. Además, por algunas publicaciones especializadas como la revista *Talia*.

Por otra parte, el sector peronista dentro del campo teatral estaba compuesto por los agentes intelectuales que participaban en el diseño de las políticas culturales —entre ellos había dramaturgos, directores y actores—, por Argentores —que aunque era una entidad independiente, muchas veces se encontraba bajo las órdenes de figuras afines al oficialismo— y por los sectores disidentes de la Asociación Argentina de Actores, que se separaron de la entidad conformando una nueva, a la que denominaron Gremial Argentina de Actores. Asimismo, el peronismo contó con la adhesión de muchas figuras de la cultura popular, que, por supuesto, ocupaban un lugar marginal para las instituciones legitimantes del campo.

La lógica de funcionamiento del campo teatral dejó de lado toda posibilidad de confrontación, restringiéndose a una polarización, que limitaba su condición a dos compartimentos opuestos y aislados. Obviamente que las mayores tensiones se produjeron desde el sector antiperonista que entendió a su práctica teatral en términos de una militancia opositora al gobierno, actitud que fue adoptada tanto por sus artistas como por su público. Esta militancia encarnada por el Teatro Independiente tomó una dimensión que trascendió al campo teatral, ganándose la adhesión de los sectores dominantes del campo intelectual.

Por otro parte, el gobierno peronista intentó por todos los medios obtener un mejor posicionamiento dentro del campo intelectual a través de su programación cultural, y en particular teatral, implementando modificaciones que le proporcionarían mejores resultados, hecho que nunca fue logrado. Sin embargo, dentro del campo teatral, su oposición al Teatro Independiente fomentó el aumento de la polarización ya existente.

En términos estéticos, la producción del campo teatral comprendía tendencias diversas. Por un lado, se encontraba la programación del Teatro Independiente, donde predominaban las textualidades extranjeras de autores como Bertolt Brecht, George Bernard Shaw, Eugene O'Neill, Nicolai Gogol, por sólo mencionar algunos. En menor medida, estas agrupaciones representaban títulos nacionales que pertenecían a dramaturgos de izquierda.

Sin embargo, cabe destacar, que por estos años el Teatro Independiente experimentó un proceso de acercamiento a la problemática nacional, hecho que se concretó a partir del estreno de *El puente*, de Carlos Gorostiza, en 1949. Osvaldo Pellettieri (1997) sostiene que a partir de esta puesta en escena se produjo la contextualización de los textos dramáticos y espectaculares, iniciándose así, la “fase de nacionalización del Teatro Independiente”. La misma, que se inicia en 1949 y tiene su fin en 1960, se caracteriza por una módica resemantización de lo finisecular impulsada por la llegada de nuevos modelos europeos y norteamericanos de textos dramáticos y espectaculares y rudimentos del Sistema Stanislavski.

El circuito teatral profesional experimentaba una etapa de gran productividad por estos años, tanto en su vertiente popular como culta. Las grandes compañías organizadas en torno a la presencia de una figura central, se establecían como estructuras fundadas en un orden jerárquico y fijo, que organizaba el elenco en roles tradicionales. Dentro del circuito popular, estaban las compañías encabezadas por capocómicos que se dedicaban a la producción de sainetes, comedias, comedias asainetadas y Teatro de Revistas. Por otra parte, el circuito profesional culto, de intensa actividad, representaba mayormente un repertorio universal, incluyendo el estreno de autores norteamericanos contemporáneos como Arthur Miller y Tennessee Williams, ambos de gran productividad dentro de nuestro campo teatral.

El circuito del teatro oficial —como señalamos anteriormente— ofrecía un repertorio, que respondía a los postulados del peronismo, integrado por sainetes, comedias, obras nativistas y clásicos universales (que en general estaban adaptados). Dentro de esta programación se incluyó un corpus de obras dramáticas de propaganda peronista, que no fueron muchas considerando la intensa actividad teatral oficial del periodo, y se representaron a lo largo de estos diez años de gobierno.

Una de las características que predominó en este circuito teatral, además de la intensa actividad, fue la gran cantidad de artistas —autores, actores, directores, escenógrafos, entre otros— que trabajaron en los espectáculos que integraban la programación de las políticas culturales, más allá de su adhesión al peronismo. Es decir, la programación reunía a una cantidad de figuras que explícitamente se reconocían

peronistas, no obstante, el resto, que constituía la mayor parte, no experimentaba la misma situación.

En lo que respecta a los directores, actores y actrices que intervenían en la programación oficial, cabe señalar que también trabajaban en el circuito profesional culto y en el popular desde la etapa anterior al gobierno peronista.

A lo largo de este capítulo intentamos describir el funcionamiento del campo intelectual y del campo teatral durante los diez años de gobierno peronista. Los rasgos dominantes de esta etapa residieron en el mantenimiento de cierta autonomía con respecto a las distintas estrategias implementadas desde el campo de poder para incidir en el funcionamiento del campo intelectual.

A pesar de los intentos sistemáticos del gobierno peronista por ganar centralidad dentro del campo, su objetivo no pudo concretarse. Cada uno de estos intentos tenía como respuesta por parte de los sectores opositores una postura cada vez más acérrima, tal como ocurrió en el caso del teatro. Esta fue una de las esferas de la cultura donde el peronismo desarrolló un gran aparato cultural estatal con un perfil definido y una programación de actividades concretas articuladas en función de una política inclusiva. Pero dentro del campo teatral, a pesar de la gran programación oficial implementada y de la democratización de los espacios oficiales, a la vez que la cooptación de muchas instituciones independientes, el peronismo mantuvo a lo largo de todo su mandato un posicionamiento marginal dentro del campo. La contracara estaba dada por el movimiento del Teatro Independiente quien entendió su oposición al gobierno como una militancia antiperonista.

Las causas de este posicionamiento marginal del peronismo pueden residir en las elecciones desacertadas en los contenidos y las formas adoptadas dentro de su programación. Asimismo, la postulación de grandes proyectos fundados en rígidos preceptos que en la práctica se diluían. De todos modos, su principal objetivo fue a lo largo de todo el período la democratización de la cultura, principalmente centrándose en aquellas creaciones artísticas que habían quedado al margen del consumo del pueblo⁶.

⁶ En cierto modo, lo que sucedió en el teatro durante el peronismo es similar a lo acontecido en el campo de las artes plásticas. Al respecto, dice Andrea Giunta:

Precisamente, este propósito de democratización de la cultura, que integraba al consumo a grandes sectores sociales, generaba el descontento de los sectores opositores. En el caso particular, del Teatro Independiente consideramos que los resultados de las políticas culturales peronistas ponían en evidencia una de los objetivos que ese movimiento no había podido lograr. Se trataba puntualmente de la convocatoria de los sectores obreros a quienes el Teatro Independiente pretendía educar por medio del teatro, pero que no integraron el público que asistía a esos espectáculos.

Paradójicamente, este sector opositor encontró en este periodo su etapa de mayor productividad artística a la vez que una gran convocatoria de público, que no generaría en el período posterior a la caída del gobierno peronista. En este sentido, entonces, la idea establecida que considera que esta etapa de los primeros gobiernos peronistas estuvo signada por la imposibilidad de disidencias y la dominancia absoluta del campo de poder, al menos en el campo teatral carece de fundamentos.

Durante estos diez años, los vínculos entre el campo de poder y los campos teatral e intelectual estuvieron signados por la tensión y la confrontación, que se dieron de un modo permanente, con algunos momentos más polémicos que otros. Ante los distintos fracasos experimentados en los numerosos intentos del campo de poder por ganar un lugar de centralidad dentro de éste, al igual que por cooptar a sus agentes dominantes, el peronismo mantuvo una actitud paciente y reincidente por lograr su propósito. Dentro del campo teatral, el gobierno peronista pudo incidir en los circuitos donde se desarrollaba el teatro popular, no accediendo a al campo de la alta cultura.

“Pero las medidas tendientes a favorecer esta nueva distribución de la cultura pasaron, no tanto por prohibiciones, censuras y preceptivas acerca de cual era el tipo de expresión artística que el régimen admitiría, sino por la implementación de más amplios mecanismos de difusión que permitieran acercar al pueblo lo que hasta entonces le había sido negado” (1997: 1997).

Capítulo 2. Políticas culturales: Estrategias de autorepresentación de los objetivos y logros del gobierno peronista

El gobierno democrático de Juan Domingo Perón, que tiene su inicio el 4 de junio de 1946, se establecería como la inauguración oficial de la Nueva Argentina, proyecto que se fundaba en el logro de profundas transformaciones en la estructura social a partir de la intervención y accionar del Estado. Las políticas públicas que tenían como objetivo alcanzar la integración social presentaban ciertas innovaciones para la época, tanto a nivel nacional como internacional. Sería la primera vez que la planificación cumpliría un rol central en la labor del Estado local, determinando las líneas de acción a implementar, el organismo centralizado encargado de su articulación y el personal técnico adecuado para conducir el mencionado proyecto⁷. De este modo, la planificación se pensaba —tomando términos de Patricia Berrotarán— como un

“medio para operar con eficacia y en el largo plazo, otorgando al gobierno una imagen de coherencia y a la vez reforzando el rol de liderazgo de quienes lo impulsaban. Es decir, el plan se presentaba como una herramienta de trabajo y, al mismo tiempo, como un medio de comunicación política y de construcción de poder” (2004: 18).

⁷ Al respecto, Patricia Berrotarán observa que:

“Las estrategias planificadoras instaladas con fuerza en los países capitalistas una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, respondían a la necesidad de fecundar un nuevo pacto social con la ciudadanía y a la convicción según la cual el estado era capaz de torcer el rumbo de los fenómenos económicos y sociales” (2004: 15).

Por otra parte, en lo concerniente a la presentación del plan de gobierno, también conocido como Primer Plan Quinquenal, afirma que, éste manifestaba la vigencia de una forma de pensar el Estado, que entraba en sintonía con ese ideario internacional, y asimismo, con la necesidad de construir la legitimidad del movimiento político” (2004: 16).

Esta planificación también incursionaba en la esfera cultural con el objeto de alcanzar la “homogeneización de la cultura” a partir del uso de distintos medios como la educación, el cine, el teatro, el deporte y la radio.

En efecto, las políticas culturales de los primeros gobiernos peronistas (1946-1955), inscriptas en una concepción reformista del arte, tenían como objetivo la inclusión de nuevos sectores sociales hasta el momento marginados, que operarían como factores determinantes a la hora de construir un consenso en una sociedad reticente a la incorporación de las masas a la vida social, política, e incluso, cultural.

En su intento de “democratización de la cultura” (Torre-Pastoriza, 2002), el peronismo promovía el acceso de la familia obrera a la recreación y al consumo cultural —actividades que hasta el momento le habían sido vedadas—, destacando este objetivo dentro de su aparato publicitario. Esta función de “consumidor cultural” brindada a las masas, residía específicamente en su ingreso a los ámbitos que anteriormente se habían establecido como patrimonio exclusivo de las clases media y alta, accediendo, de este modo, a una oferta cultural que hasta el momento les había sido ajena. Es decir, los obreros no sólo accedían al paseo por el centro de la ciudad, que se había constituido por aquellos años en un ritual —que incluía una vestimenta especial⁸ y el consumo de sus espectáculos—, sino también, al repertorio de los teatros oficiales, incluyendo el de salas como el Teatro Colón, ámbito paradigmático de la alta cultura.

La política cultural del peronismo inscribió sus bases “en el mapa de la cultura occidental y latina, a través de su vertiente hispánica”, considerando a la cultura anterior como un elemento elitista y extranjerizante. De este modo, actualizaba la mencionada polémica nacionalismo versus universalismo, instituyéndose como ‘lo auténticamente nacional’.

Es así como, la oferta cultural del gobierno desde su primer mandato se centró en la postulación de un arte nacional en desmedro de lo foráneo, entablado cierto

⁸ Nos interesa destacar que por estos años, según señala Juan José Sebrelli en su libro *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*,

“la clase media usaba cuello y corbata en una época en que no se permitía caminar por el centro sin saco, sutil disposición municipal que convertía a las principales calles de la ciudad en terreno vedado para el obrero, quien muy difícilmente podía comprarse un traje” (1964: 85).

paralelismo entre la dependencia económica, que el peronismo cuestionaba, y la dependencia cultural.

Con ese fin los documentos oficiales declaraban como propósitos:

“conformar una cultura nacional de un contenido popular, humanista y cristiano, inspirada en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y de la cultura tradicional argentina, en cuanto concuerden con los principios de la doctrina nacional” (*Cultura para el Pueblo*: 19).

Asimismo, Perón definió tanto en sus discursos como en documentos oficiales donde se difundían los postulados de la doctrina peronista, los fundamentos en los que residía la revolución cultural que se proponía llevar a cabo el peronismo. En este sentido, su política cultural inscribía sus bases —según las definiciones de Juan Domingo Perón (1947)⁹— “en el mapa de la cultura occidental y latina, a través de su vertiente hispánica”

De este modo, el gobierno peronista establecía su aparato cultural sobre postulados tradicionalistas, que no implicaban una actitud rupturista con el pasado, al contrario, retomaban valores de la cultura preexistente que serían resignificados en función del ideario peronista. Entre ellos, cobran relevancia, los valores pertenecientes al cristianismo y nacionalismo.

Con el fin de lograr la instauración de un discurso hegemónico por parte del Estado, el peronismo aplicó determinadas tácticas. Una de ellas fue el ejercicio de la censura, que podría ser considerada como una estrategia de control frente a elementos disidentes, pero que no fue objeto de una organización sistemática por parte de una entidad estatal destinada a esa tarea. El empleo de la censura durante este período requiere realizar algunas consideraciones ya que presenta cierta complejidad en su ejercicio.

Los parámetros occidentales y católico-cristianos que regían las políticas culturales constituían uno de los fundamentos rectores de la censura, que, por otra parte, evidenciaban el poder del que gozaba la Iglesia Católica en ese período. También, dentro

⁹ Perón, Juan Domingo. “Discurso del Presidente de la Nación, general Juan Domingo Perón a los intelectuales argentinos”, 13 de noviembre de 1947.

de esta lucha frente a elementos contrarios, se implementaban restricciones a ideologías opuestas, particularmente, a aquellas que posiblemente respondían al comunismo, a la vez que también a los sectores que integraban la oposición.

Pero estos parámetros eran ejercidos de distintos modos, cobrando diferentes formas de implementación. En este sentido, consideramos apropiado el análisis que Clara Kriger (2007) realiza con respecto a la censura en la producción cinematográfica argentina de esos años, distinguiendo “mecanismos de censura formal e informal” que afectaban a los films. En el caso del teatro, la “censura formal” estaba ejercida, por ejemplo, en la clausura de las salas de las agrupaciones del Teatro Independiente por parte de autoridades municipales. Obviamente, que este hecho escondía la prohibición de uno de los sectores antiperonistas más contundentes dentro del campo teatral.

La aplicación de la “censura informal”, comprendía los casos de algunas personalidades de la cultura (actores, directores, escritores) que padecían restricciones para trabajar en el marco de las dependencias oficiales, cuyas causas residían en su antiperonismo o diferencias personales con algunos de los integrantes del gobierno, entre los cuales Raúl Alejandro Apolo cobraba un lugar relevante. Estas prohibiciones carecían de un argumento formal, pero el mero rumor ocasionaba el repliegue de la fuente de trabajo ante la persona en cuestión.

Igualmente, cabe señalar que la prohibición o “censura informal” de determinadas figuras no fue una medida que se implementó de modo homogéneo en todos los campos artísticos y a lo largo de los diez años de gobierno, ni tampoco afectó a todos los artistas que se declaraban antiperonistas. Quizás, por ejemplo, quien tenía vedado el campo cinematográfico en determinado momento podía trabajar en teatro o radio.

Otra de las operaciones implementadas con el fin de diseñar su proyecto cultural y social, fue la aplicación de una “tradicción selectiva” (Williams, 1980) en la opción de sus contenidos, que consistió en la selección de determinadas tradiciones de representación, a las que les otorgó nuevas significaciones en el presente. Esta práctica se tradujo en la recuperación de estéticas populares como el nativismo y el sainete, dentro del teatro, y del folklore y del tango, dentro del panorama de los géneros musicales.

En el marco de las políticas culturales del primer peronismo, el teatro —como disciplina artística— fue posicionado en un espacio de relevancia debido al carácter

pedagógico que éste ofrecía. Más allá de ser una actividad recreativa, se trataba de un canal de comunicación directa con el público, que lo constituía en un medio ideal para la difusión del ideario peronista. Es decir, el entretenimiento era un aporte, a la vez que, la representación escénica se convertía en un núcleo difusor que se sumaba al aparato de propaganda del Estado como herramienta altamente efectiva.

Por otra parte, no sólo se explotaba el carácter didáctico y propagandístico de la práctica teatral, sino también el asociativo, ya que al tratarse de una creación colectiva —posibilitando la intervención de una gran cantidad de sujetos— se establecían nuevas formas de sociabilidad para sus participantes y asistentes.

En el marco de este proyecto, hubo organismos oficiales, como la Secretaría de Cultura y la Subsecretaría de Informaciones del Gobierno de la Nación, que eran los encargados de llevar a cabo la organización de los eventos culturales, incluyendo los teatrales. La Subsecretaría de Informaciones (SI) había sido creada por las autoridades del golpe militar de 1943, en octubre de ese año, específicamente por el General Ramírez —quien se había hecho cargo del Poder Ejecutivo— con el fin de coordinar y organizar la información oficial y la propaganda del gobierno. Posteriormente, la SI pasó a formar parte del Ministerio del Interior, retornando nuevamente bajo el dominio de Presidencia. De este modo, con esta última estructura organizativa, se integró al gobierno democrático de Perón en junio 1946, donde adquiriría un rol dentro de la planificación centralizada¹⁰. En 1949, Raúl Apold pasaría a presidir la SI, lo que significaría la adquisición de un rol protagónico trascendente por parte de este organismo durante la década peronista.

Desde la función social que se le había adjudicado al teatro, se planificaron una cantidad de actividades que tenían a los sectores populares como principales destinatarios, con el propósito de contrarrestar, de este modo, el elitismo de la cultura preexistente. La organización de eventos masivos y de representaciones teatrales para obreros y también para sus hijos, a precios populares o gratuitos, en los teatros oficiales o el espacio público, fueron quizás las actividades que obtuvieron mayor trascendencia.

¹⁰ “Esta transformación supone una redefinición sustantiva del *status* del organismo, asimilable al de un ministerio que actúa como estructura de enlace entre todas las dependencias de gobierno, coordinando la información interna y su distribución en los medios, y planificando la acción la acción propagandística directa” (Gené, 2004: 330-331).

Si embargo, la planificación cultural en materia teatral, que no se redujo a ellas, incluía la construcción y remodelación de edificios teatrales, la creación de elencos vocacionales a nivel nacional, la programación de un repertorio específico para las salas oficiales, la creación de experiencias teatrales educativas —como el Teatro Obrero Argentino de la Confederación General del Trabajo y el proyecto “Un Teatro para los Niños de la Nueva Argentina”—, la organización de concursos de obras dramáticas, el dictado de conferencias sobre historia del teatro nacional y de seminarios dramáticos; la creación de organismos teatrales como el Instituto de Estudios de Teatro (INET) y el Museo de Teatro Argentino; y la producción de obras dramáticas que respondían al ideario peronista.

En suma, la política cultural teatral fue un proyecto de gran complejidad donde intervinieron una gran cantidad de agentes, que no se restringió a personalidades de la “alta cultura”, sino también de la cultura popular.

Muchas de las actividades anteriormente mencionadas existían o habían sido llevadas a cabo previamente al proyecto cultural de la Nueva Argentina, tal es el caso de las funciones especiales de teatro y recitales destinados a los obreros, que se habían realizado durante la estadía de Perón en la Secretaría de Trabajo y Previsión. Pero lo que sucede durante estos años de gestión peronista es un proceso de sistematización y complejización de las mismas, respondiendo a la planificación del Estado.

Durante el segundo mandato del gobierno peronista, se le otorgó continuidad e intensidad a las actividades que mencionamos anteriormente, acentuando el rol social adjudicado al teatro, que extendía su labor a las provincias. Considerando al pueblo como el eje central, el teatro debía brindarle a éste, a través de un repertorio de calidad, nuevas vías de educación.

El Segundo Plan Quinquenal —que según Juan Domingo Perón, tenía “como finalidad suprema lograr la felicidad del pueblo y la grandeza de la Nación mediante la justicia social, la independencia económica y la soberanía política”— continuó las actividades culturales iniciadas durante el primer gobierno, motivadas por la “elevación espiritual del pueblo”, “la formación de una conciencia artística nacional” y “la elevación de la cultura social”.

Bajo el título de “2° Plan Quinquenal y Teatro”, divulgó los fundamentos en los que se basarían las producciones que integrarían la programación oficial. Como parámetro central se destacaba la importancia que “el pueblo” debería tener en ellas, considerando que el teatro —a través de un repertorio de calidad— le tendería a éste un puente de acceso a la cultura. Precisamente esa era la función que se le atribuía al teatro:

“hacer que el pueblo pueda acercarse a la cultura.” (...) “Educarlo por medio del arte, pulir sus imperfecciones y hacer que pueda asimilar las obras superiores de los creadores de cultura. Porque la cultura no debe servir solamente a un grupo sino a la comunidad” (Ronzitti, 1953)¹¹.

Desde esta función social adjudicada al teatro, se seleccionó un repertorio para el circuito oficial integrado por las salas Enrique Santos Discépolo (hoy denominada Presidente Alvear), el Teatro Nacional Cervantes, el Anfiteatro Popular Eva Perón sito en el Parque Centenario¹², el Teatro Colón, el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires y el Teatro Argentino de la ciudad de La Plata.

A estos ámbitos oficiales debe sumársele el uso del espacio público. El peronismo no sólo profundizó notablemente la presencia constante de las masas en la calle con fines políticos, constituyéndola como una de sus características distintivas, sino también por motivos culturales y recreativos. Es decir, surge la presencia de un nuevo público, en términos masivos, que irrumpía en plena ciudad, cuya sola presencia en la sociedad de los años '40 y '50 no dejaba de tener connotaciones políticas.

Entre los títulos escogidos para la programación se observa la presencia de clásicos universales, así como también de textos nacionales en su mayoría, sainetes,

¹¹ Este documento fue dado a conocer a través de su publicación en los siguientes números de la revista teatral *Talia*:

N° 1 septiembre de 1953: 28-29.

N° 2 noviembre de 1953: 28.

N° 3 diciembre de 1953: 28-29.

¹² Éste fue construido durante la gestión del Intendente Jorge Sabaté (1952-1954), y proyectado por él mismo durante los años 1950 y 1952, como encargo de Eva Perón. Se trataba de un teatro al aire libre, con un escenario y graderías, con capacidad para 10.000 personas, que era utilizado para eventos culturales masivos como el Festival de Teatro para Niños, los recitales de la Orquesta Sinfónica, espectáculos de ballets folklóricos, entre otros.

comedias y piezas nativistas. La presencia de estos últimos remite a esta revalorización de la cultura nacional que el gobierno intentaba poner en práctica. Piezas como *El trigo es de Dios* (1947), de Juan Oscar Ponferrada, *Las de Barranco* (1947) y *Bajo la garra* (1953), de Gregorio de Laferrère, *El delirio del viento* (1947), de Arturo Cambours Ocampo, *Novelera* (1948), de Pedro E. Pico, *Los amores de la virreina* (1949), de Enrique García Velloso, *La piel de la manzana* (1949), de Arturo Berenguer Carisomo, *La camisa amarilla* (1950), de Guillermo e Ivo Pelay, *Cómo se hace un drama* (1953), de José González Castillo, *La comedia de hoy* (1953), de Roberto Cayol, entre otras, integraban la programación junto a títulos como *Tartufo o el impostor* (1949), de Molière, *El gran Dios Brown* (1949), de Eugene O'Neill, *El inspector* (1950), de Nicolai Gogol o *El mujeriego* (1950), de Paul Nivoix, entre otros.

Muchas de estas producciones posteriormente a su estreno eran llevadas a los teatros barriales y a las principales salas provinciales. Lo mismo ocurría con la programación del Teatro Colón, que en algunas oportunidades realizaba funciones al aire libre en el Anfiteatro Eva Perón o en el jardín Botánico.

Por estos años, los gobiernos peronistas entendieron y utilizaron al teatro como un medio de comunicación política y una herramienta de construcción de poder. Tanto los textos dramáticos de propaganda peronista, como la concreción de distintos proyectos artísticos y educativos, contribuyeron a la creación y vigencia de una serie de símbolos y de mitos que —según Mariano Ben Plotkin— “sentarían las bases de un verdadero imaginario político peronista” (2007: 66).

Pero estos propósitos y acciones del gobierno no lograron ganar un lugar relevante ni dentro del campo intelectual ni del campo teatral, aunque sí la reacción de sus sectores dominantes representados simbólicamente por el proyecto de la Revista *Sur*, en el primer caso, que se caracterizaba por una concepción elitista y universalista del arte, y por el movimiento del Teatro Independiente, en el segundo. Para éstos, los productos culturales peronistas eran percibidos como tradicionalistas, conservadores y populistas, en contraposición a la demanda por nuevas poéticas y autores modernos pertenecientes a la cultura universal.

En efecto, si bien el peronismo se definía a sí mismo como un movimiento revolucionario en todos los órdenes —incluso en la cultura—, sus políticas culturales y

educativas se sustentaron en la vigencia de imaginarios que se inscribían en valores tradicionales, no estableciendo, entonces, una ruptura radical con la cultura preexistente¹³.

Más allá de este debate por la centralidad dentro del campo intelectual, con sus correspondientes demandas y reacciones, uno de los aspectos destacables dentro de este periodo de la historia argentina, son las consecuencias que dejó en términos culturales. Juan Carlos Torre sostiene que durante el periodo 1945-1955 los trabajadores alcanzaron una participación en el ingreso nacional nunca igualada, la obra de una legislación social generosa y un amplio reconocimiento político, que hizo que abandonaran su condición de ciudadanos de segunda clase para convertirse en miembros plenos de la comunidad política (2002: 73).

Consiguientemente, esas mejoras sociales dieron lugar a la concreción de este proceso de “democratización cultural”, donde el teatro desempeñó un papel central. Lo destacable es la impronta cultural que el primer peronismo dejó a partir del surgimiento de un proceso de modernización que significó el establecimiento de nuevas pautas de consumo cultural, donde la inclusión de los sectores populares jugó un papel determinante.

De este modo, la apropiación de los bienes culturales por parte de éstos, a la vez que su acceso a determinadas prácticas sociales y culturales, contribuyeron a la conformación de su ciudadanía. En este sentido, —siguiendo a Néstor García Canclini— comprendemos que ser ciudadano no tiene que ver sólo con los derechos reconocidos por los aparatos estatales a quienes nacieron en un territorio, sino también con las prácticas sociales y culturales que dan sentido de pertenencia y hacen sentir diferentes a quienes poseen una misma lengua, semejantes formas de organizarse y satisfacer sus necesidades (1995: 19).

A pesar de las consecuencias altamente productivas de estas políticas culturales, a lo largo de estos años fueron escasamente estudiadas, existiendo pocas investigaciones al respecto. Incluso, sorprendentemente, en muchos casos, se niega la existencia de las

¹³ Ruptura que sí pretendía llevar a cabo el movimiento del Teatro Independiente.

políticas culturales peronistas, argumentando que dicho gobierno careció de un proyecto cultural propio.

En el rastreo bibliográfico realizado, encontramos que la investigación de Eduardo Romano, titulada “Apuntes sobre cultura popular y peronismo”, que data de 1973, aborda algunos de los temas aquí expuestos como la configuración de nuevos hábitos de consumo y las transformaciones de la cultura popular que afectaron las pautas de la vida cotidiana. Sin embargo, estos lineamientos no fueron desarrollados por posteriores investigaciones, como sí ocurrió con otros aspectos del peronismo, entre ellos, el cine y la literatura.

Aunque el teatro como disciplina artística se posicionó —durante esta gestión— en un espacio de relevancia debido al carácter pedagógico otorgado, desde los estudios académicos no fue abordado en su totalidad; sino sólo a partir de algunos aspectos, a lo largo de estos años. Por ejemplo, las historias tradicionales, como es el caso de los estudios del historiador y crítico Luis Ordaz (1956), se realizaron simultáneamente o al poco tiempo del periodo de gobierno peronista (1946-1955) y se restringieron a la actividad de los grupos pertenecientes al Teatro Independiente. Ordaz de todos modos, le dedicó algunas páginas a la actividad oficial durante el peronismo, pero desde un posicionamiento opositor que le imposibilitaba analizar y valorar los aspectos positivos que pudiesen existir en la labor de esa gestión, más allá de las diferencias ideológicas.

“El clima de inseguridad, zozobra y presión que vivió el país en estos últimos años, quedó reflejado en el teatro. Lógicamente, decimos, porque el arte dramático es un elemento precioso de cultura, y expresa con fidelidad a su época, no sólo por lo que ésta ha logrado, sino también por todo aquello que no pudo realizar.

(...) [Refiriéndose al gobierno] Nada escapaba a su presión o censura. Y mientras se constituían y proliferaban diarios, revistas, ateneos y clubes que respondían a sus dictados, se secuestraban libros, se clausuraban salas, se incendiaban teatros, se prohibían obras y se impedían conferencias. Los escritores no afectos al régimen o que sólo se mostraban indiferentes, difícilmente

conseguían imprentas para sus revistas y libros, o escenarios para sus obras, y carecían de tribunas para sus palabras” (1956: 255-256).

Las tensiones establecidas por la proscripción del peronismo —que provocó la prohibición de artistas y el ocultamiento de sus obras— y la firme antinomia peronismo-antiperonismo, divisoria de la sociedad argentina desde la segunda mitad del siglo XX, postergaron dicho estudio que posibilitaría considerar los aportes en términos culturales mencionados anteriormente, que se produjeron en este periodo. Investigaciones recientes centradas en distintas áreas de la cultura durante la gestión peronista, revisan posicionamientos como los de Luis Ordaz, que en algunos casos son contrarrestados y en otros relativizados.

En la última década, surgieron algunas investigaciones académicas que abordaron aspectos de la primera gestión peronista en materia teatral. Entre ellas, se encuentran los trabajos de Perla Zayas de Lima (1991, 2001) que se centran en el estudio de la experiencia del Teatro Obrero de la Confederación General del Trabajo, al igual que las obras de temática rural presentes en la programación oficial, abordando su funcionalidad. Asimismo, los estudios de Osvaldo Pellettieri (1997, 1999, 2003, 2006) se ocupan de las vinculaciones establecidas entre el Teatro Independiente y el campo de poder, analizando dos producciones emblemáticas de la época, *El puente* (1949), de Carlos Gorostiza y *Clase media* (1949), de Jorge Newton. Por último, las investigaciones de Laura Mogliani (1997, 2003, 2007) abordan la productividad de la estética nativista en la política cultural teatral del primer peronismo, al igual que el análisis del campo teatral de la época desde esa perspectiva.

Para la presente investigación, los trabajos de los tres investigadores anteriormente mencionados constituyen un aporte significativo. No obstante, también nos resulta necesario para abordar el estudio de la política cultural teatral de este periodo, recurrir a investigaciones pertenecientes a otras disciplinas, que funcionan a modo de herramientas para pensar la situación del teatro.

Es así como consideramos productivos los aportes de Patricia Berrotarán, Aníbal Jáuregui y Marcelo Rugier (2004) sobre el Estado y las políticas públicas (1946-1955), el análisis de Marcela Gené (1997; 2005) sobre el aparato propagandístico del Estado, el de

Andrea Giunta (1997; 1999) sobre las relaciones entre el peronismo y las artes visuales, el estudio de Clara Kriger (2007) centrado en las significaciones de la presencia del Estado en la producción cinematográfica del primer peronismo y el estudio de Juan Carlos Torre y Elisa Pastoriza (2002) sobre las políticas inclusivas del Estado peronista.

A continuación analizaremos con mayor profundidad los aspectos que consideramos más relevantes y productivos de la política cultural teatral del primer peronismo. A modo organizativo, dividiremos el estudio en tres apartados que comprenden, en primer lugar, el desarrollo de dos experiencias teatrales educativas —una destinada a los obreros y la otra a los niños—, en segundo lugar, el uso de los espacios teatrales que realizó el Estado durante las primeras gestiones del peronismo, y por último, el desempeño de los actores como estrategias de identificación popular.

2.1. Experiencias teatrales educativas

Según lo que observáramos anteriormente, en la planificación cultural diseñaba por los primeros gobiernos peronistas la educación, el esparcimiento y la capacitación conformaban sus núcleos centrales. En el *Manual del Peronista*, —publicación oficial que circulaba entre los obreros—, en lo concerniente a la Doctrina Social del Estado, se describían los derechos del trabajador a la Educación y a la Cultura. En principio se señalaba que:

“El Estado protege y fomenta el desarrollo de las ciencias y de las bellas artes, cuyo ejercicio es libre; aunque ello no excluye los deberes sociales de los artistas y hombre de ciencia” (1954: 101).

Y posteriormente se agregaba que:

“Las riquezas artísticas e históricas, así como el paisaje natural, cualquiera que sea su propietario, forman parte del patrimonio cultural de la Nación y estarán bajo la tutela del Estado, que puede decretar las expropiaciones necesarias para su defensa y prohibir la exportación o enajenación de los tesoros artísticos. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica que asegure su custodia y atienda a su conservación” (1954: 101).

Basándose en una concepción didáctica del arte y siguiendo los postulados anteriormente citados, el peronismo realizó una determinada organización de la programación cultural que se centraba básicamente en una serie de actividades artísticas y educativas, donde los sectores populares participaban ya sea como consumidores o como productores culturales. El diseño de las mismas, se fundaba no solamente en otorgarle al obrero el derecho a la recreación, al ocio y al consumo cultural, sino también a la

capacitación, que el peronismo consideró como uno de los Derechos de los Trabajadores¹⁴.

De este modo, se programaron una cantidad de actividades que estaban orientadas hacia ese objetivo. Entre ellas podemos mencionar la fundación de la Universidad Obrera, el Teatro Obrero de la Confederación General del Trabajo, los festivales de teatro para niños, las agrupaciones de danzas folklóricas, el Tren Cultural y los elencos vocacionales.

A continuación, analizaremos dos experiencias teatrales educativas que fueron quizás las más representativas en lo que respecta a esta disciplina artística, no sólo por las dimensiones de los proyectos, sino también por sus destinatarios, los obreros y los niños, dos agentes centrales dentro de la planificación del Estado peronista.

2.1.1. El Teatro Obrero Argentino de la Confederación General del Trabajo

El Teatro Obrero Argentino de la Confederación General del Trabajo (CGT)¹⁵ fue una de las experiencias más significativas del peronismo en materia teatral, debido a que en ella convergían una serie de factores relevantes a la “democratización del bienestar” (Torre-Pastoriza, 2002) instaurada por el gobierno peronista a lo largo de este periodo. La construcción de un proyecto que reunía a los obreros, la educación, el esparcimiento y los sindicatos como elementos centrales, concretaría el inicio de un proceso de modernización cultural que se sustentaba en este ingreso masivo de nuevos agentes culturales, que modificaría notablemente la estructura social de la Argentina, a la vez que

¹⁴ 1-Derecho a trabajar; 2- Derecho a una retribución justa; 3- Derecho a la capacitación; 4- Derecho a condiciones de trabajo dignas; 5- Derecho a la preservación de la salud; 6-Derecho al bienestar; 7- Derecho a la seguridad social; 8- Derecho a la protección de la familia; 9- Derecho al mejoramiento económico; 10- Derecho a la defensa de los intereses profesionales.

¹⁵ El Teatro Obrero de la CGT no fue abordado por los estudios académicos con la misma asiduidad como ocurrió con otros aspectos culturales del primer peronismo. En este sentido, reconocemos como un aporte significativo el estudio de la investigadora Perla Zayas de Lima, en tanto una de la primeras producciones sobre el tema (2001: 237-246).

contribuía a la constitución de los trabajadores como una nueva fuerza social que adquiría representación en la vida política nacional.

Es así como el sindicalismo, a través del desempeño de un rol oficial otorgado por el Estado, llevó a cabo una serie de funciones —tanto a nivel político como social y cultural— que posibilitaron la integración de la clase trabajadora a la política del gobierno peronista, proceso que tuvo su inicio simbólico el 17 de octubre de 1945.

Este proceso de integración de la clase obrera a la política estatal, tuvo un avance progresivo y se sustentó en la concepción del obrero construida por el peronismo, o más precisamente de la figura simbólica del “descamisado”. Esta última, irrumpió el 17 de octubre y devino —en términos de Marcela Gené— en un

“icono del triunfo popular y en una de las imágenes más poderosas de la Argentina contemporánea: la del héroe positivo y romántico, que amparado en la bandera argentina signaba el fin del pasado oligárquico y anunciaba el advenimiento de un nuevo orden, guiando al pueblo hacia el destino de grandeza señalado por el líder cautivo” (Gené, 2005: 65).

El peronismo construyó tanto su discurso como sus aparatos publicitario y cultural sobre una concepción moderna del trabajador, que lo distanció de las representaciones que del mismo realizaron el nazismo y el fascismo —concentradas en los tópicos de belleza, juventud y fortaleza—, y que en cambio, lo vincularon con las representaciones norteamericanas del “Hombre nuevo” de principios del siglo XX, que no se resumían en una figura única, sino en la representación de una multiplicidad de figuras sociales —trabajadores de distinta índole, mujeres, ancianos—, que condensaban a la sociedad en su conjunto (Gené, 2005).

A su vez, la construcción del obrero peronista también pretendía señalar cambios con respecto al pasado. Esta intención ligaba a dicha representación con el proceso de industrialización y modernización que afectaba al país en este periodo: un obrero dotado de herramientas y uniforme con acceso a una capacitación, rompía con la explotación y la

precariedad laboral padecida anteriormente. En este mismo sentido rupturista¹⁶ operaba el acceso al ocio y la recreación —donde se incluía al teatro— por parte de la clase trabajadora.

Los sindicatos tenían a su cargo la organización de diversas actividades y entidades destinadas a la formación cultural de los obreros como la Universidad Obrera, las escuelas sindicales, el Coro Obrero de la CGT, el Deporte Obrero, la Orquesta Sinfónica de la CGT, los certámenes de literatura, incluyendo al Teatro Obrero de la CGT, entre otras.

Creado en 1948, el Teatro Obrero de la CGT fue dirigido por el escritor, poeta, director cinematográfico y guionista santafesino José María Fernández Unsain, y codirigido por el dramaturgo César Jaimes. El funcionamiento del elenco residía en la reunión de obreros pertenecientes a distintos gremios, que después de su jornada laboral concurrían a los ensayos y clases formativas que estaban a cargo de las autoridades del grupo.

El estreno de las producciones del Teatro Obrero se realizaba generalmente en el Teatro Nacional Cervantes, con la presencia —en la mayoría de los casos— del Presidente y la Primera Dama, al igual que de otras autoridades nacionales o municipales. Algunos de ellos, habitualmente emitían un discurso luego de que se cantaran el Himno Nacional y la Marcha peronista. En este sentido, “el ritual escénico se configuraba estrechamente ligado a un ritual político” (Zayas de Lima, 2001: 244). Posteriormente, el elenco iniciaba una gira que comprendía la realización de funciones en las salas barriales de la Capital Federal y el conurbano, al igual que en los teatros más representativos de las ciudades provinciales. En algunas ocasiones, además, se brindaron representaciones en el Teatro Colón, espacio usado por el gobierno con asiduidad tanto para eventos artísticos como políticos.

En una segunda etapa de labor de este proyecto, coincidente con la mayor centralidad que le otorgaba al teatro el “Segundo Plan Quinquenal”, se formaron nuevos

¹⁶ Esta ruptura con la negatividad del pasado, también afectó a la conmemoración de fechas representativas de los trabajadores, como el 1° de mayo, que sufrió una resignificación, otorgándosele un carácter festivo y de espectacularidad, incluyendo en dicho evento desde 1948, la elección de la “Reina Nacional del Trabajo”, a la vez que el desfile de carrozas. De este modo, un gran despliegue artístico que se desarrollaba en el espacio público, creaba un clima de armonía, contraponiéndose así a las escenas de violencia y represión vividas para esta fecha desde comienzos del siglo XX.

elencos obreros en el interior del país que adoptaban la misma metodología de funcionamiento que el grupo inicial. Tal es el caso, por ejemplo, del “Teatro Obrero de la Confederación General del Trabajo-Delegación Olavarría”, que ofreció la puesta en escena de la obra *Madre Tierra*, de Alejandro E. Berruti, el 17 de octubre de 1953, en homenaje al aniversario de esta fecha, en el cine Teatro Municipal “Eva Perón” de la mencionada localidad, contando con la presencia del autor en el estreno¹⁷.

El programa de mano —que reproducía las palabras de Perón “El Estado promoverá una nueva conciencia Nacional agraria”, y enunciaba su apoyo al Segundo Plan Quinquenal— hacía hincapié en la problemática rural a través de la alusión a la temática de la pieza:

“El intenso drama del campo argentino de una época ya superada. Un principio de Justicia Social en defensa del agro y del trabajador de la tierra nuestra.”

Estos elencos obreros provinciales emprenderían giras nacionales, que incluían funciones en los teatros oficiales provinciales y también de la Capital Federal, como el Nacional Cervantes y el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.

El repertorio interpretado por el Teatro Obrero Argentino de la CGT respondía a los lineamientos de las políticas culturales del gobierno peronista. Es decir, por un lado, se recuperaban estéticas populares como el nativismo y el sainete, y por otro, se seleccionaban textos representativos del teatro universal, que pretendían por medio de esta disciplina artística, establecer un contacto entre el pueblo y la cultural universal.

Es así como el Teatro Obrero de la CGT —tanto el grupo inicial como las formaciones provinciales posteriores— representó piezas nativistas como *Hacia las cumbres* y *Cuando muere el día*, ambas de Belisario Roldán, *La emoción de la tierra*, de Porfirio Zappa, *La isla de don Quijote* y *Se dio vuelta la casa*, ambas de Claudio Martínez Payva, *Madre tierra* y *La nueva fuerza*, las dos de Alejandro Berruti, y sainetes como *Mateo*, de Armando Discépolo, al igual que clásicos universales como el *Médico a palos*, de Molière, en versión de Pedro Escudero.

¹⁷ Este material se encuentra en el Archivo Histórico Municipal de Olavarría, provincia de Buenos Aires.

Asimismo, se incluyeron piezas escritas especialmente para el elenco, afines al ideario peronista, sumándose al teatro de propaganda, que realizaban el carácter nacional del corpus. Precisamente, *El hombre y su pueblo*, de César Jaimés, pieza elegida para el debut del elenco, realizaba una lectura revisionista de la historia argentina, donde se emulaban distintos hechos significativos de la misma, como la Revolución de Mayo de 1810 o la declaración de la Independencia en 1916, con el surgimiento del peronismo y los sucesos del 17 de octubre de 1945. De este modo, se resaltaba el accionar del colectivo pueblo, al que se le otorgaba una tradición de representación del patriotismo. Esta homologación del pueblo en distintos momentos de la historia como un único sujeto, exaltaba el carácter nacionalista y triunfal del surgimiento del peronismo. Otro de los títulos escritos especialmente para el elenco fue *Octubre heroico*, también de César Jaimés, que respondía al mismo carácter épico-histórico de la pieza anterior, que pretendía celebrar el 17 de octubre en tanto fecha fundacional del peronismo.

Esta vinculación con la historia argentina, fue recurrente en el repertorio interpretado por el Teatro Obrero de la CGT, también presente en piezas como *Hacia las cumbres*, de Belisario Roldán y el *Sainete de la acción de Maipú*, representadas en 1950 con motivo del "Año del Libertador Gral. San Martín". Esta permanencia de lo histórico en el repertorio respondía a la intención didáctica de las políticas culturales, a la vez que al propósito del peronismo de reinventar su propia historia, recuperando selectiva y voluntariamente héroes y sucesos del pasado, que en este caso en particular, se remitía a la figura de José de San Martín.

Por otra parte, con estas piezas dramáticas, se integraba a los obreros en un proceso de producción de representaciones y de una memoria colectiva donde se seleccionaban y recuperaban momentos del pasado, que contribuían a la construcción de la identidad presente. Es decir, la identidad obrera sufría un proceso de resignificación que se realizaba en el marco de la concreción de las políticas culturales ideadas por el Estado, cuyo parámetro central era la historia nacional, dejando de lado los referentes internacionales que habían definido las identidades obreras anarquistas y comunistas.

Este carácter nacional del repertorio, también se vio reforzado por la presencia de los textos nativistas, que tuvieron una notable participación en la política cultural teatral del peronismo de este periodo. Según señala Laura Mogliani

“el nativismo no sólo representaba al pueblo frente a la oligarquía, por su relación con la tradición criolla y regional”, sin también “al polo ‘patria’ en su oposición con las fuerzas extranjerizantes” (1999: 259-264).

La planificación realizada por la Confederación General del Trabajo para 1952, pretendía destacar el carácter popular del Teatro Obrero, no sólo a través de los títulos que integraban su repertorio. Con ese propósito, se convocó a distintas figuras populares pertenecientes al ámbito nacional —como Lola Membrives, Luis Sandrini, o Iris Marga, entre otras—, que se hicieron cargo de la dirección de las puestas en escena del elenco. Las piezas representadas seguirían siendo las mismas, con la diferencia de que intervenían algunos de estos artistas en carácter de director o directora. El peronismo consideró como agentes culturales de su gobierno a una cantidad importante de éstos, quienes contaban con una gran aceptación entre las clases medias y bajas. Es decir, el Estado encontró en ellos, elementos altamente valiosos y productivos para su proyecto, que funcionaban como estrategias de inclusión e identificación con respecto a las masas. Si el fin era brindarle al pueblo un puente hacia la cultura nacional y universal por medio del teatro, estas figuras que los obreros conocían a través de su desempeño en el cine argentino, el teatro popular y los medios de comunicación —como la radio y las publicaciones populares—, se convertirían en herramientas altamente efectivas para lograr ese fin.

Las actividades del Teatro Obrero de la CGT eran promocionadas en la prensa a través de la publicación de notas sobre el estreno —donde se describían las ceremonias que se generaban en torno a las autoridades—, de críticas de los espectáculos y breves comentarios o recordatorios sobre las programaciones. En estas últimas, se detallaba la información de las funciones, incluyendo el reparto con el nombre de los obreros que participaban en la puesta. Esta mención no era más que otro de los elementos que intentaban resaltar la labor artística de los trabajadores como tales, ya que el elenco se definía como no profesional¹⁸.

¹⁸ “En lo que respecta al disciplinado conjunto, se descuenta que ha de repetir y acaso superar sus actuaciones anteriores, cumplidas en salas de esta capital y del interior del país, en las que mereciera el

Los diarios oficialistas publicaban otras notas, donde se evaluaba la labor del Teatro Obrero en estrecha relación con los postulados de las políticas culturales peronistas. Estas notas aparecían reiteradamente, girando siempre en torno de estos contenidos. Por ejemplo, el periódico *El Líder* (30/06/1951), bajo el título “Vehículo de cultura es el Teatro Obrero”, a propósitos del estreno de la puesta en escena de *Médico a palos*, de Molière, resaltaba —partiendo de la oposición entre el pasado y el presente—, por un lado, el vínculo fructífero que entablaban los obreros con el arte como producto de la labor del peronismo:

“Esta presentación ha sido motivo, una vez más, para poner de relieve las dotes y condiciones de que son poseedores cada uno de los componentes del conjunto obrero. Ha quedado evidenciado, por otra parte, que el arte no era inaccesible para los trabajadores y que, muy por el contrario, estos son capaces de pensar y de sentir con los grandes maestros de ha tenido la humanidad. ¿Se hubiera pensado alguna vez que trabajadores de las más diversas actividades, salidos de la fábrica, el taller, la oficina, el comercio, etc., podían encarnar un personaje de Moliere, maestro de la escena francesa? Hace 10 años, seguramente que no, en cambio en la Nueva Argentina Justicialista, no sólo nos es dable pensar que si, sino que tenemos la experiencia de contemplarlo y admirarlo con nuestros propios ojos”.

Por otra parte, se señalaba la reparación cultural que el peronismo venía a saldar con respecto al pasado:

“Lo que fue negado al pueblo por los cerrados círculos oligárquicos que hicieron de la cultura una cuestión de élites vuelve ahora, por acción de la revolución justicialista, a manos del pueblo”.

aplauzo caluroso y entusiasta de los espectadores y en las que sus integrantes revelaran las grandes condiciones artísticas de que están capacitados” (*El Líder*, 6/06/1951).

Una de las características que distingue al Teatro Obrero de la CGT de los demás proyectos culturales teatrales llevados a cabo por el peronismo, es que los obreros no sólo ejercían el rol de espectadores sino también el de productores culturales. Es decir, no era una actividad que se limitara exclusivamente al consumo. En efecto, participaban preferentemente en calidad de actores, aunque en algunas oportunidades lo hicieron como dramaturgos. Tal es el caso de la obra en verso titulada *El borracho y el doctor*, perteneciente a Ángel Costa, obrero de la Fábrica Argentina de Alpargatas, que pasó a integrar el repertorio del elenco. Resulta relevante esta participación debido a que esa obra significó la presencia de un productor cultural perteneciente a los sectores populares, ya que en su mayoría, los dramaturgos que produjeron en este periodo y en el circuito oficial provenían de sectores letrados.

El proyecto del Teatro Obrero de la CGT no puede ser considerado como una experiencia ideada exclusivamente por las políticas culturales peronistas, ya que la misma retomaba características pertenecientes a otras tradiciones centradas en la cultura obrera —que incluyeron al teatro entre sus actividades—, que fueron llevadas a cabo en nuestro país en épocas anteriores, por agrupaciones que respondían a otras ideologías.

Los anarquistas entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, utilizaron al teatro como una actividad de propaganda a la que le adjudicaron un carácter didáctico. Consideraban al teatro como una herramienta propagandística de las ideas que se vincula con la concepción de arte social, “de un arte comprometido con la causa de los oprimidos en franca oposición al arte por el arte” (Suriano, 2001: 162). Entonces,

“este teatro se convertía en un medio de comunicación directa con el público y en un acto de creación colectiva y de hecho lo fue si consideramos la modalidad y el crecimiento de la actividad poco antes del Centenario” (2001: 164).

Si bien, los grupos de teatro obrero peronistas retoman estas características, al igual que otras como el orden binario que regía las obras dramáticas o el lugar que debía ocupar el teatro en el tiempo libre de los obreros en tanto actividad educativa y recreativa, hay otras que los distancian notablemente de la experiencia anarquista. Mientras que, el teatro libertario presentaba un carácter internacionalista, el peronista se empeñaba en

otorgarle a su repertorio un carácter nacional. Por otra parte, en lo que respecta al circuito comercial profesional, el teatro anarquista pretendía romper lazos con éste, ya que la obra adquiriría en ese ámbito “el valor de una mercancía”, y el propósito del teatro anarquista “no era el lucro sino la difusión de ideas” (Suriano, 2001: 162).

Asimismo, se despreciaban todos los elementos que provenían de la cultura popular, entre ellos, el carnaval. Si bien las experiencias teatrales peronistas pretendían nuclear obreros y difundir por medio de estas disciplinas el dogma peronista, no existía una incompatibilidad con el teatro comercial ni la cultura popular, al contrario, muchas de las figuras más representativas del teatro comercial popular fueron invitadas a formar parte de esta experiencia, tal como señalamos anteriormente.

Otra de las tradiciones de las que la experiencia peronista retoma y reformula algunos elementos, es de la cultura obrera comunista desarrollada en nuestro país y cuyo momento de auge fue durante el periodo comprendido entre los años 1920 y 1935. Entendemos por cultura obrera “al desarrollo de formas asociativas y hábitos ligados a la instrucción y a la recreación de los trabajadores” (Camarero, 2007: 219). Con el fin de constituir una cultura alternativa, el comunismo planificaría una serie de actividades que funcionaban como espacios de sociabilidad —entre las cuales el teatro ocupaba un lugar relevante—, de carácter educativo y recreativo. Todas ellas se sustentaban en postulados antipopulares, internacionalistas, anticlericales, opuestos al arte comercial. La alternatividad buscada por el comunismo se fijaba en oposición a la cultura impulsada por las clases dominantes.

La cultura obrera peronista se distancia principalmente de la comunista con respecto a los fundamentos que la movilizaban, entre ellas, la característica que la opone radicalmente a las experiencias anteriores —tanto la anarquista como la comunista—, es que su diseño y planificación era llevado a cabo por el Estado. Es decir, se educa y entretiene a los obreros desde el Estado, incluyendo y acentuando la cultura popular nacional.

A su vez, la cultura obrera peronista no presentaba una especificidad en sí misma que la definiese tal como ocurría con las anteriores, es decir, no se constituía como una cultura alternativa a la dominante. En todo caso, su alternatividad no residía en la oposición a la cultura de las clases dominantes, sino en el gesto de brindarle una mayor

difusión, democratización y consumo de los contenidos de una cultura ya existente, que esas clases consideraban como patrimonio exclusivo. Por otra parte, los contenidos difundidos por la cultura obrera peronista respondían a parámetros nacionales, occidentales y cristianos, a diferencia de las otras experiencias ya mencionadas.

El peronismo adoptó de los modelos anteriores las formas organizativas y de funcionamiento, a la vez que una concepción del teatro basada en la comunicación, que le permitía construir y difundir representaciones e imaginarios sociales distintos a los formulados por los comunistas y anarquistas. En este sentido, se produjo un proceso de resignificación de la cultura obrera vigente por estos años y en consecuencia de la identidad obrera.

A través de los imaginarios sociales difundidos por el peronismo, se redefinió esa identidad obrera, en tanto identidad colectiva, centrando sus parámetros determinantes dentro de la situación de la clase obrera en la historia argentina y no en el plano internacional, como ocurría anteriormente. La apropiación de los bienes culturales, a la vez que el acceso a determinadas prácticas sociales y culturales por parte de los sectores obreros, es decir, la oposición “pasado-presente”, sería uno de los factores fundamentales que operarían en la definición de la identidad obrera peronista por estos años. Además, acontece la construcción de la figura del “militante sindical peronista”, que Maristella Svampa y Danilo Martuccelli definen como

“un personaje político que crea, porque la representa y la pone en práctica a la vez que se le impone, una nueva articulación entre los sindicatos y la política, entre la autonomía sindical y la heteronomía verticalista” (1997: 139).

Una de los aspectos a considerar, en el marco de esta experiencia teatral educativa que introduce a los sectores populares a la esfera del consumo, es el “uso” que de la misma realizan estos sujetos de modo individual. El Teatro Obrero de la CGT —en tanto estructura de formación— ofrece una cantidad de contenidos culturales que provienen en su mayoría de la “alta cultura”. Siguiendo la noción de “uso” planteada por Michel de Certeau (2007), observamos que los usuarios realizan sobre esos contenidos una serie de manipulaciones u operaciones que les son propias, que responden a sus propias prácticas.

De estas acciones se desprende, por un lado, la adquisición de una competencia cultural que el sujeto irá modificando a partir de los usos realizados sobre los conocimientos dados, y por otro, la obtención de una “conciencia práctica” (Williams, 1980) que se genera a partir de lo que se está viviendo, donde cobran relevancia la elaboración de nuevas pautas de sociabilidad.

2.1.2. El proyecto “Un Teatro para los Niños de la Nueva Argentina”

Aunque, la formación política de la infancia como parte integrante del proceso de construcción de un proyecto político se inició en nuestro país con las agrupaciones socialistas y comunistas, en el transcurso de las primeras décadas del siglo XX, es con el peronismo que se le otorgó centralidad desde los intereses del Estado. El proyecto liberal llevado a cabo entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, diseñó políticas educativas destinadas a la infancia en pos de la construcción de una nación, sin embargo, es con los primeros gobiernos peronistas que se produjo un giro con respecto al pasado, que consistió en la concepción de la infancia como un “cuerpo político”. Es decir, la formación política de la misma, a la vez que su interpelación directa desde el Estado, pretendía garantizar a futuro la consolidación y continuidad de una nueva cultura política. En este sentido, Sandra Carli afirma que en el ciclo histórico caracterizado por el ascenso de los nacionalismos, a la niñez

“se le proporciona un status simbólico del que hasta entonces carecía. En el caso argentino, es con el peronismo que toma forma un tipo de interpelación estatal al niño y al joven como medio de la construcción de un nuevo orden político, interpelación que combinó medidas de reparación e igualación social inéditas para la población infantil y medidas de politización de la infancia” (2005: 58).

Las modificaciones realizadas por el peronismo en lo concerniente a la niñez, respondían en el plano mundial, a la integración de los Derechos del Niño a la

Declaración Universal de los Derechos Humanos proclamada en 1948 por las Naciones Unidas, no obstante, en el ámbito nacional se presentaron particularidades. Con la sanción de la reforma constitucional de 1949, los Derechos de la Niñez fueron integrados a los de la Familia, conjuntamente con los del Trabajador, de la Ancianidad, de la Educación y la Cultura. Todos estaban presentes tanto en el aparato propagandístico del gobierno como en los libros de lectura destinados a la escuela primaria, representando

“la esencia misma del peronismo: el bienestar de las familias trabajadoras merced a la acción del Estado protector que garantizaba desde las necesidades básicas —vivienda, educación, alimentación— hasta el acceso a los espacios de la cultura y la recreación” (Gené, 2005: 117).

En la vinculación entre los sectores populares —donde estaban incluidos los niños cobrando un lugar destacado— y el Estado con respecto a las nuevas conquistas sociales, Eva Perón funcionó como un apoyo fundamental, estableciendo un lazo afectivo que remitía a la figura materna, constituyéndose en el orden de las representaciones como un cuerpo defensor de los desprotegidos.

Bajo la emblemática frase “los únicos privilegiados son los niños” —reiterada frecuentemente tanto por Perón como por Eva—, que reforzaba “la noción de una sociedad igualitaria”, al mismo tiempo que colocaba “a la infancia en un espacio superior, donde la segmentación generacional y etaria quedaba por encima de las diferencias de clase” (Cosse, 2006: 112), se articularon una serie de medidas, que amparadas en el propósito de justicia social, no restringían la “democratización del bienestar” al acceso a la recreación y la educación, sino también a la esfera legal. En efecto, una de las modificaciones implementadas se centraba en la igualación de los derechos de los hijos legítimos e ilegítimos¹⁹.

¹⁹ Fueron varias las medidas tomadas en beneficio de la infancia en situación de pobreza, muchas de ellas afectaban a los hogares infantiles (eliminación de los uniformes, creación de comodidad y confortabilidad al igual que en las casas de familia de clase media). “De tal modo, el peronismo se presentó como la superación de la política discriminatoria en materia de infancia, culminando un proceso que se había insinuado ya en los años treinta” (Cosse, 2006: 113).

En materia cultural, se organizaron una cantidad de actividades que tenían como objetivo central la formación integral del niño, y que no se limitaban solamente a medidas de corte asistencialista, como por ejemplo, la entrega de juguetes por parte de la Fundación Eva Perón. Los Campeonatos Infantiles “Evita” de 1948, los Campeonatos Juveniles Deportivos “Juan Domingo Perón” de 1953, la creación de la “Ciudad Infantil” en Buenos Aires en 1949 —destinada a la recreación y educación de niños carenciados— y la construcción de la República de los Niños, en las cercanías de la ciudad de La Plata en 1951, fueron algunas de esas medidas a las que debemos sumarle las funciones gratuitas de cine, teatro y conciertos de música, la creación del Ballet Folklórico Infantil, la modificación del sistema educativo —donde una de sus medidas fue el uso de nuevos libros de lectura— y la implementación del proyecto “Un Teatro para los Niños de la Nueva Argentina”, llevado a cabo tanto en la Capital Federal como en el interior del país, desde 1948.

A través de estas medidas, el peronismo daba a conocer una política de la infancia que en el marco de la Nueva Argentina garantizaba la construcción de futuras generaciones destinadas a concretar la armonía social anhelada. En este sentido, la niñez jugaba un rol central, entablando con el Estado y sus representantes un vínculo estrecho en su cotidianeidad.

Tanto la Subsecretaría de Cultura como la Secretaría de Educación de la Nación, contemplaron la creación de este teatro infantil con fines pedagógicos, que complementaría el proyecto educativo ideado por el peronismo, cuya modificación constituyó una profunda modernización de su estructura, que se dio mayoritariamente durante la gestión del Secretario de Educación Oscar Ivanissevich²⁰ (1948-1950).

El Estado daba a conocer por medio de su aparato publicitario las mencionadas reformas del sistema educativo destacando siempre su carácter novedoso y moderno para la época. La creación del teatro para niños era promocionada tanto desde los libros de lectura como desde las páginas de publicaciones como *Mundo Peronista*, donde

²⁰ Esta modernización del sistema se evidenciaba en el impulso dado a la educación industrial, a la formación docente y actividades extraescolares, a la educación preescolar, a la vez que se llevó a cabo la primera reforma oficial de los programas de estudio desde la llegada del peronismo al poder. Muchas de las reformas introducidas por Ivanissevich “sobrevivieron no sólo a su propia caída en 1950 sino a la del régimen peronista” (Plotkin, 2007: 169).

reiteradamente aparecían notas al respecto, y se subrayaba la excepcionalidad de la experiencia, considerada única “no solamente en la Argentina sino en todo el mundo” (*Mundo Peronista*, 15/01/1952).

Por otra parte, en el programa de mano de los espectáculos estaba presente el aspecto tradicionalista del proyecto, que no establecía rupturas con periodos anteriores a la vez que se constituía, paradójicamente, en la contracara de la modernización emprendida por el peronismo:

“(…) llevar al alma del niño un poco de alegría es obra de acción cristiana, pues en la infancia es cuando más se necesita del oportuno solaz de actos bienhechores, que al par que infunden salud espiritual en las criaturas, van plasmando, insensiblemente, su formación cultural”.

Si en el periodo anterior al peronismo, el sistema escolar se encontraba en vías de convertirse en un instrumento de adoctrinamiento para la juventud inspirado en una ideología articulada alrededor del nacionalismo católico (Plotkin, 2007), con la llegada de Perón al poder, el mismo continuaría su inscripción en la tradición occidental judeo-cristiana en su vertiente hispánica, otorgándole primacía a la doctrina peronista, y con el tiempo —especialmente en el segundo mandato— resaltaría su carácter religioso, pero orientado hacia una mística peronista.

El rol del Estado ocuparía un lugar central en el imaginario peronista: “la relación entre infancia y estado-nación se plasmaría en el lenguaje político y en la obra de gobierno” (Carli, 2005: 58). Es justamente allí donde la representación de la figura de Evita operaría como un nexo fundamental.

La concreción de estos proyectos artísticos y educativos puso en vigencia la creación de una serie de símbolos y de mitos, que Plotkin define como “las bases de un verdadero imaginario político peronista” (2007: 66), que en muchos casos reforzaría la imagen carismática del líder y de su esposa. Los mismos estaban presentes en el aparato de propaganda del Estado, tanto en su soporte gráfico como filmico (noticieros y documentales). La presencia de los retratos del Presidente y la Primera Dama se instauraba como una característica de las políticas culturales peronistas. El culto a la

personalidad de éstos fue uno de los factores más relevantes de su imaginario político, incorporándose también a los nuevos libros de lectura vigentes a partir del segundo gobierno²¹—específicamente desde 1951— y del aparato propagandístico del Estado. La presencia de la foto del Presidente de la Nación no era una novedad en la bibliografía escolar, como sí ocurría con la fotografía de la Primera Dama. Su inclusión no sólo era algo atípico en este espacio, sino también en el retrato oficial: Eva Perón fue la primera mujer de un presidente que se incorporaba a esta imagen.

Si los textos escolares peronistas ofrecieron a los niños una versión simplificada y didáctica de la obra de gobierno y de los postulados de la “doctrina nacional”, entendiendo de este modo, a la educación como una efectiva herramienta de propaganda y concientización, revistas —como *Mundo Peronista*, aparecida en 1951, que dedicaba una sección a los niños, o *Mundo Infantil*, publicada desde 1949— y los espectáculos teatrales, operaron como un refuerzo complementario en una lucha por el espacio simbólico, en un ámbito externo a las aulas.

Las funciones del Teatro para los Niños de la Nueva Argentina se efectuaban tanto en las salas céntricas de la ciudad de Buenos Aires, como el Smart y el Enrique Santos Discépolo (hoy Presidente Alvear), así como también en los cines y teatros barriales (Llahí, 2006; Mogliani, 2005), brindando funciones los días jueves, sábados y domingos, con acceso gratuito. El proyecto contaba con dos elencos que también realizaban giras por el interior del país, adquiriendo así un carácter federal.

Su repertorio estaba integrado por piezas como *Una aventura en el circo*, de Alfredo Arjó, *El alma de los muñecos*, de Alberto Larrán de Vere, *El baile de la fuerza*, de César Jaimés, *Canción de cuna*, de Gregorio Martínez Sierra, *Las aventuras de Petipón y Valentín*, de Rafael Olivera y *Un árbol para subir al cielo*, de Fermín Chávez.

Las puestas en escena, en general, eran complementadas por la proyección de films o cortometrajes —que en muchos casos promocionaban las obras del gobierno— y por números musicales, como el Ballet Folklórico Infantil, dirigido por Pastora de Jorge. Esta última agrupación interpretaba varios ritmos pertenecientes a distintas zonas

²¹ Cabe señalar que los libros escolares anteriores al peronismo estuvieron vigentes durante todo el primer gobierno y convivieron con los nuevos textos durante el segundo mandato. Los libros de lectura peronistas estuvieron vigentes durante cuatro años.

geográficas de la República Argentina, que eran representadas por los decorados, teniendo como una constante —que puede observarse en los registros fotográficos²²— a los retratos de Perón y su esposa.

El repertorio de este proyecto estaba integrado por textos dirigidos a un público infantil, que en general eran fábulas o leyendas, en su mayoría de origen local. Esto le otorgaba a esta experiencia teatral un carácter didáctico, que operaba en la misma línea que el sistema educativo al que nos referimos anteriormente. Entonces, el repertorio teatral del proyecto se convertía en una entidad difusora de valores afines al ideario peronista, sin caer en la propaganda explícita. En efecto, el único texto de propaganda fue la obra de Fermín Chávez, *Un árbol para subir al cielo*, que fue estrenada al poco tiempo de la muerte de Eva Perón.

La propaganda dentro de esta experiencia estaba presente en el contexto y los materiales que rodeaban a la puesta en escena, tales como los programas, la ornamentación de los edificios teatrales, los títulos de los festivales —que en su mayoría homenajearon a Eva Perón—, las proyecciones cinematográficas que acompañaban el espectáculo, y las publicidades del Proyecto “Un Teatro para los Niños de la Nueva Argentina”, incluidas en las revistas infantiles y los libros de lectura.

Más allá de estas características del proyecto, que presentaban los mismos contenidos que las políticas educativas, nos interesa destacar el carácter modernizador del mismo. Este residía fundamentalmente en la política inclusiva a la que respondía desde los objetivos del Estado: el proyecto “Un Teatro para los Niños de la Nueva Argentina” incorporó al consumo cultural teatral en forma masiva a una gran cantidad de niños, a los que formaba como espectadores teatrales. De este modo, el Estado desde sus políticas culturales y educativas incidía en la competencia cultural de la población infantil que acudía a los espectáculos. Entonces, esta tarea implicaba la concreción de consecuencias altamente positivas para la sociedad, en términos estrictamente culturales, que excedían temporalmente al período de la gestión peronista.

²² Este material está en la Biblioteca del Museo Eva Perón sito en la ciudad de Buenos Aires.

2.2. Usos y apropiaciones de los espacios teatrales

En este apartado no ocuparemos de los usos y apropiaciones del espacio que llevó a cabo el Estado peronista en el marco de su política cultural teatral. Estas operaciones estaban en estrecha vinculación con las modificaciones de la estructura social ocasionadas a raíz de la llegada de los contingentes migratorios, y sus consecuentes nuevas pautas de sociabilidad en los centros urbanos. El peronismo supo combinar perfectamente los objetivos de su planificación con el espacio preexistente, a la vez que generar nuevos espacios ubicados estratégicamente.

La apropiación y usos del espacio que el peronismo ejerció en este periodo constituyen operaciones simbólicas realizadas en función de establecer nuevas jerarquías y valores legitimantes, objetivos que no siempre fueron logrados.

Como señalamos anteriormente, durante estos años se incrementaron las posibilidades de acceso a la recreación y al consumo de actividades culturales y turísticas para los sectores populares, modificándose en consecuencia los ámbitos y las condiciones de sociabilidad. Si bien, la legislación sobre el ocio es anterior al peronismo, es durante este gobierno que se democratiza.

“En 1932 se sancionó la ley de descanso en la tarde del sábado (ley del sábado inglés) y dos años después la de vacaciones pagas que, aunque aplicadas a regañadientes y a menudo retaceadas, contribuyeron a aumentar el tiempo disponible para el ocio. Antes que fuera costumbre ‘ir al centro’, este era consumido en el propio barrio” (Troncoso, 1983: 299).

Asimismo, estos cambios en la estructura social implicaron transformaciones urbanas y culturales en la ciudad de Buenos Aires. Es decir, la expansión y

democratización del ocio hacia sectores sociales, que hasta el momento habían permanecido excluidos, implicaron nuevas formas de apropiación y uso del espacio.

La celeridad de los cambios socioeconómicos promovidos por el peronismo afectó principalmente la vida cotidiana urbana. La irrupción de las masas en la ciudad significó para los sectores medios y altos una experiencia vivida en términos de “invasión”, que clausuraba el dominio y la exclusividad de la que habían gozado hasta el momento. La Buenos Aires europea ya era parte del pasado. Adrián Gorelik haciendo referencia a este proceso migratorio iniciado en la década del '30 e intensificado durante los años '40 y '50, sostiene que el peronismo,

“en tanto le puso nombre y aliento a un fenómeno abierto con anterioridad, vino a igualarse a esa ‘masa oscura’ en la que ‘los pretextos locales de diversidad se desvanecen’: por primera vez en la historia, la idea de modernización en Buenos Aires tuvo que ver con la irrupción ‘imprevista y nunca deseada’ de la otredad latinoamericana” (2004: 121).

El ingreso masivo de los sectores populares significaba para la época, en cierto modo, “una toma simbólica de la ciudad, en la cual la ciudad funcionaba como metáfora de la sociedad” (Ballent, 2004: 318), a la vez que el inicio de un proceso de resignificación de determinados espacios, muchos de ellos, paradigmáticos de la cultura porteña. Si entendemos por espacio al “lugar transitado” (de Certeau, 2007), es decir, aquel que se convierte en tal a partir de la intervención de un sujeto, esta metáfora de la “toma simbólica” y la resignificación de los espacios pueden trasladarse a las instituciones culturales, entre ellas, los teatros oficiales, que hasta el momento habían permanecido prácticamente ajenas a la oferta cultural de las masas. De este modo, estos espacios simbólicos habitados por cuerpos que se posicionaban y transitaban de un modo determinado, alteraron su constitución y por ende sus jerarquías y valores.

Ámbitos como el Teatro Colón, el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, el Enrique Santos Discépolo y el Teatro Nacional Cervantes, todos situados en el centro de la ciudad de Buenos Aires, albergarían asiduamente, durante estos diez años de gobierno peronista, a un nuevo público, integrado por los obreros y sus familias. Es así

como estas entidades participarían activamente de un proceso de integración social, que implicaba la expansión y redistribución de su oferta cultural en un radio más amplio, y muchas veces, con contenidos seleccionados a partir de un perfil determinado.

La vinculación entre gestión pública y teatro tuvo una extensa permanencia durante este periodo, haciéndose más intensa en la ciudad de Buenos Aires a lo largo del mandato del Intendente Jorge Sabaté —entre los años 1952 y 1954—, quien inició numerosas obras que enriquecieron el patrimonio teatral porteño. Tal es el caso del Anfiteatro Popular Eva Perón construido en 1951, que fue proyectado y concretado por este Intendente a raíz del encargo de Evita. También se planificaron obras como la remodelación del Teatro San Martín y construcción de la Casa del Artista (Ballent, 2005), pero esta última nunca fue concretada.

Las políticas culturales peronistas desarrollaron complejas relaciones con cada una de estas instituciones a la hora de difundir los contenidos de la cultura oficial. Es decir, el peronismo no se limitó al diseño de una programación y su puesta en marcha, sino que también, la ejecución de la misma se concretó a través de la complejización del uso del espacio. Más allá de que todas participaron de este proceso de “democratización de la cultura”, cada una de ellas cumplió un rol específico otorgado por el peronismo a la hora de auto-representar su obra de gobierno. Es así como podríamos establecer una clasificación de las mismas en función de la significación otorgada a partir del uso que le fue dado en estos años. En este sentido, considerando a las políticas culturales teatrales peronistas, no sólo como un modo de difundir la cultura en términos democráticos, sino también como una forma de auto-representar sus postulados y sus logros, se pueden distinguir dos ejes que remiten cada uno de ellos a un espacio concreto.

En primera instancia, se encuentran los teatros oficiales que fueron elegidos para la puesta en escena de los textos dramáticos de propaganda peronista. Entre ellos, el Teatro Nacional Cervantes ocuparía un lugar paradigmático en estos diez años de gobierno, ya que se constituyó en el epicentro de las políticas culturales, no sólo por su tradición hispánica que resultaba afin a la cultura diseñada por el peronismo, sino también porque fue el primer teatro que ofreció recurrentemente funciones gratuitas para obreros, ya desde la gestión de Perón en la Secretaría de Trabajo y Previsión, práctica que luego se convirtió en una de las distintivas de la cultura de este periodo.

En segundo lugar, también dentro de los teatros oficiales, podemos ubicar al Teatro Colón, institución tradicional que se constituyó en el ámbito donde se focalizó la polémica entablada entre la “alta cultura” y la “cultura popular”, entre el antiperonismo y el peronismo, a la vez que en la representación del lugar marginal que la cultura peronista ocupó dentro del campo intelectual.

Por último, podríamos establecer un tercer eje centrado en el espacio urbano y al uso popular que el peronismo hizo de éste. Si bien esta fue una acción que ya había sido implementada anteriormente, durante el peronismo la misma se sistematizó y profundizó, creando un fuerte lazo entre espacio urbano, espectáculo y masas, combinación que resultaba efectiva no sólo en los eventos políticos sino también en los de esparcimiento. La conversión de las masas en público fue una de las constantes de esta época.

Profundizaremos en los distintos usos que los primeros gobiernos peronistas hicieron de estos tres espacios en estrecha vinculación con la conformación de un nuevo público que irrumpió masivamente por estos años.

2.2.1. El Teatro Nacional Cervantes como epicentro de las políticas culturales peronistas

En 1945, el Teatro Nacional de Comedia dependía de la Comisión Nacional de Cultura²³, organismo encargado de la puesta en marcha de las políticas culturales. Instituciones como el teatro anteriormente mencionado, el Instituto Nacional de Estudios Teatrales y su Museo de Teatro, eran los organismos que le permitían cumplir esta tarea.

Si bien, la llegada de Perón al gobierno fue el 4 de junio de 1946, momento a partir del cual el Teatro Nacional de Comedia pasaría a ser un espacio recurrentemente vinculado al peronismo por distintos eventos, ya en los años previos se anticiparían algunos de los hechos que se tornarían frecuentes posteriormente.

²³ Este organismo fue creado por la ley 11.723 relativa al régimen de la Propiedad Intelectual. Su reglamento y funcionamiento institucional fue aprobado por decreto el 28 de agosto de 1935.

Por un lado, se ejecutó la práctica establecida por la Secretaría de Trabajo y Previsión —al mando de Perón—, que residía en la organización de funciones teatrales especiales y gratuitas al igual que de conciertos de orquestas sinfónicas para obreros, empleados, estudiantes primarios, secundarios y otros pertenecientes a institutos de enseñanza artística especializada. Por otro, a lo largo de la temporada de 1945, se representaron piezas, todas pertenecientes a un repertorio nacional o hispánico, entre las que se encontraba la de un autor novel, que trataba una problemática social del momento, centrada específicamente en la explotación obrera. Junto a títulos como *Una mujer desconocida*, de Pedro Benjamín Aquino (reposición de la temporada anterior), *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente —quien visitó Buenos Aires, asistiendo a una función especial en su honor— y *La historia se repite...*, de Pedro E. Pico, se estrenó *Tierra extraña*, del joven autor santafecino Roberto Alejandro Vagni, realizándose 55 funciones a lo largo de este año, que contaron con una recepción positiva por parte del público y de la crítica periodística. El dramaturgo había sido distinguido por el concurso organizado por la Comisión Nacional de Cultura, posteriormente, el texto recibió el Premio Municipal a la Mejor Obra dramática estrenada en la temporada 1945.

Tierra extraña no es una de las piezas que adhirieron al peronismo explícita y abiertamente, pero sí puede ser considerada como una antecedente de las obras de propaganda peronista, precisamente por su denuncia social donde manifiesta la necesidad de clausurar una época, dando comienzo a una nueva etapa, realizando este planteo en un contexto político concreto, que es la campaña electoral de Perón para las elecciones presidenciales de febrero de 1946.

Tanto esta obra como su autor fueron dos factores que se reiteraron con frecuencia a lo largo de este periodo. *Tierra extraña* no sólo obtendría gran éxito de público durante 1945 y 1946, sino también en 1947 cuando realizó una gira por los teatros provinciales. Asimismo, se convertiría en uno de los títulos habituales en los repertorios de los elencos vocacionales y también de las agrupaciones de teatro obrero. Estos datos pueden observarse en los *Cuadernos de Cultura Teatral* publicados por la Comisión Nacional de Cultura, donde se registraba toda la actividad de esta sala teatral.

Por su parte, Vagni iría intensificando su acercamiento al peronismo con una pieza teatral de propaganda, quizás la más representativa, a la vez que con su

participación en el gobierno, ocupando cargos públicos que lo vinculaban con la actividad llevada a cabo en este teatro oficial.

Las actividades del teatro durante 1946 —primer año de la gestión del gobierno peronista— se desarrollaron normalmente durante los ocho primeros meses del año. Se representaron títulos nacionales como *Marco Severi*, de Roberto J. Payró, *Ser o no ser*, de Graciela Teisaires, *El amor del sendero*, de Federico Mertens y *El hombre y su pecado*, de Luis Rodríguez Acasuso. La compañía del Teatro Nacional de Comedia realizó, en vísperas del estreno de todas estas producciones, transmisiones especiales de las mismas por Radio del Estado. La selección de un repertorio nacional —al que debe sumársele la reposición de *Tierra extraña* entre el 7 y 30 de junio— correspondió a una decisión tomada por la Comisión Nacional de Cultura de no representar títulos extranjeros, respondiendo, de este modo, a los lineamientos planteados por las políticas culturales vigentes:

“Concurrentemente con este fin, esta Comisión resolvió no incorporar al repertorio representado este año en el teatro Nacional de Comedia, ninguna obra de origen extranjero, y las que en ocasiones se representaron en el mencionado escenario, no fueron más que una por temporada y siempre escogida dentro del repertorio clásico-universal” (*Cuadernos de Cultura Teatral* n° 23: 44).

De este modo, las políticas culturales concretaban su posicionamiento que privilegiaba los contenidos nacionales. Sin embargo, limitadamente permitían la inclusión de textualidades extranjeras clásicas dejando de lado a las contemporáneas, a las que consideraban como elementos nocivos para la cultura nacional. De todos modos, los textos clásicos eran adaptados por dramaturgos afines al peronismo. Medidas de este tipo eran las que despertaban la reacción inmediata de los sectores de la alta cultura.

La gestión del teatro, en esta temporada, contó con la dirección escénica de Armando Discépolo y Orestes Caviglia, quedando la Administración de la institución a cargo del dramaturgo Alejandro E. Berruti. De estas tres figuras mencionadas en puestos directivos, ninguna tuvo una militancia política concreta o vínculo cercano con los sectores de poder durante esta época, lo que da cuenta de la inserción laboral que tenían

diversas figuras del campo artístico en esta sala oficial. Actividades como las funciones para obreros tuvieron continuidad a lo largo de este año, extendiéndolas a los teatros del interior del país. Con ese fin, se le otorgó a la compañía "Fanny Brena-Carlos Perelli-Pedro Tocci" un subsidio que les permitió ofrecer ocho funciones gratuitas desde el mes de abril, con la intervención de las delegaciones de la Secretaría de Trabajo y Previsión, en ciudades como Rosario, Corrientes, Córdoba y Santiago del Estero.

El último cuatrimestre de este año presentó alteraciones en el funcionamiento de la institución: el 30 de agosto, la Comisión Nacional de Cultural dio por finalizada la temporada teatral, dando paso a la intervención del teatro con el fin de estudiar su organización y reglamentación, para determinar su funcionamiento en el futuro. El interventor designado fue Rodolfo Lestrade. Estas medidas respondieron a las intenciones del gobierno que residían en el propósito de construir un polo cultural que fuese el epicentro de sus políticas culturales, tal como se consolidó al año siguiente en este teatro.

Estos hechos despertaron rápidas reacciones en la oposición, provocando efusivas polémicas, tanto dentro de los sectores políticos como del campo intelectual. Este episodio referido al funcionamiento del teatro derivó en la designación del dramaturgo Claudio Martínez Payva —quien fue uno de los intelectuales que adhería al peronismo— como director del teatro, que comenzó su gestión al año siguiente.

Durante estos meses, aunque el teatro no realizaba funciones teatrales, continuó ofreciendo eventos musicales como los recitales gratuitos de orquestas sinfónicas —entre ellas, la Banda Sinfónica de la Policía Federal—, recitales folklóricos del Instituto Nacional de la Tradición y de la Dirección de Espectáculos Públicos, a la vez que conferencias, como la realizada el 21 de diciembre por Juan Oscar Ponferrada —quien había sido designado por entonces Director del Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET)—, anunciando la inauguración del primer Concurso Nacional de Teatro Vocacional.

El convulsionado fin de la temporada 1946, fue contrarrestado con la programación planificada para 1947, cuando se pondrían en ejecución las políticas culturales diseñadas por el gobierno. La Comisión Nacional de Cultura continuaba a cargo del teatro, designando a Martínez Payva como Director General Interino y a Rafael J. De Rosa como Administrador.

Una de las primeras medidas tomadas por Martínez Payva fue la conformación del elenco que trabajaría durante esta temporada y la designación de Carlos Monganti como Director Escénico. El 11 de abril se dio inicio a la temporada oficial del teatro, con uno de los títulos emblemáticos de la dramaturgia de propaganda peronista: *Camino bueno*, de Roberto Alejandro Vagni. Nuevamente este dramaturgo se ocuparía —al igual que en su obra anterior— de las problemáticas sociales acontecidas en el chaco santafesino. Desde una estética nativista, en este caso, no sólo se detendría en la denuncia de las irregularidades laborales ocurridas en los obrajes, sino también en la promoción de la labor política del gobierno. Temas como las reformas laborales —jubilación, aguinaldo, vacaciones pagas, la indemnización—, el desempeño de los sindicatos, el fraude electoral, la reforma agraria y la redistribución de la tierra, al igual que la promoción de la condición de equidad otorgada a los hijos ilegítimos dentro de la institución familiar, eran tratados y problematizados en esta pieza teatral.

Al igual que la primera obra de Vagni *Camino bueno* —según consta en los *Cuadernos de Cultura Teatral*— contó con una gran cantidad de espectadores, convirtiéndose en la puesta en escena más vista de la temporada de esta sala. El resto de la misma se completó con títulos nacionales como *Al campo*, de Nicolás Granada, *Las montañas de las brujas*, de Julio Sánchez Gardel y *Juan Francisco Borges*, de Blanca Irurzun —estas dos últimas producciones fueron representadas por el elenco del interior del país—, y *Alondra*, de Pilar de Lusarreta y Arturo Cancela, obra que cerró la temporada después de realizar ciento veinticuatro representaciones consecutivas, y recibir el tercer Premio otorgado por la Comisión Nacional de Cultura.

La decisión de responder fundamentalmente a una cultura nacional y de una cultura latina en su vertiente hispana fue respaldada en este año no sólo por la selección del repertorio, sino también por otro hecho trascendente para esta institución: el 12 de octubre de 1947 —fecha de conmemoración del Día de la Raza— se realizó el cambio de nombre del teatro, pasándose a llamar Teatro Nacional Cervantes, “tributándose con ello, un homenaje al insigne escritor, en el cuarto centenario de su nacimiento” (*Cuadernos de Cultura Teatral* n° 23: 138). Al acto realizado, donde se descubrió una placa alusiva al hecho en el vestíbulo del teatro, asistieron el Presidente y su esposa, distintas autoridades nacionales y el Embajador de España.

La Comisión Nacional de Cultura decidió para este año la creación de un elenco oficial adicional, aparte del que cumplía funciones en el Teatro Nacional Cervantes, con el fin de llevar la programación a las provincias y territorios nacionales. El nuevo elenco tuvo a Claudio Martínez Payva como Director General, a Roberto A. Vagni como conferenciante²⁴ y Director artístico, y a Mario Danesi en calidad de primer actor y Director escénico. Este nuevo elenco, que tenía un repertorio específico afín a los postulados de las políticas culturales, dio funciones en numerosos teatros provinciales, incluyendo las gratuitas destinadas a obreros, alumnos, instituciones educativas y artísticas, sumando en algunos lugares, dependencias carcelarias.

Durante este año la Comisión Nacional de Cultura creó otras actividades que también ocuparon el escenario del Cervantes que respondían en parte al carácter federal que desde el gobierno se le intentaba dar a la cultura: el Concurso de Teatro Vocacional y el Seminario Dramático. El primero, que contaba con tres premios, consistió en la inscripción de ochenta y cuatro elencos procedentes de distintos lugares del país, y la competencia de treinta y tres a lo largo de todo el año, espectáculo que atrajo una alta convocatoria tanto del público como de la prensa.

Por otro lado, el Seminario Dramático, creado por disposición de la Comisión Nacional de Cultura el 7 de abril de 1947, dirigido por Juan Oscar Ponferrada, “estaba destinado a la experimentación teatral y al estudio práctico de las materias inherentes al arte dramático y oficios afines” (*Cuadernos de Cultura Teatral* n° 23: 140).

En 1948, el teatro contó con la presencia de Eduardo Suárez Danero en calidad de Director General Interino, cargo desempeñado hasta el 14 de noviembre. Posteriormente, fue reemplazado por Pedro Aleandro. El repertorio oficial del Teatro Nacional Cervantes estuvo integrado por los siguientes títulos, en su mayoría nacionales: *Como han cambiado las cosas*, de Homero Guglielmini, con dirección del autor, *La montaña de las brujas*, de Julio Sánchez Gardel, bajo la dirección de Mario Danesi —reposición del año anterior—, *La divisa punzó*, de Paul Groussac, dirigida por Juan F. Giacobbe, *Los muertos*, de Florencio Sánchez, con dirección de Danesi, *La enemiga*, de Darío

²⁴ Vagni recurrentemente brindaba conferencias en las distintas localidades visitadas, sobre temas teatrales, con el fin de difundir la cultura nacional.

Nicodemi, con dirección de Blanca Podestá, *Vidas porteñas*, de Tito Isausti y Arnaldo Malfatti²⁵ y *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas (h), dirigida por Luis Mottura.

La puesta en escena de la obra de Guglielmini, que inauguró la temporada el 9 de abril, sólo realizó ocho funciones debido a la intervención de la Comisión Nacional de Cultura sobre el contenido de la misma, que consistió en el pedido de modificación de algunas de sus partes fundándose en la preservación del orden moral. Este hecho, que suscitó hondas polémicas y tuvo su eco en la prensa periodística, culminó con la decisión del autor de retirar su obra de la programación oficial. La comedia de Guglielmini trataba sobre la situación de la juventud de la época, haciendo una crítica a ciertas actitudes de irresponsabilidad y falta de valores. El autor hizo público el acto de censura y su consecuente decisión, publicando una carta dirigida a Antonio P. Castro, Presidente de la Comisión Nacional de Cultura, en distintos diarios porteños. Allí, relataba lo sucedido, explicando las causas de sus determinaciones. Este hecho sería uno de los pocos conflictos concretos que experimentó la actividad teatral del Cervantes en este período. El resto de las críticas y discusiones que se entablaron a su alrededor dentro del campo intelectual y del campo teatral, se debieron a las diferencias que las instituciones dominantes evidenciaban con respecto a las características de la programación oficial.

En este año, el teatro también contó con las representaciones del Seminario Dramático que contenía títulos en su mayoría nacionales e hispanos, bajo la dirección de Ponferrada y Giacobbe, entre ellos, una selección de Entremeses de Miguel de Cervantes, *Los invisibles*, de Gregorio de Laferrère, *El abanico*, de Carlo Goldoni, *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, entre otros. Estos espectáculos también se brindaron en salas del interior del país. Además, se realizaron funciones, en la sala del Cervantes, del segundo elenco oficial de la Comedia Nacional, que realizaba giras por las provincias.

El 20 de junio de 1948, se hizo la presentación en el Cervantes de uno de las actividades más representativas de las políticas culturales peronistas: la creación del Teatro Obrero Argentino de la Confederación General del Trabajo (CGT). Para su presentación inaugural, se realizó un acto donde la Orquesta del Sindicato Argentino de Músicos ejecutó el Himno Nacional, el Coro de la Escuela Sindical Argentina interpretó

²⁵ En los programas de mano de este espectáculo estrenado el 25 de septiembre, no consta quien estuvo a cargo de la puesta en escena.

la Marcha de la CGT y el discurso oficial estuvo a cargo del Secretario General José G. Espejo. La pieza seleccionada para el debut del elenco fue *El hombre y su pueblo*, de César Jaimes, otra de las obras representativas de la dramaturgia peronista. El 11 de agosto se realizó una función especial de esta puesta a beneficio de la Obra de Ayuda Social María Eva Duarte de Perón.

Las funciones del Teatro Obrero Argentino de la CGT serían recurrentes en el Cervantes, llevándolo a este escenario textos pertenecientes a estéticas populares como el nativismo y el sainete. Asimismo, de textos representativos del teatro universal—como el *Médico a palos* de Moliere—, a la vez que de piezas escritas especialmente para el elenco, afines al ideario peronista, como *El hombre y su pueblo*.

En 1949, la dirección del teatro le fue confiada al dramaturgo Roberto Alejandro Vagni, quien estuvo vinculado al peronismo desde el comienzo de su gobierno, cumpliendo un mandato de dos años. El acto de posesión del cargo, realizado el 13 de enero, fue encabezado por El Presidente de la Comisión Nacional de Cultural y Subsecretario de Cultura, Antonio P. Castro, al que asistieron distintas autoridades y personalidades.

La programación no estuvo integrada por una variada cantidad de títulos como en otros años. En efecto, esta característica se tomaría frecuente en el último periodo de gobierno. El elenco de la Comedia Nacional representó *Los amores de la virreina*, de Enrique García Velloso, con dirección de Ivo Pelay, y *El calendario que perdió siete días*, de Enrique Suárez de Deza, dirigida por el autor. Además, estuvo presente la producción del Teatro para Niños de la Subsecretaría de Cultura de la Nación, de la Compañía de Comedia en gira dirigida por Fanny Brena, del Seminario Dramático, de la Compañía Cómica, y del Teatro Obrero de la CGT. Este último estrenó la pieza *Octubre Heroico*, de César Jaimes, el 9 de noviembre, bajo la dirección de José María Fernández Unsain.

El Cervantes y los festejos por "La Semana de la Lealtad"

La temporada de 1950, no contó con una gran cantidad de estrenos interpretados por el elenco oficial, como si observamos en otros años. Por un lado, se realizaron dos

producciones, la puesta en escena de *Cruza*, de Claudio Martínez Payva —para este momento considerado como uno de los agentes centrales de las políticas culturales peronistas—, bajo su dirección, estrenada el 5 de mayo, permaneciendo en cartel hasta el mes de agosto; desde el 16 de agosto y por el término de un mes y medio, se representó *En la tierra del santero y el virrey*, de Aníbal F. Chizzini Melo, con dirección de Armando Discépolo. Por otro, se realizaron funciones de la compañía en gira de Fanny Brena y del Seminario Dramático. En ambos casos, se trató de reposiciones de títulos pertenecientes a sus respectivos repertorios.

Durante el mes de octubre se llevaron a cabo los festejos por el “Día de la Lealtad” al cumplirse cinco años del 17 de octubre de 1945. En consecuencia, el gobierno planificó una serie de eventos de gran espectacularidad y relevancia en distintos puntos de la ciudad —tanto en el espacio urbano como en entidades oficiales—, que celebraban el acontecimiento, a la vez que se convertían en un modo de publicitar las obras realizadas. Los festejos de esta fecha habían sufrido a lo largo de los años cierto proceso de ritualización —en los que el Estado tenía una directa participación—, donde la presencia de las masas en la ciudad se constituía en un factor altamente significativo, adquiriendo un valor simbólico que remitía a los cambios logrados.

En esta fusión entre política y espectáculo en los festejos de 1950, el Teatro Nacional Cervantes jugó un rol central, tal como lo venía haciendo desde el inicio de la gestión peronista: era el teatro oficial más importante del momento, tenía una tradición hispánica que las políticas culturales de este gobierno valoraban, y no era considerado como patrimonio exclusivo de un sector social como ocurría con el Teatro Colón, cuestión generadora de numerosas tensiones. Por estos motivos, los gobiernos peronistas encontraron en el Cervantes un ámbito propicio y central para albergar sus espectáculos, más aún en el contexto de los Festejos donde el teatro se convirtió en el espacio central de los mismos.

Durante esa semana de octubre, se ofrecieron una cantidad de funciones en los teatros oficiales y en el espacio público con entrada gratuita²⁶. En lo que respecta al

²⁶ Uno de los espectáculos ofrecidos fue la puesta en escena de *Electra*, de Sófocles, representada en las escalinatas de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, en el barrio de la Recoleta, bajo la dirección de Eduardo Cuitiño, con la intervención del cuerpo de baile del Teatro Colón, que contó con una asistencia masiva de 40 mil espectadores.

Cervantes, el 14 de octubre se representó *Tierra extraña*, de Roberto Alejandro Vagni, dirigida por Antonio Cunill Cabanellas; *Los caballeros de la mesa redonda*, de Jean Cocteau, con dirección de Pedro Escudero —representación que se anunciaba como el estreno latinoamericano de la pieza—, cuyo estreno fue el día 26, permaneciendo en cartel hasta comienzos del mes de noviembre, *La ópera del mendigo*, de Gay y Popuch, versión y dirección de Adolfo Morpurgo y *La fierecilla domada*, de William Shakespeare. Esta última, estrenada el 20 de octubre, presentó tanto en su producción como representación, a distintas figuras emblemáticas del ideario peronista. Su adaptación estuvo a cargo del dramaturgo Juan Oscar Ponferrada; Enrique Santos Discépolo —actor popular, director, autor de tangos y militante peronista—, dirigió la pieza; Fanny Navarro —quien presidía el Ateneo Cultural Eva Perón “núcleo emisor de los postulados justicialistas dentro del medio artístico”—, desempeñaba el papel protagónico; y Eva Perón participaba en calidad de productora ejecutiva²⁷.

Aunque las críticas periodísticas destacaron la calidad del espectáculo y en especial la actuación de Fanny Navarro, los posicionamientos antiperonistas consideraron a la representación como una muestra más de la fastuosidad característica del peronismo, que opacaba el prestigio del texto clásico universal. Las críticas se centraron particularmente en los costosos materiales utilizados, como el vestuario del elenco a cargo del Teatro Colón, y el de la primera actriz, diseñado por Paco Jamandreu, modisto personal de la actriz y de la Primera Dama. Asimismo, el ingreso de artistas populares —como Navarro o Discépolo— en el circuito oficial, fueron percibidos desde los agentes dominantes dentro del campo intelectual, como extraños y ajenos al mismo. En el mes de noviembre del mismo año, se realizaron quince funciones del espectáculo a beneficio de la Fundación Eva Perón, contando en el estreno con la presencia de Juan y Eva Perón.

Los últimos años de la gestión peronista

²⁷ El elenco estuvo integrado por los siguientes actores y actrices: Fanny Navarro, Zoe Ducós, Daniel de Alvarado, Rufino Córdoba, León Zárate, César Fiaschi, Pedro Codina, Jorge Lanza, Enrique Borrás, Pablo Palitos, Eloy Álvarez, Pedro Aleandro, Mario Lazzarini, Héctor Zaher, Eugenio Nigro, Anderso Nizzero, Manolo Serra, Herminia Franco, Osvaldo Tempone, Juan Sancione, Juan Macchi, Acosta Machado, Juan Carrara.

La temporada de 1951 se inició con cambios en las autoridades del teatro, aunque se mantenía la presencia de personalidades representativas del peronismo: José María Fernández Unsain fue designado Director General, y Enrique Santos Discépolo, Director Artístico.

En este año se hicieron más asiduas las representaciones de textualidades que respondían al ideario peronista. El 25 de mayo de 1951, se estrenó *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, bajo la dirección de Enrique Santos Discépolo, con Fanny Navarro en el rol protagónico. Nuevamente la programación oficial reunía a dos figuras populares vinculadas al peronismo, a la que se le sumaba la presencia de Marechal, intelectual perteneciente a la “alta cultura”, quien a partir de los sucesos del 17 de octubre de 1945 había adherido al peronismo. Esta puesta constituía el intento del gobierno de otorgarle una mayor jerarquía a las programaciones oficiales, respondiendo de este modo, a las críticas recibidas por los agentes centrales del campo intelectual.

El segundo estreno relevante del año —acontecido el 20 de julio—, fue *El Baldío*, de Jorge Mar, con dirección de Fernández Unsain, que se trataba de otra de las piezas de propaganda peronista. El resto de la programación se centró en las funciones del Seminario Dramático y del Teatro Obrero de la CGT, que representó *El Médico a palos*, de Moliere, dirigida por Pedro escudero. A lo largo de estos años, siempre continuaron brindándose los ciclos de difusión cultural, las conferencias y recitales gratuitos.

El 28 de marzo de 1952, el dramaturgo Alberto Vacarezza asumió la dirección del Teatro Nacional Cervantes. Una vez más, otra de las figuras representativas del peronismo ocuparía este cargo. Vacarezza había ejercido la dirección de Argentores (Sociedad Argentina de Autores) y había recibido la Medalla de la Lealtad de manos del Presidente Juan Perón en 1950, en el marco de los festejos del 17 de octubre.

La temporada se inició el 16 de abril con *Mi prima está loca*, de Francisco Collazo y Torcuato Insausti, bajo la dirección de Luis Mottura. El 19 de junio subió a escena *Seis personajes en busca de un autor*, de Luigi Pirandello, también dirigida por Mottura. Por su parte, en diciembre, el Teatro Obrero de la CGT representó *Tierra extraña*, de Roberto A. Vagni, con dirección de Eduardo Curi.

El resto del año, la sala del Teatro Nacional Cervantes fue ocupada por actividades no ligadas al teatro como conferencias, actos políticos y gremiales, funciones gratuitas de la Orquesta Sinfónica del Estado, de coros, ciclos de música de cámara, entre otras.

En 1953, la dirección del teatro fue ocupada por la Comisión Nacional de Cultura presidida por Cátulo Castillo. La programación oficial estuvo integrada por los siguientes títulos, representados en este orden: *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, con dirección de Armando Discépolo, *Biografía*, de S. N. Berhman, dirigido por Esteban Serrador, *Los hilos invisibles*, de Helvio Botana, con dirección de Alberto D'Aversa, y *Esta noche en Samarcanda*, de Jacques Deval, bajo la dirección de Serrador.

En esta temporada, se llevó a cabo el Tercer Certamen de Teatro no profesional, donde participaban elencos de todo el país. Además, se ofrecieron funciones del Seminario Dramático dirigido por Ponferrada, de las agrupaciones gremiales y del Teatro para Niños.

En 1954 la dirección del Teatro estuvo a cargo del actor Pedro Aleandro. Se representaron obras como *El último perro*, de Guillermo House, en versión de Carlos Gorostiza²⁸, estrenada el 30 de abril con dirección de Armando Discépolo, y *Un metro cuadrado de cielo*, de Roberto Sardá, dirigida por Ivo Pelay, que subió a escena el 10 de noviembre.

El Teatro Obrero de la CGT, representó el 15 de noviembre, *Mateo*, de Discépolo, con dirección de Pablo Zullo. El resto de la programación se completó como todos los años con las funciones del Seminario Dramático, del teatro infantil y los grupos vocacionales.

Durante el año 1955, no se realizaron funciones. La temporada oficial fue suspendida²⁹ debido a que en diciembre de 1949 el Poder Ejecutivo Nacional había

²⁸ Resulta sintomática la presencia de Gorostiza en el marco de las políticas culturales teatrales de este periodo, debido a que se trata de una figura proveniente del circuito del teatro independiente, ámbito que congregaba a los sectores antiperonistas dentro del campo teatral. Su participación en este ámbito avala el carácter asistemático que tenía la censura que el gobierno peronista pretendía ejercer, que señaláramos anteriormente.

²⁹ Como sucedió en años anteriores, el Teatro Nacional Cervantes fue utilizado para actividades políticas y culturales no relacionadas con la actividad teatral como conciertos musicales, recitales de poesía, muestras de plástica, entre otras. Igualmente, durante esa temporada, el Teatro Obrero de la CGT, los grupos vocacionales y el Teatro para Niños realizaron algunas funciones de modo eventual.

suprimido por decreto la Comisión Nacional de Cultura, presidida en ese momento por Cástulo Castillo. Es así como, se dio por finalizada la “etapa peronista” del Cervantes, que más allá de las polémicas y críticas negativas que tuvieron sus puestas en escena desde el campo de la alta cultura por distintos motivos, particularmente por su carácter tradicionalista, significó un momento de gran actividad teatral para esta sala, con un alto índice de concurrencia de público, cuya recuperación sería dificultosa en los años posteriores.

El peronismo encontró en este espacio teatral un lugar disponible para albergar sus políticas culturales al igual que los eventos políticos. No sólo fue el epicentro de la cultura peronista, sino también la vidriera desde donde el peronismo mostraba los logros de su gestión a la sociedad de la época. Asimismo, el Teatro Nacional Cervantes se constituyó en uno de los polos culturales más activos de la cultura del período. Todo esto provocaba el descontento de los sectores dominantes del campo intelectual, que cuestionaron constantemente la programación del teatro al igual que el uso que le fue dado.

En función de lo observado, podríamos considerar al uso y apropiación que el peronismo ejerció sobre esta sala, como la constitución del “espacio propio”, frente a la disidencia y oposición que encontraba dentro del campo intelectual.

Otro de los factores que resulta necesario destacar es la gran cantidad de teatristas que intervinieron en la programación de estos años, que en su gran mayoría no eran militantes peronistas ni figuras cercanas al poder. Incluso, muchos de ellos eran antiperonistas. Esta presencia no niega la prohibición de ciertas figuras en los teatros oficiales, pero sí avala el carácter asistemático y endeble que tuvo la censura que se intentó implementar por estos años.

Según lo analizado anteriormente, podemos observar que la actividad del Teatro Nacional Cervantes acontecida en el período abordado fue intensa y significativa para la historia de esa institución. Curiosamente son escasos los estudios existentes al respecto, aún aquellos que se ocupan exclusivamente de la historia del teatro: el de Juan José de Urquiza, en sus distintas ediciones (1968, 1973), restringe el período a una mera enumeración de títulos de obras y nombres de autores; y los años posteriores a los

gobiernos peronistas reciben significativamente el título de “Una nueva etapa”. Esto da cuenta de la abstención que hubo por largos años hacia el estudio de la actividad teatral del peronismo, que en este caso, llega al punto de ignorarla. Recién en estos últimos años han aparecido algunas investigaciones que realizan estudios de las políticas culturales teatrales peronistas, incluyendo al Teatro Nacional Cervantes (Mogliani, 2003, 2005).

2.2.2. El Teatro Colón y la representación de la polémica dentro del campo intelectual

El Teatro Colón ofrecía características que lo diferenciaban notablemente con respecto a los otros teatros oficiales porteños. Desde la inauguración de su edificio actual, el 25 de mayo de 1908³⁰, se constituyó en el escenario destinado a manifestaciones artísticas como el ballet, la ópera y la música clásica. Las mismas, que gozaban de cierta tradición en el Río de la Plata, encontraban en este teatro un ámbito exclusivo, de prestigio internacional, al que acudían los sectores dominantes de la sociedad porteña.

En efecto, la élite porteña liberal, que desde fines del siglo XIX tenía dentro de su consumo cultural a estas disciplinas artísticas entre sus preferidas, convirtió al Colón en un espacio de exclusividad que la proveía de prestigio a la vez que de un arte que la conectaba con la cultura europea. Es decir, a través de la asistencia a este ámbito y a esta práctica de consumo, en cierto modo, definió su identidad dentro del mapa social. Al respecto, Ricardo Pasolini sostiene que el Teatro Colón desde principios del siglo XX, albergaba a

“esa región de la sociedad porteña que se autocalificaba como ‘high life’ y que, adiestrada en los saberes y rituales de una cultura que se miraba a Europa, pretendía encontrar en ella un espejo que le devolviera imágenes favorables” (1999: 228).

³⁰ El primer edificio del Teatro Colón fue inaugurado el 27 de abril de 1957 y estaba ubicado frente a la Plaza de Mayo.

La consolidación de este público erudito en estas manifestaciones artísticas, que se mantenía al tanto de las producciones europeas de la época, es el resultado de un proceso de modernización que se había iniciado a fines del siglo XIX, llevado a cabo por los sectores liberales respondiendo a un proyecto político donde el concepto de “civilización” jugaba un rol central. Obviamente, que “civilización” se definía en función de la mirada europea y en oposición a la cultural local.

Entonces, es así como la elite porteña a través de una práctica de consumo realizaba una doble operación: por un lado, se definía a si misma dentro de la sociedad porteña, y por otro, concretaba una identidad nacional “moderna” y “civilizada”, que respondía a la ideología de los hombres que integraron la denominada “generación del ‘80”. Muchos de ellos, tanto en sus autobiografías como en sus producciones ensayísticas y literarias, dejaron testimonio de las significaciones que le fueron otorgadas a la concurrencia al Teatro Colón, en tanto práctica cultural.

En los años '30 y '40, este sector social habitué de los espectáculos del Colón tuvo su representación en el centro del campo intelectual a través del grupo de la revista *Sur*, especialmente por medio de Victoria Ocampo, su mentora. En efecto, la presencia de la música en la revista se debía al intenso interés en esta disciplina, que la movilizaba a participar activamente del desarrollo de la música clásica en el país. Entre otras actividades, Victoria Ocampo formó parte en 1933 del directorio que presidía el teatro, año en el que actuó en calidad de recitante en el estreno de *Persephone*, de Igor Stravinsky, rol que desempeñó en otras oportunidades. Asimismo, entabló vínculos con distintas personalidades del mundo de la música a nivel nacional e internacional³¹.

Con el fin de contrarrestar el elitismo de la cultura preexistente, muchas de las actividades planificadas por las políticas culturales peronistas, mencionadas

³¹ Enzo Valenti Ferro afirma que:

“No solamente el músico Ernest Ansermet fue, aparte su condición de consejero un colaborador de *Sur*. Muchos otros músicos, argentinos y extranjeros, también lo hicieron. Notas sobre la bibliografía musical y comentarios sobre algunos acontecimientos musicales, fueron frecuentes en las páginas de esta Revista. (...) Por su parte, la Editorial *Sur*, publicó, entre otras obras, los siguientes títulos de interés musical: ‘Crónicas de mi vida’ y ‘Nueva crónicas de mi vida’, de Stravinsky, y ‘Filosofía de la Nueva Música’, de Theodor W. Adorno” (1992: 179).

anteriormente, tuvieron al Teatro Colón como escenario para exhibir sus producciones, espacio que fue frecuentado de manera reiterada. Organismos oficiales como la Secretaría de Cultura y la Subsecretaría de Informaciones del Gobierno de la Nación —presidida por Raúl Alejandro Apold— organizaron eventos masivos a precios populares o gratuitos destinados a los trabajadores.

El arribo de los obreros al teatro —siguiendo la función social que se le había adjudicado a esta disciplina— fue una práctica puesta en funcionamiento por Perón desde la Secretaría de Trabajo y Previsión, que se realizaba en general, en el Teatro Nacional de Comedia. En 1946, con el inicio del gobierno democrático, estas visitas se sistematizaron y extendieron al Colón.

Es así como el Teatro Colón, no sólo recibió a un nuevo público integrado por trabajadores y ofreció espectáculos organizados por entidades gremiales, sino que también fue utilizado para actos políticos y discursos presidenciales. Si nos detenemos en su programación durante esos años, observamos que se realizaron funciones del Coro de Obreros de la CGT, festivales de federaciones obreras y gremiales, que incluían músicos populares y artistas de radio y teatro, espectáculos de danzas folklóricas, la Fiesta de la Argentinidad organizada por estudiantes secundarios, representaciones del Teatro Obrero de la GCT —con un repertorio afín al ideario peronista—, en forma simultánea a los actos políticos de la CGT y las reuniones de diversos sindicatos. Asimismo, en reiteradas oportunidades la Orquesta Sinfónica del teatro ofreció conciertos al aire libre en el Jardín Botánico y el Anfiteatro Popular Eva Perón ubicado en el Parque Centenario de la ciudad de Buenos Aires.

Otra de las medidas implementadas fue la cancelación de las funciones de gala, manteniéndolas solamente para las fechas patrias, cuando asistían el Presidente y la Primera Dama, decisión que fue calificada como contradictoria desde los sectores antioficialistas. Esta valoración residía, en parte, como una reacción frente a una medida que afectaba al público habitué del Teatro Colón. Así también radicaba en las críticas que se le hacían principalmente a la suntuosidad del vestuario de Eva que era exhibido en estas ocasiones.

Con este intento de poner “los teatros en manos del pueblo” y de concretar una “revolución peronista”, se alteraron algunas de las características que habían constituido

al Teatro Colón como el espacio paradigmático de la alta cultura. Desde los documentos oficiales se afirmaba que:

“La revolución peronista termina con estos privilegios y abre sus puertas del teatro Colón a las clases humildes, dedicándoles funciones especiales y gratuitas para los gremios. De esta manera el valioso caudal artístico que otrora sólo podía gustar un círculo reducido transcurre entre todos los espíritus sin indagar las posibilidades económicas de cada uno. Ballets, óperas, el arte lírico en suma, con los más notables intérpretes de la época, quedan por fin al alcance del pueblo” (*Cultura para el pueblo*: 47).

Obviamente que, el acceso de los sectores populares, no sólo como espectadores sino también como artistas, afectaba la dominancia y exclusividad que tenía la tradicional elite porteña sobre este espacio. No se alteró sustancialmente la actividad del teatro durante este período, ya que, si observamos el repertorio de óperas representadas durante estos diez años no se evidencian diferencias con el de temporadas previas a la llegada del peronismo al poder, al igual que la presencia de grandes figuras de la música, donde no se experimentaron interrupciones (Ciria, 1983; Sanguinetti, 1967; Valenti Ferro, 1992).

Sin embargo, la incorporación de estos nuevos actores sociales fue percibida en términos de “invasión”, incrementando de este modo la polémica que los agentes dominantes del campo intelectual tenían con el peronismo. Los posicionamientos antiperonistas, que percibían vinculaciones entre el componente popular del peronismo y el régimen fascista o el totalitarismo nacionalsocialista (Sigal, 2002), se verían intensificados por las medidas tomadas en materia de cultura, principalmente con aquellas que se referían a la inserción de las masas en ámbitos hasta el momento vedados. El antiperonismo juzgó constantemente las políticas del peronismo, y aún más las culturales, desde parámetros intencionales, donde cobraban centralidad las experiencias de la Alemania nazi y la Italia fascista.

En lo que respecta al posicionamiento de las figuras más representativas dentro de la música culta de la época, éstas se alinearon en la tendencia liberal y opositora al gobierno, lideraba por el grupo de la revista *Sur*, círculo en el que algunos músicos

desarrollaban su práctica intelectual. Refiriéndose al músico vanguardista Juan Carlos Paz, Omar Corrado (2001) sostiene que a partir de las lecturas que el músico da cuenta en sus *Memorias*, puede comprobarse “que sus intereses y su acceso efectivo a los debates y las escrituras contemporáneos comparten el espacio abierto por *Sur*, la revista y la editorial”³².

Mientras que, Juan Carlos Paz se vinculó con los sectores de izquierda dentro del campo intelectual —específicamente con el grupo del Teatro del Pueblo, lugar donde realizó conciertos—, y las revistas *Claridad* y *Conducta*, y el diario *Critica*, donde participó durante la década del '30; Alberto Ginastera, estuvo ligado a los sectores de derecha, concretamente a una institución —el Liceo Militar—, donde ejercía la docencia, cargo del que fue exonerado por el gobierno peronista por firmar un manifiesto del antioficialismo. Posteriormente Ginastera decidió exiliarse, hecho que coincidió con la obtención de la beca Guggenheim y su radicación en los Estados Unidos. Ambas figuras, a pesar de tener proyectos creadores opuestos, frente a las modificaciones sociales y políticas impuestas por el gobierno, se posicionaron dentro del antiperonismo.

El conventillo de la Paloma y la intensificación de la polémica

Tanto los trabajadores como la ornamentación del aparato publicitario peronista presente en el teatro —integrado generalmente por retratos de Perón y Eva— y los espectáculos populares, eran percibidos por los sectores dominantes como ajenos y extraños a ese espacio, a la vez que como elementos polémicos que intensificaban las tensiones con el gobierno.

Frente a estas situaciones, el peronismo —que intentaba combatir el elitismo del Teatro Colón—, incrementó el debate incorporando más espectáculos populares atípicos dentro del dominio de lo culto, remitiendo así, a esta revalorización de la cultura nacional

³² El posicionamiento antiperonista del grupo *Sur* se observa no sólo en las declaraciones de sus integrantes, sino también en sus producciones ensayísticas y literarias. Quizás el cuento “La fiesta del monstruo” de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, publicado en la ciudad de Montevideo en 1956, es un claro ejemplo.

que intentaba poner en práctica. En consecuencia, podríamos decir que, este espacio se constituyó en la representación de la polémica sostenida en las oposiciones entabladas entre “cultura popular”-“alta cultura”, peronismo-intelectuales, peronismo-anti-peronismo.

La puesta en escena de *El conventillo de la Paloma*, de Alberto Vacarezza —quien ocupó durante este período la dirección de Argentores (Sociedad Argentina de Autores) y del Teatro Nacional Cervantes, a la vez que había recibido la Medalla de la Lealtad de manos del Presidente— llevada a cabo en diciembre de 1953, organizada por la Unidad Básica Eva Perón, y dirigida por Román Vignoly Barreto, con la intervención de la orquesta de Aníbal Troilo y los Hermanos Ábalos, se convirtió en un punto crucial donde las tensiones mencionadas se potenciaron, a la vez que se erigió en uno de los casos más polémicos dentro de la programación oficial.

La misma tenía peculiaridades como la presencia de “cantantes líricos, cuerpos de baile y orquesta sinfónica”, constituyéndose de este modo en una experiencia que —según Osvaldo Pellettieri— el teatro dominante calificó como “oportunista y estéticamente deplorable”, cuestionando así “la mezcla de populismo y conservadurismo” (1999: 123). Además, el evento al que asistió toda la comunidad artística, incluso el Presidente, fue utilizado por Perón no sólo para anunciar las nuevas obras de gobierno en materia teatral, sino también para traer a colación la polémica que se entablada por la centralidad del campo intelectual con respecto al carácter popular de la cultura oficial.

Perón fue recibido en las escalinatas del Teatro Colón por distintas autoridades nacionales y municipales, y por el actor Enrique Muñio —actor popular identificado con el peronismo—, al tiempo que la orquesta ejecutaba la marcha “Los muchachos peronistas”. Un rato después, pronunció un discurso cuya finalidad era anunciar la construcción de nuevas salas teatrales, pero que, inicialmente se centró en un comentario que le había realizado un empleado de la Presidencia. Decía Perón en su discurso:

“Me dijo que *El conventillo de la Paloma* en el Colón era un acto extraordinario. Como este muchacho constituye una parte del pueblo a la que me gusta consultar a menudo en forma fehaciente y objetiva, le pregunté que pensaba sobre eso, y me dijo: ‘Es indudable que los pitucos van a creer que es una

profanación'. Y me dijo, también: 'pero los otros van a creer que es un agravio para el *Conventillo de la Paloma*'. Esas fueron sus palabras. Es indudable que ese podría ser el sentir de mucha gente, pero nuestra intención es distinta."

"Queremos en cierta manera, darle carta de ciudadanía al Teatro Colón, como también queremos comenzar a anotar en el 'stud book' de nuestro arte, para darle pedrigree y nacimiento a los 'conventillos de la paloma'."(...) "trabajemos por ir elevando la cultura de nuestro pueblo que es la verdadera cultura" (*La Prensa*, 22/12/1953).

Las palabras de Perón reproducen el debate establecido entre la cultura dominante y el gobierno: en el primer caso, se considera la cultura popular en términos de barbarie o incultura; en el segundo, desde una ideología populista, se invierten los valores dominantes, considerando la cultura del pueblo como superior y auténtica. Siguiendo las consideraciones de Jesús Martín-Barbero la polémica sintetiza

"la tensión contenida entre la noción ilustrada de *el pueblo* como sujeto generador de la nueva soberanía política y la de *lo popular* en la CULTURA, que significa para los ilustrados todo lo que la razón viene a barrer: superstición, ignorancia y turbulencia" (Barbero, 2002: 49).

Las vinculaciones establecidas entre el arte y la política durante el primer peronismo dan cuenta de la rígida oposición vigente entre la alta cultura y la cultura popular. La enemistad y distancia entre estos dos circuitos culturales imposibilitaron la confrontación y el intercambio entre ambos, estableciéndose uno como el opuesto del otro. Por otra parte, el antiperonismo imperante dentro del campo intelectual obstaculiza toda valorización posible del arte popular ligado a esta ideología, ocurriendo este hecho paulatinamente en décadas posteriores.

Las intervenciones del peronismo en materia teatral intentaron sortear este enfrentamiento adoptando un repertorio clásico universal, pero este gesto no obtuvo el objetivo buscado —lograr centralidad en el campo— ya que era percibido desde la centralidad del mismo como tradicionalista, conservador y populista, en un momento donde imperaba la demanda hacia nuevas poéticas y autores modernos.

En lo que respecta específicamente al círculo de la música clásica y el teatro lírico, el gobierno peronista dictó medidas proteccionistas a la música nacional, como la obligación de ejecutar partituras de compositores argentinos en conciertos y recitales “que no estuviesen dedicados a un único autor o escuela musical”, y de difundir un cincuenta por ciento de música argentina en las radios. Según señala Alberto Ciria (1983), medidas de esta índole, no contribuyeron realmente al fomento de nuevos compositores locales.

Además, durante el período 1945-1955, se crearon organismos oficiales como la Orquesta Sinfónica del Estado, la Orquesta Sinfónica Municipal de Buenos Aires, las Orquestas Sinfónica y la Juvenil de Radio del Estado, y a nivel nacional, la Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán. Todos estos entes —que se vieron involucrados en este proceso de democratización de la cultura—, ofrecían funciones a precios populares, actuando en lugares como el anfiteatro Popular “Eva Perón” en el Parque Centenario, en el Teatro Argentino de La Plata, y en el Teatro Colón.

Pero, las políticas culturales peronistas, no lograron que el Teatro Colón dejara de ser patrimonio exclusivo de la alta cultura, limitando su intervención a posibilitar el ingreso de los sectores populares a este espacio por medio de actividades que no siempre se vinculaban con el arte, tal es el caso de las reuniones gremiales. Es decir, se apeló al uso de este ámbito no como un espacio cultural sino como una categoría ideológica.

Entonces, si el peronismo proporcionó en general un aporte a la formación cultural de las masas, esta tarea quedó pendiente en lo que respecta a la ópera, el ballet y la música clásica, ya que los mismos no ingresaron a su consumo cultural habitual. Es decir, se trató de un mero desplazamiento que se agotó con la caída del gobierno peronista en septiembre de 1955.

2.2.3. El espacio público: apropiaciones y nuevos usos, la conversión de las masas en público

Desde la década del '30, distintas ciudades del país utilizaron sus calles y plazas para festividades vinculadas a eventos regionales, militares o religiosos, concretando así una participación masiva que tenía como fin el esparcimiento. Esta práctica creció notablemente durante las primeras gestiones peronistas, sistematizándose y complejizándose debido a su cruce con la política y el espectáculo.

Por otra parte, el uso del espacio urbano para actos políticos data de fines del siglo XIX, intensificándose a comienzos del XX, ya sea por actos partidarios o protestas obreras³³. Pero la irrupción masiva de los trabajadores en la ciudad de Buenos Aires el 17 de octubre de 1945 se instituyó como un acontecimiento disruptivo para estas prácticas en el espacio público. A partir de allí, estos eventos sufrirían un proceso de resignificación y los lugares se constituirían en un espacio simbólico donde la experiencia peronista dejaría su impronta.

Si bien, el 17 de octubre se concibió como un hecho espontáneo de las masas obreras, a posteriori, en los aniversarios de esta fecha, la celebración fue perdiendo las marcas de esa espontaneidad originaria, a la vez que se acercaba al ritual político, con una decidida intervención del Estado en la caracterización del evento. De este modo, se concretaba un dominio del mismo tanto en la organización como en el deseo colectivo sobre el plano simbólico.

Desde los estudios académicos se ha señalado el clima festivo que tuvo el 17 de octubre de 1945 y en menor medida el carácter carnavalesco del mismo (James, 1995; Plotkin, 1995 y 2007; Vasallo, 2008), basado en la inversión de las jerarquías sociales,

³³ En el marco de esta tradición de las masas en la calle en Buenos Aires, Anahí Ballent señala las manifestaciones preelectorales de la Unión Cívica Radical y del Partido Socialista, durante la década de 1910; las celebraciones del 1° de mayo realizadas a partir de 1890; los sucesos de la Semana Trágica en 1919 y las manifestaciones anarquistas reprimidas por la policía en la primera década del siglo XX. Por otro lado, hubo otros acontecimientos en los años '30 y '40, con gran convocatoria como los sepelios se Yrigoyen (1933), los desfiles de la Legión Cívica, los mítines organizados por la Guerra Civil Española y los festejos de la liberación de París. Ajenos a la política fueron el Congreso Eucarístico Nacional (1934) y los sepelios de Carlos Gardel (1936) (2004: 316-317).

juntando en un mismo espacio los polos que cotidianamente permanecían opuestos. Pero esta categoría carnavalesca en el sentido bajtiano, donde no se conciben actores, espectadores, ni escenarios y se anula la distancia entre los sujetos, en los aniversarios posteriores de esta fecha fueron desapareciendo, dejando lugar solamente al clima festivo que se gestaba con pautas claras dictadas por el Estado.

Sin embargo, una de las características de esa primera manifestación que perduró en las celebraciones del primer peronismo, fue la “toma simbólica de la ciudad” por parte de los sectores populares. Es decir, los eventos se efectuaban mayormente en espacios que anteriormente eran ajenos a la cotidianeidad de los obreros. Si toda ciudad es “la proyección de los imaginarios sociales sobre el espacio” (Baczko, 2005: 31), la Buenos Aires de mediados del siglo XX mantenía una organización y distribución espacial de sus edificios y habitantes que respondía a los imaginarios gestados por el proyecto liberal de los hombres del ‘80. En efecto, fue el centro porteño el espacio a resignificar a través de la ocupación masiva de sus calles (Ballent, 2004).

Es justamente allí, donde el peronismo irrumpe e instala a las masas obreras con el fin de democratizar un espacio urbano por medio de la concreción de espectáculos y actos políticos que adquirirían características de espectacularidad, ya sea desde su producción como desde la participación de sus asistentes. Entonces, por un lado, estos acontecimientos —que conllevaban desplazamientos— transgredían pautas urbanas y sociales propias de la época, y por otro, generaban una clausura simbólica del dominio del proyecto liberal sobre el espacio urbano.

Anahí Ballent sostiene que el peronismo combinada dos tipos de acciones, “la movilización política y el espectáculo público”, y que “ambos entrarían en relación y se modificarían mutuamente”. Es así como “los espectáculos públicos se incorporarían decididamente a los festejos políticos” (2004: 322). Un ejemplo claro, lo constituyen tanto los festejos del 1° de mayo como los de “la semana de la Lealtad” en 1950.

El centro de la ciudad fue el espacio privilegiado para estos actos. Las fechas patrias y las conmemorativas de las luchas obreras como el 1° de Mayo, fueron las que mayormente se vieron afectadas, convirtiéndose en este caso, el antiguo espacio de lucha en un espectáculo.

De este modo, el carácter político del pasado era desplazado por el esparcimiento donde cobraba centralidad la difusión de la cultura: números musicales folklóricos, orquestas, el ballet del Colón o la presencia de figuras populares, eran recurrentes en estos eventos. La ornamentación o decoración del espacio tenía características similares a una escenografía teatral, donde la iconografía peronista era central. En efecto, en muchas oportunidades la realización de las mismas era encargada a escenógrafos profesionales.

Pero uno de los eventos donde se agudizó la resignificación del Día del Trabajo fue en 1948, con la elección oficial de la Reina del Trabajo —con un jurado integrado por Perón y representantes sindicales—, que incluyó un desfile de carrozas alegóricas que representaban los Derechos del Trabajador. Este fue uno de los acontecimientos más complejos en lo que respecta a la combinación de espectáculo, masas, cultura y política, donde el peronismo pudo escenificar su obra de gobierno con grandilocuencia. Mirta Zaida Lobato afirma que

“la fiesta del trabajo era un espectáculo y esto formaba parte del ‘inconsciente óptico del peronismo’, -de las condiciones audiovisuales y cinemáticas de existencia que llenaban de contenido a su formación político-cultural” (2005: 95).

La presencia del peronismo no sólo estuvo presente en el espacio urbano con estos eventos, sino también con la construcción de escenarios. En 1951, se inauguró el Anfiteatro Popular Eva Perón, situado en el Parque Centenario de Buenos Aires. Se trataba de un teatro al aire libre, con un escenario y graderías, con capacidad para 10.000 personas, que era utilizado para eventos culturales masivos como el Festival de Teatro para Niños, los recitales de la Orquesta Sinfónica, espectáculos de ballets folklóricos, representaciones de óperas, entre otros. De este modo, se continuaba concretando este objetivo de difundir la cultura en términos masivos.

En lo que respecta específicamente a la programación teatral oficial, durante la celebración de la “Semana de la Lealtad”, en octubre de 1950, se incluyeron espectáculos llevados a cabo en el espacio público, como *El cantar de los gauchos*, de Alberto Vacarezza, en el cruce de la calle Moreno y la avenida 9 de Julio, y *Electra*, de

Sófocles³⁴, en las escalinatas de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Esta puesta, bajo la dirección de Eduardo Cuitiño, con la intervención del cuerpo de baile del Teatro Colón, y la actuación de figuras como Iris Marga —en el rol protagónico—, Silvana Roth, Ángela Martínez, entre otras³⁵, que contó con una asistencia masiva de 40 mil espectadores, se constituyó en uno de los más claros ejemplos del uso que hizo el peronismo del espacio urbano. Fue uno de los eventos de mayor espectacularidad del peronismo por la particularidad que éste le imprimió “al uso popular del espacio público” (Ballent, 2005: 250), que en este caso especial, se distinguía no sólo por la cantidad de actores, músicos y bailarines en escena, sino también por la escenografía montada en un escenario natural.

Los diarios de la época lo consideraron como el espectáculo de mayor calidad entre los presentados en los festejos por “El Día de la Lealtad”³⁶. La puesta de *Electra* significó el acceso de los sectores populares a zonas de la ciudad que no frecuentaban asiduamente —como el barrio de la Recoleta o la Facultad de Derecho— a la vez que la conexión con un texto perteneciente a la cultura clásica interpretado por un elenco, que conocían a través de su desempeño en el teatro, el cine y la radio.

En el caso de la puesta en escena de *El cantar de los gauchos*, el evento se complementó con un gran despliegue de la propaganda oficial por medio de imágenes, que ilustraban la obra de gobierno a la vez que constituían el fondo del escenario. Las imágenes exhibidas fueron: “Capacitación profesional”, “Nacionalización de los transportes”, “Constitución Justicialista”, “Independencia económica” (Gené, 1997: 189).

³⁴ La adaptación de este texto dramático había sido realizada especialmente para este evento por Leopoldo Marechal.

³⁵ Dirección: Eduardo Cuitiño. Escenografía: Mario Vanarelli. Música: Roberto Kinsky. Elenco: Iris Marga, Ángeles Martínez, Silvana Roth, Julio Renato, José de Angelis, Pedro Maratea. Ballet del Teatro Colón dirigido por Jorge Tomin y coreografía de Sergio Lifar.

³⁶ El diario *La Nación*, que era uno de los opositores al gobierno, comentaba en su crítica titulada “Dióse anoche ‘Electra’ al aire libre”:

“Comencemos por reconocer no sólo su dignidad, en empresa de tan arriesgadas proporciones, sino su grandeza, que en ciertos momentos alcanzó dimensiones de majestuosidad” (23/10/1950).

Además, a lo largo de este período hubo otros eventos montados al aire libre como los realizados en el predio de la Rural, que eran en su mayoría de índole popular. Por ejemplo, en el verano de 1947 se representó una versión de *Martín Fierro*, dirigida por Mario Danesi, donde se intercalaban cuadros típicos de música y bailes criollos. En 1949, la Compañía de Alberto Vacarezza realizó una versión del romance *La fiesta de Juan Manuel*, con las mismas características que la puesta anterior (Zayas de Lima, 1991):

Tanto la representación de los textos populares nacionales como la del texto clásico, constituyeron parte del proceso de “democratización de la cultura”, que modificaba al espacio urbano no sólo por el nuevo uso que se le brindaba, sino también por la presencia masiva de nuevos actores sociales, que en ese evento se convertían en público.

2.3. Los actores como estrategias de identificación popular

El vínculo entre el peronismo y el mundo del espectáculo fue forjado tempranamente, desde el arribo de Juan Domingo Perón a la Secretaría de Trabajo y Previsión en 1943. Desde esa época, Perón se dedicó a entablar una relación fluida con las figuras que los sectores medios y populares seguían a través de la radio, el teatro, el cine y los semanarios que se ocupaban exclusivamente del mundo espectáculo.

Dentro de este proceso de acercamiento, existen algunos momentos que operaron significativamente para la concreción de dicho vínculo. Entre ellos, la visita de Perón a Radio Belgrano con motivo de la difusión del radioteatro *Alucinados* perteneciente a Arsenio Mármol, pieza que trataba la problemática de la despoblación del campo argentino, otorgándole a su presencia un carácter de aval oficial a esa producción, ya que se ocupaba de un tema de trascendencia nacional. También, su participación organizativa desde la Secretaría de Trabajo y Previsión en el evento realizado en el Luna Park, al que fueron convocados los artistas argentinos para recaudar fondos destinados a las víctimas del terremoto de la provincia de San Juan, acontecido el 15 de enero de 1944; y, por último, su relación amorosa y posterior casamiento con la actriz Eva Duarte.

Asimismo, Perón durante su periodo en esta gestión se acercó a los sindicatos vinculados al mundo del espectáculo, como SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) y la Asociación Argentina de Actores (A. A. A.). En ambos gremios, conocería a figuras representativas de la cultura popular nacional, que en muchos casos serían adeptos al peronismo. También, visitó sellos cinematográficos, como por ejemplo, Argentina Sono Film, invitado por los hermanos Ángel y Atilio Mentasti en 1944, mientras Raúl Alejandro Apold se desempeñaba como Jefe de Prensa de esa empresa. De aquí en más, política y espectáculo entablarían un lazo fuertemente imbricado que perduraría a lo largo de toda una década.

Una vez que Perón llegó a la Presidencia de la Nación, la relación con el ámbito artístico se intensificó debido a la participación de su esposa, quien había pertenecido a dicho espacio como actriz de radio y teatro, y seguía manteniendo un fluido contacto con algunas figuras del ambiente artístico, muchas de las cuales fueron convocadas para participar en distintos eventos organizados en el marco de las políticas culturales.

Pero no todo transcurriría pacíficamente. En el caso particular del sindicato de los actores, durante la campaña presidencial de Perón a comienzos de 1946, se generó una fuerte división entre quienes apoyaban a la Unión Democrática y quienes simpatizaban con la fórmula integrada por Perón y Hortensio Quijano. Las autoridades de la Asociación Argentina de Actores hicieron explícita su oposición a la figura de Perón —quien era visto como la prolongación del gobierno militar instaurado desde 1943— a la vez que su adhesión a la campaña presidencial de José Tamborini y Enrique Mosca, incluyendo la organización de actos políticos en su apoyo. Es decir, su adhesión a la Unión democrática cobraba una forma que podría ser comprendida como una intensa militancia antiperonista, que se estaba consolidando aún antes de la llegada de Perón a la Presidencia de la Nación.

Ya durante el primer mandato del gobierno peronista, se produjo una escisión interna dentro de esta asociación gremial en el momento en el que debían realizar elecciones para renovar autoridades. Este desprendimiento estuvo encabezado por quienes simpatizaban con el peronismo y se oponían a las actitudes de las autoridades vigentes en Actores, quienes hacían extensivo su antiperonismo a toda la entidad.

Así se conformó la Gremial Argentina de Actores, que recibiría todo el apoyo de Perón, y estaba integrada por figuras como Enrique Muiño, Tito Lusiardo, Lea Conti, Malisa Zini, Eloy Álvarez, Pierina Dealessi, Virginia Luque, Pedro Aleandro, Pedro Maratea, entre otros³⁷.

Pero esta relación entre el peronismo y los actores se tornó aún más intensa teniendo en cuenta la participación directa de Perón en los eventos artísticos y en los conflictos surgidos dentro de este medio. Es conocida su participación como mediador, en diciembre de 1943, según sostiene Perla Zayas de Lima, en el conflicto surgido entre tres entidades vinculadas con el teatro: Argentores (organismo que nucleaba a los autores de teatro y radio), la Asociación Argentina de Actores y la Sociedad Argentina de

³⁷ Una delegación se entrevistó con Perón con el fin de solicitarle “fuentes de trabajo, sin distinción de banderías políticas, religiosas, ni exclusión de actores extranjeros” (...) “El Presidente prometió beneficios para los trabajadores del espectáculo. Y sugirió que una comisión de cuatro actores podía reunirse con él para la rápida solución de los problemas. Resultaron designados Maratea, Cuitiño, Lanza y Cossa. Pronto, la Gremial sancionó su propio estatuto” (Maranghello - Insaurralde, 1997: 118).

Empresarios Teatrales. Al finalizar el acuerdo, Perón subrayó su interés por las manifestaciones escénicas y por apoyar a los artistas (2001: 238-239).

Su asistencia a espectáculos teatrales, cinematográficos y programas radiales fue reiterada y significativa debido al rol protagónico que Perón ejercía, donde su poder carismático era explotado plenamente. En este sentido, cabe recordar el profuso uso que el peronismo y en especial sus líderes, hicieron de los medios masivos de comunicación. Desde allí, Perón llevó a cabo una performance que lo constituyó hasta su muerte, lo que en términos de Silvia Sigal y Eliseo Verón, puede definirse como un “político de radio”, aún en sus apariciones en imágenes, que eran cinematográficas y no televisivas en los años '50 (2004: 9).

Uno de los puntos de cercanía, quizás más concreta entre peronismo y espectáculo fue la creación del Festival Cinematográfico Internacional en la ciudad balnearia de Mar del Plata, donde Perón asistió compartiendo las actividades del evento con los integrantes de la comunidad artística. A propósito, así describe Marcela López una de sus tantas intervenciones:

“La fotografía recorrió las agencias noticiosas de todo el mundo: un hombre de blanco apuesto y deportivo, caminando junto al mar rodeado por una multitud de bellísimas mujeres. La sonrisa del caballero —irradiaba a cuantos curiosos se acercaran— no dejaba lugar a dudas: Juan Domingo Perón sería la figura más requerida del Festival de Cine, compitiendo y superando en popularidad a los grandes astros que visitaban el país por aquellas jornadas” (1999: 10).

Las políticas aplicadas por el peronismo y el rol ejercido tanto por Perón como por Eva brindaron una situación propicia para la colonia artística a causa de la intensa producción en el cine, el teatro y la radio. Si bien, existen algunos casos de actores y actrices que no pudieron trabajar durante este período, debido a su posicionamiento antiperonista, hubo muchos otros, que no manifestaban una posición política definida con

respecto al gobierno, y que se preocupaban por no ser considerados como parte de la oposición, que pudieron disfrutar de estos beneficios³⁸.

Con la llegada del gobierno democrático en junio de 1946, este vínculo entre Perón y los artistas se integró sistemáticamente a su proyecto cultural, al igual que otros aspectos y prácticas anteriormente mencionados. En el marco de las políticas culturales, el peronismo consideró como agentes culturales de su gobierno a una cantidad de figuras populares, quienes contaban con amplias trayectorias forjadas en la radio, el teatro popular o el cine.

Dentro de este grupo de artistas pueden distinguirse diferentes situaciones. Muchos de ellos, tenían una activa militancia dentro del Partido Justicialista, como era el caso de la actriz Fanny Navarro o el actor y cantante Hugo del Carril; otros, sólo manifestaban su adhesión al peronismo y en algunos casos los unía la amistad con el Presidente y su esposa Eva Perón; mientras que otros, no experimentaban ninguna de las dos situaciones anteriormente mencionadas, pero tampoco expresaban abiertamente un posicionamiento anti-oficialista.

La presencia de ellos dentro de la programación oficial y del aparato propagandístico del Estado operaba como un nexo de acercamiento con el pueblo. Es decir, en este proceso de “democratización cultural”, el Estado encontró en las figuras populares, elementos altamente valiosos y productivos para su proyecto, que funcionaban como estrategias de inclusión e identificación con respecto a las masas, en el marco de un complejo panorama social en el que éstas últimas se constituyeron en sujeto histórico.

Precisamente, las estrategias de identificación residían en la labor artística que estos habían desarrollado en sus creaciones que gozaban de gran repercusión. Las figuras integradas por el peronismo conformaban parte de una cultura popular, que a lo largo de esta década experimentaría cierto resurgimiento ya sea desde el cine, la radio o el teatro

³⁸ Por ejemplo, decía la actriz Olga Zubarry al respecto:

“En el '54 había mucho entusiasmo por el festival porque venían figuras del extranjero: de Francia, de Italia, de Estados Unidos. (...) Yo era una jovencita de dieciocho o veinte años y no podía estar en la onda si el festival era político o no, pero que fue importante sí. Pienso que si los festivales tienen realmente un punto destacable es que la gente habla del país, habla de los distintos lugares” (citado en López, 1999: 19).

perteneciente al circuito profesional-comercial, comúnmente conocido como el teatro de la “Calle Corrientes”³⁹.

Muchas de estas figuras consagradas se destacaban en estos espectáculos teatrales donde llevaban a cabo roles centrales, al igual que en el campo cinematográfico o el radial, interpretando en la mayoría de los casos personajes de extracción popular que obtenían un alto nivel de aceptación en el público del mismo sector social. Tal es el caso, —por sólo mencionar algunos—, de Luis Sandrini, con “Felipe”, y de Mario Fortuna, con “el Ñato Desiderio”.

El humor de la época, caracterizado por una ingenua picardía, estaba basado en el procedimiento del equívoco y el guiño cómplice con el espectador a partir de la parodización de figuras conocidas como actores o políticos, o de personajes creados en función de determinadas tipologías de la vida cotidiana de la sociedad de aquellos años.

En el caso de la radio se recreaban de un modo costumbrista, ámbitos reconocibles para los espectadores oyentes, como la oficina, el hogar, el boliche o el patio. Se utilizaba por entonces la expresión “tener chispa” para referirse al ingenio, a la inventiva, a la creatividad de los actores populares para hacer reír. La temática de los monólogos y de los diálogos que estos personajes entablaban estaba relacionada generalmente con cuestiones cotidianas e irrelevantes que conformaban un humor local e ingenuo pero de gran eficacia. Se utilizaban procedimientos como el chiste intercalado, la insinuación, la canción intencionada y las frases de doble sentido, al igual que el empleo de un lenguaje popular, propio de las clases bajas, que también actuaba en función de un mayor acercamiento al público de la época.

Estas interpretaciones eran creaciones de los actores pertenecientes a la tradición del “actor nacional” (Pellettieri, 2001), que fuera totalmente denostado por los agentes que ocupaban la centralidad del campo teatral.

³⁹ Algunos de los espectáculos más representativos de este circuito por estos años fueron: *Esposa último modelo*, por la compañía de Paulina Singerman en el teatro Apolo; *Cuando los duendes cazan perdices*, de Orlando Aldama, (permaneció en cartel durante cinco temporadas consecutivas), por la compañía de Luis Sandrini, en el Teatro Astral; *Bodas de plata y soltera*, por la compañía de Olinda Bozán y Mario Fortuna, en el Teatro Cómico, *Blum*, de Enrique Santos Discépolo y Julio Porter, por la compañía de Discépolo en el Teatro Gran Splendid; *¡Qué noche de casamiento!*, de Ivo Pelay, por la compañía de Francisco Charniello, entre otros.

Según Pellétieri, el “actor nacional” es el actor de los géneros populares – gauchesca, nativismo, sainete, grotesco, vodevil, revista- originado en el circo criollo a partir de José Podestá. Son intérpretes a los que en su momento la crítica conoció con el nombre de ‘artistas menores’ o directamente les negó tal atributo. Fueron conocidos también como ‘actores cómicos’ y expulsados a los márgenes del campo intelectual. Se los identificó igualmente como ‘caricatos’, gente ‘que entretiene y hace reír’. Esta característica del ‘actor nacional’ abarca además a actores que se han incluido alternativamente en el teatro dramático, como Enrique Muiño, Luis Sandrini, Luis Arata (los tres en su madurez), Luis Brandoni, y muy especialmente, Tita Merello, pero que por sus formas actorales, su poética artística, tienen los mismos caracteres que los del modelo “nacional”.

Dos diferencias aparecen en primera instancia en la comparación actor dramático-actor cómico: el lenguaje verbal usado y la extracción socio-cultural del público. En nuestro caso, el actor nacional se expresa con un marcado lenguaje popular y su público proviene de la clase media baja y proletaria, mientras que el actor dramático se expresa de manera ‘culta’ y su público adviene de la burguesía media (2001: 15).

El historiador Luis Ordaz, cercano al Teatro Independiente, en su evaluación acerca del crecimiento de la actividad de los actores populares y sus espectáculos a lo largo de este periodo, dice:

“Si se observa el panorama, abunda la comedieta fácil, el sainete populachero por falso, la mascarada circense, y no puede extrañarnos que un libretista muy diestro en el juego leve de temas y personajes superficiales, fuese uno de los autores de mayor éxito de esos años. (...) Ahora vamos a señalar a quien con su labor intelectual y artística (pues es autor e intérprete), puede considerarse como un índice de esa decadencia, que, por desgracia, sólo ha sido superada en mínima parte. Nos referimos a José Marrone. Como ‘autor’ escribió una revista cuyo título es muy expresivo: *Trabajás..., te cansás... ¿Qué querés? ... Si ... chapás...?* (La conjugación del ‘verbo’ chapar fue una de las ambiciones más comunes de la época). Como intérprete, Marrone es un payaso nato, que explota

su don innegable utilizando los recursos del subgénero que entre nosotros se llama 'revista picaresca'. Recursos que, claro está, son muy festejados por un público sin educar, o mal educado artísticamente" (1956: 257).

Asimismo, las composiciones exitosas de estos artistas no se restringieron a la comicidad, sino también al drama, donde los recursos del género del melodrama resultaban altamente efectivos.

En el caso del cine, según señala la investigadora Clara Kriger, las representaciones de los sectores populares se hicieron presentes desde la década del '30, tematizando "el proceso de apropiaciones, sumisiones y resistencias" que acompañó a la situación de ascenso socioeconómico. Pero estas cuestiones se

"resignificaron de manera sustancial durante el primer período peronista", (...) "a estas ideas se suman una atmósfera de conciliación generalizada y la presencia del Estado, que enseña a ingresar en el nuevo estatuto social y arbitra a favor de la sociedad toda" (2005: 100).

Desde el aparato de propaganda y el Poder Ejecutivo se crearon distintas instancias en las que las figuras podían participar promocionando la obra del gobierno. Estas iban desde su participación en actos político-festivos —como podría ser el día del Trabajador o el 17 de octubre—, en reportajes realizados por la prensa escrita donde opinaban sobre la obra de gobierno⁴⁰, en cortometrajes ficcionales que tenían un carácter documental⁴¹, audiciones radiales o entidades políticas como el Ateneo Cultural Eva Perón, que nucleaba al sector femenino del ámbito artístico.

⁴⁰ Tal es el caso de los reportajes realizados por el periódico *Democracia*, bajo el título "El plan quinquenal y nosotros. Los actores", donde las figuras brindaban sus opiniones sobre la obra del gobierno en materia cultural.

⁴¹ Algunos de ellos fueron: *Ayer y hoy (El día de una obrera)* (1951), de Ralph Pappier, *Soñemos* (1951), de Luis César Amadori, *No es una ilusión* (1952), de Mario Soffici, *Canto de fe* (1951), de Alejandro Wehner, *La Payada del tiempo nuevo (los 1500 días de la Argentina Peronista)* (1950), de Ralph Pappier, entre otros.

Uno de esos ciclos fue “Pienso y digo lo que pienso”, en 1951, en cuya preparación participó Raúl A. Apold, que se transmitía por la Red Argentina de Radiodifusión en cadena de lunes a viernes a las ocho y media de la noche, con una duración de cónico minutos. Sus libretistas eran Abel Santa Cruz y Julio Porter. en el ciclo participaron figuras de gran popularidad como Lola Membrives, Tita Merello, Pierina Dealessi, Juan José Míguez y Enrique Santos Discépolo, entre otros.

Otra de las audiciones radiales creadas por la Subsecretaría de Informaciones fue el show musical “Estrellas al mediodía” emitido por Radio El mundo, en 1950, todos los domingos al mediodía en el horario de las doce y treinta.

Además, el gobierno peronista implementó cierto sistema de legitimación y reconocimiento hacia la trayectoria de estos artistas a través de la implementación de medidas como su ubicación en cargos públicos —dentro del ámbito de la cultura—, o la entrega de premios como la Medalla al Mérito Artístico. Por ejemplo, esta última les fue otorgada por el Presidente de la República a figuras emblemáticas de la historia del teatro argentino, como Lea Conti, Pierina Dealessi, Lola Menbrives, Angelina Pagano y Blanca Podestá.

En los siguientes apartados nos ocuparemos de analizar la carrera de determinados figuras artísticas, considerándolos como textualidades donde podemos encontrar representaciones del peronismo. Para ello tendremos en cuentas las vinculaciones que cada uno de ellos tuvieron con este fenómeno político, tomando como eje central su funcionamiento como estrategias de inclusión e identificación social con respecto a las masas. Los actores y la actriz elegidos fueron adeptos al peronismo y se desempeñaron en el ámbito teatral, allí radica la causa de su elección. Aunque también su carrera se insertó y desarrolló en otros campos artísticos, como el cine, la radio, o la música.

2.3.1. Enrique Muiño

La trayectoria actoral de Enrique Muiño, uno de los actores más representativos de la tradición del “actor nacional”, tiene su inicio en 1902, con su inclusión en la

compañía de Jerónimo Podestá, extendiéndose por más de cincuenta años. En el transcurso de esta carrera sin interrupciones, existen determinados aspectos que resultan constantes, como la representación de piezas de diversos géneros populares —pantomimas, sainetes, dramas gauchescos, comedias y Teatro de Revistas—, que le otorgaron la posibilidad de interpretar una alta variedad de personajes, a la vez que la composición de tipos, entre los cuales adquirieron relevancia el compadrito, el guapo orillero, el gaucho, el inmigrante italiano, el hombre criollo de clase alta, y el padre de familia. También, su desempeño actoral junto a figuras consagradas y significativas dentro de la tradición del “actor nacional”, como Pepe y Jerónimo Podestá, Florencio Parravicini, Elías Alippi, entre otros; y por último, su presencia en el cine argentino desde el periodo silente, convirtiéndose en una de las figuras paradigmáticas de la época de oro de nuestra cinematografía, protagonizando filmes que se convirtieron en clásicos nacionales.

Nacido en Buenos Aires el 5 de septiembre de 1881, en el barrio de San Cristóbal, hijo de una pareja de inmigrantes gallegos de condición humilde, proveniente de una familia numerosa, debió abandonar tempranamente sus estudios primarios debido a la precaria situación económica. Su formación estribo entre el autodidactismo y el rol tutorial que ejerció a su lado el director Ezequiel Soria. Éste lo ayudaría no sólo a perfeccionarse en lo artístico, potenciando de este modo su profesionalización, sino también en su formación cultural e intelectual⁴².

Muiño quizás constituya uno de los ejemplos más cabales de la concreción de la síntesis integrada por su desempeño en los espectáculos, sus recursos actorales, su movilización y su vinculación activa con el contexto social, político y cultural en el que estaba inserto. Tanto sus composiciones artísticas como sus intervenciones intelectuales dentro del campo teatral, estuvieron en estrecha vinculación con las representaciones

⁴² A partir de los consejos de Ezequiel Soria, Muiño retomó su educación escolar que había abandonado en la niñez, y se dedicó al estudio del teatro universal, teniendo predilección por los textos clásicos del siglo de Oro Español, y perfeccionó sus conocimientos de guitarra y acordeón. Para esta época, y también a raíz de la intervención de Soria, Muiño participó de tertulias en bares donde acudían personalidades como José Ingenieros, Florencio Sánchez, Joaquín de Vedia, Roberto J. Payró, entre otros, que incitarían a la iniciación del actor en determinadas lecturas, que complementarían sus estudios y su cultura general. A su vez, estas actividades también ayudarían a incrementar el nivel de reflexión que Muiño tenía sobre su propia práctica artística.

dominantes en el imaginario social de la época, respondiendo, en cierto modo, a los debates establecidos en torno a la identidad nacional. No sólo a los que se generaron en torno al Centenario de la Revolución de Mayo, donde cobraba significancia la llegada de la inmigración europea, sino también, la redefinición de la identidad acontecida durante el peronismo debido a la inclusión en la estructura de social de los sectores populares.

En lo que respecta a su poética actoral que responde como dijimos anteriormente a la tradición del “actor nacional”, Muiño se posiciona dentro de la segunda fase de la misma, en transición hacia la tercera. Es decir, se inserta en una etapa donde se dan las innovaciones de modo consciente, que tratan de concretar una forma nueva, una experimentación ingenua con elementos de la forma vieja (Pellettieri, 2001). En Muiño hay una intención clara y segura de modernizarse con la finalidad de constituir un modo de actuar propio, dirigido hacia la constitución de lo nacional.

En ese sentido, la investigadora Ana Laura Lusnich destaca la reelaboración permanente de los métodos y procedimientos actorales de este actor:

“De acuerdo con las distintas fases del actor nacional en nuestro medio teatral, las características personales y la relación entablada por Enrique Muiño con la tradición teatral —específicamente los modelos del actor popular y del actor culto o burgués—, lo distinguen como un artista integral, de características barrocas, en la transición de una segunda a una tercera fase de desarrollo” (2001: 163).

A mediados de la década del '40, cuando el peronismo hizo aparición en la escena política argentina, Muiño ya era una figura consagrada por el público y la crítica periodística, con una trayectoria de cuarenta años en el teatro y una presencia notable en el cine nacional. Una muestra de ello la constituyen los datos brindados por la investigación realizada por la revista *Radiolandia*, en 1941, acerca de la remuneración que obtenían las estrellas por cada uno de sus films: Muiño se encontraba en cuarto lugar entre los mejores pagos, con 40 mil pesos. En primer lugar, Luis Sandrini y Pepe Arias

con 80 mil, Libertad Lamaque con 65 mil, y Niní Marshall, Hugo del Carril y Paulina Singerman con 50 mil pesos.

Asimismo, por estos años ya había protagonizado películas como *Viento Norte* (1937), *El cabo Rivero* (1938), *Así es la vida* (1939), *El viejo doctor* (1939), *El cura gaucho* (1941), *La guerra gaucha* (1942), *El viejo Hucha* (1942), *Su mejor alumno* (1944) —donde componía el personaje de Domingo Faustino Sarmiento—, entre tantas otras, lo que le otorgaba una fuerte presencia en el imaginario cultural de la época.

Es decir, a través de todos estos datos observamos que Muiño ya era una figura destacada, y que los beneficios que hubiese podido obtener durante el peronismo no modificarían su trayectoria actoral.

Desde los comienzos del peronismo, Muiño manifestó su adhesión política a éste. Pero, su militancia se diferenció de las que llevaron a cabo otras figuras como Fanny Navarro o Hugo del Carril, debido a que se restringió al ámbito artístico y gremial, aunque participó en algunas ocasiones en el aparato propagandístico del Estado. Por ejemplo, intervino en actos como representante de la Gremial Argentina de Actores, tal como ocurrió en el estreno de la puesta en escena de *El conventillo de la Paloma* (1953), en el Teatro Colón; en el aparato de propaganda, a través del cortometraje *La payada del tiempo nuevo*; o en festejos oficiales como los de la Semana de la Lealtad en 1950, concretamente, a través de una audición radial extraordinaria donde recitó poemas alusivos, e interpretó una obra teatral de Martínez Claudio Payva junto con la actriz Fanny Navarro.

En todos estos desempeños, tanto el carisma de Enrique Muiño como el lugar central que ocupaba dentro del imaginario de los sectores medios y populares forjado debido a su extensa trayectoria artística —fundada en un origen y estética populares—, operaban como factores altamente efectivos a la hora de concretar una identificación con el público. Concretamente, en el caso particular del documental *La payada del tiempo nuevo*, que Muiño protagonizó, que consistía en el relato en tono gauchesco de los logros del gobierno de la Nueva Argentina, se explotaba una de las representaciones de tipos populares, el gaucho, que el actor había realizado a lo largo de su carrera artística.

Del mismo modo, la inscripción ideológica de su poética actoral, y la reflexión que él tenía sobre la misma, respondía a una concepción nacional de la cultura, que obviamente, durante el peronismo cobró protagonismo.

El desempeño de Muiño dentro de la esfera política había tenido su inicio en el contexto de las elecciones de 1946, cuando se produjo la división en el seno de la colonia artística que se sustentaba en su adhesión o no al peronismo: la defensa o no de éste era juzgada como una actitud antidemocrática o democrática, respectivamente. Integrantes del ámbito teatral y cinematográfico se vieron fuertemente conmovidos por la posible llegada del peronismo al gobierno, y desde los medios gráficos se pedía la definición política de cada uno de los artistas, en términos de defensa o ataque hacia la democracia. Por ejemplo el elenco del Teatro Nacional de Comedia sostenía lo siguiente: “Una actitud digna sería la de renunciar en masa. Permanecer es colaborar con el régimen”⁴³.

La adhesión de Muiño al peronismo se concretó a raíz del triunfo en las elecciones de la Asociación Argentina de Actores de la lista identificada con la Unión Democrática. A partir, de allí junto a otros adherentes a la lista opuesta, decidieron abandonar dicha entidad, y crear la Gremial Argentina de Actores, contando con el aval de Perón para la resolución de los conflictos sindicales. Si el surgimiento del peronismo generó una polarización de la sociedad, el ámbito artístico no fue ajeno a ella.

La carrera actoral de Enrique Muiño durante los años de gobierno peronista pudo desenvolverse normalmente como había sucedido en los años previos. Los beneficios que pudo lograr a lo largo de estos años, se restringieron a la obtención de reconocimientos como, por ejemplo, integrar la delegación local en el Festival de Cine de Mar del Plata en 1954, o recibir un homenaje realizado a su trayectoria, junto a otras grandes figuras de la escena nacional.

Pero la relación de Muiño con el peronismo iba más allá de su identificación política. La posición ideológica del actor con respecto a la tradición del actor nacional, que es anterior al surgimiento de este fenómeno político, resultó funcional o adecuada a su proyecto político -cultural. Esta posición ideológica está presente en la revaloración de

⁴³ Citado por Insaurralde y Maranguello (1997: 111).

los personajes populares del compadrito y del gaucho —en tanto productos nacionales—, que Muiño había dado a conocer en la conferencia brindada en el Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET) en octubre de 1936, sobre las que se sustentaron todas sus creaciones. A propósito decía lo siguiente:

“Yo he tenido el orgullo de interpretar todos estos personajes... Los he estudiado con verdadera atención y cariño. Todos son de psicología distinta, pero todos son nuestros, inconfundiblemente nuestros, sin mezcla ni sugerencias extrañas. (...) Yo he preferido esta clase de hombre, pero desgraciadamente los actores de ahora, los que nos sucederán mañana, salvo raras excepciones, desprecian las cosas y la gente gaucha. Es que no la sienten, o no la comprenden, o tal vez porque esta ola de cosmopolitismo que os invade o el afán de snobismo, les hace olvidar que nuestro teatro, para ser verdaderamente nuestro y vigoroso, además, necesita actores y autores que se encariñen con las cosas de nuestra tierra. Cuando esto suceda, habremos realizado un ideal artístico” (2004: 31-35).

Esta posición ideológica también se hace extensiva a la elección de su repertorio que manifiesta su predilección por los géneros populares, y a su labor en el cine, tanto desde sus composiciones actorales, como “el héroe gaucho de sólidas convicciones patrióticas”, “el prócer o héroe histórico con injerencia en el poder político” (Lusnich, 2000), y el padre de familia defensor de valores conservadores, como también, desde su participación en Artistas Argentinos Asociados, que se crea con la intención y el compromiso de preservar la continuación de la producción cinematográfica nacional.

En ese sentido, consideramos que la posición ideológica de Muiño presente en su producción actoral, basada en la preservación de lo nacional, coincide con la instauración de una cultura nacional de naturaleza popular, presentes en el Segundo Plan Quinquenal.

Pero, el peronismo en la carrera actoral de Muiño trajo más consecuencias negativas que beneficios. Con su caída en 1955 y el advenimiento de la Revolución Libertadora, las investigaciones y persecuciones realizadas por las autoridades militares a los artistas que se habían identificado con el gobierno anterior, se hicieron cada más

intensas, llegando a la implementación de una Comisión Nacional Investigadora abocada exclusivamente a la indagación de la gestión peronista, que hacía hincapié en la posesión de bienes materiales y de las declaraciones de impuestos de todos aquellos que hubiesen formado parte de la misma. Consecuentemente, las casas de numerosos artistas fueron revisadas violentamente, muchos bienes fueron confiscados por el gobierno de facto. Desde los medios de comunicación se reclamaba la realización de “una labor higiénica” refiriéndose a las sanciones aplicadas a los peronistas. Se cometieron atrocidades llegando a las agresiones físicas. Concretamente, en el caso particular de Muiño, mientras realizaba una versión de *Así es la vida* en Radio Belgrano,

“un grupo encabezado por comandos civiles, irrumpió y sacó a los empellones al veterano actor, quien en la siguiente audición fue reemplazado por Francisco Álvarez. Triste final para una digna carrera, que concluyó esa noche por el pecado de adherir al peronismo” (Insaurralde y Maranghello, 1994: 291).

Pero más lamentable aún, que el fin de su carrera es el fin de su vida, que tras el éxito obtenido, murió en un ámbito de escasos recursos económicos, y en el anonimato e indiferencia de gran parte de la colonia artística. Andrés Insaurralde y César Maranghello relatan que su velatorio se realizó en la Casa del Teatro con la ausencia de un número importante de compañeros y la indiferencia de la Asociación Argentina de Actores: estos dos hechos no tenían otra causa más que la militancia peronista del actor fallecido.

Durante los dos primeros mandatos del gobierno peronista, el actor nacional-popular encontró la posibilidad de desarrollarse artísticamente tanto en el teatro como en la radio y el cine. Se les ofrecía a los nuevos sectores sociales que habían ingresado a la vida cultural argentina, una programación integrada por una gran cantidad de actores de origen populares con diferentes estilos, a los que seguían fielmente.

Pero las represalias planteadas por el antiperonismo, con respecto a las medidas que éste había tomado anteriormente, relegaron a una gran marginalidad dentro del campo intelectual el desarrollo de las carreras de una gran cantidad de actores, muchos de ellos de origen popular. La obstaculización de estas carreras provocada por quienes no

pudieron trascender cuestiones políticas, relegó las producciones nacionales, específicamente las populares.

Sin embargo, la calidad de las composiciones actorales de Enrique Muiño, de las que quedan testimonio en el cine, lo constituyen en uno de los más notables actores nacionales. Su trayectoria artística avalada por su talento e inteligencia, pudo trascender las prohibiciones y los problemas políticos.

2.3.2. Fanny Navarro

Seguramente, en el marco de los artistas que se vincularon con el peronismo, Fanny Navarro se constituye en una de las figuras más polémicas, tanto por su militancia y cercanía con el poder, como por las graves consecuencias que éstos le ocasionaron una vez destituido el gobierno peronista en 1955 por el golpe de Estado de la Revolución Libertadora, padeciendo la persecución y marginalidad.

Asimismo, su carácter de militante se torna significativo debido a que allí convergen dos representaciones relevantes para la época: por un lado, la militancia dentro del campo artístico, y por otro, la de la figura de la militante femenina dentro del peronismo, que se define en estrecha vinculación con la presencia y desempeño políticos de Eva Perón.

Nacida en Buenos Aires el 3 de marzo de 1920, Fanny Navarro desarrolló su trayectoria en distintos campos artísticos como el radioteatro, el cine, el teatro y la televisión. Si bien, su formación actoral se centró en el desempeño de la declamación y la dicción interpretativa, su carrera no se restringió al circuito profesional culto y los teatros oficiales, sino que también, se extendió al circuito comercial popular conocido como el de la "Calle Corrientes", interpretando géneros como la comedia y el Teatro de Revistas. En este último, pudo desenvolverse fluidamente desempeñándose como cantante y bailarina, dando cuenta de los estudios realizados desde su infancia, logrando constituirse en una figura de renombre dentro de este género popular.

Más allá de la popularidad que Fanny Navarro había logrado dentro de la Revista Porteña, donde había compartido cartel con reconocidos capocómicos, desempeñándose incluso como primera vedette, siempre pugó por ocupar un lugar mejor dentro del campo teatral, buscando el reconocimiento de la crítica periodística en tanto institución legitimante, ya que la recepción del público había sido siempre positiva.

En este sentido, la actriz se preocupó por interpretar un repertorio que le forjase un mejor posicionamiento de su carrera dentro del campo intelectual. El intento por interpretar un repertorio culto fue lográndose de manera lenta, siempre con la mediación del teatro popular, al que acudía ante cualquier fracaso o ausencia de ofertas laborales más interesantes para concretar su propósito. Paralelamente, su carrera cinematográfica se iba incrementando, pero afectada por las mismas inquietudes que surgían en su carrera teatral.

Esta preocupación de Fanny Navarro por interpretar un repertorio perteneciente al “teatro serio” y ocupar un mejor lugar dentro del campo intelectual, era común a otras actrices de la época, en un contexto cultural donde la industria cinematográfica estaba consolidándose y el teatro profesional —tanto comercial como culto— experimenta una etapa fecunda.

Hacia mediados de la década del '40, sus metas artísticas pudieron ir consolidándose. En 1944, logró uno de sus primeros éxitos dentro del circuito profesional culto, bajo la dirección de una figura consagrada del teatro profesional como Narciso Ibañez Menta, interpretando *Mis amadas hijas (farsa de la vida de John Barrymore)*, de Catherine Turney y Jerry Horwin. Más tarde, seguiría su rol protagónico en la comedia musical *Zazá*, en 1946, lo que le otorgaría un gran crecimiento a su carrera.

En 1947, estrenó la pieza *La llama eterna*, de Roberto Tálice y Eliseo Montaine donde desempeñaba esta vez un rol protagónico de carácter dramático, dirigida por Esteban Serrador. De la mano de este director también concretaría otro éxito significativo para su carrera actoral, se trataba de su desempeño en *Nacida ayer*, de Garson Kanin, que le brindó el reconocimiento tanto del público como de la crítica periodística. Por estos años, ya estaba logrando el objetivo buscado.

Estas últimas interpretaciones significaron para Fanny Navarro convertirse en una figura joven reconocida, destacada no sólo por su belleza sino también por sus dotes

artísticas de los que había dado cuenta a través de sus trabajos. Estaba concretando una carrera que se consolidaría rápidamente. En este sentido, se puede contrarrestar la versión —o la denominada “leyenda negra”— que consideró a Fanny Navarro “como un invento del peronismo”, ya que al tener sus primeros acercamientos con el poder, su nombre ya era conocido y auguraba un futuro promisorio, aunque, no puede negarse su crecimiento forjado a raíz de sus nuevas relaciones.

Su vinculación con el gobierno peronista puede dividirse en dos partes. Una primera, que está centrada en su relación amorosa con el hermano de Eva Perón, Juan Duarte, quien se desempeñaba como Secretario Privado de la Presidencia de la Nación. Y, una segunda, a partir de la cercanía con respecto a Eva Perón, junto a quien inició su militancia política dirigiendo el Ateneo Cultural Eva Perón, aparte de consolidar una amistad y convertirse, dentro del entorno de la Primera Dama, en una de las personas que gozaban de su confianza. De aquí en más, carrera artística y militancia política forjarían un lazo fuertemente imbricado.

Si bien, su relación sentimental con Juan Duarte le permitió una mayor inserción en el campo cinematográfico a la vez que el acceso a algunos beneficios materiales, lo que generó resquemores hacia ella dentro del ambiente artístico, es la elección de Evita para presidir el Ateneo Cultural a la vez que el recibimiento de su apoyo incondicional, lo que convirtió a Fanny Navarro en uno de los símbolos del primer peronismo.

El Ateneo Cultural Eva Perón⁴⁴ se proponía ser un órgano cultural dentro del ambiente artístico, pero en la práctica se ajustaba más a un ente difusor del ideario peronista dentro de ese espacio. También, debido a la cercanía que Fanny tenía con respecto a Eva, se constituyó en otro de los ámbitos en donde los sectores humildes podían ser escuchados dando a conocer sus necesidades, entrevistándose con la actriz, quien operaba como una mediadora entre el pueblo y el poder. Asimismo, este rol mediador también lo ejerció entre algunas figuras del ambiente artístico y Eva, acercándole peticiones laborales o personales.

⁴⁴ “Es el propósito del Ateneo Cultural Eva Perón el desarrollo intenso de las actividades escénicas, poniendo al pueblo en contacto con las fuentes vivas del teatro universal. Luchará al mismo tiempo por la doctrina justicialista y por dar cauce a las nuevas formas de instrucción espiritual del pueblo, brindándole las máximas posibilidades de poner el arte al alcance de todos” (*Democracia*, 2/08/1950).

De este modo, se fue concretando y consolidando la militancia de Fanny Navarro dentro del peronismo. Siguiendo los estudios de Maristella Svampa y Danilo Martuccelli, entendemos que,

“mucho más que otros actores, el militante político es una manera *sui generis* de articular una práctica política y una dimensión personal, por lo que es preciso constatar el peso mayor que estas grandes formas sociales de la subjetividad poseen a la hora de definir el compromiso político” (1997: 137).

La militancia política en la vida de Fanny Navarro antes de la aparición de Eva Perón era inexistente. Es más, respondiendo al estereotipo de la mujer de clase media de la época, se había mantenido totalmente al margen de la política. Incluso, con la aparición del peronismo, y posteriormente, con su relación sentimental con Juan Duarte, su interés tampoco había surgido.

Entonces, tanto su militancia como su interés por la política aparecieron conjuntamente en el momento en el que fue designada por Eva como presidente del Ateneo Cultural. En cierto modo, Fanny incursionó en la política de modo abrupto. Si hasta el momento, su vida se había restringido exclusivamente al ámbito familiar y su carrera artística, se produjo un viraje que la colocó al frente de una institución política y al lado de la mujer más poderosa de esos años. Este cambió radical que implicaba una rápida incursión en el poder, muchas veces hizo evidente la inexperiencia de la actriz.

La formación política de Fanny estuvo a cargo de Evita, quien se dedicó sostenidamente a brindarle las herramientas necesarias para su desempeño en el Ateneo Cultural, que después se extendió a otras tareas similares a las que ella desempeñaba en la Fundación Eva Perón. Pero, este vínculo estuvo mediado por el afecto mutuo. Es decir, la adhesión de Fanny al peronismo estaba íntegramente ligada a su amistad, admiración y cariño por la Primera Dama. Entonces, retomando las ideas de Maristella Svampa y Danilo Martuccelli (1997), podemos decir que en la militancia y el compromiso político de Fanny primó mayormente la dimensión personal, hasta el punto de constituirse en uno de los pivotes fundamentales de la misma. Así definía la actriz por aquellos años sus convicciones políticas:

“No ya como presidenta, sino como integrante del mismo, quisiera hacer más. Muchísimo más de lo que hago. Tener el don de la ubicuidad. Eva Perón ha repetido la bíblica frase ‘Dejad que los niños vengan a mí...’, y los niños tienen en ella, a su hada buena, su hada de ensueño... Nunca descansaré. Hay mucho que hacer, máxime contando con el apoyo y la simpatía de Eva Perón, cuya labor es abrumadora. ¿Cómo podemos sentirnos cansadas, fatigadas, sabiendo cuánto hace ella? No. Nada de descansar. ¡Trabajar, y trabajar bien y para el pueblo, es la orden! Estamos haciendo muchísimas cosas, para ser dignas representantes de quien lo ha inspirado. Cumplimos un ideal de arte, de generosidad, de belleza. Eso no cansa. Eso, por sobre todas las cosas, enorgullece” (*Radiolandia*, 14/10/1950)⁴⁵.

De modo similar, a lo que sucede con la construcción discursiva de la representación política del “sujeto mujer” en las legisladoras peronistas, el discurso político de Fanny Navarro “lleva a pensar en una representación mediada y personificada en la figura de Eva Perón”. En este sentido, Sara Perrig en sus estudios sobre las representaciones de la mujer en el discurso peronista, sostiene que,

“En un juego de presencia-ausencia y de vinculo-desvinculación, Evita se configura como un suplemento vicario que, a la vez que sustituye, encarna la función femenina en el quehacer nacional creando lazos identificatorios con las nuevas legisladoras traducidos en una representación de las mujeres interceptadas por su persona, que no es sino la expresión de la ‘causa’ peronista instituida por Perón” (2008: 58).

En efecto, estos “lazos identificatorios” en el caso de Fanny Navarro se tornan imprescindibles para la concreción y permanencia de su militancia política, a la vez que para la constitución de su identidad peronista. Esta mediación se vuelve aún más evidente

⁴⁵ Citado por Maranguello e Insaurralde, 1997: 186.

con la muerte Evita. Como desde un comienzo, ésta se había representado como la protección maternal, llegado el momento de su desaparición física, Fanny no pudo sostener su militancia, no sólo por la hostilidad del entorno que advertía su orfandad, sino también, porque la misma se sustentaba principalmente en ese lazo afectivo⁴⁶.

Su militancia había abarcado todos los aspectos de su vida, incluso su carrera artística, al punto de que esta última estaba supeditada a la misma. Fanny se había convertido en la voz oficial que recitaba poemas laudatorios hacia la figura de Eva y su obra de gobierno, haciendo uso de sus conocimientos y formación en el arte de la declamación. Su presencia en los actos oficiales cumpliendo este rol era constante. Incluso después de la muerte de Eva Perón, en agosto de 1952, pudo concretar un proyecto anhelado: protagonizar una audición radial emitida por Radio El Mundo, donde recitaba fragmentos del libro *La razón de mi vida*, personificando a Eva Perón en distintas etapas de su vida. Esto le permitía exaltar la figura de quien se había erigido como la figura fundamental no sólo dentro de su militancia, sino también de su rol femenino.

A partir de esta relación con Eva Perón, Fanny Navarro pudo integrarse al circuito teatral oficial protagonizando algunos de los eventos más representativos de las políticas culturales peronistas, alcanzando un buen desempeño en los mismos, lo que operaba como factores altamente positivos para los objetivos que ella se había propuesto para su carrera. Por ejemplo, en 1950, tuvo una destacada participación en los festejos por la Semana de la Lealtad, protagonizando la puesta en escena de *La fierecilla domada*, de William Shakespeare, con la adaptación de Juan Oscar Ponferrada, en el Teatro Nacional Cervantes y bajo la dirección de Enrique Santos Discépolo, otra de las personalidades de la cultura nacional que había adherido al peronismo, con quien volvería a trabajar en otras oportunidades.

Ya formando parte del elenco oficial del mismo teatro, en calidad de Primera Actriz, en 1951 protagonizó la pieza teatral *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, también dirigida por Enrique Santos Discépolo. Este evento fue relevante tanto para su

⁴⁶ “Sin Evita, por consiguiente, la representación del ‘sujeto mujer’ se desintegra, a raíz de lo cual, con su muerte, se rompe el lazo de protección maternal para con las legisladoras y éstas sólo pueden sostenerlo mediante la actuación continua en proyectos legislativos que tengan a Eva como destinataria directa o indirecta en tanto pieza clave de la conexión con el pueblo” (Perrig, 2008: 56).

carrera —ya que contó con la aprobación de la crítica periodística—, como para la programación oficial que pugnaba por posicionarse en un mejor lugar dentro del campo intelectual a través de la pieza de Marechal, que había sido escrita por encargo.

Otro de los factores que provocó el eclipsamiento de la carrera de la actriz a partir de la muerte de los hermanos Duarte fue la hostilidad que le manifestara Raúl Alejandro Apold, quien le quitó abruptamente los privilegios que había mantenidos en años anteriores. Así, fue desplazada del Ateneo Cultural Eva Perón⁴⁷, también de la propaganda oficial, de algunas producciones cinematográficas, al punto de ignorarla dentro de los eventos que se realizaban desde la Subsecretaría de informaciones.

A pesar de estas vicisitudes, pudo mantener su lugar dentro del elenco oficial del Teatro Nacional Cervantes, donde interpretó *Una noche en Samarcanda* (1953), de Jacques Deval, bajo la dirección de Esteban Serrador —quien se había convertido en uno de sus amigos dentro del ambiente artístico—, y también protagonizar algunos films como *El grito sagrado* (1954) y *Marta Ferrari* (1956), que le brindaron repercusiones positivas no solo en el país sino también en festivales internacionales.

Si la muerte de Eva fue uno de los puntos iniciales de la etapa más difícil de la carrera de Fanny Navarro, esto aún se agravó con la caída del peronismo en 1955. A partir de allí, fue víctima de persecuciones e investigaciones a raíz de los vínculos que había mantenido con el poder, especialmente con Juan Duarte. Efectivamente, la Comisión Nacional Investigadora decretó la interdicción sobre sus bienes y su casa fue saqueada. Aparte, al no poder trabajar con continuidad debido a su prohibición y sus progresivos problemas de salud, tuvo que desprenderse del resto de sus bienes materiales, quedando en una grave situación económica.

En esta última etapa de su carrera predominó el aislamiento y la enfermedad. Trabajó esporádicamente, en teatro, cine y televisión, muchas veces gracias a la intervención de sus amigos que querían ayudarla. Su militancia peronista tuvo un costo muy alto para su carrera y su vida en general. Falleció en Buenos Aires el 18 de marzo de 1971, a los 51 años, tras graves problemas de salud. Quizás, Fanny Navarro se constituye, dentro de la esfera cultural en una de las víctimas más graves del antiperonismo.

⁴⁷ El Ateneo cultural Eva Perón pasó a denominarse Unidad Básica Cultural Eva Perón y estuvo presidida por la actriz Delia Degliuomini de Parodi, quien también estaba al frente del Partido Femenino.

2.3.3. Enrique Santos Discépolo

Nacido en Buenos Aires el 27 de marzo de 1901, hijo de un músico inmigrante de origen italiano, Enrique Santos Discépolo se desempeñó como actor y director de teatro y cine, dramaturgo, guionista, letrista y compositor de tangos. Su producción artística se insertó en su totalidad en la cultura popular, y el conjunto de obras que la integran pueden inscribirse

“en el sistema misceláneo característico del teatro por secciones y el primer cine sonoro, los cuales practicaban intercambios entre diversas manifestaciones populares tales como el sainete, el cine, el tango, las narraciones semanales, la revista porteña, la radio y los deportes” (Aisemberg, 2007: 43).

Perteneciente a una familia donde no era el único integrante con inclinaciones artísticas, ya que, a la profesión de su padre se sumaba su hermano Armando, que era autor y director teatral, Enrique pudo iniciar muy joven su carrera. A los 17 años, debutó como actor en la compañía teatral del actor popular Alberto Casaux, en 1917. Rápidamente, comenzó a escribir sus propias obras de teatro⁴⁸, algunas de ellas en colaboración con otros autores, que en su mayoría eran sainetes. Posteriormente, a mediados de la década del '20, llegaron sus primeros tangos, por los que seguía vinculado al ámbito teatral, ya que los mismos eran estrenados en sainetes o revistas. Pero fue a fines de la misma década que llegó el éxito con el tango “Esta noche me emborracho” (1928). Su consagración como una figura representativa de la música porteña se produjo en la década del '30.

La presencia de su hermano Armando no sólo fue significativa en su vida afectiva sino también en la artística, ya que muchas de sus creaciones los reunía, incluso en el rol

⁴⁸ Estas son, por un lado, *Los duendes* (1918) y *Páselo cabo* (1922), ambas en coautoría con Mario Folco y *El señor cura* (1920), escrita junto a Miguel Gómez Bao. Por otro, *Día Feriado* (1920), *El hombre solo* (1921) y *Mascaritas* (1924).

autoral. Por ejemplo, Enrique actuó en una de las puestas de la pieza *Mateo*, perteneciente a su hermano. También integró la Compañía Argentina, que Armando dirigía, en el Teatro Nuevo, y, posteriormente, la Compañía denominada “Armando Discépolo”, que funcionaba en el Teatro Argentino. Precisamente, actuando en una de las obras de su hermano, *Levántate y anda* (1929), Enrique realizó uno de sus mejores trabajos actorales, por el que obtuvo el reconocimiento de la crítica periodística. En 1929, estrenó su tango “Soy un arlequín” en la puesta de la obra *Muñeca*, de su hermano Armando.

Cuando Enrique S. Discépolo tuvo sus primeros acercamientos con el peronismo, ya era una figura representativa de la cultura popular nacional, reconocido tanto por sus tangos como por sus incursiones teatrales y cinematográficas. Si bien, había dialogado con Perón en una oportunidad en la Secretaría y Trabajo y Previsión, y había visto por primera vez a Perón y a Eva juntos en el evento organizado en el Luna Park, con el fin de recaudar fondos para las víctimas del terremoto de San Juan en 1944, su primer encuentro concreto fue con Perón en el edificio de SADAIC. Éste había asistido a las dependencias del sindicato que reunía a letristas y compositores, con el fin de agradecerles las donaciones realizadas. Este encuentro no sólo fue significativo para Enrique, sino también para el resto de las figuras presentes, quienes fueron cautivados por la simpatía y la atención de Perón hacia la música popular. Aunque, hubo muchos músicos que fueron opositores al peronismo, esta visita implicó un acercamiento hacia el futuro gobierno, que un sector numeroso de la música nacional popular apoyaría.

El vínculo entre Discépolo y el peronismo se iría fortaleciendo en la medida en la que se iba desarrollando la obra del primer gobierno. Enrique se veía movilizado por las reformas sociales que éste estaba implementado. También se iría convirtiendo en una de las personalidades que rodeaban a la pareja presidencial, integrando su entorno, especialmente el de Evita, con quien había forjado un vínculo más cercano.

Enrique Santos Discépolo fue otra de las figuras populares que formó parte de las políticas culturales teatrales del peronismo. Más allá de su presencia en actos oficiales, acompañando a Perón y a Eva, su participación fue en eventos relevantes para la propuesta cultural del peronismo.

En 1950, en el marco de los festejos por la “Lealtad de la Lealtad”, Discépolo participó en calidad de director de uno de los espectáculos principales de la programación, como la puesta en escena de *La fierecilla domada*, de William Shakespeare, en el Teatro Nacional Cervantes, donde Fanny Navarro cumplía el rol protagónico. Este proyecto respondía al interés tanto de la actriz como de Eva Perón, quien había realizado gestiones para que pudiera concretarse. La presencia de Enrique se debía tanto al reconocimiento como artista representativo de la cultura nacional por parte del gobierno, como a su vínculo cercano con la pareja presidencial.

Este reconocimiento volvería a confirmarse al año siguiente. En 1951, nuevamente fue convocado para participar de uno de los eventos más notables de la programación oficial. Se trataba nuevamente de cumplir el rol de director de la pieza *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, realizada en la misma sala, también junto a Fanny Navarro como protagonista. El gobierno —como señalamos anteriormente—, pretendía con esta obra responder a las críticas que el campo intelectual realizaba sobre los contenidos de la programación oficial, brindándole una propuesta que fuese más afín a los parámetros estimados por las instituciones legitimantes. Con ese fin se convocó a Leopoldo Marechal como autor y a Enrique S. Discépolo como director.

Pero, aunque la intervención artística de Enrique fue productiva en el marco de las políticas culturales teatrales, fue más efectiva aún su incursión en el aparato propagandístico del Estado.

En 1951, la subsecretaría de Informaciones gestionó la creación de la emisión radial titulada “Pienso y digo lo que pienso”, emitida por la Red Argentina de Radiodifusión, donde una cantidad de figuras que gozaban de gran popularidad promocionaban a través de una breve charla la obra de gobierno, en el marco de la campaña electoral para el segundo mandato. Una de ellas fue Enrique Santos Discépolo.

Aunque el ciclo contaba con libretistas⁴⁹, Enrique produjo un giro en su intervención desplazando el texto escrito por uno de su autoría, que obviamente daba cuenta de su adhesión al peronismo, a la vez que podría considerarse como un acto de militancia política, que no había realizado hasta el momento. Sus discursos consistían en

⁴⁹ Abel Santa Cruz y Julio Porter se desempeñaron en este rol.

sólidos argumentos que avalaban la obra que el peronismo había realizado a lo largo de su primera gestión, y en muchos de ellos, retomaba como eje estructurante del mismo, a la oposición pasado-presente, que el aparato publicitario del Estado había empleado asiduamente.

Debido al éxito y a la contundencia de su retórica, las participaciones de Enrique se reiteraron en el ciclo⁵⁰. El día 26 de julio de 1951, incorporó en su monólogo a la figura de un interlocutor imaginario, al que llamaría Mordisquito. Rápidamente, el ciclo gozó de gran popularidad. Según sostiene Sergio Pujol,

“Al ponerle nombre, la figura del opositor cobró humanidad. Por su parte, Discépolo ya no fue más el buen lector de la propaganda escrita a otros, sino el adversario socrático de ‘Mordiquito’ que argumentaba en público las razones de una política. Lo que empezó siendo una burda propaganda oficialista terminó convertido en una especie de radioteatro en clave política. Escuchar a ‘Mordisquito’ era seguir la serial del peronismo” (2006: 382).

La intensidad que había caracterizado a Enrique como actor reaparecía y se tornaba como un elemento altamente efectivo a la hora de exponer argumentos que ratificaban la obra de gobierno del peronismo. Desde un tono increpante y una actitud verborágica desafiaba a su interlocutor:

“Bueno, mirá, lo digo de una vez. Yo no lo inventé a Perón. Te lo digo de una vez, así termino con esta pulseada de buena voluntad que estoy llevando a cabo en un afán mío de liberarte un poco de tanto macaneo. La verdad: yo no lo inventé a Perón, ni a Eva Perón, la milagrosa. Ellos nacieron como una reacción a los malos gobiernos. Yo no lo inventé a Perón ni a Eva Perón ni a su doctrina. Los trajo, en su defensa, un pueblo a quien vos y los tuyos habían enterrado de un largo camino de miseria...”⁵¹.

⁵⁰ El ciclo protagonizado por Enrique Santos Discépolo tuvo a lo largo de 1951 37 monólogos de su autoría.

⁵¹ La cita corresponde a la transcripción del audio.

Pero el éxito obtenido y su manifiesta adhesión al peronismo, también trajo saldos negativos para Discépolo de parte de los detractores del gobierno. Las presiones fueron creciendo en forma paralela al desarrollo de la emisión, incrementándose con cada una de sus nuevas intervenciones. Una vez que el ciclo finalizó y que Perón logró la presidencia por segunda vez, las amenazas continuaron. El fervor político manifestado a través de "Mordisquito" había despertado el descontento de los sectores antiperonistas tanto de su entorno como de parte de su público, que lo admiraba como referente de la cultura popular. Su militancia peronista le significó su marginación dentro del campo intelectual en los últimos años de su vida. Discépolo falleció en Buenos Aires el 23 de diciembre de 1951.

A modo de conclusión, nos interesa hacer hincapié en las consecuencias de la planificación del Estado en materia teatral, dejando de lado las críticas que realizaron a lo largo de todo el período los agentes dominantes del campo intelectual y del campo teatral.

En primer lugar, nos resulta relevante la constitución de la ciudadanía de los sujetos que se dio a partir de la apropiación que los bienes culturales y de su acceso a determinadas prácticas sociales y culturales, como el teatro.

En segundo lugar, nos interesa señalar que la “democratización del bienestar” instaurada por el peronismo significó la incorporación y formación de nuevos espectadores y productores culturales. Esta inserción se define específicamente en la modificación de la percepción, que en términos de Walter Benjamín pueden resumirse como “cambios en el sensorium” (Martín-Barbero, 2002). Es decir, se establecen nuevos modos de percepción, que conllevan nuevas pautas de consumo cultural.

Cabe destacar que el peronismo no promovió modelos culturales propios, sino que postuló la inclusión de las masas a un sistema de consumo cultural ya existente ligado en algunos casos a otros sectores sociales. Las masas peronistas participaron —de esta manera— de costumbres y estilos de vida de la clase media, incluyendo los modos y conductas del consumo cultural propias de este sector social. De este modo, el peronismo no sólo se instituyó como un fenómeno político sino también cultural, portador de elementos modernizadores con respecto a la cultura anterior.

Capítulo 3. Las representaciones del peronismo durante los años peronistas (1945-1955)

El presente capítulo se ocupa del estudio de las representaciones del peronismo en la producción teatral correspondiente al período comprendido entre los años 1946 y 1955. Algunas de estas representaciones corresponden a la producción dramática inserta en el marco de las políticas culturales del primer peronismo, tanto en el teatro de propaganda como en los textos populares, sainetes y piezas nativistas, que fueron incorporados en la programación oficial.

Asimismo se incluyen las representaciones del peronismo que se dieron dentro del Teatro Independiente que se posicionada en el sector antiperonista del campo teatral.

3.1. Las representaciones del peronismo en la política cultural teatral

3.1.1. El teatro de propaganda peronista

En su análisis sobre el aparato propagandístico del Estado peronista, Marcela Gené sostiene que

“en el primer trienio de gobierno (1946-1948), el diseño de estrategias de difusión de información y de los mensajes en ella implícitos, se imponía en la agenda estatal al mismo nivel que la planificación de políticas en materia económica, obras públicas y vivienda: hacer ‘visibles’ tales logros revestía una importancia análoga a la realización efectiva de los proyectos” (2004: 328).

En este intento de darle visibilidad y promoción a la obra de gobierno, también participó el teatro. Inscribiéndose en los lineamientos anteriormente referidos, se produjo una serie de textos dramáticos, que en su mayoría eran obras nativistas y sainetes, y en menor cantidad melodramas costumbristas o piezas históricas. El denominador común en todas ellas residía en las representaciones que realizaban de la obra de gobierno, conformando de este modo, un teatro político dentro de la historia del teatro argentino, que posteriormente reaparecía en los años '70 —no ya producido desde el Estado, sino por parte de los grupos militantes de la “nueva izquierda” y los teatristas del teatro independiente—, en un clima de época totalmente distinto, pero donde nuevamente el peronismo ocuparía un lugar central a la hora de definir el presente y futuro del país.

El contenido de ese corpus de obras dramáticas giraba en torno a la dicotomía temporal establecida entre la negatividad del pasado y el promisorio nuevo orden del presente, que simbólicamente pretendía establecerse como una ruptura histórica en la que el peronismo surgía como autor y protagonista.

Aunque, el peronismo significó una modernización en términos culturales —como mencionáramos anteriormente— donde lo popular ocupó un rol central, en la producción de textos dramáticos de propaganda su elección se restringió meramente a la opción de estéticas populares realizadas por autores pertenecientes a la “alta cultura”, muchos de ellos provenientes del nacionalismo, inclusive, del nacionalismo católico⁵². Es decir, lo popular se restringiría solamente a algunas temáticas y estéticas abordadas y a la composición del público destinatario, no generándose un nuevo lenguaje teatral, apostando a matrices ya establecidas y efectivas.

Paradójicamente, todo el proceso de modernización cultural que estaba presente en los medios de comunicación masivos quedó fuera de la creación dramática generada desde el peronismo, limitándose a la participación de algunos actores, actrices o directores —que sí eran parte de esa cultura popular— a determinadas actividades dentro de la planificación cultural.

Pese a que en el teatro el reestablecimiento de un orden perdido, cargado de justicia y ausente de toda conflictividad fue el final que tuvieron la mayoría de las obras

⁵² En este sentido, se continúan los lineamientos culturales del gobierno de facto de 1943, manteniendo, en algunos casos, a algunos de sus agentes intelectuales.

de propaganda⁵³, éstas no se caracterizaron por tener una impronta “superficial”. Al contrario, en su mayoría, se trataba de un teatro serio centrado en la problematización de las situaciones que aquejaban al hombre de la época.

La dramaturgia de propaganda nació como una respuesta a la polarización de la sociedad que se venía gestando desde las primeras reformas sociales de Perón en la Secretaría de Trabajo y Previsión, y se hizo eco de la misma. En ese sentido, las textualidades giraron en torno a dos ejes, por un lado, la problemática de la explotación de los sectores obreros tanto en el ámbito rural como en el urbano, aunque prevaleció el primero; y por otro, en la representación del sector antiperonista, específicamente, la clase media. Tal fue la propuesta estética e ideológica del peronismo en materia dramática.

El ciclo del teatro de propaganda peronista que se da en el marco de las políticas culturales del gobierno de 1946, tiene un antecedente en la programación que la Comisión Nacional de Cultura designó para el Teatro Nacional de Comedia en 1945. Ciertamente, el 1º de noviembre de ese año se estrenó *Tierra extraña*⁵⁴, del joven autor santafecino Roberto Alejandro Vagni, Si bien, este texto dramático inscripto en el nativismo no es una de las piezas que adhirieron al peronismo desde su génesis, explícita y abiertamente, y que pueden ser consideradas de propaganda, se inscribe en un teatro de tesis, de denuncia social, que se ocupa de evidenciar la situación padecida por los obreros rurales de los obrajes del chaco santafesino, incluyendo las manipulaciones padecidas por parte del poder oligárquico en los actos electorales.

Es así como *Tierra extraña* manifiesta la necesidad de clausurar una época, dando comienzo a una nueva etapa, realizando este planteo en un contexto político concreto, que es la campaña electoral de Perón para las elecciones presidenciales de febrero de 1946, al poco tiempo de los convulsionados sucesos del 17 de octubre de 1945. Es decir, el clima de época es lo que torna política a la recepción de esta obra nativista, que aunque

⁵³ Es allí donde la elección del melodrama resulta sumamente efectivo.

⁵⁴ Bajo la dirección de Enrique De Rosas, con un elenco integrado por: Nicolás Fregues, Pascual Pellicciotta, José de Angelis, Mario Pocoví, Alberto Barcel, Ada Cornaro, Hebe Donay, Eduardo Cuitiño, Aníbal Abrojos, Camilo Da Passano, Susana Dupré, Pablo Acchiardi, Mario Giusti, Luis Corradi, Amanda Varela, Adolfo Linvell, Francisco Barletta, Eduardo Muñoz, Alberto de Mendoza, Ricardo Duggan, Jorge Barletta, Roberto Bordón, César Martínez, Adolfo Antista.

no sea de propaganda —como bien el autor se preocupó en aclarar por aquellos años⁵⁵—, sí puede ser considerada como uno de los antecedentes de esta dramaturgia peronista que se conformó en este periodo.

Tierra extraña tiene entre sus personajes dos construcciones que se trasladarían posteriormente al teatro de propaganda casi como una constante. Una de ellas, es la representación de los obreros rurales explotados⁵⁶, y la otra, es la de la figura y portavoz del ideario peronista, defensor de los derechos de los trabajadores, interpretada en este caso por el mayordomo Irineo Sosa. En ambos casos, está presente la configuración de una identidad rural de los trabajadores realizada por el peronismo, que también estaría presente en otras expresiones como el aparato publicitario del Estado. Se trataba de la construcción del peón rural explotado por el poder terrateniente, frente al cual el peronismo significaría una ruptura que revertiría su presente. Uno de los componentes constantes de esa construcción, en el teatro, sería la producción del habla popular de estos obreros campesinos.

Según los registros de los *Cuadernos de Cultura Teatral*, esta obra realizó 55 funciones a lo largo de 1945, y fue vista por 13.727 espectadores. Continuó representándose en 1946, y en 1947 emprendió una gira por los teatros provinciales, y durante octubre de 1950, integró la programación teatral realizada para los festejos de la Semana de la Lealtad. Su autor había sido distinguido en el concurso organizado por la Comisión Nacional de Cultura, y su obra recibió el Premio Municipal a la Mejor Obra dramática estrenada en la temporada 1945.

⁵⁵ Ante las repercusiones que se estaban generando en el campo teatral mientras se estaba ensayando la pieza, debido a su temática, el autor se ocupó de aclarar en notas periodísticas la lejanía de su obra con respecto a los avatares del campo político. Decía al diario *Clarín*:

“Ante todo quiero declarar que mi obra fue escrita hace más de cinco años y madurada durante mucho tiempo. No se trata, pues, de ninguna nota de actualidad, ni de política, ni social ni de ninguna otra índole. En todo caso, su actualidad es permanente, vale decir, que lo era ya hace muchos años, cuando recorrí por primera vez aquellas zonas del Chaco santafecino” (8/10/1945).

Con respecto a estas declaraciones de Vagni, la investigadora Laura Mogliani sostiene que el autor “concretizaba el afán nativista de su obra, y buscaba distanciarse de las lecturas políticas de la misma” (2007: 299).

⁵⁶ “...en estos montes hay cientos de obrajes, y en ellos viven miles de desgraciados a quienes todo el mundo trata como si no fueran hijos del país” (Vagni, 1945: 34).

A pesar de las declaraciones que había realizado con el fin de desligar toda lectura política a su primera obra, con el tiempo, Vagni iría realizando un progresivo acercamiento al peronismo a través de sus dramas, que a su vez, se incrementaría con su participación en el gobierno, ocupando cargos públicos, convirtiéndose de este modo, en uno de los intelectuales del mismo. Es así que, en 1947 fue designado como Conferenciante y Director Artístico del segundo elenco oficial del Teatro Nacional Cervantes destinado a realizar giras por las provincias y territorios nacionales. En 1949, le fue confiada la Dirección General de este teatro oficial.

La aproximación de Vagni hacia el peronismo tendría su paso decisivo el 11 de abril de 1947, cuando se dio inicio a la temporada oficial del Teatro Cervantes, con una de sus obras que constituiría uno de los títulos emblemáticos de la dramaturgia de propaganda peronista: *Camino bueno*⁵⁷. Nuevamente este dramaturgo se ocuparía —al igual que en su obra anterior— de las problemáticas sociales ocurridas en un contexto regional: el chaco santafesino. Inscribiéndose nuevamente en el nativismo, en este caso, no sólo se detendría en la denuncia de las irregularidades laborales sucedidas en los obrajes, sino también en la promoción de la labor política del gobierno, que sería la contracara de su realidad laboral, postulando al peronismo como el elemento rupturista de la explotación obrera.

Estos dos propósitos se concretarían en la pieza a partir de la discusión entablada en torno a la mencionada oposición pasado negativo versus futuro promisorio. Es decir, la tesis de la obra coincidía deliberadamente con la premisa que el peronismo sostuvo a lo largo de todo su gobierno, que se resumía en la frase “todo tiempo pasado fue peor”. Entonces, a partir de una acción que transcurría precisamente en el contexto de las elecciones de 1946, se dramatizaban temas como las reformas laborales —jubilación, aguinaldo, vacaciones pagas, la indemnización por despido—, el desempeño de los sindicatos, el fraude electoral, la reforma agraria y la redistribución de la tierra —que había sido difundida por Perón con la frase “la tierra es para quien la trabaja”—, al igual

⁵⁷ Bajo la dirección de Carlos Morganti, con un elenco integrado por: Antonio Capuano, Esperanza Palomero, Elida Lacroix, Eloy Martínez, René Cossa, Pedro Maratea, Vicente Forastieri, César Fiaschi, Jorge Lanza, Carlos Morganti, Blanca Podestá, Nelly Hering, Mario Danesi, Gloria Falugi, Zoe Ducós, Rodolfo Noya, Luis Delfino, Miguel Coiro, Jaime Andrada, Osvaldo Moreno, José del Vecchio, Marino Seré, Raimundo González, César Martínez, Antonio Delgado, Jorge Larrea.

que la promoción de la condición de equidad otorgada a los hijos ilegítimos dentro de la institución familiar. El tratamiento de estos temas se realizaba a partir de las discusiones entre los obreros, quienes se dividían entre los que creían en esta nueva fuerza política y los que manifestaban desconfianza hacia la misma.

En el marco de cada una de esas discusiones entabladas por los personajes, surgían reiteradamente las causas por las que éstos adherían al peronismo, donde se evidenciaba la existencia de un sistema de creencias que no se sustentaba solamente en las mejoras sociales, sino también en un motor afectivo representado por una figura protectora. La atracción ejercida por la presencia de Perón o “el hombre” —como se lo llama algunas veces en la obra—, en la vida de estos obreros campesinos, ya sea a través de su voz en la radio o de su cuerpo —cuando visitó la zona—, se tornaban como factores indispensables a la hora de definirlos como peronistas, debido a la seducción ejercida por éste.

“Lindoro. — Pero nosotros lo vimos, ¿e sargento?

Sargento. — ¡Ah! ... ¡Enterito lo vimos! ...

Lindoro. — En cuantito se asujetó el tren, se asomó en la última plataforma. ¡alto y güen mozo! ¡renegrido el pelo!

Sargento. — ¡Qué pinta, chamigo!

Vallejos. — A los alaridos estaba la indiada lo que lo vió ...

Lindoro. — Y en cuanto se acalló el aplauserío del sabalaje, en un de repente echó una mirada así, como a lo lejo... y nos pegó el grito: ¡Descamisao! nos dijo. ¡O que, añamenbuig! ... De casualidá yo estaba con saco esa tarde. Y empezó a haular ... ¡Pa qué te viá contar lo que era la boca de ese hombre, hermano!”
(Vagni, 1947: 24).

Dice uno de los personajes en una de las discusiones:

“Lindoro. — (...) Decí nomá que vo no poné la oreja con el corazón cuando haulá el hombre por la radio. Haulá sinceramente. Te dice cosa que te yega al alma,

chamigo... E la única ve que un hombre le haula asi al probrerío...” (Vagni, 1947: 25).

Camino bueno, que contó con 27.910 espectadores⁵⁸, convirtiéndose en la puesta en escena más vista de esa temporada del Teatro Cervantes, intentaba representar la realidad rural de la época donde el peronismo emergía como la representación de la implementación de justicia. Las bondades de sus acciones eran manifestadas directamente por los trabajadores rurales, quienes obtenían un mundo en armonía que era alcanzado a partir de la concreción de los postulados justicialistas.

Siguiendo este objetivo basado en recuperar estéticas populares, se produjo el estreno de *El patio de la Morocha*, de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo, en abril de 1953, bajo la dirección de Román Vignoly Barreto⁵⁹, en el Teatro Enrique Santos Discépolo, en el marco del cumplimiento del Segundo Plan Quinquenal. Nuevamente se trataría de la producción de artistas que adherían abiertamente al peronismo. En el caso de Cátulo Castillo, su adhesión también se extendía al ejercicio de cargos públicos, concretamente, fue Presidente de la Comisión Nacional de Cultura durante los años 1954 y 1955, a la vez que, autor de documentos oficiales referidos a los lineamientos culturales.

Esta pieza epigonal de la primera fase del sainete (Pellettieri, 2002), se estrenó en el marco de un momento decisivo para el segundo gobierno de Perón. En principio, al comienzo de la implementación del Segundo Plan Quinquenal y del inicio de una campaña electoral para la renovación parcial de las Cámaras en el próximo año. Además, coincidentemente, con la existencia de una evidente crisis de índole económica que el gobierno enfrentaba desde 1949⁶⁰, a la que se le sumaba el reciente fallecimiento de Eva Perón, en 1952, y la confusa muerte de Juan Duarte, en abril de 1953.

⁵⁸ Según consigna la publicación *Cuadernos de Cultura Teatral*, editado por la Comisión Nacional de Cultura.

⁵⁹ El elenco estuvo integrado por Jorge de la Riestra, René Cossa, Gregorio Podestá, Alberto Alat, Nicolás Taricano, Milagros Senisterra, Matilde García Lange, Inés Murray, María del Carmen Marti, Omar Yoberti, Ninon Romero, Eduardo de Labar, Elisardo Santalla, Marcelle Marcel, Ricardo Moreno, Diego Marcote, Aída Luz, Ángel Prío, Ángeles Martínez, Pedro Maratea, Agustín Irusta, Mario Danessi, Pierina Dealessi, Julio Renato, Vicente Forastieri, Alberto Rella, Aníbal Troilo, Roberto Grela y Ernesto Bustamante.

⁶⁰ El último tramo del primer gobierno de Perón evidencia —por medio de los informes del Consejo Económico Nacional— una situación económica crítica ocasionada por la escasez de divisas, un gasto

En sus estudios sobre el sainete, Osvaldo Pellettieri define a la primera fase con las siguientes características: la redundancia de lo sentimental con un principio constructivo centrado en éste, específicamente en el amor no correspondido, la esquematización creciente de los personajes, la aparición de algunos procedimientos básicos del melodrama como la pareja imposible, la coincidencia abusiva y la justicia poética, la construcción del patio del conventillo no como un espacio social sino idealizado, respondiendo así, al imaginario social del público, el uso del idiolecto para evidenciar las particularidades lingüísticas de cada personaje. Con el paso del tiempo se produjo la intensificación de algunas características como lo sentimental, el uso del idiolecto y la presencia de la diversión, especialmente de lo cómico caricaturesco (2002: 205-218).

Este acontecimiento artístico organizado por la Subsecretaría de Informaciones, no solamente reunía a un número importante de figuras reconocidas del espectáculo, sino también, dos manifestaciones artísticas populares representativas de la cultura nacional: el sainete y el tango. La pieza, que adquiría un matiz de homenaje al género teatral popular, presentaba —según Osvaldo Pellettieri (1994)— un conflicto simple y transparente y desembocaba en una limitada crítica de costumbres, que a diferencia de los modelos canónicos no cuestionaba el presente social sino el pasado: “la politiquería superada” y “el autoritarismo de los padres”.

Nuevamente la dramaturgia peronista se sustentaba en esta estructura binaria de pasado versus presente. A diferencia de *Camino bueno*, esta pieza limitaba los elementos que la convertían en un texto de propaganda, centrándose únicamente en la presencia de un sindicalista —Martín Luna, quien era el protagonista—, que funcionaba como una clara adhesión ideológica al ideario del gobierno, representando en la figura de un trabajador la dicotomía antes mencionada.

El estreno de la obra se produjo siguiendo las condiciones de espectacularidad que caracterizaban a los productos del aparato cultural peronista. El gobierno realizó una inversión económica significativa, que era evidente en el vestuario, la escenografía y la numerosa cantidad de músicos y actores que participaban.

público elevado, un alto porcentaje de importaciones, un excesivo crédito bancario, y un elevado índice inflacionario (Luna, 2000: 91).

La recepción de la crítica periodística fue unánimemente favorable al espectáculo, destacando su clara inserción ideológica en el Segundo Plan Quinquenal. Aunque, se señalaba que el posicionamiento de la crítica se debía a la censura y el control que ejercía el gobierno sobre los medios de comunicación, es innegable el éxito de público que tuvo la pieza a lo largo de dos años, realizándose funciones a precios populares y también otras especiales destinadas a los trabajadores en fechas significativas como el 1° de Mayo, organizadas por la Subsecretaría de Informaciones, cediéndole la distribución de entradas a la CGT.

Espectáculos como *El patio de la Morocha* generaron el rechazo por parte de los agentes de mayor centralidad dentro del campo teatral. El crítico e historiador Luis Ordaz consideró a esta política cultural como un “empeño por ‘populacherizarlo’ todo”, y a esta pieza como su claro ejemplo. Decía al respecto:

“Se hizo todo a lo grande. (...) Fue, en verdad, un despilfarro de los dineros del pueblo, que a esa altura, ahora lo sabemos, carecían ya de control. Pero lo malo, y ya en el terreno específicamente teatral, y apenas si Troilo salvaba en parte el espectáculo con su simpatía, su música y la maestría de su ejecución. Pero lo cierto es que todo eso nada tenía que ver con el teatro” (1956: 262).

Es decir, la alta cultura en clara disidencia con el gobierno, era incapaz de reconocer la calidad de una cultura popular, que contaba con una gran aceptación en el público, y experimentaba una etapa de expansión e industrialización. Uno de los componentes de esa cultura popular que el peronismo retomaba y que estaba representado en esta pieza por uno de sus mayores exponentes —Aníbal Troilo—, era el tango.

Existen distintos posicionamientos que polemizan sobre las vinculaciones del tango con el peronismo durante estos años, que nos resultan relevantes a la hora de entender las vinculaciones establecidas entre la música popular y la política, específicamente en la recuperación que hace este texto del tango.

Mientras Emilio de Ipola (1985: 13-16) argumenta que quizás haya que incluir en el débito del peronismo (como régimen y movimiento popular) el haber promovido la “ciega ficción de esa fiesta perpetua que significó la declinación del tango”, Pablo Vila

contrarresta dicho posicionamiento, a partir de dos cuestiones: por una lado, relativiza, con datos surgidos del análisis de las partituras y discos de la época, esta 'muerte' del tango, basándose en que por lo menos hasta 1958 la producción de partituras y discos de tango fue muy importante: 31% y 21%, respectivamente. Por otro, señala la irrupción de una nueva marginalidad en la vida ciudadana de los años '30 y '40, ligada a las vivencias de los primeros contingentes de migrantes internos que llegaban a Buenos Aires, y reproducían su música nativa.

Según Vila, con el peronismo no sólo las clases populares urbanas dejaron de ser marginales y encontraron su identidad política, sino que adquiere centralidad política un nuevo actor social: el migrante interno. Y con dicha centralidad política, también adquiere relevancia la expresión cultural que lo representa: el folklore. La declinación del tango no tendría, entonces, su causa en el peronismo, ya que permanece hasta fines de los '50, sino que, posiblemente, su origen resida en el cambio de actores sociales en el medio urbano acontecido entre los años '30 y los '50 (Vila, 1986: 45-48).

Aunque la evocación nostálgica del tango durante el peronismo ya no funcionaba como una práctica cultural que definía la identidad de los sectores populares, sí cabe destacar que muchas de sus figuras más representativas —como Hugo del Carril, Enrique Santos Discépolo, Cátulo Castillo, entre otros—, se vincularon estrechamente con éste, llevando adelante en algunos casos una militancia política. A pesar de que este compromiso sí tuvo incidencia en sus posicionamientos dentro del campo intelectual, no lo tuvo en su producción artística.

Los últimos textos dramáticos que abordaremos a continuación se distancian de los anteriores no sólo porque se inscriben en el género del melodrama, dejando de lado la temática folklórica, sino también, porque se centran en ámbitos urbanos, y el sector social que adquiere protagonismo es la clase media, en tanto bastión paradigmático del antiperonismo.

En el caso de *Clase media*, de Jorge Newton, se trata quizás de la pieza en la que la propaganda oficial es más evidente y contundente con respecto a las otras integrantes del corpus. Contrariamente, en el caso de *El baldío*, de Jorge Mar, nos encontramos frente a un texto dramático donde los elementos que sostienen la propaganda de la obra

de gobierno son confusos y endebles, conformando así un intento forzado y poco efectivo de la difusión de los postulados justicialistas.

El 23 de septiembre de 1949 se estrenó en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, bajo la dirección de Eduardo Cuitiño, la pieza *Clase media. El dilema de 5 millones de argentinos*⁶¹, de Jorge Newton. Su autor, intelectual proveniente del nacionalismo católico que luego adhirió al peronismo, también formaba parte por aquellos años del staff que participaba en la publicación *Mundo Peronista*, revista que se constituía en un importante órgano promotor del imaginario justicialista.

Este texto que fue considerado como la réplica oficial (Pellettieri, 1999) a la puesta en escena de *El puente*⁶², de Carlos Gorostiza —producida por La Máscara, una agrupación del Teatro Independiente, opositora al peronismo—, denuncia la incompreensión de la clase media argentina frente a las transformaciones sociales que afectaban al país en los años '40 y '50.

Este sector social que había conformado parte del antiperonismo tempranamente, al que Perón había querido conquistar sin éxito⁶³ desde sus primeras apariciones en la escena política, cobra protagonismo en el discurso oficial nuevamente a raíz de esta pieza, a la que problematiza ya desde su título. Ezequiel Adamovsky sostiene que el abandono de la categoría “clase media” existente en el discurso de Perón, que sí había sido incluido en sus discursos previos a 1945, está

“relacionado con el mayor compromiso con los trabajadores como grupo social, con una organización más binaria del campo político —‘pueblo’ versus ‘oligarquía’— y quizás con una cierta desilusión de Perón respecto de las posibilidades de movilizar otros apoyos” (2007: 128).

⁶¹ El elenco estaba integrado por Ángeles Martínez, Pilar Gómez, María Concepción César, Nola Cori, Rene Cossa, Alicia Climent, Herminia Franco, María Susana Aráoz, Eduardo Cuitiño, Amelia Senisterra, Reynaldo Monpel, Pedro Otegui, José Tesutto, José de Angelis, Gerardo Rodríguez, Francisco Rullan, Berta Birkner.

⁶² Esta puesta en escena había sido estrenada el 4 de mayo de ese mismo año.

⁶³ Ezequiel Adamovsky en su artículo “El peronismo y la ‘clase media’: de las ilusiones al resentimiento (1944-1955)” (2007: 117-139), da cuenta de los distintos actos proselitistas que Perón encabezó a lo largo de 1944 en función de cooptar a la clase media.

Esta desaparición del término en el discurso del gobierno, que Adamovsky señala, ve su reaparición en la programación del teatro oficial donde se plantea, por un lado, un debate acerca del posicionamiento de la clase media con respecto al proyecto justicialista, y por otro, se entablaba una respuesta al movimiento del teatro independiente, a raíz de la obra de Gorostiza, cuyo público era justamente la clase media, que entendía su asistencia al teatro como una forma de militancia opositora al gobierno.

El género del melodrama y su concepción binaria del mundo funcionan de modo adecuado para representar las discusiones que se entablaban en la época en el seno de las familias de clase media a raíz de las modificaciones sociales del gobierno peronista. La representación que se realiza se centra en un sector anclado en valores superficiales, con posicionamientos reaccionarios frente al avance de los sectores populares, experimentando así, una situación crítica producto de su decadencia económica y moral.

“Elvira. – (...) Entonces, lo último que te pido es una mucama joven, educada y elegante, para que les de envidia a todas nuestras amistades.

Carmen. – ¿Y la pobre Manuela?

Elvira. – Manuela está vieja... Que se quede en la cocina...” (Newton, 1949: 81).

A pesar de que estas características son las dominantes, se posibilita la existencia de personajes positivos que son los portavoces del ideario peronista, capaces de advertir y valorar los cambios sociales, que operan favorablemente a la hora de restablecer el orden perdido al final de la obra, factor indispensable dentro de la retórica melodramática. Los elementos en los que se basa la propaganda del gobierno, no son sólo la negatividad dominante que caracteriza a este sector antiperonista, sino también, los extensos parlamentos de los personajes positivos que tienen por objeto difundir las bondades del justicialismo. Es en torno al personaje de Carlos, protagonista y portavoz de la doctrina justicialista, que se establecen las discusiones y difusión de la obra de gobierno, casi de modo detallado, incluyendo la definición de la doctrina:

“Carlos.- El Justicialismo es una doctrina argentina que procura solucionar los problemas que tienen planteados los hombres y los pueblos, adoptando una tercera posición. Esta tercera posición, justicialista, anti-comunista y anti-capitalista, debe ser analizada en el orden de las virtudes, en el del derecho, en el de la economía y en el de las relaciones internacionales. En el orden de las virtudes, Justicialismo es equilibrio entre Justicia y Amor. En el orden del derecho, es equilibrio entre el derecho de la persona humana y el derecho de la sociedad humana. En el orden de la economía es Capital en Función Social. En el orden de las relaciones internacionales, es Soberanía Nacional al servicio de la humanidad. Por fin, el Justicialismo es cristiano, porque, como el auténtico Cristianismo doctrinario aún no ha sido socialmente vivido por la Humanidad, este movimiento quiere arraigarlo, socialmente, en las conciencias y en las almas. Nada más” (Newton, 1949: 65-66).

Los parlamentos de Carlos, en cada una de las discusiones que sostiene con los personajes negativos de la pieza, parecen nutrirse prácticamente de fragmentos de los documentos oficiales o de los propios discursos políticos de Perón. Entonces, es así como por medio de la retórica de Perón, se construye la representación del mismo dentro de las obras de teatro de propaganda peronista, ya que esta sería casi la única construcción existente dentro del corpus. Si bien, en *Camino bueno* de Roberto A. Vagni existe una breve descripción de la presencia física del “líder” en la zona rural, la representación que se realiza en la pieza de Newton es la más contundente ya que tiene una mayor significancia dentro de la estructura de la obra así como también en la efectividad en la difusión del imaginario peronista que la misma se propone realizar.

En el marco del melodrama, Carlos se erige como el héroe que lucha contra la adversidad con el fin de restablecer un orden perdido, que se manifiesta en la posibilidad de la consolidación de una armonía social, que supere la polaridad existente, cuyo requisito básico es la revisión de las conductas de la clase media argentina. Este rol del héroe melodramático incluye procedimientos básicos del género como “la pareja

imposible” —cuyo obstáculo está presente en el origen ilegítimo⁶⁴ de su amada—, y, fundamentalmente, la inserción de su pensamiento y por extensión del ideario peronista, en la tradición católica cristiana.

“Abuela.- (...) Carlos tiene mucha razón cuando habla del anticristianismo de los cristianos de la clase media... ¡Qué tanto odio, tanta furia y tantos deseos de venganza contra esa pobre gente! Son hijos de Dios como nosotros, y tienen derecho a la vida... ¡Hereje! A pesar de todo lo que te enseñaron, seguís pensando que la religión es un adorno, y hasta un pretexto para cometer cualquier barbaridad... ¡Es una vergüenza! ¡Qué tanto embromar con la plebe, con la chusma, y con los descamisados y con que sé yo cuántas cosas! ...” (Newton: 1949: 25).

La inscripción del peronismo en esta tradición es reiterada constantemente en el texto, respondiendo de este modo, no sólo a la ideología del autor —proveniente de un tradicionalismo católico—, sino también, al sustrato católico cristiano que tenía la doctrina peronista, que se hacía decididamente evidente en sus políticas culturales. En ese sentido, resulta paradójica la lectura que hizo el antiperonismo en términos de barbarie de los postulados justicialistas, cuando la obra de gobierno tuvo desde un comienzo un afán civilizador, precisamente insertándose en un concepto de “civilización” inscripto en la tradición occidental católica cristiana. Es así como, *Clase media*, de Jorge Newton se constituye en una réplica ideológica a ese antiperonismo.

El baldío, de Jorge Mar⁶⁵, al igual que la pieza de Newton se inscribe en el género del melodrama, con la curiosa diferencia que sitúa la acción en un país europeo —que no recibe una identidad concreta—, afectado por la segunda guerra mundial. El propósito de esta obra, que fue estrenada el 20 de julio de 1951 en el Teatro Nacional Cervantes,

⁶⁴ De este modo, también se promocionan las reformas sociales realizadas en función de los derechos de los nacidos fuera de la institución familiar.

⁶⁵ Fue representada bajo la dirección de José María Fernández Unsain y la participación del siguiente elenco (integrantes de la Compañía Nacional de Comedias): Francisco Martínez Allende, Blanca del Prado, Rufino Córdoba, Pascual Pellicioti, Lucía Barausse, Jorge de la Riestra.

consiste en promocionar las bondades de la Nueva Argentina en el contexto internacional como una nación moderna y civilizada que puede albergar a todo aquel que quiera habitarla. En contraposición, siguiendo el planteo de la pieza, la barbarie estaría presente en el territorio europeo afectado por los males que acarrea la guerra. De este modo, *El baldío* practica una inversión de la tradicional dicotomía “civilización y barbarie”, posicionando a América Latina, y principalmente, a la Argentina Justicialista, como polo de la civilización.

En función de este planteo, la historia se centra en un personaje masculino que huye del mundo de la posguerra hacia la Argentina con el fin de encontrar paz en un nuevo hogar. El ámbito pacífico, civilizado y armonioso no sólo está dado por la Argentina peronista, sino también por el proyecto de la construcción de la Ciudad Infantil, en la que el protagonista trabaja.

Los elementos que hacen al ideario peronista y constituyen al texto dramático como propaganda resultan introducidos de manera forzada y poco efectiva. Cabe destacar que su autor —Raúl Mendé, Secretario de Asuntos Técnicos, que firmaba con el seudónimo de Jorge Mar—, no tenía una tradición dramática que lo avalara, y esta fue una de sus primeras y escasas incursiones. De todo el corpus analizado, es la pieza menos lograda a la hora de difundir el ideario peronista, a la vez que en el marco del melodrama, aunque cumple con algunos de sus procedimientos básicos, tampoco resulta una obra atractiva. Si bien, la historia de amor imposible es uno de sus puntos de atracción, la vinculación que establece entre ese mundo europeo, donde transcurre gran parte de la acción, y la armonía del ámbito nacional, que ocupa un espacio considerablemente menor, no constituye un lazo coherente en el mundo que la pieza recrea.

Eva como un hada: las representaciones del peronismo en el teatro para niños

Tanto en los libros de lectura como en las revistas destinadas al público infantil, la imagen de Eva cobró connotaciones religiosas y místicas sustentadas por su extensa labor social en la Fundación que llevaba su nombre, destinada a los sectores desprotegidos,

dedicación que significaba un gran sacrificio físico, aún en los tiempos en los que comenzaba a percibirse su enfermedad. Su entrega desmedida en función de una causa social fue una de las características centrales que construían la imagen de Evita tanto desde los medios de comunicación de la época como desde su propio discurso. La retórica peronista y en particular, la de Eva Perón, interpelaba a los sectores populares en clave melodramática, sustentándose en un orden binario y en una reducción polarizada de la sociedad argentina. En términos de Susana Rosano,

“lo melodramático entonces actuaría como una estrategia de suma utilidad que le permite (a Evita) trasvasar los rígidos condicionamientos genéricos de la doxa peronista, donde hay un solo lugar para el liderazgo y la enunciación política: el de Juan Perón. Ofrecerse a partir de sus discursos como un puente de amor entre Perón y el pueblo de esta manera le permitiría a Eva la legitimización de un espacio discursivo para negociar desde allí con los presupuestos de lo nacional” (2006: 29).

La imagen de Eva fue incorporada a la liturgia peronista desde los comienzos del primer gobierno, recibiendo una cantidad de epítetos que evidenciaban un proceso de deificación de su imagen, que se iría intensificando con el avance de su enfermedad y su posterior muerte. De este modo, calificativos como “Primera Samaritana Argentina”, “Arco Iris del Amor”, “Abanderada de los pobres”, “Cenicienta de los humildes”, “Mártir del trabajo”, “Ciudadana de América”, fueron dejando paso a “Dama de la esperanza”, “Hada de los niños”, “Nuestra Señora del Bien hacer”, “Santa Evita”. Las fotografías y dibujos ofrecían la imagen de Eva como oradora, Eva junto a los obreros, a los niños, a los enfermos, a los pobres, a las mujeres, a los ancianos, trabajando hasta tarde en la Fundación, inaugurando las obras de dicha institución.

Lila Caimari señala los cambios que experimentó la imagen de Eva en función de un nuevo destinatario, el público infantil:

“siendo despojada de agresividad e incluso de heroísmo, para la que los dibujantes sacaron provecho de las características físicas del personaje: esta mujer

rubia sonriente, situada en alguna parte más allá del mundo real, enviaba juguetes a los niños” (1995: 233).

La revista *Mundo peronista*, que dedicaba secciones especiales a la difusión de la doctrina, incluyendo al público infantil, como “Tu página de pibe peronista” o “El justicialismo explicado para niños”, difundió la imagen de Eva Perón como un ser divino y mágico en su sección titulada “Azulandia”, donde siempre se publicaban cuentos que tenían un fuerte contenido moral vinculado a la liturgia peronista. En el n° 7 del 15/10/1951, apareció el relato “El hada Evita”, donde por medio de la recreación de un mundo maravilloso se divulgaban las bondades de la Argentina peronista y de su protectora, a quien

“por la infinita ternura de su alma, por el enorme bien que derrama siempre sobre las vidas humildes, los niños, todos los que la conocen y tratan le llaman el hada Evita” (*Mundo Peronista*, 15/10/1951).

La intertextualidad con los cuentos maravillosos, a la vez que la representación de Eva como un hada, fue tomada por los nuevos libros de lectura de la escuela primaria vigentes desde 1951. La incorporación de esta imagen celestial, de una mujer rubia vestida de blanco o celeste —colores que remitían tanto a la pureza como a los símbolos patrios—, muchas veces elevada en el aire y rodeada de niños, fue recurrente en la bibliografía escolar, hasta que en el periodo posterior a la muerte de Eva, se le dedicaron volúmenes en exclusividad, donde esta representación fue central, incluyéndola en las tapas de los mismos. Es así como en 1952 se publicó *Evita*, de Graciela Albornoz de Videla, destinado a Primer grado Superior, posteriormente aparecieron *Las hadas buenas* (1953), de Lía Casas de Branchini, para Primer Grado Inferior, *El hada buena* (1954), de Clelia Gómez Reynoso, destinado a Segundo grado, entre otros. Estos libros ofrecidos a su memoria⁶⁶, repasaban toda su labor social, especialmente la destinada a la niñez, reproducían fragmentos de *La razón de mi vida*, y sus lecturas —escritas tanto en prosa

⁶⁶ “A la memoria de la Sra. Eva Perón que como faro de la Justicia Social supo llevar la felicidad a los niños que no conocían juguetes ni golosinas”.

como en verso— se centraban en narrar su vida y temprana muerte, comparándola con una estrella o un ángel:

“Pero su vida era la de una flor delicada. Y su paso por la tierra debía ser breve. Entró en la inmortalidad, un 26 de julio, después de habernos mostrado, poco antes, su sonrisa.

Desde entonces, ha aparecido una estrella nueva que brilla constantemente, en el cielo de la Patria” (Gómez Reynoso, 1954: 1).

Aunque, las representaciones de Eva destinadas al público infantil entablaban un vínculo intertextual con el cuento de hadas, no abandonaban el carácter religioso que se le había otorgado a su imagen desde el comienzo, ahora impregnado de un halo místico-mágico. Como sostiene Alberto Ciria “después de la muerte de Evita el 26 de julio de 1952, sobre todo para 1954 y 1955, el contenido doctrinario (cedió) lugar a la canonización del líder vivo y la desaparecida Jefa Espiritual” (1983: 78).

Tampoco fue relegado el carácter melodramático de la figura de Eva. Al contrario, el imaginario melodramático en el que se había insertado desde un comienzo, le permitió figurarse en una heroína justiciera, conocedora de la experiencia cotidiana de los sujetos populares, que luchaba por reestablecer un orden justo, siendo la base de su causa el amor que le tenía a su pueblo. Es así como,

“A partir de la incrustación del flujo melodramático, Eva logra potenciar los mecanismos de identificación popular. (...) Ella convierte el consenso en una historia de amor nacional, y de esta manera su estrategia contribuye a la consolidación y al acrecentamiento de un capital cultural propio en los sectores populares” (Rosano, 2006: 54)

Tal como señalamos al comienzo, el teatro infantil funcionó como una actividad complementaria del sistema educativo. Entonces, esta misma imagen de Eva como un hada también fue retomada por el teatro, específicamente por la pieza *Un árbol para*

subir al cielo, de Fermín Chávez, estrenada a fines de agosto de 1952, bajo la dirección de la actriz Lola Membrives, en el Teatro Enrique Santos Discépolo⁶⁷.

El evento fue organizado por la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, en homenaje a la memoria de Eva Perón, como parte del proyecto “Un Teatro para los Niños de la Nueva Argentina”, y a continuación de la representación se proyectó la película “Horas inolvidables”, preparada por la Subsecretaría sobre la Ciudad Infantil y la Ciudad Estudiantil.

La representación del “cuerpo político”⁶⁸ de Eva acompañó al proyecto “Un teatro para los Niños de la Nueva Argentina”, no sólo desde su incorporación en uno de sus textos dramáticos más representativos —que analizaremos a continuación—, sino también desde un soporte escrito, gráfico y fotográfico. El retrato tradicional de la Primera Dama sonriente estaba instalado en las salas teatrales, en las promociones de los espectáculos publicados en revistas y diarios, y lo mismo sucedía con algunas de sus frases más conocidas vinculadas a las obras destinadas a la niñez. Los dibujos de Eva como un hada se incluían en los libros de lectura donde también se publicitaban las obras de gobierno, entre ellas, las funciones gratuitas de teatro. Por ejemplo, en el libro de lectura *El hada buena*, de Clelia Gómez de Reynoso, se publicitaban las funciones de teatro para niños en un texto titulado “Teatro para todos”:

“Los niños de la clase, han venido muy contentos a la escuela. ¿Saben por qué? Porque ayer fueron al teatro, con las entradas que recibieron.

(...) Y la maestra agregó:

⁶⁷ Elenco: Pierina Dealessi, Inés Murria, Nelly Darén, Marcelle Marcel, Sara Olmos, Ninón Romero, Virginia de la Cruz, Matilde García, Celina Tel, Marta Roy, Mario Danessi, Pedro Maratea, Elisardo Santalla, Julio Renato, Renée Cossa, Juan Sarcione, Vicente Forastieri, Angel Prío, Eduardo de Labar. También intervino la Orquesta de Sindicato Argentino de Músicos, dirigida por Emilio Juan Sánchez. Vestuario: Maruja Varela. Escenografía: Roberto Barris. Coreografía: Celia Queiró. Movimiento escénico a cargo de Juan Díaz de la Vega.

⁶⁸ Hugo Vezzetti analiza el cuerpo de Eva Perón considerando la noción de “cuerpo político” planteada por Ernst Kantorowicz, que se inscribe en

“el fundamento teológico que, en el imaginario de la monarquía, plasmó la ficción jurídica de los ‘dos cuerpos del Rey’. En ella se exaltaba, por encima del cuerpo mortal, el fantasma de “otro” cuerpo, que no puede morir porque sostiene en su integridad la continuidad del absolutismo, en tanto “cuerpo político” que es intangible y a la vez está encarnado en el soberano” (1997: 4-5).

-Ya ven, niños, hasta dónde llega la Justicia Social. El Presidente Perón desea ver a su pueblo feliz y por eso también le facilita el medio de divertirse.

-Señorita, mi abuelita, que me acompañó, me dijo que no podrá olvidar el día de ayer— terminó Isabel” (1954:11).

También promocionaban estas actividades bajo el título “Teatro para niños”:

“Por primera vez en el país, se ha pensado que los niños, necesitan ver buen teatro.

Y es así como una compañía de artistas, ha sido contratada, para ofrecer gratuitamente, hermosas funciones.

(...)Ya en el teatro, vio unas hileras de niños de un Hogar-escuela, que también se disponían a divertirse. Cristina oyó que decía su mamá:

-Mirá qué lindas están las huerfanitas con el moño rosa en el cabello y el uniforme celeste-gris.

(...) –Son conquistas de la Justicia Social –dijo el papá de otra niña. –Con esos trajes vistosos, se sienten mejor. Las celadoras les quieren y todos son felices” (1954: 59).

Asimismo, su nombre titulaba eventos relevantes de este proyecto como el “Festival Infantil Evita”. La revista *Mundo peronista* bajo el título “Espectáculo infantiles” promocionaba las actividades teatrales ofrecidas a los niños en el marco del cumplimiento del Segundo Plan Quinquenal. Las mismas se extendían a la ciudad de Buenos Aires y estaban comprendidas por el “Festival Infantil Evita” en el Anfiteatro Eva Perón y teatros al aire libre, espectáculos recreativos en institutos de asistencia social, un teatro infantil ambulante y las funciones del Teatro infantil Labardén. Con respecto al Festival decía:

“Aquí en el anfiteatro Eva Perón... El Hada de los pequeños parece que desde la inmortalidad concentrará a los niños para brindarles como siempre su amor... y

también para que sepan que mientras Perón nos conduzca, ellos siempre serán los privilegiados” (17/11/1953).

Consideramos a la pieza de Fermín Chávez como una de las más representativas del proyecto por dos motivos afines entre sí: por un lado, es uno de los textos pertenecientes al corpus que hace decididamente evidente su inscripción en la doctrina peronista, incorporando la imagen de Eva en un momento crucial para el gobierno a causa de la desaparición física de ésta, y por otro, por tratarse de un autor que fue uno de los intelectuales adeptos al peronismo, cuya producción en gran medida estuvo dedicada al estudio de la vida de Eva Perón. Asimismo, Chávez fue uno de los integrantes de la “Peña de Eva Perón”⁶⁹, grupo de artistas nucleados en torno a la presencia de Eva, que producían textos que celebraban tanto a su persona como a su obra.

Un árbol para subir al cielo es una pieza de contenido moral —al igual que las otras que integraban el corpus del proyecto—, que se inspira en una leyenda del norte argentino basada en la creencia que sostenía que los hombres muertos subían al cielo por medio de las ramas de un árbol. El texto se presenta como una clara metáfora de Perón y el peronismo, representado en un “árbol para subir al cielo”, que les permitía a los hombres librarse de todos los males. A este árbol, que se encontraba en el Palacio de la Esperanza, habitado por ángeles, sólo se podía llegar por medio de la “Dama de la Esperanza”, una especie de hada, descrita como una “señora rubia, hermosa y resplandeciente”, que era la encargada de implementar una justicia poética —uno de los procedimientos característicos del melodrama—, que tenía a los pobres como sus principales beneficiarios.

Evita o la “Dama de la Esperanza” se presentaba del siguiente modo:

“Soy simplemente la esperanza. Yo cuido del Árbol Para Subir al Cielo, que está aquí, en mi palacio. Pero de noche, salgo en forma de Luna, para buscar a

⁶⁹ Otras de las personalidades que integraban este grupo fueron Julia Prilutzky, María Granata, José María Fernández Unsain, Juan Oscar Ponferrada, Héctor Villanueva, Julio Ellena De La Sota, Gregorio Santos Hernando, Luis Horacio Velázquez.

todos los pobres de la tierra. Porque quiero que todos los pobres de la tierra conozcan el Árbol Para Subir al Cielo” (Chávez, 1952: 111).

Esta representación del cuerpo de Eva se sustenta en un cuerpo ya muerto, pero cuya desaparición física no altera las cualidades que le fueron adjudicadas durante su vida, como la belleza y la bondad, que se evidencian como atemporales e infinitas. Eva permanecerá así para el imaginario peronista, tanto durante su vida como después de su muerte. En efecto, el embalsamamiento de su cadáver tuvo ese propósito. Esta configuración de su imagen, por otra parte, retoma el rol mediador de Eva entre el pueblo y el Estado, Eva como representante y defensora de los intereses de los pobres. Gracias a su intervención los sectores desprotegidos podían acceder al “árbol para subir al cielo”. En este sentido, Jon Beasley-Murray señala la necesidad que tuvo el peronismo de una figura que pudiera identificarse con el Estado,

“alguien que pudiera funcionar como una luz cegadora que absorbiera la energía afectiva de la multitud y la reflejara de vuelta al pueblo, posicionándose así para el estado mismo” (2002: 55).

El halo luminoso de Evita estuvo presente en la mayor parte de sus representaciones inscriptas en el imaginario peronista, aún más en las destinadas al público infantil. La “Dama de la Esperanza” desde su imagen resplandeciente provoca entre quienes la rodean admiración y enmudecimiento, sensaciones que se intensificaran con su discurso. Sus palabras finales dejarán de pertenecer a la “Dama de la Esperanza”, para remitir directamente al discurso de Eva Perón. Un discurso místico, que corresponde a fragmentos de *La Razón de mi vida*, que narraba la historia de su vida, su niñez en la pobreza, su llegada a la ciudad, su muerte por una causa justa y la llegada de Perón a su vida como la salvación, dan por finalizada la obra.

“Los primeros en creer fueron los humildes, no los ricos, ni los sabios, ni los poderosos.

Hasta los once años creí que había pobres como había pasto y que había ricos como había árboles.

Supe que en la ciudad también había pobres.

El incendio seguía avanzando con nosotros.

No debe ser difícil morir por una causa que se ama. O simplemente morir por amor.

Cuando vemos la sombra de alguien sentimos que está cerca.

¿Puedo seguir hablando de Perón?” (Chávez, 1952: 114).

Tanto el mundo en el que estaba inserta la “Dama de la Esperanza” como las palabras finales procedentes de *La Razón de mi vida*, responden a la estructura dramática propia del melodrama. El esquematismo, los estereotipos, la polarización maniquea de los personajes “buenos” y “malos”, construyen un mundo que se inserta en los patrones morales de la tradición judeo-cristiana, que a partir de su inscripción en este género ficcional contiene “una cierta forma de decir las tensiones y los conflictos sociales” (Martín-Barbero, 1993: 129), propios de la retórica peronista.

El melodrama entendido como un modo de concepción y expresión, a la vez que como un tipo de sistema ficcional que le da sentido a la experiencia cotidiana del sujeto (Brooks, 1976), le ofrece a la pieza de Chávez y, por ende, a la retórica peronista, plasmar un universo social en desequilibrio desde donde interpelar a los sectores populares.

Como en todo relato melodramático, existe un villano (la oligarquía) que ocasiona el desequilibrio del tejido social, la víctima de éste —encarnada por los sectores populares, hasta el momento desprotegidos—, y su correspondiente heroína —Eva— “encarnación de la inocencia y la virtud” (Martín-Barbero, 1993: 129), quien, por comprender la experiencia de estos últimos, hará lo necesario para salvarlos. Por último, en este mismo esquema ficcional se inserta la figura del “Justiciero” o “Protector”, que responde a la figura del héroe tradicional, que será el encargado de salvar tanto a las víctimas como a la heroína. Este rol, que muchas veces es encarnado por “un joven y apuesto caballero” o por un hombre elegante de mayor edad, quien se vinculará a la heroína por medio del amor —y que remite ineludiblemente al general Perón—, será el

encargado de implementar justicia, reestableciendo el orden perdido, que se acerca al final feliz del cuento de hadas.

A partir del uso de los procedimientos del melodrama, el peronismo realiza una operación simbólica que le permite interpelar a los sectores populares, incluyendo a los niños, desde parámetros afines a su imaginario. Si en esta operación, Eva jugaba un rol central como pilar fundamental para potenciar los mecanismos de identificación popular, en el caso de la politización de la infancia, su función se profundiza y complejiza, extendiéndose a la figura materna, que pretende garantizar la vigencia del peronismo en el futuro.

Entonces, es así como, partiendo de la idea de que

“la infancia es un tiempo histórico-cultural construido por los adultos (y la relación entre ambos es siempre asimétrica), estos menores quedaban incorporados en el mundo de la política, es decir, de los adultos, y elaboraban discursos y acciones con valores propios de sus mayores” (Camarero, 2007: 237)⁷⁰.

Al texto de Chávez estrenado posteriormente a la muerte de Eva Perón, puede considerárselo como uno de los puntos más altos del proceso de deificación que realizó el peronismo de la figura de Eva, desde sus políticas educativas para un público infantil, sustentado en la construcción de un imaginario político que adquiría connotaciones místicas. Como sostiene Plotkin “el imaginario político peronista estaba adquiriendo las características de una verdadera religión política” (2007: 172).

Pero esta construcción simbólica del cuerpo de Eva como una santa o un hada, sería sólo una de las primeras realizadas desde la ficción. El secuestro, la desaparición y la vejación de su cuerpo por parte del antiperonismo darían origen a la construcción de nuevos imaginarios, principalmente desde la narrativa, aunque también —en menor medida— del teatro.

⁷⁰ Hernán Camarero realiza esta afirmación refiriéndose a la experiencia cultural con la infancia del Partido Comunista, donde se incorporaba al teatro.

La consideración de esta experiencia —“Un Teatro para los Niños de la Nueva Argentina”— que se encuentra en estrecha vinculación con el sistema educativo y el aparato propagandístico del Estado, nos permite profundizar en los imaginarios que subyacen en los productos culturales de la gestión del primer peronismo, en tanto sistema de significaciones y simbolizaciones, y en la retórica peronista, donde Evá cumplió un rol fundamental, que a través del uso de elementos sentimentales y melodramáticos se constituyó en una figura política. En este sentido, el melodrama funcionó como “el espejo de una conciencia colectiva”.

Si el peronismo tuvo un carácter tradicionalista en su concepción de los roles sociales, en términos culturales —donde Evita desempeñó un papel central—, implicó un impacto modernizador, presente no sólo en la inclusión de nuevos sectores sociales al consumo cultural, sino también en la impronta novedosa para la época que traían sus productos culturales, tales como los libros de lectura, el sistema educativo, las revistas, el teatro niños. Es así como, en cada uno de ellos se condensan a la vez, y paradójicamente, los aspectos modernizadores y tradicionalistas del fenómeno peronista.

El teatro de propaganda diseñado por las políticas culturales del primer peronismo, consistió en un teatro político que se constituía en un ente difusor del imaginario político peronista. A la hora de evaluar sus alcances y la efectividad de su mensaje en el público, debemos considerar que las representaciones que este producía sobre la obra de gobierno, estaban en estrecha vinculación con el aparato publicitario del Estado y el sistema educativo, adoptando el teatro, en este sentido, un rol redundante, pero no por esa razón, menos efectivo.

Asimismo, debemos destacar que la cantidad de obras de propaganda fue escasa en comparación con la producción teatral oficial de este periodo, que fue muy intensa. Es decir, se apelo al teatro como un ente difusor pero no de un modo extremo.

Las obras que integraban la dramaturgia peronista difundían los mismos imaginarios sociales que el peronismo propagaba desde los medios de comunicación u otras vías, por ejemplo, las publicaciones, el aparato de propaganda o el sistema educativo. Con el fin de lograr una mayor cercanía con el público, estos textos dramáticos

se inscribieron en determinadas matrices populares, como el sainete, el nativismo y el melodrama, que les permitían transitar temáticas y géneros que eran por estos años probadamente efectivos. En los tres predominaba el uso de elementos costumbristas, que permitían la identificación por parte del público. También, planteaban estructuras simples, de fácil comprensión, que permitían insertar los elementos de propaganda cómodamente, sin alterar las reglas del género adoptado.

El melodrama fue abordado como género en algunas de las piezas teatrales, hecho sumamente efectivo ya que la retórica peronista también hacía uso de la retórica melodramática. No obstante, el resto de las obras que respondían a otras estéticas, usaban procedimientos del melodrama (por ejemplo, pareja imposible, mundo binario, justicia poética, entre otros), posibilitando así una mejor transmisión de los contenidos de la propaganda.

Por parte del teatro no hubo en este periodo, al igual que en la literatura, tal como señala Andrés Avellaneda, “la propuesta de un nuevo lenguaje”, de una “nueva actitud” y de “un cuerpo teórico claro ni un conjunto de obras” (1983: 31), desde donde los escritores pudiesen apoyarse a la hora de emitir un discurso que respondiese a las transformaciones sociales y culturales que el país atravesaba. El teatro se limitó a formas ya establecidas y exitosas que permitían convocar a un público masivo, que por otra parte, se constituía como espectador recién en este periodo. Cabe destacar, que los géneros tomados por el teatro de propaganda habían sido exitosos en las décadas del '20 y del '30, período de intensidad productiva del teatro popular. El público que se constituye en los años peronistas, se suma masivamente a ese consumo.

La concurrencia masiva que tenía el teatro aún por estos años, que no se limitaba a las salas teatrales sino también al espacio público, quizás sea una de las causas que motivaron la concreción de un teatro de propaganda en esta gestión.

3.1.2. Un desvío dentro del teatro de propaganda: *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal

La recepción de la crítica periodística con respecto a las obras de propaganda peronista fue en general positiva, aunque una de las causas de dicho posicionamiento fuese la censura que el gobierno ejercía frente a toda voz que cuestionase los contenidos de sus políticas culturales.

Las pocas críticas que hallaban algún elemento negativo en la producción, en general, centraban sus juicios en evaluar negativamente la adopción de estéticas populares remanentes para la época, como el nativismo y el sainete. Sin embargo, los cuestionamientos desde el centro del campo intelectual y del campo teatral existieron, no centrándose solamente en la remanencia estética de las producciones, sino también en la grandilocuencia y espectacularidad de los eventos teatrales, en los que se incluía como un factor altamente desdeñable a la iconografía peronista presente en todos los eventos artísticos.

El campo de poder no fue indiferente a esa serie de observaciones negativas y siempre trató de ocupar un mejor lugar dentro del campo intelectual. En función de ese objetivo, el 25 de mayo de 1951, se produjo el estreno de la pieza *Antígona Vélez*⁷¹, de Leopoldo Marechal, en el Teatro Nacional Cervantes, representación que fue elegida para iniciar la temporada, constituyéndose en un intento del gobierno por otorgarle una mayor jerarquía a las programaciones oficiales.

El texto había sido escrito por encargo del gobierno, eligiendo a uno de los intelectuales más representativos del peronismo como el encomendado para legitimar la programación teatral oficial de la Nueva Argentina. A raíz de los convulsionados hechos del 17 de octubre de 1945, Marechal se había acercado decididamente al peronismo. Formó parte del Comité Pro-Candidatura del Coronel Perón junto a otras personalidades como Arturo Cancela, Hipólito Jesús Paz y José María Castiñeira de Dios. Como señala Graciela Maturo (1999), su vinculación con el peronismo fue la de un militante y un teórico. Marechal tuvo algunas designaciones y responsabilidades a través del ejercicio de cargos oficiales, como Director de Cultura de la Nación, Director de Enseñanza Superior y Artística y, por último, Director de Enseñanza artística. Pero, sobre todo, en su

⁷¹ El elenco estaba integrado por los siguientes artistas: Fanny Navarro, Daniel de Alvarado, Rosa Catá, Lucía Barausse, María Sagrera, Celia Gerald, Jorge de la Riestra, Enrique Borrás, Jorge la Cruz, Leo Alza, Lilian del Prado, Chita Dufour, Nidia Caprari, Osvaldo Terranova, Thelma Jordán, María Dudelo, Tarsila Blaquier, Ninón Romero, José De Angelis, Eduardo de Labar, Nicolás Taricano, Italo Sportelli.

relación con el movimiento fue un doctrinario a quien se consultaba para muchos escritos y publicaciones oficiales, entre ellos, por ejemplo, el texto pronunciado por Perón en su discurso de cierre del primer Congreso Nacional de Filosofía celebrado en Mendoza en 1949.

En *Antígona Vélez*, la conjugación de la tragedia clásica griega, una dimensión religiosa y el género nativista permitieron al autor construir un objeto estético nacional y universal a la vez. Desde su lugar de intelectual representativo del peronismo, Marechal le otorgó primacía a la difusión de las tradiciones populares nacionales, a las que consideraba necesario “rescatar del olvido” y “estudiarlas”, “devolverlas al pueblo revitalizadas, darles una nueva vigencia”, y “exaltarlas, por el arte, hasta el plano universal de lo trascendente” (Marechal, 1947: 136).

La representación de *Antígona Vélez* se constituye así en uno de los productos culturales más logrados y representativos del gobierno peronista, no sólo por la calidad del texto —donde el autor practica “una superación del nativismo, una dinamización interna de sus convenciones que le permitió rescribir ciertos componentes de la poética del teatro nacionalista desde la trascendencia de los arquetipos occidentales” (Dubatti, 2003: 173)—, sino también por la calidad de la puesta en escena, difundida tanto en Buenos Aires como en el interior del país.

La puesta en escena estuvo bajo la dirección de Enrique Santos Discépolo, y el rol protagónico a cargo de la actriz Fanny Navarro. Nuevamente la programación oficial reunía a estas dos figuras populares vinculadas al peronismo, especialmente a Eva Perón, a la que se le sumaba la presencia de Marechal.

Aunque, *Antígona Vélez* haya sido escrita a pedido de las autoridades nacionales, no responde a los parámetros del texto dramático de propaganda peronista. Quizás por esa razón, las representaciones de la pieza fueron acompañadas en el hall del teatro, por las exposiciones organizadas por la Subsecretaría de Informaciones, bajo el nombre de “Realizaciones del Gobierno Justicialista” y “Eva Perón y su obra social”, organizadas con el fin de promocionar una vez más la labor oficial, a la vez que complementaban la ausencia de propaganda en el texto dramático.

Este gesto no impidió que las críticas periodísticas elogiaran la labor del dramaturgo a la vez que destacaban la interpretación de Fanny Navarro en el papel

central, considerando este trabajo como uno de los más trascendentes dentro de su carrera. Recordemos que la actriz era seriamente cuestionada por su militancia peronista, y su trabajo junto a Eva Perón, a la vez que por su relación amorosa con Juan Duarte. Es así como, la representación de *Antígona Vélez* se constituye en uno de los productos culturales más logrados de la programación formulada por el gobierno peronista.

Pero, si bien el texto dramático no contiene elementos de propaganda, sí responde a los postulados del ideario peronista, o más acertadamente, a un imaginario peronista que se sustentaba en una concepción binaria del mundo. La proyección que realiza del mito griego de Antígona sobre la realidad rural nacional, permite establecer una lectura que tiene al sacrificio y el sentido máximo de justicia como ejes centrales. El mundo de las pampas se ve polarizado —como la sociedad argentina—, entre “la civilización” y “la barbarie”, entre los habitantes de la casa y los indios pampas. Frente a esa realidad, hubo alguien que “desertó” y decidió pasarse del lado de “los pampas”. Esta deserción, entendida como traición es castigada, y es allí donde Antígona Vélez ejerce el derecho de justicia al brindarle a su hermano muerto cristiana sepultura.

Graciela Maturo sostiene que la imbricación de los temas de la piedad, el amor y la patria, y la subordinación del amor y la patria, a la piedad como valor supremo confiere a esta obra el valor de una tragedia cristiana (1999: 170).

Marechal construye dos representaciones sumamente significativas. Por un lado, una otredad, entendida en términos de barbarie que reside en “los pampas”, integrantes del malón que acecha, quienes habitan en el desierto, en tanto espacio simbólico al que la civilización aún no ha llegado; y por otro, una figura femenina, Antígona Vélez, mediadora entre “la civilización” y “la barbarie”, que aunque no fue madre, debe ejercer obligatoriamente ese rol para proteger a sus hermanos. Un ser femenino que es por un lado, el encargado de brindarle paz a aquel que fue desposeído, y por otro, de implementar la justicia en el mundo terrenal. Las dos funciones responden a la representación que la retórica peronista construyó de la figura de Eva Perón. En este sentido, Marechal retoma esas representaciones que le permiten establecer puntos de contacto entre la pieza dramática y la realidad que afectaba a la Argentina de la época.

3.1.3. La apropiación del teatro popular: sainetes y piezas nativistas

Una de las particularidades del proyecto cultural teatral ideado por los primeros gobiernos peronistas —como señalamos al inicio del capítulo 2— fue la aplicación de una “tradicción selectiva” (Williams, 1980) en la opción de sus contenidos, que consistió en la selección de determinadas tradiciones de representación, a las que les otorgó nuevas significaciones afines al proyecto de la Nueva Argentina. En la práctica, es decir, en el diseño de la programación teatral oficial, esta operación consistió en la recuperación de estéticas populares nacionales como el nativismo, y en menor medida, el sainete.

Esta decisión se correspondía con los postulados justicialistas que se centraban en el prevailecimiento de lo nacional en oposición a todo elemento extranjero, donde cobraban trascendencia los posicionamientos anticolonialistas, nacionalistas y cristianos, y donde el eje central lo ocupaba “el pueblo”, que era el auténtico destinatario de esta cultura.

Juan Oscar Ponferrada, uno de los agentes intelectuales del peronismo, —en la publicación oficial *Argentina en Marcha* (1947)— se refería al basamento de este proceso cultural que se daba por estos años, explicando las causas del mismo, del siguiente modo:

“Ha sido necesaria una estrangulación exagerada del alma colectiva y un proceso de casi medio siglo para que despertara la conciencia argentina de valores eternos que estaba entumecida. En ese despertar que tuvo su expresión culminante y grandiosa en las jornadas populares de octubre, está la fuerza recuperativa del teatro nacional con sentido profundo de la tierra del hombre y de la época.

Sólo mediante una resurrección del gran cuerpo social podía recuperarse el destino del arte destinado a fijar la verdad del país en su lucha interior y en épica grandeza de su renacimiento” (1947: 335).

Aunque, dentro de esta recuperación de estéticas populares nacionales, estuvo incluida la puesta en escena de sainetes, lo que cobró preponderancia fue la realización de obras nativistas, ya sea, escritas por esos años o en épocas anteriores.

Si bien, el sainete formaba parte de ese arte nacional popular que pretendía revalorizarse, daba cuenta de un mundo urbano que era el resultado de la llegada de la inmigración europea, donde la identidad nacional se veía afectada por estos nuevos habitantes. Algunos de los puntos de contacto que podemos encontrar entre las características del sainete y concepción de la cultura que formulaba el peronismo, pueden ser su consumo popular, el deseo de alcanzar la armonía social, la inserción por medio del trabajo y las ansias de progresos inscriptos en su ideología.

La puesta en escena de sainetes en el marco de las políticas culturales teatrales existió, a pesar de que fue escasa en comparación con las puestas de obras nativistas.

Quizás la realización de *El conventillo de la Paloma*, de Alberto Vacarezza, en 1953, en el Teatro Colón, sea el ejemplo más relevante donde se unían una serie de factores que convertían a este objeto artístico en parte de una cultura de propaganda peronista a pesar de que la pieza había sido escrita en un periodo anterior al peronismo y que no respondía desde sus contenidos decididamente a ese ideario. Si embargo, las políticas culturales encuentran en la puesta en escena de este género un elemento altamente valioso para el ideario peronista, que consiste en la postulación de un mundo en armonía, ausente de conflictos sociales, o en todo caso, si estos existen, son resueltos al final de la pieza. Recordemos que el sainete de la primera fase respondía al mundo de la integración social, refiriéndose sobre todo a los inmigrantes recién llegados, donde el final estaba dado por un clima festivo.

La reposición de la pieza de Vacarezza, también respondía a otros factores. Por un lado, a la militancia peronista de Vacarezza, su autor, quien ejerció funciones públicas por estos años y fue distinguido con la Medalla de la Lealtad en 1950, constituyéndose así en uno de los agentes culturales más representativos del peronismo; y, por otro, en el gesto decididamente político y polémico por parte del gobierno, de llevar parte de la cultura popular al Teatro Colón, ámbito perteneciente a la "alta cultura".

Consideramos que la puesta en escena de los sainetes se debió solamente al rescate de parte de un acervo de la cultura popular que el Estado pretendía defender desde

los objetivos de su planificación, pero que no fue más prolífica debido a que sus contenidos no eran en su totalidad adecuadamente afines a los parámetros culturales del peronismo, como si ocurría con otros géneros. El sainete sólo ofrecía un elemento, que era la armonía.

Por el contrario, la revalorización del nativismo desde el teatro era más efectiva para las políticas culturales peronistas, no sólo por su pertenencia a la cultura nacional popular, sino también por sus contenidos, afines al ideario justicialista que se proponía rescatar y revalorizar una cultura nacional de origen latino de procedencia hispánica, preferentemente, aquella perteneciente a la tradición rural, que era previa al proceso inmigratorio.

El género teatral nativista, inserto en una tradición nacionalista conservadora, se definió “específicamente por su carácter costumbrista, por la búsqueda de la representación de la vida, el lenguaje y formas de ser tradicionales”, y su finalidad ideológica era “recuperar y fijar las tradiciones ante el acelerado avance histórico que provocaba su desaparición” (Mogliani, 2002: 175).

En estas particularidades del nativismo se fundaba la revalorización que del mismo se dio en este período, generando no sólo el rescate de textos del pasado, sino también la aparición de nuevos autores que se abocaron a la escritura del mismo.

Es así como, no sólo cobraron vigencia nuevamente autores nativistas ya conocidos, como el dramaturgo entrerriano Claudio Martínez Payva, sino que también, surgieron autores noveles que cultivaron el género practicando algunas innovaciones, tal es el caso del catamarqueño Juan Oscar Ponferrada o de Roberto Alejandro Vagni. Todos fueron figuras representativas en el marco de la cultura teatral oficial tanto por su labor dramática como por su desempeño en cargos públicos.

Martínez Payva había sido designado por la Comisión Nacional de Cultura como Director General Interino del Teatro Nacional de Comedia (posteriormente denominado Cervantes), para la temporada 1947, experimentado así cierto proceso de relegitimación, que sería potenciado por el recibimiento de la Medalla de la Lealtad de manos de Perón en octubre de 1950, durante los festejos de la Semana de la Lealtad.

Asimismo, Ponferrada obtuvo notoriedad por sus conferencias y labor en la gestión pública: ejerció la docencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes, dictó cursos

sobre Historia del Teatro Argentino en la Universidad de Buenos Aires y desde 1946 fue director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Además, por su labor teatral, obtuvo el Segundo Premio Municipal de Teatro (1943-1944) y el Primer Premio Municipal de Teatro (1943).

Similar situación fue la de Roberto A. Vagni, quien se desempeñó como Director del Teatro Cervantes, a la vez que fue uno de los primeros dramaturgos que incursionó en el teatro de propaganda durante este periodo⁷².

La recurrencia a la temática rural fue una de las constantes de estas obras, donde acontecían los conflictos sociales y sentimentales, que en muchos casos oponían a patrones y peones, gringos y gauchos, dando lugar así, a la crítica social.

Textos dramáticos como *La isla de don Quijote* y *Se dio vuelta la casa*, ambas de Claudio Martínez Payva, integraron el repertorio del Teatro Obrero Argentino de la Confederación General del Trabajo (CGT); y *Cruza*, del mismo autor, fue representada en 1950 en el Teatro Nacional Cervantes, bajo su dirección escénica. Como había ocurrido con su producción de las décadas del '20 y del '30, su temática central seguía siendo el gaucho y el mundo rural.

El elenco del Teatro Obrero Argentino de la CGT también incorporó a su repertorio *Madre tierra*, de Alejandro Berruti —pieza que había sido estrenada en 1920—, donde cobraba protagonismo la problemática de la propiedad de la tierra y la vida precaria de los hombres del campo en contraposición al poder terrateniente. El tratamiento de esta problemática había cobrado centralidad por estos años, reavivando el debate abierto por el peronismo resumido en la frase de Perón “la tierra es para quien la trabaja”. En este sentido, *Madre tierra*, de Berruti obtenía una dimensión política en este contexto, no sólo por las reformas sociales, sino también por ser representada por obreros, lo que le otorgaba vigencia a su tesis social:

“Alfredo. – Si, Señor; se lo niego a pesar de los títulos de propiedad que no son más que papeles heredados, que no significan la verdadera posesión. Se lo niego

⁷² Martínez Payva, Ponferrada, Vaccarezza y Vagni fueron quizás los intelectuales que tuvieron roles mayormente protagónicos en las políticas culturales teatrales, debido a su larga permanencia y diversa participación.

en nombre de la justicia. A ver: ¿a quién debe pertenecer la tierra? (Por Pedro.) A éstos, que van a ella a entregarle sus energías, el amargo sudor de todos los días, convirtiendo verdaderos eriales en campos de ricas mieses; a éstos que viven en la tierra generosa y la fecundan en su trabajo, arrancando de su seno los frutos que la naturaleza da para todos. ¿O debe pertenecer la tierra a quienes, como usted, no tienen más título de posesión que papeles guardados en la caja de hierro? ¡No, señor! ¡La tierra es un patrimonio de todos, como el sol y el aire, y debe pertenecer al que la trabaja y la cuida con amor, adherido a ella, como parte de su propia vida!” (Berruti, 1960: 34).

El teatro de Juan Oscar Ponferrada es el que, según la investigadora Laura Mogliani (2007), le aportó a la poética nativista una nueva dimensión trascendente por estos años, que respondía a un orden religioso y mítico. En el caso de la pieza *El carnaval del diablo*, que había sido estrenada en 1943 por la Compañía de los actores Eva Franco y Miguel Faust Rocha⁷³, esto podía observarse concretamente en las escenificaciones que se realizan del mito del Pucllay y los ritos del Carnaval en el norte argentino, al igual que en la construcción del cancionero regional típico de esta festividad popular.

Pero esta dimensión religiosa fue intensificada por Ponferrada en otra de sus obras titulada *El trigo es de Dios*⁷⁴, que sí formó parte de las políticas culturales peronistas con su puesta en escena en 1947, en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, bajo la dirección de Pablo Acchiardi. En esta pieza se potenciaba la religiosidad a través de la intertextualidad con fragmentos bíblicos, específicamente con la historia de Ruth, perteneciente al Antiguo Testamento. Se llevaba a cabo la construcción de un espacio simbólico al que denominaban “patria”, que era la síntesis del campo argentino, con sus

⁷³ Esta compañía teatral se desempeñaba dentro del circuito profesional culto, y tanto Eva Franco como Miguel Faust Rocha era figuras representativas de este sector del campo teatral.

⁷⁴ El elenco estuvo integrado por: Francisco Rullan, Amelia Senisterra, Malisa Zini, Ángeles Martínez, Leo Alza, León Zárate, Roberto Amigo, Alfonso Amigo, Américo Serini, Angélica López Gamio, José De Angelis, Rosa Catá, Roberto Vidal, Rey Evangelista, Pedro D’Elía, Elsa De Angelis, Herminia Faría, Milagros Lorraine, Amanda Rius, Blanca Lagrotta, Julio Renato, Natalia Montan, Nola Curi.

valores y tradiciones, y el territorio bíblico. A partir de la llegada de Ruth, ese espacio simbólico se convertiría en “la tierra de la paz”:

“Oh Ruth, tu has elegido y tú has sido llamada. Ahora no temo por ti, por cuanto has puesto tu alma en el Señor, mi Dios, de quien toda la misericordia es perceptible. Contigo volveré a la tierra de la paz. Donde el trigo será glorificado y los racimos saciarán toda sed. Porque el Señor ha vuelto sus ojos hacia su pueblo. A fin de que se cumpla, según Su voluntad, la palabra de los profetas que anuncian una buena nueva” (Ponferrada, 1967: 11).

“Mendigo.- Y bendita en tu fe la comunión sagrada de la sangre latina. Y en ambas la grandeza y la firmeza de la tierra argentina” (Ponferrada, 1967: 14).

Esta inserción de intertextos bíblicos por parte del autor, que obviamente provenía de un tradicionalismo católico como muchos de los agentes intelectuales que adhirieron al peronismo, estaba en estrecha relación con la adhesión que el peronismo hizo desde sus inicios⁷⁵ con el dogma de la Iglesia Católica, precisamente, según señala Lila Caimari (1995), en la inspiración cristiana de su política social.

La síntesis que puede alcanzar Juan Oscar Ponferrada en su pieza dramática *El trigo es de Dios*, reuniendo mitos y ritos locales con la religiosidad cristiana, que remite a su posicionamiento ideológico, implicó un aporte a la poética nativista otorgándole nuevas funcionalidades:

“En su obra dramática concretó la intención de convertir al teatro en una práctica religiosa (*Los Pastores*), o de llevar a la escena mitos regionales (*El Carnaval del Diablo*, *Un gran nido verde*) o relato bíblicos (*El Trigo es de Dios*). Estos son los rasgos que caracterizaron su dramaturgia: la asimilación del teatro a

⁷⁵ Esta adhesión al Catolicismo ya estaba presente en los discursos que Juan Perón enunciaba durante su gestión en la Secretaría de Trabajo y Previsión.

su función religiosa y comunitaria y la escenificación mítica. En estos objetivos trataba de emular al teatro griego, al que consideraba paradigma de la relación teatro-pueblo” (Mogliani, 2007: 277).

La inclusión de este repertorio nacional dentro de la programación teatral oficial implicaba la apropiación simbólica de una cultura local y popular —integrada por mitos, leyendas, paisajes, narraciones folklóricas, entre otros— por parte del Estado, quien los postulaba como los componentes de la “auténtica cultura nacional”. Esta operación que implicaba la selección de determinadas partes de la cultura local y las equiparaba a “la cultura nacional”, le permitía al Estado generar la identificación de determinados sectores en ascenso con esos valores considerados como los auténticamente nacionales. Es decir, en el complejo proceso que modificaba la estructura social del país y por extensión la identidad nacional a raíz de la llegada de nuevos sectores, los migrantes internos encontraban en esa programación oficial elementos que los consideraba e incorporaba a la cultura oficial.

3. 2. La disidencia con la cultura oficial: el “Teatro Independiente”

En el horizonte de expectativas de los escritores e intelectuales de izquierda de la década del '30, la revolución era percibida como algo posible e inminente. Tanto la crisis económica de 1929 en Estados Unidos, como la experiencia de la Unión Soviética y los acontecimientos revolucionarios de octubre de 1934 en Asturias, agudizaron esta sensación, incrementando su cercanía. En el marco de los partidos políticos, a través de la creación de agrupaciones o individualmente, estos intelectuales practicaron distintos modos de intervención social, política y cultural, todos con una impronta revolucionaria. Su rasgo central, según señala Sylvia Saítta, fue un “alto grado de internacionalización de su compromiso político”. En consecuencia,

“se actualizó y se reformuló la discusión acerca del rol del intelectual, la función del arte, las relaciones entre arte y sociedad o literatura y revolución, en un planteo a partir del cual se diseñaron nuevas prácticas y nuevos modelos de intervención política” (2001: 382-383).

Aunque, frente al contexto social internacional, se ensayaron distintos modos de réplica ideológica, en el que participaron varias disciplinas artísticas, hubo algunos que adquirieron mayor notoriedad y trascendencia en el campo cultural, como fueron la aparición de numerosas revistas y grupos pertenecientes al Teatro Independiente. Publicaciones culturales como *Claridad*, *Metrópolis*. *De los que escriben para decir algo*⁷⁶, *Contra*, *Conducta*, o periódicos como *Bandera Roja*, que respondía al partido comunista, datan de estos años.

Dentro del campo teatral, tomó notoriedad la experiencia iniciada por Leónidas Barletta, que bajo el nombre de Teatro del Pueblo, pretendía fundar un espacio de discusión y difusión que congregara a distintos agentes intelectuales de izquierda. Su fecha de inicio fue el 30 de noviembre de 1930, dando comienzo así al movimiento del

⁷⁶ Esta revista fue editada por Leónidas Barletta desde 1931 y fue órgano del Teatro del Pueblo.

Teatro Independiente en nuestro país, que rápidamente se nutriría con nuevas agrupaciones.

Esta experiencia se posicionó como emergente dentro del campo teatral, a la vez que se planteaba como una modernización entendida en términos de ruptura con respecto al microsistema teatral anterior⁷⁷. Es decir, su programa se centró excluyentemente en prácticas dramáticas y espectaculares europeas, conformando un “teatro culto”, que obtuvo la pronta legitimación del campo intelectual, revelándose contra el microsistema teatral del sainete y el grotesco criollos y el realismo finisecular, y el nativismo-costumbrista (Pellettieri, 2006: 69-157).

El modelo ideológico que tomaba Leónidas Barletta era el Teatro del Pueblo de Romain Rolland⁷⁸ y su concepción didáctica y movimientista del teatro. El funcionamiento de esta agrupación dirigida por Barletta residía en la realización de un “teatro de arte” de alto contenido social, con un activismo de parte de sus miembros que podía ser entendido en términos de militancia, con una organización en asambleas y comisiones que sustentaba tanto la estructura del grupo como su labor intelectual.

En el momento de irrupción del peronismo en octubre de 1945, el Teatro del Pueblo transitaba su primera fase —comprendida entre los años 1930 y 1949—, a la que Osvaldo Pellettieri denominó de “culturización”, consistente en la aparición de nuevos modelos dramáticos y espectaculares y el advenimiento de una nueva ideología estética (1997: 20).

Tanto por las particularidades que constituían al Teatro del Pueblo y a los demás grupos pertenecientes al Teatro Independiente, como por las características de las políticas culturales peronistas anteriormente analizadas, entendemos que eran proyectos

⁷⁷ Osvaldo Pellettieri (1997) en su modelo de periodización de la historia del teatro argentino define a la aparición del teatro independiente como su primera modernización:

“El teatro argentino debía entrar en contacto con el mundo. Nuestra escena debía integrarse, ponerse a la altura del cambio mundial, culturizarse. Por primera vez en nuestro teatro la evolución, el cambio, se daban por polaridad y contraposición de los modelos anteriores y no por desarrollo de un organismo o antecedente del sistema” (1997: 40).

⁷⁸ La propuesta de Romain Rolland (Francia, 1866-1944) se resumía en la consigna “el teatro por el pueblo y para el pueblo”, y consistía en un proyecto cuyo referente eran los sectores populares y su realidad, en oposición al teatro burgués. Su libro *El teatro del pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo* fue publicado en París en 1903.

totalmente disímiles y antagónicos. En efecto, el Teatro Independiente encontró en este gobierno a un adversario, que en cierto modo, por su posicionamiento ideológico opuesto no se convirtió en un mero obstáculo, sino, en un enemigo que potenció —sin buscarlo— la creatividad y fortaleza del grupo.

Las tensiones con el Teatro Independiente se iniciaron ya desde la aparición de Perón en la Secretaría de Trabajo y Previsión en 1943. Conflictividad que no se restringía a las agrupaciones de este movimiento teatral, sino a toda la izquierda en general. Efectivamente, una de las primeras medidas tomadas por el gobierno militar que había realizado el golpe de 1943, fue la clausura por tiempo indeterminado del periódico comunista *La Vanguardia*, el 22 de abril de 1944. Ocho meses más tarde reaparecería convertido en semanario.

En lo que respecta al Teatro Independiente, las medidas implementadas estuvieron centradas principalmente en la censura tanto de las salas teatrales⁷⁹ como del repertorio de los grupos. El carácter universalista de los textos dramáticos representados como su ideología eran algunos de los cuestionamientos que realizaban las autoridades militares y posteriormente el gobierno democrático de Perón. Con respecto a las salas, su clausura no era más que una máscara que encubría una diferencia ideológica. Obviamente, que este tipo de medidas generarían una polarización irreconciliable entre el Teatro Independiente y el campo de poder.

Uno de los casos de censura que adquirió gran notoriedad en 1949 fue la prohibición municipal de la puesta en escena de *El malentendido*, de Albert Camus, que imposibilitó la visita posterior del autor a la Argentina.

Son diversos los testimonios de integrantes del Teatro Independiente o cercanos a éste, que refieren a la prohibición y persecución de actores y autores. Algunos casos son comprobables, pero no ocurre lo mismo con el resto de los testimonios. En cierto punto la censura y persecución ejercidos por el gobierno peronista en estos años, se tornan un terreno difuso donde carecemos de testimonios o documentos que den cuenta de ellas, lo que no implica la anulación de su existencia.

⁷⁹ Las salas teatrales clausuradas y desalojadas fueron las pertenecientes a las agrupaciones Teatro del Pueblo, La Máscara y Juan B. Justo.

En el mismo terreno de la censura por parte del Estado, pero situándonos en el campo literario, también existen algunos testimonios que nos informan acerca de ello, aunque parecería que dentro de esta disciplina la presencia del campo de poder fue menor que en el teatro.

Al respecto, Andrés Avellaneda (1983) en sus estudios sobre literatura argentina y peronismo, observa que los testimonios ocasionales que se hallan evidencian la existencia de un clima de control asistemático, internalizado más que nada en el circuito mismo de producción literaria, o sea en el nivel de escritores y editores; o de un sometimiento del escritor a un control difuso más o menos efectivo según el poder del rumor o de la noticia informal. Paradójicamente, muchos de los autores argentinos más representativos, que eran opositores al peronismo, desarrollaron a lo largo de estos años, la parte más importante de su obra que nutre la literatura nacional⁸⁰.

La percepción de estos agentes intelectuales de izquierda con respecto al peronismo se reducía “al establecimiento de una dictadura fascista” (Altamirano, 2002: 225), lo que implicaba una radicalización de sus opiniones con respecto al gobierno peronista, y más aún al proyecto cultural que éste estaba implementando. Así definía el crítico e historiador Luis Ordaz —cercano al Teatro Independiente y afín a una ideología de izquierda—, a este periodo:

“El régimen que se llamó a si mismo ‘Justicialista’ se caracterizó frente a otros regímenes de semejante cuño porque consiguió estructurar un estado totalitario y discrecional perfecto, tras del biombo chino de un gobierno de apariencia popular y organización democrática. (...) Se hablaba a gritos de ‘libertad gremial’, pero las celdas estaban repletas de auténticos dirigentes obreros (cuando no desaparecían misteriosamente) que, al no entregarse a los manejos oficiales, eran suplantados por delegados títeres” (1956: 255).

⁸⁰ En ese sentido, Avellaneda observa que:

“Es sumamente sugestivo que sean éstos los años en que la literatura argentina experimenta a un copioso y rico desarrollo de ciertas formas narrativas como el policial y la fantástica” (1983: 36).

El posicionamiento de Ordaz⁸¹ resume la visión antiperonista que dominó en el Teatro Independiente. Entendemos y ubicamos su testimonio como producto de un pensamiento de izquierda que debió enfrentarse en los años '40 y '50 a la llegada de un movimiento de masas, al que juzgó y nominó desde parámetros que respondían a la realidad europea de aquellos años —que era observada atentamente—, por esa razón, epítetos como “dictadura”, “nazi” y “fascista” eran comunes para referirse al gobierno peronista.

Pero existe otro punto a través del cual los integrantes del Teatro Independiente potenciaban su disidencia con el peronismo: se trataba de la captación de las masas obreras y su constitución como público de sus espectáculos. Si bien, el Teatro del Pueblo y las demás agrupaciones del Teatro Independiente tenían como objetivo educar al pueblo por medio del teatro, éste no pudo ser concretado ya que el sector social que concurría a sus funciones y demás eventos culturales era la clase media, que, por otra parte, conformó una porción considerable del antiperonismo. En cierto modo, su concurrencia a estos eventos podría ser entendido como una especie de militancia opositora al gobierno.

La contracara de este proyecto cultural la constituía la asistencia de los sectores obreros —en términos masivos— a los espectáculos organizados por las políticas culturales peronistas, al igual que al teatro perteneciente al circuito profesional-comercial de la “Calle Corrientes”. En ambos casos, se trataba de un teatro popular que contaba con una gran afluencia de público, que ofrecía textualidades que en muchos casos ya transitaban por su etapa de remanencia, como, por ejemplo, el sainete, la comedia asainetada y los dramas nativistas.

En consecuencia, esta cultura popular que predominaba en el gusto de los sectores obreros, era totalmente opuesta a los fundamentos del proyecto creador del Teatro Independiente. En ese sentido, las agrupaciones continuaban el posicionamiento que la izquierda tradicionalmente tenía con respecto a la cultura popular, entendiéndola como reaccionaria y contraria a todo proceso de concientización política que pudiera lograrse

⁸¹ Ordaz menciona el encarcelamiento de obreros que no respondían al oficialismo, hecho que puede documentarse, principalmente de trabajadores comunistas, socialistas y anarquistas, considerando que el peronismo se había plegado a una campaña anticomunista, que tenía una repercusión internacional. Pero, no ocurre lo mismo con las desapariciones que menciona.

en los trabajadores⁸². Efectivamente, uno de los postulados iniciales del Teatro del Pueblo desde su origen fue su disidencia con el teatro comercial y la figura protagónica del capocómico.

Esta percepción que consideraba al peronismo como un obstáculo para la concreción del proyecto del Teatro Independiente, está presente en el testimonio de Pedro Asquini —uno de los hacedores de Nuevo Teatro— donde se refiere a su experiencia en la agrupación La Máscara:

“El público era en su mayoría de esa clase de trabajadores que desapareció: el obrero ilustrado, amigo de las bibliotecas, con el periódico y el libro bajo el brazo; participe protagónico de polémicos debates sobre arte y política. Ese tipo de obrero desapareció con el peronismo. Era lógico: Perón con las mejoras sociales le compró la conciencia a la masa y ya no había discusión posible, se fueron yendo a baraja” (2003: 22).

La representación del obrero que construye Asquini, que se inscribe en un registro absolutamente romántico, pasa por alto la composición real del público del Teatro Independiente que eran algunos sectores medios que respondían a un pensamiento de izquierda y no los sectores trabajadores. Por otra parte, da cuenta de la visión antiperonista para la que —en términos de Eduardo Romano— “el peronismo significó una grave lesión para nuestra cultura, porque alentó el espíritu de diversión, la rebeldía y el descató a este conjunto de normas y prácticas (...) convertido en sinónimo de la cultura argentina” (1973: 14). Este posicionamiento desconocía de este modo, todo un proceso de modernización cultural que afectaba, por estos años, a los sectores populares y a la cultura argentina, y por extensión a la estructura social del país.

⁸² Hernán Camarero en relación a la presencia de la cultura popular en los obreros -especialmente del carnaval-, y la reacción del partido comunista, sostiene que:

“Las jornadas de divertimento tenían un límite que no debía trasponerse: el carnaval, la antigua celebración inspirada en el Rey Momo (aquel dios de la burla, expulsado del Olimpo por sus bromas sarcásticas), que estaba instalada en la cultura popular. Para los comunistas, el carnaval implicaba el embrutecimiento de las masas y un ataque a los principios de la lucha de clases. Si sus seguidores no entendían estas verdades, el partido no dudaba en amonestarlos” (2007: 255).

Una de las características predominantes de la izquierda argentina, incluyendo a los teatristas, que afectó su visión del contexto social local, fue la dominancia de una impronta internacionalista en su percepción de la realidad. En una primera instancia, la posibilidad de la revolución se había convertido en una idea rectora de sus pensamientos y proyectos, al punto de convertir a ciudades como Moscú y Madrid en el espacio simbólico donde se concretaban sus deseos utópicos.

Después, frente al avance del fascismo y el nazismo en Europa, se produjo un giro, instalando su interés en frenar la expansión de los mismos en el ámbito nacional, ubicando en el centro de sus preocupaciones valores universales, como la democracia, la justicia y la libertad (Saítta, 2001).

Es justamente allí, donde se instala la incomprensión hacia el fenómeno peronista, que fue evaluado y calificado a partir de las experiencias acontecidas en Italia y Alemania, considerando solamente las características no democráticas del peronismo.

3.2.1. Las representaciones del peronismo en *El puente*, de Carlos Gorostiza

Aunque el Teatro Independiente era un bastión importante dentro del sector antiperonista, no sólo por sus integrantes, sino también por la composición de su público, en su producción no fue dominante la presencia de la representación del peronismo como núcleo de discusión. Obviamente, una de las primeras respuestas a esta ausencia puede sustentarse en la censura ejercida por el gobierno.

Igualmente, el Teatro Independiente hallaba el punto de discusión con el campo de poder a partir de la representación de textualidades extranjeras, donde temas como la libertad eran centrales. Es decir, su polémica era entablada de manera indirecta, ya que lo que prevalecía con respecto al peronismo, era el silencio. Esta actitud que se fundaba en no hablar de aquello que ocasionaba una molestia, sería recurrente en años posteriores en los autores y grupos pertenecientes a este movimiento teatral.

Más allá de esta postura que fue la predominante, en una de las agrupaciones teatrales se llevó a escena un texto que precisamente tomaba a la realidad nacional de la

época como tema central, acercándose así inevitablemente al peronismo. Se trata del estreno de *El puente*, de Carlos Gorostiza, el 4 de mayo de 1949, llevado a cabo por la agrupación La Máscara, con dirección a cargo del autor y Pedro Doril⁸³.

Según los estudios de Osvaldo Pellettieri (1997, 1999, 2003, 2006), en el estreno de *El puente* convergen varios factores que atañen a la concreción de cambios dentro del movimiento del Teatro Independiente. Se da inicio con esta pieza a su segunda fase denominada de “nacionalización”, que tiene como características generales la contextualización social de los espectáculos, la inclusión de su discurso en lo argentino y latinoamericano, la indagación en la poética realista y la intención de captar un público popular.

El texto marca abiertamente una apertura hacia la realidad nacional ubicando la acción “en Buenos Aires, alrededor de 1947”, referencia temporal que remite ineludiblemente a los años de apogeo del primer gobierno peronista. Además, a lo largo del texto, inscripto en una estética realista, se observa que la realidad social funciona como un intertexto predominante en la estructura del mismo. Un ejemplo de ello, es la conformación de las clases sociales —media y baja— inserta en la distribución social porteña, y la construcción del sistema de personajes en función de éstas, construyendo de este modo, un sistema de elementos opuestos (la barra de muchachos de la calle y la familia de la casa), que se encuentran en pugna.

Dentro de este propósito de contextualización del Teatro Independiente, otro de los aportes que realiza la pieza de Carlos Gorostiza, es la introducción de un habla coloquial propia del Buenos Aires de aquellos años, que tiene como rasgo central el uso del “vos”. Hasta el momento, tanto el Teatro Independiente como el microsistema profesional-culto habían utilizado un discurso neutro literaturizado (Pellettieri, 2006).

Las características hasta el momento mencionadas, distinguen a *El puente* dentro de la historia del teatro argentino⁸⁴. A ellas, debemos agregar que también se trata de la

⁸³ Escenografía: Gastón Breyer. Elenco: Mario Rolla, Alejandra Boero, María Elena Sagra, Pedro Doril, Adriana Campos, Antonio Rivas, Edgardo Nervi, Carlos Felpar, José Chal, Hugo Monzón, Alejandro Ester, Enrique D'Amico, Pedro Asquini, Gabriel Lannes, Salvador Millán, Miguel Narciso Bruse, Jorge Dublán, Erna Becher, Delia Irigoyen, Nora Vernay. Teatro La Máscara.

⁸⁴ Según las investigaciones de Osvaldo Pellettieri,

primera pieza que lleva al peronismo a escena —aunque sea de modo sesgado— producida por el Teatro Independiente, además, realizada en pleno apogeo de la primera gestión peronista.

Las transformaciones sociales acontecidas en el país desde mediados de la década del '40 produjeron, casi de modo ineludible, el inicio de este proceso de acercamiento del Teatro Independiente a la esfera social, donde *El puente* se establece como obra pionera, incorporando los conflictos sociales a su trama.

En este sentido, se trataría de la primera polémica que el Teatro Independiente entablaba de modo abierto con el peronismo. La obra de Carlos Gorostiza se propone ofrecer una visión de la realidad, donde prevalece el predominio de una crisis económica, en cuyo marco se produce el enfrentamiento de dos clases sociales, concebidas como antagónicas.

Osvaldo Pellettieri considera que Gorostiza debatió en *El puente* las tensiones entre lo estatuido y lo nuevo en la sociedad argentina. Trató de clarificar, quizás sin demasiada profundidad, una serie de intertextos sociopolíticos: la aparición del peronismo, el advenimiento de un nuevo sector social a la vida nacional, los antagonismos que le sucedieron, el odio social generado en dos bandos —peronistas y antiperonistas—, el acreciente tema económico (1997: 59).

En el marco de ese debate, en el que se insertan una serie de representaciones de sectores y problemáticas sociales concebidos de modo programático al punto de construir personajes delineados como “roles sociales” (Pellettieri, 1997), es donde observamos que la visión del autor sobre la realidad se ve afectada por las mismas variables que predominaban en el pensamiento de izquierda en la Argentina de aquellos años.

Si bien en *El puente* es meritorio el intento de acercamiento y comprensión hacia la realidad nacional, consideramos que la permanencia de determinadas matrices de pensamiento, que estaban presentes no sólo en el autor, sino también en el Teatro Independiente y en el público que presenciaba la puesta en escena, conllevan la

“El puente es un antecedente de la contextualización que se operó en la tercera fase del microsistema y que consistió en el develamiento de la declinación de la clase media argentina después de los primeros fracasos en sus intentos por protagonizar la vida política del país” (2006: 88).

producción de representaciones sociales que se encuentran, en cierto modo, alejadas de la realidad de la época, escamoteando una serie de acontecimientos que por su magnitud resulta difícil desconocer, más allá de su coincidencia o no con ellos.

El punto central de debate que abre la pieza es presentar a la Argentina del primer peronismo inmersa en una gran crisis económica, donde quienes se ven mayormente perjudicados son los sectores populares, aunque también los sectores medios. A partir de la metáfora de la construcción del puente, que alude a la distancia existente entre dos clases sociales, que, por otra parte, se establece como insalvable ya que la construcción se interrumpe con un final trágico, Gorostiza define un estado de situación a través de una división espacial: la calle/ la casa, ámbitos que remiten a las esferas sociales opuestas. También lo hace a través del discurso y acción de sus personajes, muchos de los cuales tendrán un peso mayor a la hora de evaluar el presente, como ocurre con el personaje del Padre.

Dentro de este esquematismo en el diseño del sistema de personajes, algunos se presentan de un modo más acertado y verosímil, más cercano a su referente. Precisamente, esos es lo que sucede con la concreción de la representación de la clase media a través de los habitantes de la casa —su ámbito de pertenencia—, que contiene el sentimiento de amenaza hacia el avance de los sectores populares y su disgusto hacia las mejoras sociales que éstos pretendían y conquistaban. Este tema es problematizado por el sector femenino de la casa, a raíz de una cuestión concreta que es el empleo del servicio doméstico.

Elena: (...) Vos sabés que ahora, con la falta de sirvientas...

Tere (*explotando*): ¡No me hables! ¡Es un problema terrible!

Elena: ¡Ja! ¡Si lo sabré yo!

Tere: (*con vos aguda*): ¡En casa se nos va a ir la que tenemos...!

Elena: ¡Ah, sí!

Tere: Sí, va a trabajar a una fábrica. Vos sabés, estas chirusas, con tal de trabajar poco hacen cualquier cosa..." (Gorostiza, 1993: 347).

Es así como desde este sector social, con la carga de todos sus prejuicios, se advierte la existencia de un proceso que afecta a los sectores bajos, y por contraposición, a los intereses de los estratos medios. Si bien, solamente se alude al empleo del personal doméstico, esa conversación no es más que la sinécdoque de los resquemores que despertaban en estos sectores las conquistas sociales de los trabajadores.

Frente al posicionamiento de estos personajes, se erige la voz del Padre, quien es el encargado de contrarrestar y evaluar el pensamiento de los sectores medios, advirtiendo el proceso social que se estaba gestando:

“Padre: Y usted... ¿Trabajaría de sirvienta?

Tere: ¿Yo? ... No sé por qué tendría que hacerlo.

Padre: Eso es lo que ellos también se han empezado a decir, ¿ve?”
(Gorostiza, 1993: 352).

La figura del Padre se constituye como una instancia mediadora entre ambos sectores, si bien, su ámbito de pertenencia es “la casa” y su extracción social es la clase media. Pero, a pesar de su origen, trasciende los prejuicios, lo que le posibilita evaluar el presente a través de su metáfora de “la escalera”:

“Padre: Vea. Antes las clases sociales eran dos. Aquí estaban los de arriba y aquí estaban los de abajo. Ahora no. Ahora todo está más entreverado. Ahora hay una escalera. (Ese es su argumento.) Eso es. Una escalera. Cada uno tiene un escalón. Unos están debajo de todo y otros arriba, pero hay un montón de escalones llenos de gente. Y todos luchan por subir y por no bajar, ¿comprende? Entonces, no hay tiempo para otra cosa. El de abajo le hace cosquillas al de arriba, y el de arriba le tira patadas al de abajo. ¿Se da cuenta? De vez en cuando, alguno escurre y sube; y otro pega un resbalón y cae. Pera esas son excepciones” (193: 351-352).

Aunque, dentro de los integrantes de la clase media, el personaje del Padre adquiere cierta objetividad ante la realidad, con respecto al resto, debido a su capacidad

para evaluar el presente y sus complejos procesos sociales, no consigue constituirse en un personaje positivo dentro del sistema de personajes de la obra, debido a que con sus opiniones termina por valorizar un orden anterior, donde la movilidad social del presente era inexistente. Es decir, más allá de esta presencia mediadora y su pensamiento, la representación que se realiza de la clase media se constituye en una contundente crítica a este sector.

“Padre (continuando): En mis tiempo, sacando algunos anarquistas y otros cuantos socialistas, todos vivían tranquilos. Los de arriba, contentos. Y los de abajo, bueno, los de abajo, al menos vivían resignados. Pero hoy en día... (Silbido de admiración)” (Gorostiza, 1993: 352).

Paradójicamente, los sectores populares, figurados en la barra de la calle —único ámbito en el que se desplazan—, quienes serían los protagonistas de esas mejoras sociales que inquietaban a los sectores medios, no parecen percibir las y mucho menos disfrutarlas. Y es allí, donde *El puente* establece una contradicción en su planteo y en su propósito de incorporar la realidad social al teatro. Si la clase media manifiesta su incomodidad frente a las mejoras laborales de los trabajadores, cómo es posible que éstos aparezcan inmersos en una profunda crisis, totalmente ajenos a esa realidad que provoca el disgusto del resto de la sociedad.

Concretamente, la representación que la pieza de Gorostiza realiza del peronismo consiste en el planteo de una gran crisis económica que afecta a los sectores populares, manteniéndolos desconcertados, en una fecha definida como 1947, momento de apogeo del gobierno peronista. Pero esa crisis se contradice con el discurso de los personajes de la clase media en la misma pieza, que reside en las mejoras que afectaban a los sectores bajos.

Por otra parte, observamos en las representaciones de esa crisis, una distancia con los acontecimientos históricos, al punto de construir una representación cuyo referente parecería ser la crisis de los años '30, que Roberto Alrt ilustrara en sus *Aguafuertes porteñas*. Por supuesto, que esta representación pretende discutir con las reformas sociales llevadas a cabo por el peronismo, exponiendo un punto de vista distinto al

oficial. Pero es allí, donde nuevamente la visión de Gorostiza entra en contradicción con el pensamiento de algunos referente de la izquierda y del antiperonismo.

Tal es el caso de Américo Ghioldi, representante del partido socialista, quien debatió intensamente sobre el peronismo en aquellos años, que en su artículo titulado “La Vanguardia, los socialistas y el coronel Perón”⁸⁵, reconoce las reformas laborales realizadas por Perón desde la Secretaría de Trabajo y Previsión, agregando que fueron las mismas que inicialmente propusieron los socialistas. Es decir, ya en 1945, fecha de la que data este texto, la izquierda discrepaba con Perón a raíz de sus reformas destinadas a los sectores trabajadores⁸⁶.

Las reformas referidas por Ghioldi en 1945, que en 1947 —año en el que transcurre la acción de *El puente*—, ya habían sido profundizadas e intensificadas por la planificación del Estado, no parecen afectar a los sectores pobres de la pieza de Gorostiza, quienes atraviesan una crisis social que los desconcierta, frente a la cual no pueden argumentar una explicación y, menos aún, una salida.

“Tilo (otra vez extemporáneamente): Che, Ñato, ¿vos sabés por qué viene la crisis?

Ñato (en baba): ¿Qué?

Teso: Si sabés por qué viene la crisis...

⁸⁵ Este texto fue publicado en Ghioldi, Américo, 1945. *Palabras a la nación*. Buenos Aires, Editorial de La Vanguardia: 258-263.

⁸⁶ Decía Américo Ghioldi, por aquellos años:

“En cuanto a su llamada obra de justicia social estamos también en condiciones espirituales de reconocer que el coronel Perón ha cumplido una obra no exenta de interés, no importan los motivos y circunstancias por los cuales la concibió. Cuando vio perdida la revolución se dio a preparar apresuradamente un plan a fin de allegar prestigio popular al 4 de junio. Realizó así una obra de aumentos de salarios, concesión de jubilaciones, etc., que si bien no salvó la revolución, porque ésta ha fracasado irremisiblemente, sirve al menos para reconocer algunos esfuerzos dignos de consideración (...). El señor Perón abrió las carpetas parlamentarias, tomó las iniciativas socialistas, se apoderó de nuestros proyectos sociales sobre aprendizaje del joven y sobre tantos otros temas de legislación de trabajo y cumplió así, sin originalidad pero con fervor de neófito, un aspecto parcial y limitado de lo que se llama justicia social. No nos desagrada que haga esto, ni que tome aquello. Luchamos por imponer nuestras ideas y no queremos disputar a nadie, ni siquiera al coronel Perón, campeonato alguno para imponer la propia persona. Más aún, las medias que han podido beneficiar censurablemente a los trabajadores, son definitivas; nadie dará un paso atrás” (en Altamirano, 2001: 78-79).

Ñato: claro que sé.

Pichín: Vamos Ñato, qué vas a saber.

Ñato: Seguro que lo sé. Mi viejo me lo explicó el otro día.

Tilo: A ver...

Ñato: Es muy largo, che. ¿Ahora me venís con esas cosas?

Pichín: ¡no viste que no sabe ni medio!

Ñato: Ufa, che, ¡sí lo sé! Ahora no tengo gana...

Ronco: Una crisis viene cuando no hay plata” (Gorostiza, 1993: 336).

A diferencia de la construcción realizada de la clase media, la pieza evidencia dificultades en su representación de los sectores populares en relación a su referente, y consideramos que ello radica en los conflictos que la izquierda intelectual tuvo para comprender la realidad y la cultura nacionales, y más aún si eran de índole popular. Precisamente, la percepción del fenómeno peronista fue afectada por esa visión internacionalista de la izquierda intelectual, que obstaculizaba todo acercamiento y comprensión al mismo. Como señala Silvia Sigal:

“A diferencia de la vasta mayoría de las clases populares, entonces, para el conjunto de los intelectuales el gobierno de 1943 y la figura del coronel Perón eran literalmente ilegibles fuera del contexto internacional. Perón vino así a incrustarse en un sistema de oposiciones preconstituido. En este sentido, los orígenes del peronismo popular y del antiperonismo fueron esencialmente asimétricos” (2002: 501).

Es decir, la construcción de los sectores populares en *El puente*, de Gorostiza es producto del antiperonismo dominante en la cultura de izquierda argentina, que no pudo juzgar los hechos más allá de los parámetros internacionalistas desde los que veía la realidad, práctica que venía llevando a cabo desde la década del '30. Estas matrices de pensamiento seguirían operando a futuro, haciéndose presentes a la hora de comprender la cultura popular, y por ende, al peronismo.

La puesta en escena de *El puente*, de Carlos Gorostiza realizada por La Máscara, no obtuvo el éxito de público buscado, limitándose a los asistentes habituales del Teatro Independiente⁸⁷. Alcanzó una repercusión mayor dentro del campo intelectual y del campo de poder debido a su debate entablado con el peronismo. En efecto, desde el oficialismo, rápidamente se generó una réplica, que fue *Clase media*, de Jorge Newton, estrenada en el mismo año en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, y que integra el corpus de obras dramáticas de propaganda peronista. También se realizó una puesta en escena dentro del circuito profesional culto en el mismo año, bajo la dirección de Armando Discépolo y a cargo de la compañía de Nélica Quiroga, en el Teatro Argentino⁸⁸. Esto constituye un hecho significativo debido a que se traslada un producto del Teatro Independiente al circuito comercial, trasgrediendo, de este modo, los postulados de ese movimiento.

Asimismo, poco tiempo después se filmó la versión cinematográfica de la obra, bajo la dirección de Carlos Gorostiza y Arturo Gemmiti, cuyo guión pertenecía a Gorostiza, Gemmiti y Nicolás Olivari. El film fue estrenado el 1º de septiembre de 1950. La realización de esta producción y la intervención central de Gorostiza en la misma dan cuenta de que la censura que existió por estos años no tuvo un carácter rígido y sistemático, tal como señalamos anteriormente. Porque si esto hubiese sido así, *El puente* no hubiese llegado al cine, ni Gorostiza hubiese participado en el proyecto que había sido subvencionado por el Estado.

En este sentido, Clara Kriger en su análisis de la versión cinematográfica de *El puente* sostiene que

⁸⁷ A raíz de la pretensión de captar un público popular, que no fue lograda, Osvaldo Pellettieri señala que la puesta en escena más exitosa de esa temporada fue *Cuando los duendes cazan perdices*, de Orlando Aldama, protagonizada por Luis Sandrini, en el Teatro Astral. La misma –perteneciente al circuito profesional-comercial- recaudó un millón de pesos durante 1949, y ocho millones al cabo de cuatro temporadas consecutivas en la misma sala, que contaba con casi dos mil localidades (1997: 54-55). Esto alude, inevitablemente, al desfase existente entre la programación del Teatro Independiente y un público de extracción popular.

⁸⁸ El elenco estaba integrado por Héctor Rivera, Jorge Duran, Pedro J. Martínez, Reynaldo D'Amore, Saúl Jarlip, Horacio Delfino, Dorita Acosta, Mario Lozano, Marcela Sola, Jorge Larrea, Nélica Quiroga, María del Pilar Lebron, Rodolfo Onetto, Italo Sportelli, Daniel Vidone.

“es necesario recalcar que este producto cinematográfico tan diferente, recibió subsidios y protección estatal, a pesar de haber sido realizada por un grupo de teatro independiente que a la sazón se definía como espacio productor de cultura opositora” (2007: 358).

Entonces, la reacción del gobierno peronista frente a la puesta en escena de *El puente* se limitó a la construcción de una réplica desde el circuito oficial. No recurriendo a la censura de los participantes, de lo contrario, Gorostiza no hubiese podido intervenir en la versión cinematográfica en este período, ni en otros proyectos insertos en el marco de la política teatral oficial.

No obstante, en la versión cinematográfica ocurre un hecho significativo. Se trata del cambio de fecha en el que transcurre la acción, pasando a desarrollarse en 1942. Es así como el planteo de la crisis de la pieza, que describíamos anteriormente, cobra verosimilitud, ya que la historia se desarrolla antes de la gestión peronista. Asimismo, hay otro hecho que también merece destacarse: al situarse en 1942 el cine está convirtiendo a la pieza teatral antiperonista en una película que avala los cambios implementados por el peronismo. Es decir, se invierte el sentido original.

Más allá de los cuestionamientos que podamos realizar sobre el modo en que la pieza de Gorostiza entabla relaciones con la realidad nacional, consideremos que su intervención en el debate que se estaba dando dentro del campo intelectual, conlleva aspectos meritorios. En este intento de concretar un proceso de asimilación y réplica de los hechos sociales y políticos, nos resulta destacable que *El puente* no trabaje con el tópico de la “invasión” o la dicotomía “civilización y barbarie” para tratar la presencia del peronismo, como lo había hecho la literatura antiperonista de la época. Es así como la obra escapa a este tipo de problematizaciones del tema, intentando ofrecer una versión distinta, con sus restricciones.

Por último, consideramos importante resaltar para nuestra investigación, cuándo aparecen las representaciones del peronismo en el teatro argentino desde los sectores opositores, entendiendo a estas representaciones como una forma de intervención en el debate del campo intelectual.

Andrés Avellaneda (1983) sostiene que desde 1943-1945 hasta fines de la década del '50, es cuando se establecen las pautas básicas del tipo de respuesta vehiculizada por la literatura frente a la irrupción del fenómeno peronista. En cambio, desde el teatro esto recién ocurre en 1949 con el estreno de *El puente*. Es decir, el teatro responde al contexto sociopolítico unos años más tarde a un proceso al que la literatura vislumbra desde la época de su gestación.

En suma, las formas de replica ideológica concebidas como reacción al contexto sociopolítico entabladas desde el Teatro Independiente se circunscribieron a dos tipos: por un lado, a nivel de la producción de textos dramáticos, se restringió a *El puente*, de Carlos Gorostiza; y por otro, se centraron en el diseño de una programación netamente ideologizada con autores como Bertolt Brecht, Máximo Gorki, entre otros, que le permitían expresar su disconformidad política.

Conclusiones

Las representaciones del peronismo en el período comprendido entre los años 1945 y 1955 fueron producidas desde dos circuitos teatrales diferentes, el oficial y el del Teatro Independiente. En el primero de los casos las representaciones correspondían a la producción de las políticas culturales teatrales del primer peronismo (1946-1955). En el segundo, a la producción de uno de los grupos del Teatro Independiente, movimiento cultural que congregaba a gran parte del sector antiperonista dentro del campo teatral.

El diseño de las políticas culturales del peronismo respondía a la planificación diseñada por el Estado en distintas materias, en este caso con el objeto de alcanzar la “homogeneización de la cultura” a partir del uso de distintas vías, entre ellas, el teatro. En este sentido, se le atribuía al teatro una función social, convirtiéndolo en una herramienta para llevar a cabo la inclusión de nuevos sectores sociales hasta el momento marginados, que operarían como factores determinantes a la hora de construir un consenso en una sociedad reticente a la incorporación de las masas a la vida social, política, e incluso, cultural.

Con este fin, se construyó un aparato cultural teatral que funcionaba como difusor de los imaginarios del peronismo. Este no se restringió a la producción de textos dramáticos y espectaculares, sino que estableció una compleja red integrada por distintos ejes que vehiculizaban los postulados de la doctrina justicialista a través de las representaciones del peronismo. Estos eran, la producción de un teatro de propaganda realizado por intelectuales peronistas; la selección de un teatro popular nacional previo al peronismo y afín a los gustos de los sectores populares; el desarrollo de experiencias teatrales educativas; el uso de espacios teatrales que pretendían expandir estratégicamente la programación oficial; y por último, el desempeño de algunos actores que adherían al peronismo como estrategias de identificación popular con respecto a las masas. En todos los casos, las representaciones del peronismo se inscribían en valores tradicionalistas y conservadores, lo que provocaba la reacción negativa de los sectores dominantes dentro del campo intelectual y del campo teatral.

Una de las consecuencias que debemos destacar de estas políticas culturales, reside en la inclusión y formación de nuevos espectadores que el peronismo realizó a

través de la organización de las actividades teatrales. La participación activa de los sectores populares en ellas tuvo consecuencias pedagógicas, convirtiéndolos en espectadores teatrales, potenciando su competencia cultural. En este sentido, se experimentó un desplazamiento de estos nuevos espectadores hacia otros circuitos teatrales como el comercial de la “calle Corrientes”, donde la presencia habitual de este nuevo actor social se tornó notable y masiva.

Entonces, a partir de las modificaciones económicas y culturales que afectaron a los sectores populares, estos se constituyeron en consumidores habituales de productos culturales preexistentes al peronismo, tales como el teatro del circuito profesional-popular. Cabe destacar que el Estado peronista no promovió modelos culturales propios, sino que postuló la inclusión de las masas a un sistema de consumo cultural ya existente ligado en algunos casos a otros sectores sociales. Las masas peronistas participaron —de esta manera— de costumbres y estilos de vida de los sectores medios, incluyendo los modos y conductas del consumo cultural propias de este sector social. De este modo, los gobiernos peronistas a partir de la inclusión de nuevos espectadores en forma masiva llevaron a cabo un proceso de modernización cultural.

El otro polo de producción de las representaciones del peronismo fue el Teatro Independiente, bastión de la oposición, donde se nucleaba una parte de los sectores medios que respondía a un posicionamiento de izquierda. Desde este sector prácticamente no se trató al peronismo desde su programación. Las únicas representaciones existentes pertenecen a una de sus obras dramáticas —*El Puente* (1949), de Carlos Gorostiza— que respondía a una decisión programática de realizar una contextualización social de los espectáculos, adecuándose a las transformaciones sociales ocurridas en el país.

Las representaciones del peronismo presentes en esta pieza pueden ser entendidas como producto de las interpretaciones que este sector de la cultura argentina realizó de este fenómeno político. Más allá de los intentos por acercarse a la realidad nacional, las representaciones respondían a las matrices ideológicas propias del pensamiento de izquierda de la época, que analizó al peronismo desde parámetros internacionalistas. De este modo, las representaciones del peronismo en la obra presentaban una distancia con su referente, pasando por alto acontecimientos de índole social y política.

Esta escasa cantidad de representaciones del peronismo dentro del Teatro Independiente remite al posicionamiento adoptado por el sector social que lo integraba con respecto a este fenómeno político. La actitud dominante era obviar la confrontación, restringiéndose al silencio, que fundaban en las complejas relaciones que entablaron con el peronismo. Este sector experimentó las transformaciones sociales llevadas a cabo por el peronismo en términos de invasión y la sensación de desplazamiento que afectaba su lugar de pertenencia, y por ende, su identidad. Del mismo modo, el campo teatral presentó la particularidad de no debatir con respecto a la presencia del peronismo, limitándose a la polarización peronismo-antiperonismo.

Asimismo, el campo intelectual logró mantener su autonomía frente a las distintas intromisiones del campo poder. Esto significó por parte del peronismo, a lo largo de estos años, la producción de una gran cantidad de estrategias en función de incidir en el funcionamiento del campo. Objetivo que no fue alcanzado.

Las vinculaciones establecidas entre el arte y la política durante el primer peronismo dan cuenta de la rígida oposición vigente entre la alta cultura y la cultura popular. La enemistad y distancia entre estos dos circuitos culturales imposibilitaron la confrontación y el intercambio entre ambos, estableciéndose uno como el opuesto del otro. Por otra parte, el antiperonismo imperante dentro del campo intelectual y del campo teatral obstaculizó toda valorización posible del arte popular ligado al peronismo. Las intervenciones del peronismo en materia teatral intentaron sortear este enfrentamiento adoptando un repertorio clásico universal, pero este gesto no obtuvo el objetivo buscado —lograr centralidad en el campo— ya que era percibido desde la centralidad del mismo como tradicionalista, conservador y populista.

Si bien, el peronismo fue entendido desde los sectores dominantes en términos de barbarie, las políticas culturales peronistas tuvieron una función educativa que pretendía “civilizar” a los sectores populares, transformando a las masas en pueblo. Esta tarea era llevada a cabo a través de la organización de la vida cultural, estableciendo, así, nuevos modos de sociabilidad, que eran propios de otros estratos sociales.

SEGUNDA PARTE

Los años de la resistencia peronista: compromiso y evasivas

Introducción a la Segunda Parte

La Segunda Parte se centra en el estudio de las representaciones del peronismo en el período comprendido entre los años 1955 y 1969. En el “Capítulo 4”, abordaremos el estudio del funcionamiento del campo intelectual y del campo teatral en el período mencionado, profundizando en los debates que se dieron con respecto a la presencia del peronismo en la sociedad argentina una vez destituido el gobierno de Juan Perón en Septiembre de 1955. Este capítulo se constituye en la base que posibilitará la comprensión de las representaciones que se realizaron del peronismo en el teatro argentino de la época. Asimismo, en este capítulo se incluye un apartado, donde se analiza la constitución de la figura del “intelectual comprometido”, surgida en estos años, a la que consideramos imprescindible para entender el comportamiento de los autores realistas.

A continuación, se analizan las representaciones insertas en dos circuitos teatrales diferentes: el de “teatro de arte” y el comercial-popular.

El “Capítulo 5” se ocupa del estudio de las características del realismo reflexivo y posteriormente analiza las representaciones del peronismo producidas desde esta tendencia. Para ellos, nos ocuparemos de algunas obras de los siguientes dramaturgos: Ricardo Halac, Roberto Cossa y Oscar Viale.

Por último, el “Capítulo 6” se ocupa de las representaciones del peronismo en los espectáculos de la Revista Porteña. Debido a la marginalidad de este género y a los pocos estudios que existen sobre el mismo, realizamos una introducción donde rastreamos sus orígenes y características, con el fin de conocer sus particularidades a la vez que su constante conexión con la política de la época.

Capítulo 4. Campo intelectual y campo teatral 1955-1969

A partir del golpe de Estado realizado por la Revolución Libertadora en septiembre de 1955, se produjo la apertura de un nuevo período en la historia argentina, en el que el peronismo continuaba siendo el núcleo central del que dependía el futuro del país. Aunque, en un comienzo esta etapa se inició con una actitud integradora desde las fuerzas golpistas hacia las masas peronistas, plasmada en la conocida frase enunciada por uno de los autores del golpe, “no habrá ni vencedores, ni vencidos”, pronto, esta línea de pensamiento sería desplazada por una visión terminantemente antiperonista, que consideraba a la notable presencia del peronismo en la sociedad argentina como el gran problema nacional al que era necesario “extirpar”.

El período comprendido entre 1955 y 1969 presenta algunas características que se establecieron como dominantes a la vez que se constituyeron en los principales ejes de tensión sobre los cuales giraban todos los proyectos políticos y culturales planteados por estos años. Estos eran: la reiteración de los golpes militares, con las consecuentes intromisiones del campo de poder en el campo intelectual; la existencia de gobiernos democráticos débiles y breves; la permanencia de la proscripción del peronismo, a la vez que la conformación de la “resistencia peronista”; la incipiente concreción de la guerrilla; y el exilio de Perón en España, que no implicaba su ausencia e incidencia en la esfera política nacional.

Las características anteriormente mencionadas le imprimieron a este período de casi quince años un alto grado de complejidad y celeridad. Si la etapa comprendida entre 1945 y 1955 tenía como rasgo dominante la polarización de la sociedad argentina, ahora, ese panorama se complejizaba perdiendo su carácter binario. En parte, debido a la intervención de diferentes y nuevos agentes intelectuales y políticos, a la vez que, por la irrupción de sucesos políticos tanto de origen nacional como internacional, cuya proyección se extendió a todos los órdenes de la sociedad argentina.

Por estas razones, el estudio de esta etapa que integra la “Segunda parte” de la presente tesis, requiere la formulación de algunas consideraciones que permiten esbozar una mayor claridad del complejo panorama a tratar.

En primer lugar, nos resulta pertinente cerrar el arco temporal iniciado en septiembre de 1955, en mayo de 1969, fecha en la que se produjo el levantamiento obrero-estudiantil denominado Cordobazo. Este hecho revolucionario de índole nacional significaría la concreción de un cambio de paradigma residente en un complejo desarrollo del plano sociopolítico que provocó notorias modificaciones en los campos intelectual y artístico. En efecto, esta trascendencia nos permite tomarlo como punto de cierre de una etapa a la vez que como el inicio de una nueva, de la que nos ocuparemos en la “Tercera parte” de esta investigación.

A su vez, dentro de este periodo podríamos establecer una división interna dentro del funcionamiento del campo intelectual, ocasionada por un acontecimiento puntual de trascendencia internacional, que actuó como un fuerte disparador dentro de la intelectualidad local al igual que en el ámbito latinoamericano. Se trata de la Revolución Cubana acontecida el 1° de enero de 1959. A partir de este acontecimiento los intelectuales se sumergieron en un intenso debate, que se insertaría programáticamente en sus proyectos creadores, centrándose específicamente en la función del arte y de los intelectuales y artistas en la sociedad del momento.

Obviamente, que todos estos hechos operarían conjuntamente, incrementándose el clima contestatario de modo progresivo desde fines de los años '50 hacia la culminación de los '60. El peronismo, que permanecía proscripto, era el telón de fondo de todos estos hechos. Si en los años próximos a la destitución del gobierno de Perón, se debatía sobre el legado peronista y el futuro del país, en la etapa posterior a la Revolución Cubana el peronismo se iría integrando a los proyectos de la “nueva izquierda”, quienes realizarían nuevas lecturas sobre este fenómeno político, sumando la realidad nacional al contexto de América Latina.

El legado peronista y los programas de reconciliación nacional

Una vez destituido el gobierno peronista, el campo intelectual profundizó el debate iniciado una década atrás con la irrupción del peronismo, pero, en esta oportunidad, haciendo hincapié en el significado y los orígenes de este fenómeno, y en el pueblo peronista como su legado. La temática predominante que radicaba en estas discusiones fue el del futuro que le deparaba a las relaciones que habían sido intensamente conflictivas durante el primer peronismo: élites y masas, letrados y pueblo, enfrentados, según la hipótesis revisionista, desde los albores de la Nación (Sarlo, 2001).

Entonces, para los sectores dominantes del campo intelectual, cuya inscripción en el antiperonismo databa de la primera época, el núcleo central de discusión pasaba por el futuro del país y el saldo que el peronismo había dejado.

La destitución del gobierno peronista implicaba el inicio de una nueva etapa, pero los enfrentamientos que ocurrieron antes de su caída fueron dejados de lado en el debate. Hechos como las muertes ocasionadas por los bombardeos en Plaza de Mayo por parte de sectores de la Aviación Naval Argentina, el 16 de junio de 1955, con el fin de matar a Perón, ocasionando una gran cantidad de víctimas⁸⁹, fueron omitidos en el marco de las discusiones entabladas en esos años. Lo mismo sucedió con los fusilamientos de civiles efectuados en los basurales de José León Suárez, provincia de Buenos Aires, en junio de 1956 —es decir, paralelamente a la realización de los debates—, hechos que Rodolfo Walsh investigó y denunció en *Operación Masacre* (1957). Oscar Terán considera al título de esta obra como el “enjuiciamiento de la técnica ‘quirúrgica’ adoptada por los secotes gobernantes para extirpar al peronismo del cuerpo nacional” (1986: 224).

En el marco de este clima de época signado por la proscripción del peronismo, se fueron gestando una serie de respuestas por parte de intelectuales y artistas que oficiaban como distintos programas de reconciliación nacional destinados a una sociedad que continuaba polarizada por la permanencia de un fenómeno político y social frente al cual era necesario definirse.

⁸⁹ Los cálculos sobre la cantidad de víctimas de este suceso son estimativos, lo que también sugiere la importancia que le fue dada al tema, no sólo en ese momento sino en años posteriores. Hasta la actualidad se cuentan 364 muertes y más de 800 heridos.

Es así como, paralelamente a su proscripción y a la conformación de la “resistencia peronista”, el peronismo comenzaba a ser pensado desde otros ángulos. Al igual que lo que se había dado en torno a los hechos del 17 de octubre de 1945, llevándose a cabo un intento por comprender las modificaciones que había sufrido la sociedad, desde mediados de los '50 con la caída de Perón, durante los '60, y más intensamente hacia la llegada de los años '70, con la inminencia del regreso de Perón al país. Es decir, nuevamente los intelectuales intentaron repensar al hecho peronista con la incorporación de algunas variables ligadas directamente a su contexto histórico y político.

De este modo, con la concreción de este debate, se iba gestando un proceso de resignificación del fenómeno peronista donde intervenían los aportes de intelectuales provenientes de distintos sectores ideológicos. En este sentido, Federico Neiburg sostiene que, entonces, el peronismo pasó a ser el

“resultado de las acciones de diferentes agentes sociales, ubicados en diferentes áreas del espacio social —y no solamente de los grupos populares—, como buena parte de la literatura ha insistido en afirmar” (1998: 17).

Consideramos a la caída del gobierno peronista como uno de los disparadores más significativos para el campo intelectual, marco en el que se alinearon distintas posturas, muchas de ellas ya conocidas, que habían intervenido en los años anteriores. Cada una significaba la existencia de un proyecto político que buscaba, en cierto modo, la organización del país según su propia inscripción ideológica.

Dentro del sector antiperonista, la voz que guardaba su permanencia era la de la revista *Sur*, que siempre con respecto al peronismo se había postulado como “defensora” de la democracia. Su posicionamiento se hizo concretamente efectivo en el marco de este debate con la publicación de una edición especial, el número 237 de noviembre-diciembre de 1955, dedicado exclusivamente al derrocamiento del peronismo, que puede ser considerado como el enfoque liberal de los hechos. El título del mismo, “Por la reconstrucción Nacional”, da cuenta de la pretensión de brindar una visión organizadora de la sociedad, característica que mencionamos anteriormente. En este número

participaron figuras como Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo, Juan Mantovani, Francisco Romero, entre otros.

Pero los textos que cobraron mayor trascendencia dentro de este volumen fueron los pertenecientes a Victoria Ocampo, “La hora de la verdad”, y Jorge Luis Borges, “L’illusion comique”. Si bien, ambos se inscribían dentro de parámetros morales para evaluar la experiencia de los diez años de gobierno peronista, el texto de Ocampo escrito en primera persona, se limitaba al testimonio de su experiencia en la cárcel, a la que le atribuía un carácter metafórico con respecto a la situación del país durante la gestión peronista.

“En efecto, durante mi estadía en el Buen Pastor había descubierto, entre otras cosas, que la cárcel material es menos penosa, hasta menos peligrosa moralmente para los inocentes que la otra cárcel: la que había conocido en las casas, en las calles de Buenos Aires, en el aire mismo que respiraba. Esa otra cárcel invisible nace del miedo a la cárcel, y bien lo saben los dictadores” (*Sur*, n° 237, noviembre-diciembre 1955: 3-8).

En cambio, Borges hacía concreta referencia al gobierno depuesto, considerando esa experiencia en términos de simulación, ficción y engaño.

“De un mundo de individuos hemos pasado a un mundo de símbolos aún más apasionado que aquél; ya la discordia no es entre partidarios y opositores del dictador, sino entre partidarios y opositores de un efigie o un nombre... Más curiosos fue el manejo político de los procedimientos del drama o del melodrama. El día 17 de octubre se simuló que un coronel había sido arrestado y secuestrado y que el pueblo de Buenos Aires lo rescataba; nadie se detuvo a explicar quiénes lo habían secuestrado ni cómo se sabía su paradero.

(...) Parejamente, las mentiras de la dictadura no eran creídas o descreídas; pertenecían a un plano un plano intermedio y su propósito era encubrir o justificar sórdidas o atroces realidades.

Pertenecían al orden de lo patético y lo burdamente sentimental; felizmente para la lucidez y la seguridad de los argentinos, el régimen actual ha comprendido que la función de gobernar no es patética” (*Sur*, n° 237, noviembre-diciembre 1955: 9-10).

Dentro del antiperonismo, también hubo otras voces. Entre ellas, la de Américo Ghioldi —proveniente del Partido Socialista, quien había manifestado su disidencia a lo largo de toda la década anterior—, que intervenía por medio de su libro *De la tiranía a la democracia social* (1956). Además, la de Ezequiel Martínez Estrada que participaba a través de *¿Qué es esto?* (1956), publicación destinada exclusivamente al análisis del gobierno peronista, donde, desde un posicionamiento liberal, el autor realizaba una lectura en el marco de una discusión ya existente en el campo intelectual sobre “el ser nacional”, planteando allí, al peronismo como un “enigma”⁹⁰.

Los sectores provenientes del nacionalismo en sus distintas vertientes también participaron de este debate. Intelectuales pertenecientes al nacionalismo popular, que habían adherido al gobierno peronista, incluso ocupando cargos públicos durante esa gestión, produjeron lecturas que tendrían gran repercusión en generaciones posteriores. Entre ellos, Arturo Jauretche⁹¹, quien había simpatizado con el radicalismo e integrado la agrupación FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina) y posteriormente adherido al peronismo, desde su exilio en Uruguay después de 1955⁹², publicó *Los profetas del odio* (1957),⁹³ donde desde una mirada revisionista, realizaba una evaluación de las lecturas que la centralidad de la intelectualidad argentina había hecho sobre la realidad nacional, y particularmente, sobre la experiencia peronista.

⁹⁰ La lectura que Martínez Estrada realizó sobre el peronismo despertó la reacción y críticas adversas tanto por parte de los sectores peronistas como antiperonistas. Dentro de este último, los cuestionamientos hacia el escritor, en algunos casos significaron su marginación dentro del campo intelectual.

⁹¹ Arturo Jauretche se había desempeñado como Director del Banco de la Provincia de Buenos Aires durante el periodo comprendido entre 1946 y 1952.

⁹² Exilio provocado por su vinculación con el peronismo.

⁹³ Publicado en Montevideo.

Por su parte, desde un nacionalismo de izquierda, Juan José Hernández Arregui —quien también había pasado tempranamente por el radicalismo—, publicó en este contexto *Imperialismo y cultura. La política en la inteligencia argentina* (1957). Hernández Arregui⁹⁴ fue uno de los intelectuales peronistas, cuya carrera transcurrió dentro de los espacios académicos y claustros universitarios. Su producción ensayística responde al bagaje teórico que poseía, analizando la realidad nacional desde un punto de visto filosófico haciendo uso de la retórica marxista.

También, dentro de una tendencia nacionalista ligada al marxismo, se erigieron las voces de Jorge Abelardo Ramos con *Revolución y contrarrevolución en la Argentina* (1956), y Rodolfo Puiggrós, con su libro *El proletariado en la revolución nacional* (1958), que establecían una ruptura con la izquierda tradicional.

Desde un nacionalismo distante a los anteriormente mencionados, se encuentra el posicionamiento de Mario Amadeo desarrollado en *Ayer, hoy y mañana* (1956), donde lleva a cabo un análisis crítico de las distintas posturas que propugnaban la “desperonización” de la sociedad. Como todas las intervenciones, la suya, también conllevaba un proyecto político con un fin reorganizador, que residía en la concreción de una evaluación de los aspectos positivos y negativos de la experiencia peronista, a la vez que la integración del pueblo por parte de la dirigencia política.

Esta intervención de Amadeo, que se constituyó en una de las posturas más significativas debido a su carácter evaluador de la sociedad argentina del momento, tuvo su réplica por parte de uno de los intelectuales vinculados al grupo de la revista *Sur*. Se trató de Ernesto Sábato, que a través de *El otro rostro del peronismo* (1956), expuso sus interpretaciones del hecho peronista centradas en las condiciones de emergencia de éste, en las causas que posibilitaron su aparición, en el resentimiento y la escisión entre pueblo y élites. Su lectura se tornó relevante en el sentido de que pertenecía a uno de los agentes intelectuales provenientes del sector liberal, que advertía que el orden binario reinante en la sociedad implicaba la marginación de una gran cantidad de argentinos, a la vez que la

⁹⁴ En 1947, comenzó su acercamiento al peronismo. Dentro del Gobierno de la provincia de Buenos Aires, obtuvo el cargo de Director de Estadísticas y Censos. También fue profesor de Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata y de Sociología en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires (Neiburg, 1998).

indiferencia que tanto él como sus pares habían manifestado con respecto a la realidad nacional.

Pero el debate sobre el futuro del país después de la caída del peronismo no se restringió a la participación de agentes intelectuales ya conocidos dentro del campo, sino que surgieron nuevas voces, que a su vez, aportaban nuevas lecturas.

Desde una izquierda distante a la tradicional, el posicionamiento de los jóvenes integrantes de la revista *Contorno* constituyó quizás una de las posiciones intelectuales más interesantes destinadas al examen del peronismo en este contexto. Su participación se tornaba sumamente significativa, en principio, debido al origen universitario de sus integrantes, considerando que ese ámbito académico, había sido sumamente hostil con el gobierno peronista. Los vínculos existentes entre peronismo y Universidad fueron problemáticos, ya que esta última había integrado desde un comienzo las filas de la Unión Democrática, y, porque el gobierno peronista había intervenido dentro de la vida académica nombrando profesores y destituyendo a otros, quebrantando, de este modo, la autonomía universitaria.

La relevancia de *Contorno* también residía en la trascendencia que tendría su lectura en generaciones posteriores. Su proyector creador que se fundada en la Historia de manera programática, se constituiría a futuro en la óptica adecuada para todo proyecto que se inscribiese en una cultura de izquierda.

Contorno fue fundada en 1953, por un grupo de jóvenes intelectuales provenientes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, con un promedio de treinta años de edad, encabezados por los hermanos Ismael y David Viñas. Entre ellos, se encontraban nombres como Oscar Masotta, Juan José Sebreli, Noé Jitrik, Carlos Correas, Adolfo Prieto, Ramón Alcalde, Adelaida Gigli, entre otros, quienes ya habían terminado sus carreras, o bien, al haberlas abandonado, intentaban extender su labor intelectual en otros ámbitos académicos.

La particularidad que el grupo de *Contorno* presentaba dentro del campo intelectual era la inscripción de su discurso en una fuerte crítica hacia los sectores intelectuales ya legitimados, que no se restringía a cuestiones estéticas sino también políticas, rasgo que se iría incrementando notablemente en el transcurso de los números siguientes. Esta actitud generaría que el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal en

1956 le atribuyera el calificativo “parricida” desde el semanario montevideano *Marcha*, atributo que permanecería en el tiempo ligado a la revista.

La producción de *Contorno* —integrada por diez números publicados entre noviembre de 1953 y abril de 1959, y dos ediciones especiales— implicó en el plano literario la concreción de nuevas lecturas de la narrativa argentina abordando la obra de autores como Roberto Arlt, Ezequiel Martínez Estrada, Leopoldo Marechal, entre otros. En este sentido, la incidencia de los jóvenes contornistas es considerada hoy en día —en términos de Beatriz Sarlo (1981)— como un punto de viraje en la historia cultural argentina. Horacio Crespo define este cambio como un profundo replanteo en las líneas de análisis del pasado cultural y político del país, y en la definición del lugar desde el cual los intelectuales hablan y articulan su relación con la sociedad y con la política (1999: 428-429).

Precisamente, en su concepción del intelectual, los contornistas insertaron sus fundamentos ideológicos en los postulados de un “marxismo humanista” —que concebía un sujeto insertado dialécticamente en su realidad social, actuando en concordancia con su situación—, y el pensamiento de Jean-Paul Sartre, Albert Camus y Maurice Merleau-Ponty. En esta combinación heterogénea se asentó la particularidad del aporte de este grupo.

Entonces, es así como a partir de la labor del grupo de *Contorno* se generó la ubicación en el canon literario de escritores como Roberto Arlt —hasta el momento marginal a éste—, a la vez que una nueva mirada sobre la realidad política nacional, especialmente sobre uno de sus componentes más polémicos: el peronismo.

En el número 7/8 de la revista publicado en julio de 1956, el grupo desde una postura existencial-marxista, que se presentaba como cuestionadora de la antinomia peronismo- antiperonismo, tomó como objetivo central comprender al proceso peronista y sus contradicciones desde la experiencia, realizando un balance de sus aspectos positivos y negativos, trascendiendo las viejas antinomias que habían predominado hasta el momento. Esta tarea tendría productividad posteriormente en los intelectuales de izquierda de los años ‘60 y ‘70, y su correspondiente vinculación con los sectores populares.

La impronta de las lecturas de *Contorno* no se restringió, entonces, al campo literario, sino también al campo político. En este número especial destinado al análisis del hecho peronista intervinieron figuras como Oscar Masotta, Juan José Sebreli, David e Ismael Viñas, León Rozitchner, Osiris Troiani, Tulio Halperín Dongui, Rodolfo Pandolfi, Adolfo Prieto, Ramón Alcalde, entre otros. Cabe destacar que *Contorno* no fue un grupo homogéneo, así como la visión que tenían del peronismo tampoco lo era. Como puede observarse en este volumen especial se reunían diversas voces, por esa razón nos remitiremos al texto inicial titulado “Peronismo... ¿Y lo otro?”, que en cierto modo sintetiza el punto de vista dominante en el grupo con respecto a este fenómeno político.

A través de este texto, los integrantes del grupo deciden insertar su postura en el debate tomando inicialmente el discurso de Juan Bautista Alberdi, que funciona a modo de epígrafe a la vez que como una definición de su postura frente al peronismo:

“(...) hace muchos años que persigo a las dos fracciones en que se ha dividido la generación pasado de mi país, porque no nos han hecho sino inmensos males: la colorada por sus crímenes, la celeste por su inepticia...”

“Juzgo la pasado con severidad, y llamo al porvenir a sucederlo...” (*Contorno*, n° 7/8).

Allí, el gesto de cuestionar el pasado que habían aplicado a la literatura se desplaza a la política. La condena de Alberdi hacia las divisiones que dominaron la historia del país se proyecta hacia el presente: los contornistas afirman no haberse entregado al peronismo ni al antiperonismo, factor que les otorgaría mayor claridad “para distinguir la verdad sobre lo que estaba ocurriendo en el país” (*Contorno*, n° 7/8).

Frente a los esquemas políticos vigentes y una realidad social, que admitían aún no haberlos superado, advirtieron la irrupción del peronismo como “fenómeno complejo y discutible”, al que examinarían a través de las manifestaciones que “de algún modo lo comprendían o lo ubicaban”. Esta tarea funcionaba como un requisito indispensable para establecer programáticamente el punto de partida de su estudio: “nos hemos propuesto enfrentar el riesgo de decir: esto del peronismo, sí; esto del peronismo, no”.

Contorno funda la autoridad de su pensamiento en dos rasgos esenciales: el compromiso frente a la realidad, es decir, “desde adentro”, y su refutación de las visiones que predominaron en el pasado proveniente de los sectores liberales. Con respecto a esta vinculación con los antecesores, Beatriz Sarlo sostiene que *Contorno* se propone no como rebelde sino como crítico, colocándose explícitamente en la historia, y también entablando “una discusión de la herencia” (1981: 3).

Estas fueron algunas de las voces más representativas que participaron en el debate generado en torno a la caída del peronismo. Como constantes de esas discusiones podemos reconocer, en primera instancia, su intento revisionista del pasado argentino reciente, y por otro lado, su reflexión sobre la significación de la identidad nacional, que se veía al igual que en otros momentos de la historia en cuestionamiento. En este sentido, Oscar Terán señala que, “pocas veces en nuestra historia, la revisión de un fenómeno político debe de haber arrastrado una crisis de identidad tan desgarrada” (1986: 228).

Modernización cultural y radicalización política

Otra de las particularidades que distinguen a este período y que afectaron al funcionamiento tanto del campo intelectual como del campo teatral es la modernización cultural que experimentó la sociedad argentina en los años posteriores a la caída del peronismo. A lo largo de la etapa de los dos mandatos peronistas se habían gestado una serie de modificaciones económicas, sociales y culturales que beneficiaron a los sectores bajos pero también a los sectores medios. Efectivamente, esas modificaciones se convirtieron en los factores claves que convirtieron en esta etapa a la clase media en un actor social afianzado, con una contundente presencia económica y cultural, que comenzaba a transitar su etapa de auge. Tanto la solvencia económica como la avidez cultural de la clase media fueron requisitos claves para el establecimiento de la denominada sociedad de consumo.

Por otra parte, la caída del gobierno peronista también generó la entrada y circulación de nuevas textualidades teóricas, filosóficas y artísticas, que concretaban

nuevos referentes culturales europeos y norteamericanos. En este contexto, podemos mencionar la llegada de la obra de Jean Paul Sartre, los textos estructuralistas, la publicación de *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud, el auge del cientificismo en los ámbitos universitarios, los estudios semiológicos, la constitución de una crítica literaria como un discurso y una práctica autónomos con respecto a su objeto de estudio, entre algunos de los acontecimientos más notorios.

Este embate modernizador también afectó el desarrollo de los medios de comunicación, específicamente de la prensa escrita, concretándose el surgimiento de nuevos semanarios que respondían a este clima de época. En consecuencia, surgen revistas como *Primera Plana* y *Panorama*, considerados como “semanarios de actualidad”, que modificaron las pautas tradicionales del periodismo escrito. Su intento renovador residía en la estabilización definitiva del mercado semanal, la apertura de vehículos publicitarios más específicos, la respuesta a una avidez de informaciones inmediata y la dignificación del oficio periodístico (Mudrovic, 1999). Asimismo, estas publicaciones se caracterizaron por un gran manejo de la opinión pública, hecho de significativa trascendencia en los acontecimientos políticos de este periodo.

Siguiendo estas modificaciones, dentro del campo teatral, también apareció un nuevo modo de hacer crítica cuyos lineamientos estaban definidos por la revista *Teatro XX*, dirigida por Kive Staiff, fundada el 4 de junio de 1964. Esta publicación, que establecía una ruptura con la crítica tradicional, centraba su propuesta en dos modos distintos de hacer crítica teatral: uno sociologista, liderado por Edmundo Eichelbaum, y otro neoformalista, llevado a cabo por Kive Staiff y Ernesto Schóo (Pellettieri, 1997). *Teatro XX* se convirtió decididamente en un agente legitimante dentro del campo teatral, con una gran incidencia en los gustos del público porteño. Con ese propósito, una de las estrategias empleadas fue la implementación de premios a la labor teatral.

Dentro de este clima modernizador, se nuclearon una cantidad de experiencias artísticas y culturales novedosas, cuyo consumidor central era la clase media. Entre ellas, se incluyeron, por ejemplo, el auge de la industria editorial, donde cobró relevancia el liderazgo de EUDEBA⁹⁵, el boom de la narrativa latinoamericana, las creaciones del

⁹⁵ Editorial perteneciente a la Universidad de Buenos Aires, fundada en 1959.

Instituto Di Tella, como la performance o el happening, que ponían en tensión los límites del arte, entre otras.

En el plano político, este periodo tuvo dos gobiernos democráticos cuya finalización estuvo dada por la irrupción de golpes de Estado: uno es el de Arturo Frondizi (1958-1962), y el otro, el de Arturo Illia (1963-1966). En ambos casos, su triunfo estuvo ligado a la incidencia de Perón en la política nacional desde su estadía en el exilio, a la vez que las elecciones se realizaron con el peronismo proscripto.

El proyecto desarrollista encabezado por Frondizi, que contaba con las expectativas de los intelectuales de izquierda, se inscribía en el nuevo contexto internacional marcado por el patrón del dólar y la liberación económica —en 1956, la Argentina había adherido al Fondo Monetario Internacional y al Banco Mundial—, e implicaba el reconocimiento de la importancia de los capitales extranjeros para el desarrollo del país, suponiendo la necesidad de una sociedad integrada en la que el proletariado y sus sindicatos tuvieran un lugar central (Tcach, 2003).

Pero pronto las promisorias intenciones del gobierno quedaron frustradas, la crisis económica empeoró, y las vinculaciones de Frondizi con la izquierda —condensadas en su encuentro con el “Che” Guevara—, junto con su actitud conciliadora hacia el peronismo, despertaron el malestar de las Fuerzas Armadas, que dieron fin a este mandato.

El poder militar no dejó de dominar la escena política durante el gobierno de Arturo Illia. La intensa campaña golpista que llevaron a cabo, que contó con el apoyo de los medios de comunicación —entre los que se destacó la revista *Primera Plana*— culminó con el golpe de Estado encabezado por el general Juan Carlos Onganía, autodenominado “Revolución Argentina”. Para estos sectores golpistas, la lentitud que ellos observaban en la figura de Illia era sinónimo de ineficacia para modernizar la Argentina. Los partidos políticos eran concebidos como instituciones caducas para estos tiempos, y la solución para el país residía en “sustituir la política por la administración (Tcach, 2003).

Como señalamos anteriormente, durante este periodo Perón —a pesar de encontrarse en el exilio— continuó teniendo influencia en la escena política, contando

con la fidelidad de los sectores populares. En consecuencia, para el poder el interrogante acerca de qué hacer con el peronismo se mantuvo por estos años como una constante.

A este contexto nacional, compuesto por estos breves gobiernos democráticos y reiterados golpes de Estado, se le sumó, una realidad política latinoamericana de fuerte trascendencia para el continente: la Revolución Cubana (1959). La impronta de este acontecimiento se centró principalmente en los intelectuales, operando como un nuevo modelo revolucionario más cercano que el soviético. En consecuencia, todo proyecto creador de un intelectual o artista de izquierda se vio atravesado por este hecho político, al mismo tiempo que Cuba se convirtió en el espacio simbólico de pertenencia ideológica.

En la concreción de este clima contestatario también participaba la denominada “resistencia peronista”, que venía gestándose desde el golpe de Estado de la Revolución Libertadora. Al respecto, Daniel James sostiene que

“en la conciencia popular peronista la resistencia evocaba un conjunto diverso de respuestas que iban desde la protesta individual, a través del sabotaje personal y actividades clandestinas más organizadas, hasta el intento de levantamientos militares. La meta última de esta gama de acciones se sintetizaba en la consigna ‘Perón vuelve’” (2003: 126).

En este contexto, de honda modernización cultural, a la vez que de un complejo panorama político, desde distintas disciplinas se entablaron relaciones —progresivamente— más directas con los discursos sociales, redefiniendo y cuestionando así, sus límites y vínculos con la realidad. Un acérrimo protagonismo de la juventud, quien encarnó una “cultura de la rebelión” en lo político, lo académico y lo artístico, se tornó en uno de los hechos dominantes de este periodo.

Susana Cella nuclea las experiencias que se dieron en este clima de época bajo el concepto de la “irrupción de la crítica”, que, en efecto, comprende “el surgimiento

impetuoso y simultáneo de actitudes cuestionadoras que avanzaron sobre las distintas áreas de los saberes y de la sociedad en un momento acelerado y envolvente” (1999: 7).

Por ejemplo, siguiendo estos lineamientos, desde el campo cinematográfico, surgió la denominada “Generación del ‘60”, caracterizada por su sentido crítico, integrada por jóvenes reunidos en torno a la noción de cine de “autor”, que introducían innovaciones a través de la experimentación con el lenguaje cinematográfico. Pocos años después, es decir, en la medida en que nos acercamos hacia mediados de la década del ‘60, irrumpió un cine de intervención política, concretado por el grupo Cine Liberación cuya práctica cinematográfica era concebida como una militancia y la obra filmica como arma de acción y de lucha contra la dominación del imperialismo, constituyendo, precisamente, “un cine-guerrilla” o “un cine revolucionario”. Su obra paradigmática es el documental *La hora de los hornos*, filmado entre los años 1966 y 1968, donde las luchas obreras tenían un rol protagónico y el peronismo aparecía como parte integrante de esa realidad.

Los integrantes del grupo Cine Liberación fueron precisamente esos jóvenes portadores de un espíritu de rebelión a la vez que de un sentido crítico frente al momento histórico vivido que los distinguía de la izquierda tradicional. Dichas particularidades que caracterizaban a esta “nueva izquierda”, se consolidaron en el contexto de una progresiva crisis social y política, donde la conformación de la “resistencia peronista” y las persistentes luchas obreras, a la vez que los enfrentamientos contra el imperialismo ocurridos en los países del Tercer Mundo ocupaban un lugar central.

Tanto la Revolución Cubana (1959) como la figura del “Che” Guevara fueron referentes centrales para su posicionamiento ideológico. Libros como *La Formación de la conciencia nacional* (1960) de Juan José Hernández Arregui, *Historia crítica de los partidos políticos argentinos* (1956), de Rodolfo Puiggrós, y *Revolución y contrarrevolución en la Argentina* (1957), de Jorge Abelardo Ramos, entre otros, conformaron el mapa de lectura de estos jóvenes⁹⁶. Allí, no sólo encontraban una visión

⁹⁶ En el plano internacional, las lecturas de los jóvenes se centraban en textos como *Los condenados de la tierra* de Franz Fanon, y su correspondiente prólogo escrito por Jean-Paul Sastre, editado por primera vez en español en 1963, que postulaba la teoría de los países del Tercer Mundo. Cine Liberación en sus escritos y manifiestos, se va a hacer eco de la misma.

distinta del peronismo a partir de nuevos esquemas interpretativos, sino también la impugnación de la historiografía oficial de origen liberal, acusándola de responder a intereses imperialistas. Así, el peronismo emergía como el punto final de la dominancia oligárquica, y el 17 de octubre de 1945, como la “gesta nacional” popular que subvertiría el camino de la historia argentina.

Muchos de estos jóvenes artistas e intelectuales argentinos practicaron una revalorización del peronismo, encontrando en éste el camino hacia la denominada “liberación nacional”. En este sentido Carlos Altamirano afirma que,

“a partir de 1955 el peronismo comenzaría a operar como un reordenador de las significaciones de la cultura de izquierda, y una parte creciente de ella se orientará a la búsqueda del encuentro de socialismo y nación o, dicho de otro modo, de un nacionalismo de izquierda, una idea que hacia 1960, dice Ismael Viñas, estaba en todos” (1992: 38).

Desde la literatura, se produjo una revisión en torno a su finalidad, en tanto disciplina artística, a la vez que ciertas modificaciones en el abordaje del presente. Este último se constituyó en el tema y el punto de partida —en términos de Susana Cella— de toda reflexión, de toda acción, y correlativamente, la crítica del pasado puso en entredicho el modo en el que ese pasado había sido organizado y estatuido, lo que dio lugar por lo tanto a una operación desmitificadora (1999: 9-10).

De este modo, la literatura entabló lazos más estrechos con la política, permaneciendo lo político como una constante en las respuestas críticas, en la conformación de poéticas, en los géneros y en las experiencias particulares de los escritores (Cella, 1999: 11). En consecuencia, el peronismo nuevamente apareció en la literatura de este período más allá de su proscripción, interviniendo en el debate que se estaba dando en el seno del campo intelectual. Su presencia se debía a la necesidad que existía por parte de los nuevos escritores de pensar al peronismo desde otros ángulos.

La misma operación basada en la revisión del pasado, que se había realizado desde la revista *Contorno*, sucedía también en el campo literario. Es así como una nueva

camada de escritores retoma el debate sobre el fenómeno peronista, pero, desarrollando una discusión ideológica con objetivos político-culturales diferentes, reelaborando lenguajes, significaciones y prácticas literarias distintas que de alguna manera incluían ese replanteo (Avellaneda, 1983: 25).

Entre esas nuevas voces de la literatura argentina cobra relevancia la de Germán Rozenmacher, y su cuento “Cabecita negra”, publicado en 1962. Allí se lee al peronismo desde un tono paródico e irónico, retomándose la antinomia “civilización y barbarie” como matriz cultural desde donde observar a este fenómeno social y político, tantas veces usada por la literatura antiperonista, pero practicando una alteración e inversión de la misma⁹⁷. Este texto de Rozenmacher puede ser considerado como la respuesta al cuento “Casa tomada” de Julio Cortázar, en tanto producto representativo de la literatura liberal de los años '40 y '50.

En la figura de Rozenmacher —quien también intervino con su producción dramática en el campo teatral de estos años— convergen una serie de factores claves para este clima de época. Entre ellos, el planteamiento de un compromiso del autor ante las demandas sociales y políticas, frente a las cuales debe generar su definición ideológica. Asimismo, estos factores mencionados, que promueven la toma de posición del autor, se verán reflejados en su obra literaria, que cobra de este modo un carácter programático. En el caso particular de Germán Rozenmacher, su literatura se vio comprometida con dos aspectos relevantes para la sociedad del momento y también para su realidad personal: por un lado, el peronismo, y por otro, su condición de judío en el marco del conflicto árabe-israelí. Frente a este panorama, Rozenmacher se declaró peronista y a favor de la causa palestina.

En este contexto analizado, las representaciones del peronismo en la literatura argentina se vuelven frecuentes, en calidad de intervenciones en este nuevo debate que se estaba dando en el campo intelectual desde 1955 en adelante. Pero las características de

⁹⁷ Según Susana Rosano,

“a partir de una inversión de códigos y representaciones ideológicas, los atributos de la barbarie (desorden, ruido, salvajismo) son despojados de su connotación negativa. Se problematiza a partir del uso de la ironía el orden doméstico del protagonista y su moral pequeño burguesa pasa a ocupar en este relato el lugar que la barbarie ocupaba en ‘La fiesta del monstruo’” (2003: 17-18).

estas intervenciones no sólo tienen relevancia por su carácter político y social, sino también por las modificaciones que introducen en las estructuras narrativas, es decir, hacia el interior del campo literario.

Según consigna Andrés Avellaneda, el peronismo se constituyó como un espacio generador de lenguaje, que interrumpía la línea inicial que arrancaba de la década del '40 para estipular ahora una nueva zona de pasaje entre lo literario y lo histórico (1983: 26). Entonces, en función de reexaminar al hecho peronista, entendiéndolo “como un episodio más de las luchas culturales y políticas de los pueblos colonizados”, se propone una reelaboración de los lenguajes, los sentidos y las prácticas con el fin de construir un sistema retórico adecuado para una nueva producción ideológica de sentido (Avellaneda, 2002). En principio, se recurrió a la aplicación de la inversión de un campo semántico y, posteriormente, surgieron otros autores que recurrieron a la incursión en materiales provenientes de la cultura de masas, que fueron articulados por medio de las técnicas de la mezcla y el montaje.

Por estos años, los símbolos representativos del peronismo serán frecuentemente integrados a la literatura argentina de la época, por parte de autores provenientes de distintos posicionamientos ideológicos. Entre ellos, podemos mencionar los cuentos “El simulacro” (1960), de Jorge Luis Borges, “Esa mujer” (1961-1964), de Rodolfo Walsh, “El avión negro” (1964) y “La señora muerta” (1964), ambos de David Viñas, entre otros. Los textos de estos autores introducen el tratamiento de la figura de Eva Perón en la narrativa, que se convertiría a futuro en una representación intensamente productiva para la literatura. Asimismo, el cuento de Viñas introduce el mito del “avión negro”, que el teatro retomaría en la década del '70. Este mito de intensa circulación en la época se fundaba en el supuesto e inminente regreso de Perón al país, considerando que ese viaje iba a ser realizado en un avión de color negro.

A lo largo de este periodo, el campo teatral se vio afectado prácticamente por los mismos acontecimientos que intervinieron en el funcionamiento del campo intelectual, con algunas excepciones.

El impacto modernizador propio de esta época también se extendió al campo teatral provocando hondas transformaciones que provenían principalmente del ingreso de nuevas formas culturales teatrales. Es así como se tornan factores trascendentes la

llegada, circulación y estreno de nuevas textualidades extranjeras como las de los dramaturgos Arthur Miller, Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Harold Pinter; la producción teórica, filosófica y teatral de Jean Paul Sartre; y los métodos de actuación de Konstantin Stanislavski difundidos a través de la escuela de Lee Strasberg.

Quizás los hechos más trascendentes en el campo teatral de este periodo estén dados por las transformaciones generadas dentro de la historia interna del teatro. Según los estudios de Osvaldo Pellettieri (1997; 2003), en la década del '60 se produjo la "Segunda Modernización" de la historia del teatro argentino⁹⁸, llevada a cabo por el "microsistema teatral del '60", integrado por la epigonización del Teatro Independiente, y la aparición de nuevas tendencias estéticas: el realismo reflexivo y la neovanguardia. Estas tendencias serían —siguiendo a Raymond Williams (1982)— emergentes al comienzo de los años '60, pero a mediados de la década ya ocuparían un lugar dominante.

Ambas se conciben como entelequias diversas en sus orígenes. El realismo reflexivo pretendía superar las concepciones ingenuas del realismo anterior, defendía la función social del arte y proponía un teatro de ideas, contenidista y mensajista. Por otro lado, la neovanguardia cultivaba la experimentación, la exploración formal y la búsqueda de posibilidades alternativas. Con el correr de la década, esta oposición casi escolástica se fue difuminando, generando el intercambio de procedimientos entre ambas tendencias, con el prevalecimiento de la realista. Más allá de estas diferencias, ambas tuvieron algunos puntos en común. Uno de ellos residió en la pretensión de establecer una ruptura con respecto al pasado teatral argentino, que provocaba la instauración de un cambio otorgándole un gran valor a lo novedoso. El otro, en que el público que frecuentaba sus espectáculos estaba integrado por la clase media, aunque presentaban diferencias ideológicas.

Obviamente que cada una de ellas generó una cantidad de dramaturgos representativos, al igual que de circuitos propios de circulación. En el caso del realismo reflexivo, su inicio estuvo dado por el estreno de *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac en 1961. Rápidamente, surgieron nuevas voces que se insertaron en estas filas: Roberto

⁹⁸ Recordemos que la "Primera Modernización" fue concretada en 1930 con la aparición del Teatro Independiente.

Cossa —que con el tiempo se constituyó en el autor paradigmático de esta tendencia—, Germán Rozemancher, Carlos Somigliana, Sergio de Cecco, Carlos Gorostiza —quien provenía de una tradición anterior—, y Rodolfo Walsh, con las dos incursiones que hizo en materia teatral.

Estos autores se insertaban en la tradición del drama social del dramaturgo norteamericano Arthur Miller, y funcionaban dentro del circuito del Teatro Independiente.

La tendencia neovanguardista encontró su textualidad más representativa en la pieza *El desatino*, de Griselda Gambaro, estrenada en 1965. Cabe señalar que la neovanguardia no se concibió como un movimiento de autores, tal como ocurría con el realismo reflexivo, sino que se caracterizaba por “una manera de ver y de hacer teatro” donde convergían la labor de autores y directores. Entre estos, se destacaron figuras como Roberto Villanueva, Jorge Petraglia, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky. De este modo, la neovanguardia se hizo presente a través de tres tendencias centrales: la creación colectiva, el happening y el teatro del absurdo. El circuito en el que se desarrollaba la actividad de esta tendencia estética era el Instituto Di Tella.

En relación a la neovanguardia, Pellettieri señala que ésta se vio disuelta dentro del sistema teatral argentino, debido a la dominancia que presenta el realismo en nuestro medio, en los niveles de producción, recepción y circulación, a la vez que por la imposición del medio político-social y del campo intelectual que demandaba el compromiso y la referencialidad de esa forma estética (1997. 157)

En lo que concierne a los aspectos relevantes para esta investigación, debemos señalar que la tendencia estética que abordaremos es el realismo reflexivo, debido a que su tema central lo constituyó el hombre moderno de mediados del siglo XX, con sus incertidumbres y permanente búsqueda de identidad. Si esta tendencia se centró en la situación que atravesaba la clase media argentina, haciendo referencia a la realidad política y social de la época, se constituye en el lugar indicado para que surjan las representaciones del peronismo en tanto respuestas a las demandas de la época e intervenciones en el debate del campo intelectual. Esto se concreta, pero de modo sesgado.

Si bien tanto para el campo de poder como para los intelectuales el interrogante acerca de qué hacer con el peronismo se mantuvo por estos años como una constante, el “teatro de arte” participó limitadamente en ese debate, aunque su tema recurrente fuese la realidad argentina.

Sin embargo, desde creaciones artísticas marginales dentro del campo intelectual y del campo teatral, como la Revista Porteña —espectáculo representativo de la “Calle Corrientes”— el peronismo continuó siendo objeto de representaciones, que obviamente no tenían ningún tipo de incidencia dentro de los debates de la intelectualidad, pero sí de la vida cotidiana de los sectores populares.

4.1. La figura del intelectual comprometido

Nos resulta relevante para entender el funcionamiento de los escritores y teatristas dentro del campo intelectual anteriormente descrito, introducir la figura del intelectual comprometido que fue dominante por estos años. Esta noción respondía a los planteos teóricos y filosóficos de Jean Paul Sartre⁹⁹, que se habían introducido en este período, tornándose centrales rápidamente entre los intelectuales locales.

A grandes rasgos, los postulados sartreanos pueden entenderse como una toma de partido de parte de artistas y escritores ante la realidad política y social en la que estaban inmersos, considerando a su obra de arte como una herramienta que le permitía llevar a cabo una acción política. Es así como estas operaciones implicaron que estos agentes devengan en intelectuales. De este modo, el artista/intelectual pretendía poner fin al aislamiento que lo había caracterizado en décadas anteriores, teniendo por objeto alcanzar una mayor integración en la sociedad, principalmente con los sectores obreros. En consecuencia, el objeto estético pasaría a caracterizarse por una intensa voluntad crítica.

Esta noción de escritor/intelectual comprometido sería intensamente cuestionada y sometida a debates. Las discusiones estarían centradas en las acciones de este agente intelectual y sus vinculaciones con la cultura y el poder, revisando así su incidencia en ambas esferas.

La “noción de compromiso” se tomaría relevante en esta discusión, ya que evidenciaba un problema central para la época. Se deslizaba entre dos polos, por un lado, el “compromiso de la obra”, y por otro, el “compromiso del autor”; generando de este modo “una tensión permanente” que implicaba “un reenvío constante entre los dos extremos cuya estabilidad (parecía) imposible” (Gilman, 2003: 144-147).

Más allá de la periodización planteada en esta investigación, en la que se enmarca el estudio de las representaciones del peronismo, consideramos necesario realizar otro planteo histórico que permite estudiar la figura del intelectual comprometido. Con el fin de vislumbrar el marco histórico en el que se inserta esta noción de compromiso, nos resulta apropiado tomar el concepto de “época” planteado por Claudia Gilman (2003),

⁹⁹ Esta noción fue planteada en textos como *¿Qué es la literatura?* (1948) y el Prólogo (1961) a *Los condenados de la tierra* (1961), de Frantz Fanon, entre otros.

que comprende el arco temporal que va desde fines de la década del '50 hasta mediados de la década del '70, al que denomina como bloque histórico de los sesenta/setenta. En este arco temporal convergen coyunturas políticas, programas estéticos y expectativas sociales, a la vez que se establecen un espesor histórico propio y límites más o menos precisos. Dice Gilman al respecto:

“La Revolución Cubana, la descolonización africana, la guerra de Vietnam, la rebelión antirracista en los Estados Unidos y los diversos brotes de rebeldía juvenil permiten aludir al haz de relaciones institucionales, políticas, sociales y económicas fuera de las cuales es difícil pensar cómo podría haber surgido la percepción de que el mundo estaba al borde de cambiar y de que los intelectuales tenían un papel en esa transformación, ya fuera como sus voceros o como parte inseparable de la propia energía revolucionaria” (2003: 37).

Tal como consignamos anteriormente, la Revolución Cubana (1959) funcionó como un gran disparador para los intelectuales latinoamericanos, a la vez que el término revolución adquirió una dimensión simbólica que toda experiencia artística e intelectual pretendía alcanzar.

Dentro del campo teatral, esta figura del intelectual comprometido estuvo encarnada por los dramaturgos que inscribían su obra en el realismo reflexivo. Estos respondían a un posicionamiento ideológico de izquierda y pretendían por medio de sus textos establecer un compromiso con el contexto social y político en el que estaban inmersos. Con esa finalidad, su obra inserta en el movimiento del Teatro Independiente —que por estos años presentaba variantes, como la profesionalización de sus integrantes—, respondía a una concepción del teatro que seguía los lineamientos de Jean Paul Sartre:

“Cada época toma la condición humana y los enigmas propuestos a su libertad a través de situaciones particulares. (...) Me parece que la labor del dramaturgo consiste en escoger entre estas situaciones-límite aquella que expresa mejor sus preocupaciones y presentarla al público como la cuestión que se plantea

a algunas libertades. Solamente así el teatro reencontrará la resonancia que ha perdido, sólo así podrá *unificar*¹⁰⁰ a los públicos diversos que hoy en día lo frecuentan” (1979: 16).

La voluntad de compromiso de los teatristas realistas reflexivos quizás se hizo más efectiva en función a la oposición que presentaban con respecto a los integrantes de la neovanguardia. Aunque, como señalamos anteriormente, existían algunos puntos en común entre ambas tendencias que respondían al clima de época, la concepción que tenían del teatro al igual que el posicionamiento que adoptaban frente a la realidad social, los situaban en veredas opuestas.

Mientras que, los realistas reflexivos ofrecían un objeto estético acabado fundado en una concepción del teatro como una vía de comunicación “objetiva”, con una tesis realista que consideran verosímil, los neovanguardistas postularon un acontecimiento teatral complejo e inacabado, sin la pretensión de un mensaje, que requería una gran concentración y participación del público.

Estas diferencias en sus textualidades, que eran notables, venían desarrollándose a lo largo de la década del '60. Pero hubo un momento clave en el que hicieron eclosión, obteniendo una trascendencia que movilizó intensamente a los integrantes del campo teatral. Se trató de la polémica generada en torno al premio que la revista *Teatro XX*, en marzo de 1966, le otorgó a la obra *El desatino*, de la dramaturga Griselda Gambaro, considerándola como “Mejor Obra de Autor Argentino Contemporáneo” correspondiente a la temporada 1965.

Este gesto por parte de la revista *Teatro XX*, basado en legitimar a una creación proveniente del sector de la neovanguardia, provocó la rápida respuesta tanto dentro de la publicación —ya que algunos de los integrantes del jurado renunciaron ante el veredicto— como en el público, quien también tomó partido por una de las dos tendencias. En cierto modo, dentro del campo teatral, las creaciones de los realistas reflexivos pasaron a ser sinónimo de un “teatro comprometido”, mientras que, las de los neovanguardistas eran consideradas como vacías de compromiso social.

¹⁰⁰ El destacado pertenece al original.

Puntualmente, dentro de la formación de la revista, críticos como Pedro Espinosa o Edmundo Eichelbaum se ubicaron en un lugar próximo al realismo reflexivo, mientras que otros, como Kive Staiff o Ernesto Schóo se posicionaron como partidarios de las creaciones de la neovanguardia. En efecto, esta tendencia estética encontró en *Teatro XX*, al igual que en los semanarios *Primera Plana* y *Panorama*, puntos de apoyo que sirvieron para su promoción y legitimación dentro del campo teatral y del campo intelectual.

Según Osvaldo Pellettieri, la concreción de esta polémica constituyó uno de los pocos momentos en que los teatristas —que en general, ocupan una posición marginal dentro del campo intelectual y de la sociedad— se situaron en lugares de predominio dentro “de la república de las letras” (1997: 99).

Entonces, la polémica entre realistas reflexivos y neovanguardistas entablada hacia mediados de la década del '60, fue producto de este clima de época signado por la modernización de la sociedad argentina. Sí, dentro del campo literario, algunos de sus integrantes, en la medida en que se aproximaba el fin de esta década optaron por un compromiso basado en el lugar del autor, desplazando así a la obra, en el campo teatral, los dramaturgos realistas reflexivos, casi en su mayoría, limitaron su compromiso a su obra de arte.

Quizás las dos figuras más trascendentes que encarnaron este debate dentro del campo intelectual, casi a flor de piel, fueron Germán Rozenmacher y Rodolfo Walsh, que participaron con sus creaciones tanto del campo teatral como del campo literario, al mismo tiempo que se desempeñaban como periodistas. Ambos pueden ser pensados como ejemplos paradigmáticos de estos debates en torno a la noción de compromiso que aconteció en el bloque histórico de los sesenta/ setenta. También, debemos considerar a Roberto Cossa, quien trabajaba como periodista, previamente a su carrera teatral, ligándose a la Revolución Cubana a través de la corresponsalía de Prensa Latina. Esta experiencia fue relevante no sólo a su formación profesional sino también a su compromiso político. En el caso particular de Rodolfo Walsh, con su opción por la militancia política pudo trascender este debate para encarnar otro que afectó al periodo siguiente.

Capítulo 5. Peronismo y realismo reflexivo: Silencios y evasivas

Con el estreno de *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac en 1961, bajo la dirección de Augusto Fernandes, se inició dentro del sistema teatral argentino el realismo reflexivo, tendencia estética que según Osvaldo Pellettieri¹⁰¹ se concretó a partir de la mezcla de la poética del dramaturgo norteamericano Arthur Miller con la textualidad realista preexistente en el país —es decir, el costumbrismo y el realismo del microsistema de Florencio Sánchez— refuncionalizado por Carlos Gorostiza en la década anterior. (1997: 109). Asimismo, esta tendencia pudo ser plasmada en la puesta-en-escena-a-través de la formación de los actores en el sistema stanislavskiano-strasbergiano, que era otro de los factores que integraban la modernización del campo teatral por estos años.

Si el realismo reflexivo se inició con *Soledad para cuatro* a comienzos de la década del '60, se afirmó en 1964 con el estreno de *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa, con dirección de Yirair Mossiam. Este primer texto de Cossa junto con *Los días de Julián Bisbal* (1966) y *La pata de la sota* (1967), también de su autoría, al igual que otras obras¹⁰² pertenecientes a autores como Ricardo Halac, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Rodolfo Walsh, pertenecen a la primera fase del realismo reflexivo que abarca el periodo 1960-1976.

El surgimiento de esta tendencia estética constituye un acontecimiento de gran trascendencia dentro de la historia del teatro argentino, debido a que se presenta como la Segunda Modernización del sistema teatral, a la vez que conforma el “Microsistema teatral del sesenta”¹⁰³, en sus distintas fases. De este modo, con el realismo reflexivo se

¹⁰¹ Para el estudio del realismo reflexivo en este capítulo nos remitiremos a las investigaciones pertenecientes a Osvaldo Pellettieri (1997; 2000; 2003).

¹⁰² El corpus inicial del realismo reflexivo, aparte de las obras mencionadas, está integrado por: *Réquiem para un viernes a la noche* (1964), de Germán Rozenmacher, *Fin de diciembre* (1965) y *Estela de madrugada* (1965), ambas de Ricardo Halac, *El reñidero* (1964), de Sergio De Cecco, *Los prójimos* (1966), de Carlos Gorostiza, *Amarillo* (1965), *Amor de ciudad grande* (1965) y *La bolsa de agua caliente* (1967), de Carlos Somigliana, *La granada* (1965), de Rodolfo Walsh, entre otras.

¹⁰³ En el diseño de la periodización del teatro argentino, Osvaldo Pellettieri distingue dentro de la noción de sistema teatral las de Subsistema y Microsistema. Por Subsistema entiende a las divisiones internas dentro del sistema, cambios en los distintos niveles del texto (acción, procedimientos de la intriga, aspecto verbal/

moderniza el sistema teatral a la vez que se moderniza el realismo. Como dijimos anteriormente, las obras dramáticas que analizaremos en este capítulo forman parte en su mayoría de su primera fase denominada “de ruptura y polémica al intercambio de procedimientos (1960-1976)” (Pellettieri, 1997).

La importancia de esta tendencia también radica en la intensa permanencia del realismo dentro del sistema teatral argentino, factor que posibilitó su rápida ubicación en un sector dominante dentro del campo teatral, posición que, con algunos desplazamientos, logra mantener casi hasta la actualidad.

A través del entrecruzamiento entre la serie social y la serie estética, el realismo reflexivo concretó una textualidad que se tornó inescindible del contexto social en que se encontraba inmersa. Es decir, el texto estaba limitado por el contexto social y político de la época. En efecto, su tema central lo constituyó el hombre moderno de mediados del siglo XX, con sus incertidumbres y permanente búsqueda de identidad, que experimentaba constantes frustraciones. El referente concreto de estas situaciones se encontraba específicamente en la clase media y la realidad política y social que la afectaba en los '60.

El realismo reflexivo seguía inscribiéndose en una concepción del teatro que se basaba en la pura comunicación, tratando de limitar el didactismo que presentaba el realismo de las décadas anteriores. En los distintos niveles del texto (acción, intriga, aspecto verbal, aspecto semántico) presentaba una serie de procedimientos que operaban en función de la aprobación de una tesis realista. Ésta siempre giraba en torno a la incertidumbre de la clase media y su insatisfacción social e individual.

De este modo, el realismo reflexivo encarnaba su noción de compromiso proveniente de los postulados sartreanos, mostrando la situación que experimentaba este sector social. Es así como el teatro era entendido como “una forma de conocimiento” que le otorgaba al dramaturgo un rol similar al de un historiador.

espectacular y semántico), en su evolución o en su recepción. En cambio, el microsistema comprende las manifestaciones peculiares de distintos tipos de textos dramáticos y espectaculares dentro de los subsistemas (1997: 14).

Esta primera fase del microsistema teatral de los '60 comprende dos subfases: una primera llamada “de ruptura y polémica (1961-1967)”, y una segunda, “de intercambio de procedimientos (1967-1976)”.

Estos propósitos del dramaturgo lo llevaban a producir un texto dramático provisto de cierto esquematismo y determinismo social, que delineaba un sistema de personajes estructurado en función de una división maniquea de la realidad representada: buenos y malos, positivos y negativos.

Partiendo de la teoría del conocimiento planteado por Jean Paul Sartre, los autores realistas reflexivos inscribían su noción de realismo en el eje integrado por verosimilitud/imagen, desplazando al eje verosimilitud/verdad. Esto suponía la existencia de una distancia entre el objeto y el sujeto que se disipaba a través de una actividad de relación que era el conocimiento. Y, en esa actividad, el objeto aparecía en la conciencia como una representación o imagen. Precisamente, el realismo para construir esa imagen o representación empleaba procedimientos o artificios que no era reales, sino teatrales. De este modo, se determinaron distintas formas de realismo según la presencia del carácter artificial de los procedimientos que intervenían en la construcción de la imagen.

Según estos parámetros, las obras dramáticas que analizaremos en los siguientes apartados se insertan dentro de una concepción “realista psicologista” que presenta las siguientes particularidades. En primer lugar, una verosimilitud distante del concepto de verdad, con leyes propias de organización y una autonomía limitada por la realidad. En términos semióticos, el texto dramático se presenta como un índice de la realidad donde la imagen se remite al objeto. Con respecto a este último, existe de parte del dramaturgo un vínculo de fidelidad y distancia con respecto a él, donde la realidad le otorga un límite a la recreación marcando la frontera con lo irreal. Por último, el dramaturgo funciona como el encargado de brindar el orden, marcando la realidad pero dentro de sus límites.

Si el realismo reflexivo trabaja a través de una selección de los hechos aportados por la percepción de la realidad (Pellettieri, 2003), construyendo una selección netamente subjetiva de la misma, resultan aún más significativas las representaciones del peronismo presentes en sus textualidades. Desde un compromiso sartreano, estos teatristas construyeron, entonces, un objeto estético que pretendía ser un análisis agudo de la realidad, con el fin de intervenir en el público a través de su poder comunicativo.

Considerando que una de las funciones del artista/intelectual inserto en el paradigma del compromiso sartreano es producir representaciones del mundo social, las

representaciones del peronismo construidas por estos teatristas pueden ser entendidas como su participación en el debate que se estaba dando dentro del campo intelectual de la época sobre el hecho peronista.

Pero, si realizamos un recorrido por los textos dramáticos paradigmáticos del realismo reflexivo producidos a lo largo de la década del '60, que constituyen la primera fase de esta tendencia estética, observamos que no sólo la presencia del peronismo es escasa, sino también que su abordaje es netamente marginal.

Piezas como *Soledad para cuatro* (1961), *Fin de diciembre* (1965) y *Estela de madrugada* (1965), las tres pertenecientes a Ricardo Halac, y *La pata de la sota* (1967) de Roberto Cossa, son las únicas que en mayor o menor medida incorporan al peronismo como parte de la realidad abordada. Esto resulta sintomático debido al contexto sumamente complejo en el que las obras se insertan, con hechos relevantes como la conformación de la "resistencia peronista", la constante intervención de Perón desde el exilio en la escena política, la consolidación progresiva de una militancia revolucionaria que irrumpiría plenamente hacia fines de los '60 y comienzos de los '70, y el intenso debate que se daba en el seno del campo intelectual desde 1955 en adelante.

El campo teatral durante los años '60 fue reticente a polemizar con respecto al peronismo, tal como había ocurrido en el periodo anterior comprendido por los dos mandatos del gobierno peronista. Pero en este caso este comportamiento resulta llamativo, ya que una de las características dominantes que signó el funcionamiento del campo teatral de los '60 fue la polémica, concretamente, la que se entabló entre realistas reflexivos y neovanguardistas. Es decir, paradójicamente, polemizaron desde la centralidad del campo teatral en relación al alcance social de sus creaciones artísticas, pero al polemizar sobre la realidad política del país, su propuesta tuvo restricciones.

Esta particularidad también resulta llamativa, debido a lo que ocurría en otras disciplinas artísticas, como la literatura o el cine, y en otras producciones teatrales marginales dentro del campo teatral como el Teatro de Revistas.

Desde sus agentes emergentes y rápidamente centrales, es decir, los dramaturgos realistas reflexivos, el campo teatral no contó con debates en torno al peronismo, sino con breves intervenciones, que no lograron contrarrestar las evasivas dominantes.

El abordaje del peronismo como tema central en el campo teatral ocurre recién en 1970 con *El avión negro*, del Grupo de Autores, forzosamente por la imperante demanda social —cuando en el resto del campo intelectual los debates eran más álgidos y de larga data— y el regreso de Perón al país era algo inminente.

Como uno de los factores que permite entender esta ausencia, debemos considerar que este teatro realista fue concebido desde, por y para la clase media, en su período de mayor auge, que es la década del '60. En cierto modo, esta tendencia estética le permitió pensarse a sí misma, criticarse, revisar sus errores. Obviamente, esta tarea era emprendida desde los parámetros de este sector social, donde el peronismo y sus consecuencias aún no eran un tema a tratar. El foco de su análisis estaba centrado en la revisión de voluntades individuales, que no entablaban, en general, una vinculación con los procesos sociales y políticos del país. Entonces, la realidad analizada estaba circunscripta a los intereses de un sólo sector social, la clase media, donde el peronismo significaba ese “cuerpo social” al que era necesario olvidar.

En los apartados siguientes nos proponemos analizar esas escasas participaciones que tuvo el realismo reflexivo en el debate en torno al peronismo en la década del '60. De este modo nos acercamos, mediante su ausencia, a la huella que este fenómeno político produjo en la sociedad argentina, o más específicamente, en la clase media, sector social que conformaba el público destinatario de este teatro.

En este sentido, retomamos el concepto de Federico Neiburg (1998), centrado en la idea de que el peronismo, en cuanto fenómeno social, político y cultural, también se constituye a partir de las intervenciones de distintos agentes sociales, ubicados en diferentes áreas del espacio social.

Las obras que serán analizadas a continuación conformaron algunas de las pocas oportunidades de discutir sobre el fenómeno peronista en un teatro caracterizado por debatir la realidad nacional en escena. El análisis de las representaciones presentes en estos textos nos permitirá aproximarnos al camino transitado por el peronismo desde

mediados de los '60 a fines de esa misma década, profundizando por medio de las manifestaciones teatrales.

En primera instancia nos ocuparemos de las representaciones del peronismo en el teatro de Ricardo Halac, que es el autor iniciador de esta tendencia estética. Posteriormente, analizaremos una de las obras de Roberto Cossa, autor paradigmático del realismo reflexivo, que se caracteriza por afirmar los procedimientos propios de este teatro. En ambos casos, se trata de dramaturgos insertos en una ideología de izquierda, en el caso particular de Cossa, cercano al Partido Comunista.

Por último, estudiaremos las representaciones del peronismo en una de las obra de Oscar Viale, *La pucha* (1969), autor que se inserta también en la primera fase de la tendencia realista reflexiva, específicamente en la etapa caracterizada por el intercambio de procedimientos (1967-1976), presentando como característica particular el empleo de artificios provenientes de otras tendencias teatrales con el fin de aclarar la tesis social del texto dramático.

5.1. El teatro de Ricardo Halac

Dentro del realismo reflexivo, la obra de Ricardo Halac se caracterizó por ejercer un rol anticipatorio dentro de esta tendencia, debido a que uno de sus textos dramáticos —*Soledad para cuatro* (1961)— se establece como iniciador de la misma, y el otro —*Segundo Tiempo* (1976)—, como el primero que aplica cambios en el nivel de los procedimientos dentro de este microsistema.

Con este propósito de construir una realidad que se concibe como un índice de la realidad social y política de la época, los textos de Halac que integran el corpus a analizar se centran en la Argentina de la década del '60, específicamente en la situación de los jóvenes de la clase media. Aunque entre ellos se presentan pequeñas diferencias en las características que los constituyen, todos comparten el estado de desesperanza frente a las circunstancias que atravesaba el país.

La crisis y la frustración frente a la misma son reiteradas por todos los personajes, quienes conforman una visión homogénea de la realidad, sin intervención de voces disidentes o cuestionadoras de su pensamiento, a excepción de la protagonista de *Estela de madrugada* (1965). Estos jóvenes se encuentran oprimidos por una sociedad que les impide concretar su identidad, condicionándolos por mandatos sociales que limitan sus vidas solamente a la acumulación monetaria, la construcción de una imagen social y la consolidación familiar. Frente a este panorama, la actitud que prima en los personajes es la inacción o el desconcierto ante una compleja realidad carente de salidas.

Si bien no existe en cada una de las obras una interpelación directa de los personajes hacia el contexto sociopolítico en el que están inmersos, predominan breves detalles que dan cuenta de éste aportando elementos que contribuyen a la concreción de un clima de abatimiento. Este contexto funciona como un telón de fondo compartido con los espectadores. Ese telón se establece como la causa de la negatividad del presente de los personajes y, por ende, del público. Es así como, en un panorama signado por los silencios, los detalles serán los encargados de construir el referente histórico para lectores o espectadores pertenecientes a un mismo sector social.

En el caso de *Soledad para cuatro* (1961)¹⁰⁴, la pieza inaugural del realismo reflexivo, las menciones al contexto histórico son muy escasas, más aún las referidas al contexto político. En general, los elementos referenciales de la época se limitan a describir el contexto cultural y social, como por ejemplo, la diferencia social de los protagonistas, donde se aclara que las mujeres son operarias de una fábrica. Pero una breve mención a un proceso electoral establece un anclaje político-temporal inmediato del texto.

“Roberto.- Ya sé por qué no podemos ir afuera el domingo que viene. Hay elecciones; está todo cerrado.

Norma.- ¡No me digas que vamos a tener que votar!

Inés.- Voy a tener que usar la libreta. Vaya a saber dónde la puse.

Norma.- ¡Oh!

Inés.- Es todo una farsa desde que Perón no está.

Roberto.- ¿Quién dice eso?

Inés.- Mi papá que va a votar en blanco.

Luis.- ¡Fangio, presidente para todo el mundo!

Norma.- ¡Qué aburrido!” (Halac, 1982: 51-52).

Entonces, *Soledad para cuatro* (1961) transcurre en la primera mitad de la década del '60, en el periodo comprendido entre el gobierno de Arturo Frondizi y las elecciones que llevaron a la presidencia a Arturo Illia, con un golpe de Estado de por medio. La construcción que se hace del peronismo remite a su situación de proscripción y consecuente ausencia en el panorama electoral. Por otra parte, la reacción de los personajes ante la mención acerca de la ausencia de Perón y el carácter de falsedad que le

¹⁰⁴ Fue estrenada el 11 de noviembre 1961 en el Teatro La Máscara, bajo la dirección: Augusto Fernández, con el siguiente elenco: Augusto Fernández, Agustín Alezzo, Flora Steinberg, José Novoa, Elsa Berenguer, Esther Ducasse.

otorga al panorama político, da cuenta de que el peronismo tampoco significaba una salida para estos jóvenes.

La inacción que caracteriza a los personajes se extiende, entonces, también a su participación política por medio del voto: frente a las elecciones, manifiestan la misma apatía que en los otros órdenes de su vida. En el pasado está la frustración política ante el proyecto frondicista, al que los sectores medios habían apoyado. En el presente predomina el descreimiento. Ninguna candidatura despierta credibilidad. El peronismo es una experiencia que pertenece a sus mayores.

Si bien este proceso electoral ocurre en el contexto de breves gobiernos democráticos —que mantenían la proscripción del peronismo— y reiteradas dictaduras, el mismo no se constituye, para los personajes, en un problema concreto al que deban enfrentarse. Para ellos, el panorama político también es un “callejón sin salida” como el resto de los órdenes de su vida, y, por otra parte, su inacción y falta de compromiso imposibilita la capacidad de generar otras vías de intervención alternativas.

En *Fin de diciembre* (1965)¹⁰⁵, Ricardo Halac trata nuevamente temas como la vocación y el trabajo, pero introduce en los elementos que construyen a los personajes una mayor cantidad de referencias al contexto político. En efecto, el anclaje temporal estará dado por la inclusión de la militancia política en la vida de algunos de ellos, que ubicarán la obra en el mismo periodo que *Soledad para cuatro*.

En principio, en uno de los personajes —Miguel—, la militancia política se revela como una instancia frustrada. La decisión de este personaje de viajar al norte del país con el fin de comenzar una nueva vida y dejar atrás un pasado burgués, obviamente tienen como referente —no mencionado— a la labor política del Che Guevara en Latinoamérica y a la conformación de la guerrilla en nuestro país, que tuvo a ese espacio geográfico como uno de sus escenarios. Pero esta militancia tiene una connotación negativa tanto para su protagonista como para su entorno. Miguel no quiere hablar de esa experiencia, que fue un fracaso. Horacio enuncia duras críticas hacia el proyecto político de su amigo.

¹⁰⁵ Fue estrenada el 4 de junio de 1965 en el Teatro del Attilio, bajo la dirección de Roberto López Pertierra y Augusto Fernandes, con el siguiente elenco: Eduardo Lobato, León Sarthie, Carlos Moreno, Helena Tritek, Betiana Blum, Juan Pablo Boyadjian.

En el contexto en el que se estaba gestando el debate del intelectual comprometido y el alcance de la intervención política a través de su obra, que a veces se consideraba insuficiente, la pieza de Halac no ofrece más que esta mirada negativa sobre este modo de participación política.

La militancia política también aparece como una posibilidad en la vida de Edgardo, concretamente un ofrecimiento para afiliarse a la Unión Cívica Radical del Pueblo. Esta referencia nuevamente dará a conocer el descreimiento dominante en los personajes tanto hacia la dirigencia política como a la militancia, ya que su ingreso a la política no será por convicciones sino por la obtención de réditos materiales.

“Edgardo.- ¡Es un triunfo mío! ¡Sólo mío! (...) En julio del año pasado ... vinieron a verme unas personas amigas de la Unión Cívica Radical del Pueblo, para que me afiliara. Yo tuve un palpito ... y acepté. El resto es historia conocida. ¡Ahora somos gobierno! Y esas mismas personas vinieron de nuevo, ¡Para felicitarme! y me ofrecieron cinco, diez cargos públicos. Pero yo sólo digo gracias. (Risita) Por el momento sonrío, doy abrazos, apretones de manos. ¡Hermetismo!” (Halac, 2005: 140).

Aunque el contexto sociopolítico en el que transcurren las vidas de estos jóvenes es sumamente complejo, donde el peronismo seguía siendo un tema de debate constante abordado desde distintos medios y disciplinas artísticas, en la obra, temas como el de la guerrilla o el de la Unión Cívica Radical del Pueblo en el poder no constituyen motivos que lo introduzcan.

Sin embargo, las referencias al padre de Horacio, que es “el estanciero que dio el mal paso y se convirtió en industrial”, y a las obreras de la fábrica, “que están allí para las máquinas y las máquinas para ellas”, remiten ineludiblemente al saldo dejado por el peronismo. En ambos casos, se alude al proceso de industrialización; en el segundo, a un otro excluido, que es el cuerpo obrero. En ambos casos, el peronismo formaría parte de la

realidad que los rodea, pero que no los toca: un cuerpo cuya existencia habita en la marginalidad.

La construcción de una representación similar de los obreros aparece en *Estela de madrugada* (1965)¹⁰⁶. La casa de la protagonista está asentada en una zona fabril, donde los obreros merodean constantemente sin interactuar con esta familia de clase media. Conviven en un mismo barrio pero conforman dos mundos diferentes, sin intercambios. Los obreros constituyen el exterior de la casa, que en ningún momento se transforma en amenaza, sino, solamente en molestia constante, cotidiana, inofensiva, reiterándose varias veces el calificativo “cabecitas negras”. Dice Bernardo, el padre de Estela, con respecto a los obreros:

“No. Hay que dejarlos... Pobres infelices. Vienen a la ciudad llenos de ilusiones, y esperan el sábado a la noche para divertirse. ¡Se vacían encima frascos enteros de apestoso perfume, se engominan delante del espejito del camión... y a la farra! A la vuelta de la milonga están reventados de cansancio, pero contentos. ¡Al menos vivieron un par de horas!” (Halac, 2005: 188).

Desde el antiperonismo, el padre de Estela construye una imagen del peronismo similar al “aluvión zoológico” de la literatura argentina de los años '40 y '50. El peronismo como “cuerpo social” significaba para este sector —empleando términos de Nicolás Casullo— un “cuerpo cultural”, un “cuerpo político”, un “cuerpo proletario” y un “cuerpo de una clase” (2008: 12-13), que le resultaba totalmente inasible. Un cuerpo social que debía permanecer en la periferia de sus intereses, ya que mientras estuviese allí no se constituía en amenaza.

Pero ese cuerpo aparece merodeando constantemente. La interacción con el interior de la casa nunca se concreta ni siquiera por parte de Estela, quien escapa al

¹⁰⁶ Fue estrenada el 1° de julio de 1965 en el Teatro Río Bamba, bajo la dirección de Yirair Mossian, con el siguiente elenco: Fausto Aragón, Elsa Piuselli, Rubén Vergara, Martín Adjemián, María Elina Rúas, Federico Luppi, Eduardo Pla de la Campa.

prototipo de los jóvenes de clase media del realismo reflexivo. Estela no está conforme con su realidad, pero no es embargada por la inacción que caracteriza al resto, sale, recorre la ciudad, confronta con su entorno familiar, se va. Más allá de que su disconformidad represente simbólicamente un rechazo hacia la realidad política y social de la época, y a los valores que rigen a la clase media, en la obra esa actitud parecería restringirse a su situación personal.

En suma, las representaciones del peronismo en estas tres obras de Ricardo Halac remiten a una presencia marginal pero constante en la vida de la clase media argentina, que no conforma decididamente parte de sus preocupaciones, ni lo asumen como parte de su realidad política, social o cultural.

5.2. El teatro de Roberto Cossa

Roberto Cossa se establece en la actualidad como el autor paradigmático del realismo reflexivo. Su obra, con una permanencia de más de cuarenta años, responde a una concepción moderna del teatro, al que entiende como una forma de conocimiento, como un compromiso, en estrecha relación con la realidad social y la política. Su inicio en el campo teatral fue en 1964 con el estreno de *Nuestro fin de semana*, que fue la segunda obra encargada de afirmar las reglas características de la tendencia realista reflexiva.

Previamente al desempeño de este rol de dramaturgo, Cossa había trabajado como periodista desde mediados de la década del '50 hasta 1976, cuando pasó a dedicarse exclusivamente a la escritura dramática. Su comienzo fue en el diario *Clarín*, posteriormente en *La Opinión* y *El Cronista Comercial*. Pero hay una experiencia dentro del periodismo que se torna sumamente significativa para su posicionamiento ideológico y su compromiso social: se trata de su adhesión a la *Revolución Cubana* en 1959 y su participación como corresponsal de *Prensa Latina*, Agencia oficial cubana, tanto en Buenos Aires como Montevideo. Estos diez años de corresponsalía ejercida desde la clandestinidad, fueron sumamente significativos tanto para su oficio periodístico como para su maduración ideológica en un contexto sociopolítico complejo como fueron los sesenta/setenta.

Sí los dramaturgos realistas reflexivos tenían entre sus premisas fundamentales el establecimiento de una estrecha conexión entre la serie social y la serie estética, al punto de convertirse en una suerte de historiadores, Cossa es, quizás, quien cumplió a rajatabla ese rol. Un rastreo por la totalidad de su obra permite observar que el anclaje temporal, social y político que realiza en cada una de ellas, ofrece un recorrido por los últimos cuarenta años de la historia argentina. Este compromiso es seguramente uno de los factores que lo convierten en uno de los referentes culturales del país, ya que su figura trasciende el campo teatral.

*La pata de la sota*¹⁰⁷ (1967) es la tercera obra estrenada de Roberto Cossa, perteneciente a una etapa dentro de su carrera donde ya se advertía su rápido posicionamiento en un lugar dominante dentro del campo teatral.

Esta pieza de Cossa conforma durante este periodo una de las pocas oportunidades de discutir sobre el peronismo, en el marco de grandes silencios, en un teatro —como mencionamos anteriormente— caracterizado por debatir la realidad nacional en escena. En esta pieza el autor resuelve centrarse decididamente en el comportamiento de la clase media argentina en el arco histórico comprendido entre 1955 y 1966, donde el peronismo cobraba centralidad. Más allá de que la mayoría de sus obras tengan esta referencialidad política¹⁰⁸, *La pata de la sota* constituye el ejemplo paradigmático de ese propósito en la producción realista de los años '60.

Con el fin de establecer al contexto sociopolítico como el eje central en torno al cual se nuclea la obra, Cossa emplea el procedimiento del flashback como recurso estructural para establecer cortes temporales que remiten a distintos periodos históricos. Esta elección instaaura una clara intertextualidad con *La muerte de un viajante* (1949), de Arthur Miller. Si los dramaturgos realistas reflexivos del '60 reconocían en el escritor norteamericano a un “autor faro” para sus creaciones, *La pata de la sota* es seguramente el texto dramático argentino más cercano a la pieza de Miller. En el caso particular de Roberto Cossa, la puesta en escena argentina de *La muerte de un viajante* (1949), estrenada por la compañía de Narciso Ibáñez Menta, había funcionado como un disparador fundamental para su vocación dramática¹⁰⁹.

La pata de la sota practica un recorrido histórico comprendido entre los años 1955 y 1966, estableciendo anclajes en 1959 y 1962, a través de los avatares padecidos por una familia de clase media. En cada uno de estos cortes temporales se plantea una

¹⁰⁷ *La pata de la Sota* fue estrenada en el Teatro ABC, el 15 de abril de 1967, bajo la dirección de Luis Macchi, con el siguiente elenco: Alfredo Tabares, Chela Ruíz, Marcelo Krass, Flora Steinberg, José Novoa, Helena Trittek, Beatriz Alemani, León Sarthié, Juan Pablo Boyadján.

¹⁰⁸ Este rasgo sería dominante en las obras del realismo reflexivo de los primeros años '70.

¹⁰⁹ Decía Cossa en la década del '60:

“Tanto me apasionó *La muerte de un viajante*, que una vez, por simple ejercicio trasladé sus parlamentos al lenguaje porteño” (*Primera Plana*, 26/05/1964).

directa conexión entre la situación de la familia y los sucesos políticos del país. El drama realista con sus personajes mediocres sumergidos en su fracaso y ciegos frente a su realidad opera como una metáfora de lo acaecido en la sociedad argentina en el periodo posterior a la caída del gobierno peronista en septiembre de 1955.

Este paralelismo establecido entre el devenir histórico y la historia familiar, intenta orientar la reflexión hacia las soluciones tomadas en la etapa posterior a 1955 y la consecuente y progresiva situación crítica que invadió al país en lo económico, político y social. El centro del drama está protagonizado por la familia Dagostino, perteneciente a la tradicional clase media, integrada por los padres y varios de sus hijos, con sus respectivas parejas, quienes protagonizan cada uno de los distintos avatares de la historia argentina de este período.

El clima de euforia de 1955, fundado en la percepción del fin de una época y las esperanzas puestas en la concreción de una nación moderna producto del proyecto desarrollista de Arturo Frondizi y su posterior fracaso, son tratados en el texto, concretamente en el salto temporal realizado hacia 1959. Esto se evidencia, por ejemplo, en los proyectos comerciales emprendidos por algunos de los personajes, en un contexto económico supuestamente promisorio.

En este marco, el peronismo se presenta como un elemento nocivo para la familia Dagostino. Las modificaciones sociales y laborales introducidas por éste son consideradas por los personajes como la causa de su malestar presente. Su derrocamiento es percibido como la clausura de una época y el nacimiento de una nueva de recomposición donde será necesario e inevitable establecer algún tipo de medida con respecto a los sectores populares. Los personajes en las distintas situaciones vividas, desde una posición decididamente antiperonista, manifiestan distintos niveles de tolerancia con respecto a esta integración del pueblo.

Dice, por ejemplo, José, el padre, en relación a este tema:

“José.- Y ustedes empiezan en una buena época. Ahora que las cosas se arreglaron, todo va a andar bien. Volvemos a la normalidad después de esos diez

años locos. Usted en su trabajo lo va a notar enseguida, Juan Carlos. (*Breve pausa*) ¡Parece mentira que todo eso haya pasado!” (Cossa, 1985: 72).

José manifiesta el pensamiento de la clase media que experimentó el advenimiento del peronismo en términos de invasión y engaño, tópicos recurrentes que se hicieron extensivos, por ejemplo, a la literatura o el ensayo antiperonistas. Sus críticas al peronismo también se extienden al proceso de industrialización nacional que se concretó en ese período, y que según este personaje, perturbó su oficio de carpintero. José fundó su antiperonismo en esos dos ejes que afectan a su realidad. Cossa presenta a este personaje atravesado por un posicionamiento políticamente contradictorio, que, paradójicamente, es quien tiene mayor lucidez sobre la realidad política con respecto a los demás, en tanto que es el padre de familia y mantiene desde un comienzo su autoridad como tal. Por un lado, en tanto José cree en la política, dando cuenta de su compromiso, se manifiesta como admirador de las ideas socialistas, aunque haya votado al radicalismo varias veces. Pero, por otro, su visión con respecto a los sectores populares entra en contradicción con los postulados de esa ideología que admira.

“José.- Es gente ignorante, que fue engañada. Pero ahora se van a dar cuenta que estaban equivocados.

Clementina.- No sé ... Creían tanto en todo eso.

José.- Eh ... Creían. Creían en la propaganda y que de pronto tuvieron unos pesos en el bolsillo. Ahora se los va a educar y van a entender que todo eso era mentira. (...) Se va a acabar pon fin. Y la que va a estar bien es la gente decente; la gente de trabajo. Y los artesanos vamos a ser reconocidos” (Cossa, 1985: 72-73)

Aunque no se menciona en ningún momento directamente al peronismo, ya que siempre se habla de esa etapa que ya ha pasado, sí están presentes muchos de los elementos que componen su imaginario: los sindicatos, las unidades básicas, los retratos

y bustos de Perón y Eva. Estos aparecen en el discurso de los hijos, quienes manifiestan un antiperonismo más acérrimo que el de su padre, especialmente con respecto a la integración de los sectores populares.

“Juan Carlos.- (...) Parece que había un hotel de turismo de un sindicato y la gente quiso entrar a romper los retratos. No se bien cómo fue. Pero unos negros que vivían por ahí empezaron a defenderlo... A uno le rompieron la cabeza.

Alberto.- Está bien, que los maten. (...) ¿Quién los va a educar? ¿Los socialistas?” (Cossa, 1985: 72).

En el resto de los saltos temporales realizados —1959, 1962 y 1966— que irrumpen alternadamente, sin seguir un orden cronológico, se observa el deterioro progresivo de la familia, en particular, de los hijos, cuyos proyectos laborales y personales comienzan a fracasar uno tras otro: la militancia universitaria, el viaje al sur, los proyectos laborales, el viaje a Estados Unidos. Cada uno de estos saltos muestran, ante una decadencia cada vez mayor, el planteo de soluciones cada vez más desacertadas. En este contexto, en general, no se mencionan pocos hechos históricos concretos, aunque la situación atravesada por cada uno de los personajes da cuenta claramente de la realidad argentina de la década del '60.

Si el '55 significaba para la familia un período de clausura de una época y el nacimiento de una nueva donde todo se recompondría, 1966, que es la fecha en la que finaliza la pieza, constituye la decadencia de la familia, con el desconcierto del padre ante ese panorama. Los deseos de recomposición manifestados no fueron satisfechos. Las retrospectivas y prospectivas históricas practicadas a partir de flashback, nos muestran un estancamiento cada vez más grave.

A partir de este progresivo proceso de decadencia de la familia, donde los integrantes buscan inútilmente las causas de sus fracasos, Cossa muestra el comportamiento de una clase media incapaz de ver las soluciones a sus conflictos y ajena a comprender la realidad social en la que está inmersa. En esta pieza, aunque no está

presente ningún tipo de juicio sobre el peronismo y las modificaciones implementadas por éste, si aparece cuestionada la postura antiperonista, como un intento errado y nocivo de ver la realidad argentina.

En este intento de revisar el comportamiento de un sector social en distintos momentos de la historia, buscando las causas de los problemas presentes, Cossa explicita a través del teatro su rol de intelectual comprometido con la realidad en la que vivía.

En la década del '60 *La pata de la sota* fue una de los textos dramáticos que realizó un planteo más directo y polémico con respecto a la coyuntura política que se estaba viviendo por esos años, marcó donde se incluía al peronismo. Había que esperar hasta los primeros años '70 para que este gesto se centralizara en el teatro argentino.

Uno de los hechos que nos interesa señalar con respecto al contenido político de la pieza de Cossa es la recepción de la crítica periodística. Hacia fines de la década del '60 tanto el realismo reflexivo como la obra dramática de Roberto Cossa estaban presentes en el horizonte de expectativa de la época. La tendencia estética era identificada por los críticos periodísticos —más allá de la denominación empleada, comedia, drama realista, realismo, etc.—, al igual que el autor, al que se lo reconocía como un exponente de esta tendencia, mencionando su trayectoria artística. Es decir, por todos estos factores el estreno de *La pata de la sota* fue un acontecimiento esperado y cubierto por los principales medios periodísticos porteños de aquellos años.

Las lecturas realizadas se dividían entre los defensores y detractores del realismo reflexivo, recibiendo como cuestionamiento central la estructura otorgada a la obra. Sin embargo, en lo concerniente al aspecto sociopolítico que la pieza contiene, las críticas hacen mínimas menciones a la situación familiar y su correspondencia con la historia del país. Pero nunca se mencionan hechos históricos problemáticos para la realidad argentina del momento presentes en el horizonte de expectativa de la época, menos aún la presencia del peronismo.

Entonces, la crítica teatral decidió dejar de lado ese aspecto, más allá de que era un debate central no sólo en el campo intelectual, sino en toda la sociedad. El debate que la obra de Cossa proponía fue evadido por uno de los agentes legitimantes centrales del campo teatral como lo es la crítica periodística.

5.3. El teatro de Oscar Viale

El teatro de Oscar Viale tiene su inicio dentro del campo teatral en 1967 con el estreno de *El grito pelado*, al que posteriormente siguieron *La Pucha* (1969) y *Chúmbale* (1971), entre otras. Su producción dramática, dentro de la periodización del teatro argentino realizada por Osvaldo Pellettieri (1997), se inserta en la primera fase de la tendencia realista reflexiva, específicamente en la etapa caracterizada por el intercambio de procedimientos (1967-1976), cuya característica dominante es el empleo de artificios provenientes de otras tendencias teatrales con el fin de aclarar la tesis social del texto dramático.

En el marco de esta incorporación de procedimientos pertenecientes a otras tendencias, que le atribuyen al texto un carácter teatralista, Osvaldo Pellettieri (2003: 443-450) considera a la obra de Viale como tributaria de una tradición cultural en constante evolución, como es el caso del sainete. En este sentido, y en este intento de apropiación y resemantización de recursos provenientes del pasado, pero desde una nueva mirada, Viale, con el fin de lograr la deformación de la realidad, toma como principal artificio al humor en la caricaturización del costumbrismo. Se observa un uso de la música y las canciones, que intenta lograr la constitución del espectáculo, concibiéndolas como elementos de carácter estructurados. Asimismo, se rescata la tendencia a lo sentimental, propia del sainete, al igual que la mostración de tipos propios de la vida ciudadana.

La utilización de estos artificios, tal es el caso de la caricaturización de la realidad, no se concibe como un fin en sí mismo, sino como “un modo de poner de manifiesto lo inactual, lo mítico de ciertas actitudes” (Pellettieri, 2003: 447). Lo mismo sucede con el empleo del humor absurdo y del humor negro.

Esta crítica de la realidad se torna significativa debido al contexto político en el que fue escrita y estrenada *La pucha* (1969), signado por un clima de intensa movilización y concientización ideológica de la sociedad, donde los levantamientos sociales a nivel nacional pero también internacional, fueron una constante. Precisamente, frente a estas demandas de la sociedad, el teatro concretamente respondió con

textualidades cargadas de una intensa crítica social, en la que intervenían estos procedimientos de la tradición saineteril.

Sin embargo, la dramaturgia de Viale no sólo se inserta en la tradición popular del sainete, ya que también incorpora elementos pertenecientes a la cultura de masas, específicamente a elementos provenientes del lenguaje televisivo. Cabe destacar que Viale trabajaba en ese medio como guionista y actor. Al respecto, Lorena Verzero en su estudio sobre las textualidades dramáticas de Oscar Viale sostiene que:

“En este sentido, a la hora de reflexionar en torno a las apropiaciones que el teatro ‘culto’ hace de la cultura popular, su obra resulta doblemente productiva, puesto que contiene elementos provenientes tanto del teatro popular del pasado como de la cultura de masas que le es contemporánea” (2005: 6) .

Si bien la obra dramática de Viale se inscribe en la tendencia del realismo reflexivo que remite a una concepción del “teatro de arte”, e incluso pudo desarrollarse dentro del circuito teatral oficial, su origen artístico a nivel personal proviene de otras tradiciones, ajenas al espacio en donde se insertó su dramaturgia. Oscar Viale, cuyo verdadero nombre era Jerónimo Oscar Schissi, comenzó su carrera artística en calidad de actor, formando parte del elenco del Teatro Obrero Argentino de la Confederación General del Trabajo (CGT), que había sido fundado en 1948, en el marco de las políticas culturales teatrales del primer gobierno peronista. Posteriormente, participó en el ciclo de radioteatro “Las Dos Carátulas”. Por otra parte, también está presente su carrera televisiva donde se desempeñó como actor en programas cómicos a la vez que como guionista¹¹⁰, tal como señalamos anteriormente. Asimismo, dentro del campo cinematográfico, Viale escribió guiones de comedias familiares o picarescas¹¹¹.

Considerando este origen popular del autor, debemos mencionar su propósito de ubicarse dentro de las filas del teatro profesional “culto”, con el fin de alcanzar un mejor

¹¹⁰ Como “La tuerca” y “Operación Ja Ja”.

¹¹¹ Entre esos films podemos mencionar a: *El veraneo de los Campanelli* (1971), *El picnic de los Campanelli* (1972), *Mi novia el ...* (1975), *No toquen a la nena* (1976), *La nueva cigarra* (1977), entre otros.

posicionamiento dentro del campo teatral y del campo intelectual. En efecto, este fue uno de los objetivos centrales de su carrera. Decía en una entrevista realizada pocos años antes de morir:

“Soy autodidacta total, hecho a hachazos; partí de un hogar humilde, me costó mucho abrirme camino y todavía me duelen mis déficits culturales. Haber podido hacerme un nombre en el teatro es algo que agradezco cada día de la vida” (citado en *El mundo*, 4/08/1994).

Por todos los aspectos hasta aquí analizados, consideramos sumamente significativo para la situación del campo teatral a fines de los años '60 el estreno de *La pucha* (1969)¹¹² en el circuito del teatral oficial, concretamente en la sala Casacuberta del Teatro Municipal San Martín.

Con *La pucha*, Viale llevó al ámbito del teatro oficial un objeto estético intensamente polémico por distintos factores: se construye de elementos populares totalmente ajenos a ese ámbito; ofrece una aguda crítica social en un contexto sociopolítico complejo, debido a que el país estaba bajo un gobierno militar —la autodenominada Revolución Argentina— que en ese momento experimentaba una aguda crisis, ya que la demanda de un cambio era cada vez más intensa desde distintos sectores sociales. A todo esto, debemos agregar la inclusión de las representaciones del peronismo en uno de los sketches de la pieza. Es decir, *La pucha* reunía una cantidad de elementos de diversa índole que hacían a una complejidad que no era usual en el ámbito de la cultura oficial, menos aún tratándose de un artista que carecía de trayectoria dentro del campo teatral.

La pucha se estructura en una serie de sketches nucleados en función de denunciar la realidad actual. Para ello se emplean una serie de recursos provenientes de la cultura popular como los que mencionamos anteriormente, que sirven para criticar ciertas estructuras, mitos, formaciones e instituciones propios de nuestra cultura, en particular de

¹¹² Fue estrenada el 17 de mayo de 1969, en la Sala Casacuberta perteneciente al Teatro Municipal Gral. San Martín, bajo la dirección de Roberto Durán. El elenco estaba integrado por: Luís Brandoni, Marcos Zucker, Jorge Rivera López, Norma Bacaicoa, Leonor Benedetto, Julio de Grazia, Walter Santa Ana.

naturaleza urbana y porteña. Así es como son cuestionadas la amistad, los noviazgos tradicionales, las costumbres del barrio, los valores de la clase media, el poder y sus instituciones, la “historia oficial”, entre otras.

Precisamente, en el sketch dedicado a la “historia oficial”, denominado “La cosa viene mal barajada”, con el que se inicia la obra, aparecen las representaciones del peronismo. Cabe señalar que el gesto de cuestionar a la “historia oficial”, a través de una revisión de la misma, es propio de esta época, delimitada entre fines de los '60 y comienzos de los '70. De esto modo, *La pucha* estaría anticipándose a un tópico del teatro argentino realista que sería recurrente en los primeros años de la década siguiente.

El sketch “La cosa viene mal barajada” se propone, a través de la parodia y el humor negro, ofrecer una nueva versión de la historia de la llegada de los españoles al territorio que hoy conforma la Argentina, mezclando los datos del relato oficial con aquellos provenientes de la situación política del presente, es decir, los años '60. Por medio de esta reconstrucción de la historia, por ejemplo, los adelantados reproducen la actitud de los grabados escolares sobre Cristóbal Colón, la tierra descubierta pasa a ser el estadio de Boca Juniors y la Ciudad Deportiva, cuyas imágenes se proyectan en diapositivas, y el “Primer Adelantado” se llama “Juan Domingo de los Aguinaldos y Vacaciones”, quien lleva a cabo la fundación de este territorio.

Por medio de esta recreación de la historia, se introducen las representaciones del peronismo, presentadas a través del prisma de la parodia. Dice uno de los relatores:

“El Primer Adelantado Juan Domingo de los Aguinaldos y Vacaciones llegó a nuestra costa y puso la unidad básica de la ciudad en el Año de Gracias de ... (Cuatro saluda y sonríe al estilo peronista. Uno y Dos, se tiran al suelo y hacen fiaca. Al verlos, Cuatro acude hacia ellos y empieza a mimarles una arenga. Su alocución es reemplazada por la marcha peronista ejecutada por un instrumento de viento en forma distorsionada. Se proyectan dispositivas de los edificios del Concejo Deliberante, la CGT y la Casa de Gobierno. Uno y Dos, se levantan alborozados y palmean a Cuatro)” (Viale, 1970: 11).

A través de este relato, siempre considerando a la parodia como recurso central, el peronismo es presentado como el momento fundacional de la historia, utilizando dos elementos centrales de su imaginario: la figura de su líder —con sus gestos y movimientos característicos— y la marcha peronista.

Este carácter fundacional que se le otorga al peronismo, se complementa con las características negativas atribuidas a la Segunda Fundación, donde se revierten las cualidades de la primera, cuando llegan las cesantías, y “algunos indios se convirtieron ...y otros se invirtieron; porque hubo degeneración en el Año de Gracia de ...” (Viale, 1970: 11). Es decir, la etapa posterior está signada por una impronta caótica.

El resto del relato, donde se intercalan canciones, se ocupa de los avatares del “gaucho argentino” donde convergen distintos elementos propios de la cultura argentina y en algunos casos porteña, por ejemplo, la vaca como patrimonio nacional, el país como “el granero del mundo”, el psicoanálisis, el aumento del precio de la nafta, los pedidos de dinero al Banco Mundial, entre otros. La revisión general que realiza el sketch da cuenta de un contexto político caótico, sin soluciones coherentes, donde recurrentemente se salvó la situación a partir del uso indiscriminado de los recursos centrales del país: el trigo y el ganado.

Considerando este objetivo de denunciar una realidad presente en la obra de Viale, nos interesa destacar la introducción del peronismo dentro de un relato de la historia nacional, más aún teniendo en cuenta la fecha de estreno y el espacio oficial en el que fue representada. Obviamente, que el clima de época hacía viable esta presencia más allá de estar bajo una dictadura militar. De todos modos, la presencia de la marcha peronista en tanto elemento proscrito proveniente de la cultural popular en un escenario oficial se convierte en un gesto altamente político y polémico.

Dentro de este marco de inserción de elementos de la cultural popular, tanto en el nivel de los procedimientos como en el aspecto semántico, Viale realiza esa operación posicionándose en una relación de horizontalidad con esos elementos propios de la cultura popular. Por supuesto, que este gesto es posible debido a su habitus, lo que también posibilita que esa inclusión no sea forzada dentro del texto.

De este modo, Viale establece dentro del realismo reflexivo un anclaje social y político que se instaura a partir de recursos y operaciones distintas a las que venían

realizándose hasta ese momento. Asimismo, *La pucha* contiene un carácter anticipatorio de las textualidades que serían dominantes dentro del campo teatral a comienzos de los años '70.

Capítulo 6. El teatro popular: la permanencia de las representaciones del peronismo en la Revista Porteña

Con el fin de realizar un estudio de las representaciones del peronismo en los espectáculos de la Revista Porteña, consideramos necesario abordar primero las características propias de este género así como también las de su antecedente: la Revista Criolla. En ambos casos la relación con el contexto político de la época se establecía como regla obligatoria.

Entre los últimos años de la década de 1880 y los primeros de la siguiente, se concretó la aparición del género teatral de la Revista Criolla, plasmando en su textualidad un clima de época signado por la crisis económica y la finalización de un régimen político elitista. Según los estudios especializados en este género (Ordaz, 1994; Trastoy, 2002), el nacimiento de la revista criolla se produjo en 1898 con el estreno de *Ensalada criolla*, de Enrique de María y música de Eduardo García Lalanne, en el Circo General Lavalle, a cargo de la Compañía de los Hermanos Podestá. Aunque, a este espectáculo se le puede atribuir el carácter de “criollo” debido al origen rioplatense de su autor y sus intérpretes, previamente a esta fecha se puede consignar la presencia de otras piezas pertenecientes al género, al igual que sus antecedentes.

Luis Ordaz (1994) considera al estreno de *La gran vía*, de Felipe Pérez y González, en Madrid en 1886 y en Buenos Aires en 1887, como “la piedra de toque” que da comienzo a la Revista Criolla, tomando de ésta la intencionalidad crítica hacia los conflictos y los protagonistas de la realidad local. Sin embargo, esta característica que se establece como una de las definatorias del género, está presente en el Río de La Plata con anterioridad al estreno de esta revista española. Entre 1875 y 1885 se estrenan dos obras que pueden considerarse como sus antecedentes. Ellas son *El sombrero de don Adolfo* (1875), de Casimiro Prieto Valdés y *Don Quijote en Buenos Aires* (1885), de Eduardo Sojo, ambos autores de origen español. A pesar de que en ellas figuran elementos como la sátira, la parodia, el didactismo y el diálogo con el contexto sociopolítico de la época,

no puede pensárselas como revistas criollas propiamente dichas, sino sólo como un camino hacia el género¹¹³.

Las causas del surgimiento de la revista criolla pueden establecerse tanto en el nivel estético como en el sociopolítico. Por un lado, hacia la década de 1890 se percibía un agotamiento de la zarzuela y del 'género chico' español o teatro por secciones, con la consecuente demanda desde el público por una producción perteneciente a autores nacionales.

Si el panorama estético contribuyó a crear las condiciones para la aparición del nuevo género, también el contexto sociopolítico participó en dicha tarea. Los hechos ocurridos alrededor de la década de 1890, específicamente la crisis económica presente en el crack financiero que se produjo en la Bolsa de Buenos Aires, y la crisis política condensada en la Revolución del '90, plantearon un clima donde la sátira y la parodia —elementos constitutivos del nuevo género— podían inscribirse. Es decir, el surgimiento de la revista criolla estaba presente en el horizonte de expectativas de la época.

Entonces, es así como hacia la llegada de la década del '90, comenzaron a intercalarse entre los títulos de espectáculos españoles del teatro por secciones algunos de autores locales.

En 1890 se representó en Buenos Aires la revista *De paso por aquí*, del argentino Miguel Ocampo, con música de Abad Antón y un elenco integrado por figuras de origen español. El 28 de abril de 1890, se estrenó *De paseo en Buenos Aires*, de Justo López de Gomara, con música de Avelino Aguirre, interpretada por el actor Rafael Marcos y la famosa tiple, Lola Millanes, ambos de origen español. También en abril del mismo año, compartiendo la programación con espectáculos del 'género chico', subió a escena *La fiesta de don Marcos* del autor nacional Nemesio Trejo. El 31 de agosto de 1892, el actor español Mariano Galé, estrenó *El año 92*, de Ezequiel Soria, con música de Andrés Abad Antón.

El nuevo género interpretado aún por los elencos españoles contaba con la adhesión del público. Pero pronto, esto comenzó a traer dificultades: las revistas

¹¹³ "Debemos aclarar que mientras que la pieza de Sojo, *Don Quijote en Buenos Aires*, es una revista que comparte algunos de los procedimientos de la revista española, la obra de Prieto Valdés es una alegoría que convierte la contienda electoral en un episodio amoroso y que fue rotulada por su autor como caricatura política dramática" (Sikora, 1994: 101).

retrataban una tipología criolla, que en muchos casos para las figuras hispanas resultaba difícil de componer. No obstante, muchos actores produjeron interpretaciones logradas, asimilándose a una idiosincrasia nacional. Como dijimos anteriormente, fue con el estreno de *Ensalada criolla* (1898) a cargo de la compañía de los Hermanos Podestá, cuando se produjo la complementación de autores e intérpretes nacionales. Según Edmundo Guibourg “fue la primera revista cien por cien local”¹¹⁴.

La Revista Criolla posee una estructura compuesta por cuadros, intercalados con números musicales, y articulados por un hilo argumental conductor, que es lo que permite tener una visión general de la temática planteada por la pieza. En algunas de ellas, la intriga comienza con el procedimiento teatralista del teatro dentro del teatro. La construcción de personajes se realiza a través de la sátira y la parodia, practicándose una caricaturización de los mismos, salvo puntuales excepciones. Hay una tipificación de los personajes y una personificación de entes o valores. La caricaturización mencionada, generalmente, no abarca a los personajes que representan valores nacionales. La revista criolla empleó este recurso solamente en los casos en los que había una acción perjudicial para la construcción de la nación.

A nivel semántico, la Revista Criolla centró su mensaje en el proyecto integracionista del inmigrante europeo a la nación en proceso de construcción, considerando dicha presencia como un aspecto positivo, y denostando desde la sátira y la crítica política a aquellos elementos nocivos para la concreción de dicho proceso. El clima vivido a fines del siglo XIX, específicamente los hechos acaecidos hacia el '90, provocaron un reclamo ideológico por parte del público presente en el mensaje de la revista criolla. Es decir, tanto los teatristas como el público, ambos pertenecientes —en general— al mismo sector social, respondían a las mismas inquietudes y preocupaciones, no estableciéndose una distancia entre el proyecto creador y el horizonte de expectativas de la época.

En la década del '20, la revista criolla entró en su período de decadencia, con la llegada a Buenos Aires de Madame Rasimi, creadora del teatro Ba-Ta-Clan de París. Este espectáculo basado en cuadros o sketches sin nexos conectores, donde se

¹¹⁴ Citado por Blas Raúl Gallo (1970: 102).

practicaban breves pasos de comedias, y a los que se sumaban números musicales con coreografías donde jóvenes mujeres exhibían sus cuerpos adornados con plumas y brillos, contó con la gran adhesión del público porteño. Esto marcó el nacimiento de la Revista Porteña, en la que pervivieron algunos elementos de la vieja Revista Criolla, como la sátira política, y sus compañías y figuras centrales, que rápidamente se aggiornaron a las innovaciones estéticas.

La Revista Porteña, al igual que su antecesora, se establece como un género de origen nacional, creado a partir de la intertextualidad de géneros foráneos, particularmente la revista de origen francés. Posee una naturaleza fragmentaria en su estructura, donde se instaura un predominio de la puesta en escena y una marginación del texto escrito, que prácticamente es inexistente a diferencia de lo que acontecía con la Revista Criolla. En este sentido, la Revista Porteña se constituyó en una creación basada en torno al arte del actor, en particular, del actor popular. Esta estructura de cuadros carentes de todo hilo argumental era llevada a cabo por las performances de bailarines, cantantes, vedettes y actores de extracción popular, entre ellos, parodistas, imitadores, transformistas y monologuistas.

La sátira política que fue una de las características dominantes de la Revista Porteña, y que sobrevivía de la antigua Revista Criolla, posibilitó el desempeño del rol del monologuista político, que era una de los grandes atractivos del espectáculo. De este modo, el género que mantenía su carácter subsidiario con la realidad política de la época, mantuvo esta conexión con la realidad a través de los monólogos políticos interpretados por el capocómico, y los títulos del espectáculo fundados en una gran elocuencia.

Estos rasgos propios de la Revista Porteña hicieron que en algunas oportunidades fuera objeto de la censura. No obstante, se constituyó dentro de la cultura porteña, en un ámbito donde el público podía discutir sobre la realidad política, más allá de las circunstancias que afectaban al país en ese momento de nuestra historia.

A lo largo de la década del '30, el género afianzó sus rasgos distintivos, constituyéndose en patrimonio del espectáculo porteño, donde intervenían una gran cantidad de actores populares, además del tango, en tanto expresión musical representativa de la cultura urbana.

Precisamente, en este lugar central que el género le otorgaba a la política, que era una característica que databa desde fines del siglo XIX y comienzos del XX con la Revista Criolla, reside la trascendencia de la presencia del peronismo por estos años, que cobra relevancia para nuestra investigación. Si bien el peronismo en este teatro estuvo presente durante los dos mandatos de gobierno peronista, nos interesa destacar su presencia durante la etapa posterior a esta gestión, debido, en principio, a la existencia de la proscripción de este fenómeno político, a la vez que por las escasas representaciones del mismo en el ámbito del teatro culto.

Cabe mencionar que el estudio del género de la Revista Porteña presenta dificultades debido al lugar marginal que este siempre ocupó dentro de la cultura. Esto implica la dificultad para hallar los materiales necesarios para su análisis, como textos, críticas, fotografías, entre otros, que en general no fueron conservados en su totalidad para su consulta como ocurre con otros espectáculos teatrales. Por esa razón, nos centraremos en los títulos y, en pocas oportunidades, en algunos sketches a los que pudimos acceder.

Nos interesa señalar que la presencia del peronismo en este género fue inmediata a la notoriedad que adquirió la figura y el accionar de Perón desde la Secretaría de Trabajo y Previsión. Por ejemplo, de esos años data la revista *Yo te daré una cosa que empieza con P* (1945), donde se incluía un sketch de actualidad política en el que el actor Raimundo Pastore interpretaba al coronel Juan Perón y la vedette María Esther Gamas, a una personificación llamada “Doña Rosada”, estableciendo una parodia de la llegada de Perón a la Presidencia de la Nación.

Durante las gestiones peronistas (1946-1955) las representaciones del peronismo estuvieron presentes en la Revista Porteña, pero no en la misma cantidad como ocurrió en la etapa de la proscripción del mismo. En parte, debido a que el tono satírico o paródico propio del género, en algunas ocasiones fue objeto de llamados de atención por parte del campo de poder.

Tal como ocurrió, por ejemplo, en el espectáculo *El congreso baila* (1946), donde había alusiones a la labor de los legisladores laboristas, llegados al poder recientemente. El caso puntual lo constituía el sketch titulado “El estatuto de los carpinteros” interpretado por los actores Pablo Palitos y Tito Clement, donde se satirizaba la presencia

de estatutos y reglamentos que regían en el ámbito laboral a partir de la gestión peronista. Ese cuadro no sólo despertó el malestar de las autoridades, sino también la reacción negativa e inmediata del público (Maranguello e Insaurralde, 1997).

Asimismo, desde el campo de poder se acudió al empleo de una censura indirecta hacia esos contenidos. Por ejemplo, los teatros El Nacional, Maipo y Casino fueron clausurados temporalmente por no cumplir con ordenanzas municipales. Esto determinó la existencia de cierto repliegue casi obligatorio del tratamiento de la política peronista en la Revista Porteña, y por ende, de las representaciones del peronismo.

Sin embargo, más allá de estos controles implementados desde el poder, hubo algunos momentos en que la parodia hacia el peronismo se dio dentro de la Revista Porteña. Se trataba específicamente del caso protagonizado por el capocómico Pepe Arias, quien lograba a través de sus monólogos burlar los controles de la censura. Reiteradamente este actor tomaba al peronismo como objeto de sus actuaciones que incluían imitaciones de Perón. Esto provocó la pronta reacción del poder, especialmente de Raúl Alejandro Apold, tomándose la decisión de controlar previamente al espectáculo los textos que el actor iba a interpretar. Una vez pasado el control, ya que las referencias al gobierno eran positivas, el actor transgredía al texto presentado por medio de su actuación. El tono irónico que le atribuía a su interpretación cambiaba el sentido de sus palabras. Esto se constituía en uno de los atractivos del público habitué de la Revista Porteña.

No obstante, existe otro factor que orientó la parodia de la Revista Porteña hacia otros temas. Concretamente se trató de la visita del *Folies Bergère* de París a mediados de la década del '50, que produjo desde la Revista Porteña la sátira de las particularidades de ese espectáculo en comparación con las propias. Es así como surgió desde los títulos y cuadros que constituían los espectáculos revisteriles cierta autorreflexión sobre sus propias características y estructura. De estos años datan títulos como *El Folies se hizo porteño e igualito que París* (1954), con la vedette May Avril, *Buenos Aires vs. París* (1954), en el Teatro El Nacional, con Blanquita Amaro y Miguel Molina en los roles centrales.

Una vez depuesto el gobierno peronista en septiembre de 1955, la Revista Porteña se tornó en un ámbito recurrente donde se reiteraron las representaciones del peronismo.

Debemos considerar que el público que asistía a estos espectáculos pertenecía en su mayoría a los sectores populares, quienes en gran parte habían adherido al peronismo. Asimismo, muchos de estos espectadores se habían constituido como tales a partir de las modificaciones sociales y culturales llevadas a cabo por los dos gobiernos peronistas.

En 1955, se estrenaron las siguientes revistas que aludían a esa coyuntura política: *Llegaron los gorilas*¹¹⁵, *El general "rajó" al amanecer*¹¹⁶, *Ay... ay... ay...! Escríbime al Paraguay!*¹¹⁷, *El que te dije sigue rajando... y la comisión investigando*¹¹⁸, *La razón de mi huida*¹¹⁹, entre otras.

Consideramos que la alusión a la situación política del momento, y por ende la mención del peronismo, no implicaba obligatoriamente una adhesión ideológica a éste. Se trataba de un intento por parte de teatristas y espectadores de inmiscuirse en la realidad política, acción que desde los sectores de poder se pretendía evitar. De este modo, podríamos establecer un funcionamiento de este teatro popular a contrapelo del orden dominante. Evidentemente, la censura que usualmente practicaron los gobiernos militares no afectó a la actividad del teatro de revistas por estos años.

En 1956, los títulos de los espectáculos se centraron en la apertura democrática y la realización de elecciones, dejando de lado al peronismo como tema dominante. Es así como se estrenaron títulos como *Si yo fuera presidente*¹²⁰, *Las elecciones bajan turbias*

¹¹⁵ Perteneciente a Carlos A. Petit, en el Teatro Cómico, con las siguientes figuras: Margarita Padín, Don Pelele, Lalo Malcon, Alfredo Barbieri, Diana Cortesana, Roberto García Ramos, Salomé, La Antillana, Valdés, Luis García Bosch, Héctor Rivera y Betty Norton, entre otros.

¹¹⁶ De Ivo Pelay y Germán Ziclis, con Carmen Vallejo, Enrique Borrás, Toti Muñoz, Concha Sánchez, Oscar Soldati, Alberto Irizar, Antonia Senra, Juan Daniele, entre otros.

¹¹⁷ Perteneciente a Antonio de Bassi y Arnaldo Malfatti.

¹¹⁸ El libro pertenecía a Antonio de Bassi y Arnaldo Malfatti.

¹¹⁹ Con libro de Alfredo Ruanota y la presencia del actor Tito Lusiardo.

¹²⁰ En El Nacional, con libro de Carlos A. Petit y Luis Iturraspe. El elenco estaba integrado por Marcos Caplan, Pepe Arias, Nérida Roca, May Avril, Tito Lusiardo, Alfredo Barbieri, Tato Bores, Beba Bidart, Juan Verdaguier, entre otros.

—parodiando la película interpretada y dirigida por Hugo del Carril titulada *Las aguas bajan turbias*—¹²¹ y *Un verano con huelgas*¹²².

Pero la constante presencia de Perón en la realidad política nacional durante su estadía en el exilio y la proscripción del peronismo produjeron la reaparición del peronismo en la Revista Porteña. De este modo, en 1957, se montaron espectáculos como *Nerón cumple...!*¹²³, *El negro que tenía el voto en blanco*¹²⁴, *La culpa la tiene el gobierno*¹²⁵, entre otros.

El complejo contexto político dominante en la Argentina posterior a 1955, con democracias débiles y reiterados golpes militares, fue objeto de la Revista Porteña de modo reiterado. El peronismo no predominaba en los títulos que trataban estos temas, aunque se constituía en su telón de fondo.

Es así que, en este período, se estrenaron espectáculos como *Ya tiene presidente el pueblo*¹²⁶ (1958), *El tiempo pasa y Arturo queda*¹²⁷ (1958), *El voto que está solo y*

¹²¹ Con un elenco integrado por Juan Carlos Mareco “Pinocho”, Margarita Padín, Carlos Castro “Castrito”, Dringue Fariás, Severo Fernández, Diana Maggi, Maruja Montes, Andy Russel, Chicho Gordillo, Vicente Rubino, Oscar Villa, Guido Gorgatti, Germán Vega, Osvaldo Cesari.

¹²² En El Nacional, un elenco integrado por Pedro Quartucci, Tito Lusiardo, Marcos Caplán, Elena Lucena, Linda Batista, Raimundo Pastore, Pablo del Río, Las hermanas Feita, Chicho Gordillo, el Mago Chang, Rafael García, Miryam Sucre, Petty Petcoff, Paquita Morel, Norma Marini, Leda Nelson, entre otros.

¹²³ De Luis Iturraspe y Carlos A. Petit, en El Nacional. El elenco estaba integrado por Pepe Arias, Nélide Roca, May Avril, Adolfo Stray, Egle Martin, Tato Bores, Nené Cao, R. García Ramos, Ángel Eleta, Esther Varona, Petty Petcoff, Dorita Burgos, Nora Núñez, Nelly Raymond, Vicente La Russa, Mario Fortuna (h.), Paquita Morel, Rafael Carret, Thelma del Río, Pedrito Rico.

¹²⁴ De Petit e Iturraspe, con un elenco integrado por: Pepe Arias, Adolfo Stray, Marcos Caplán, Raimundo Pastore, Nélide Roca, May Avril, Egle Martin, Pedro Quartucci, Pedrito Rico, Rafael Carret, Mario Fortuna (h), entre otros.

¹²⁵ De Iturraspe y Petit, en el teatro El Nacional. El elenco estaba integrado por Pedro Quartucci, Diana Lupe, Raimundo Pastore, Nené Cao, Oscar Valicelli, Germán Vega, Dorita Burgos, Carlos Fioriti, Miguel Cossa, Viviana Rino, Roy, Michelle Monet, Paquita Morel, Vicente Formi, Eric Zepeda, Francisco Rinaldi, Ligia Berd, Delfor, Héctor Pascuali, Eduardo Almirón, Alberto Silva, Arnaldo La Rosa, Héctor Ferreyra, Anita Almada, Mario Durán, Antonio Luzzi, Santiago Ayala y su grupo de arte folklórico argentino.

¹²⁶ Representada en El Nacional, con un elenco integrado por Pepe Arias, Xenia Monti, Maruja Montes, Lidia Scotty, Adolfo Stray, Rafael Carret, Marcos Caplán, Vicente Larrusa, Mario Fortuna (h), entre otros.

¹²⁷ De Carlos A. Petit y Luis Iturraspe.

espera (1958)¹²⁸, *¿Quo vadis Arturo?*¹²⁹ (1959), *No hay Arturo que dure 100 años* (1959)¹³⁰, *Con Arturo los 6 años vamos todos... a los caños*¹³¹ (1959), *Arturo y Alvarito... ahora hasta el infinito!*¹³² (1959), *Se acerca la elección. ¿Habrá otra vez prescripción?* (1962)¹³³, entre otras.

A partir del recorrido realizado por las producciones pertenecientes a la Revista Porteña durante el período de la proscripción del peronismo, observamos que el silencio con respecto a la mención de este fenómeno político no abarcaba a todo el campo teatral. Precisamente, en uno de los géneros pertenecientes al circuito comercial popular —consumido por los sectores bajos y medios bajos— la presencia del peronismo no tuvo interrupciones y siguió formando parte de sus títulos y sketches.

Es decir, por medio del consumo de los espectáculos de la Revista Porteña este público siguió considerando al peronismo como parte de su vida cotidiana, más allá de las prohibiciones impuestas por el campo de poder. Asimismo, desde esta práctica teatral popular, tanto espectadores como teatristas debatían por medio de las reglas particulares del género sobre el peronismo en tanto fenómeno político de trascendencia para la realidad política de esos años. En consecuencia, se concretaba un debate al igual que el

¹²⁸ De Antonio Prat.

¹²⁹ De Petit, Iturraspe y Leo Carter. Representada en el Teatro Maipo, con un elenco integrado por: José Marrone, Juanita Martínez, Vicente Rubino, Rafael Carret, Héctor Rivera, Nora Núñez, Enrique Brown, Mabel Luna, Vicente La Russa, Nélica Lobato, Nene Devin, Ligia Berd, Hilda Mayo, Delia Morán, Mónica D'Anvers, Gladys Del Valle, Eber Lobato y su ballet, Alberto Anchart (h), Mario Fortuna (h), Pepe Arias, May Avril.

¹³⁰ De Petit, Iturraspe y Carter. Representada en el Maipo, con un elenco integrado por: Pepe Arias, May Avril, José Marrone y Juanita Martínez, Rafael Carret, Héctor Rivera, Vicente Rubino, Eber y Nélica Lobato.

¹³¹ Representado por un elenco integrado por: Marcos Caplan, Pedro Quartucci, Elba Berón, Tono Andreu, Lilian Del Río, Héctor Casares, Jacinto Baroni, Itatí, Cielito Flores, Lita Lyon, Mercedes Sarmiento, María N. Lara, Anita Ferrer, Luis Reyes, Susy Devin, Eva Ferrer, Juan de los Santos, Nenina Fernández, ballet de Enrique de Álzaga.

¹³² De Germán Ziclis, representada en el Teatro Cómico, con el siguiente elenco: Elena Conte, Mercedes Carné, Vicente Forastieri, Gerardo Rodríguez, Thelma del Río, Zelmara Gueñol, Alberto Irizar, Héctor Rivera, Margot Acosta, María Yotti, Irma Gabriel, Ángel Calcagno, Ernesto Márquez, Oscar Soldati.

¹³³ Con un elenco integrado por las siguientes figuras: Tincho Zavala, María Esther Gamas, Alberto Irizar, Gogo Andreu, entre otras.

que acontecía en el seno del campo intelectual, pero en un espacio cultural totalmente marginal a éste, y con una lógica de funcionamiento diferente.

Sin embargo, no podríamos calificar a esta práctica llevada a cabo por estos espectadores específicamente como contestataria. Siguiendo los planteos de Michel De Certeau (2007) con respecto a la cultura popular, nos resulta más acertado pensar en el “escamoteo”, en tanto práctica que a partir de una actividad inserta en el sistema, permite la introducción de una acción que le es propia a sus intereses. De este modo, los sectores populares llevaron a cabo “una práctica del desvío” en un espacio cultural que se encontraba regido por sus propias reglas.

Conclusiones

En el período comprendido entre 1955 y 1969, las representaciones del peronismo en el teatro argentino ocuparon un lugar marginal dentro de la producción de esos años. Se hicieron presentes desde dos tendencias estéticas distintas, a la vez que se desarrollaron en dos circuitos teatrales diferentes. Por un lado, se trató de las producciones de la tendencia realista reflexiva inserta en el circuito del “teatro de arte”, al que asistía un público integrado por sectores medios progresistas. Por otro parte, las representaciones también se hicieron presentes en los espectáculos de la Revista Porteña dentro del circuito teatral comercial popular de la “Calle Corrientes”, donde acudía un público compuesto mayormente por sectores bajos y medios bajos.

Centrándonos en el realismo reflexivo, que se fundaba en la noción de compromiso sartreano y que entendía al teatro como “una forma de conocimiento”, observamos que las representaciones del peronismo fueron tomadas en pocas ocasiones, a la vez que el tratamiento de este fenómeno político fue llevado a cabo de manera sesgada. Esta ausencia se vuelve significativa debido a que los textos realistas reflexivos son concebidos por sus productores como inescindibles del contexto social y político de la época. Considerando la gran cantidad de textualidades que tuvo esta tendencia en los años '60, cuando se convirtió rápidamente en dominante dentro del campo teatral, el peronismo fue abordado en ellas en pocas oportunidades. En los casos en los que se llevó a cabo esta tarea, el tratamiento estuvo ligado a la situación de la clase media en ese contexto sociopolítico, donde el peronismo ocupaba decididamente un lugar periférico.

En la oportunidad en la que se decidió plantear los comportamientos de la clase media argentina en un contexto social y político concreto (1955-1966), es decir, en *La pata de la sota*, de Roberto Cossa, las representaciones del peronismo —en tanto aproximación a uno de los componentes de la realidad política— ocuparon un lugar más destacado. No obstante, en la recepción de la crítica periodística no hubo una lectura del tema. Es decir, esta institución legitimante del campo intelectual evitó hacer una lectura de los elementos sociales y políticos que estaban presentes en el texto dramático.

Esta ausencia y marginalidad del peronismo en textualidades totalmente dependientes del contexto social y político de la época, puede comprenderse por el estrato

social al que pertenecían tanto el público como los teatristas de estas obras. La tendencia realista reflexiva puede ser considerada como uno de los modos que tuvo la clase media para pensarse a sí misma. Por ende, los temas tratados iban a depender de sus necesidades de índole social, cultural y política, pues es allí donde el peronismo no ocupaba un lugar relevante, sólo era parte de una etapa del pasado que había llegado a su fin. En esta actitud se pueden entrever los conflictos que el peronismo generó en este sector a través de la implementación de las reformas sociales, que la clase media experimentó como una sensación de desplazamiento y afección a su identidad. La clase media, a una década de la caída del peronismo, aún no digería los cambios realizados por éste en la estructura social del país.

Entonces, la realidad abordada por el realismo reflexivo se circunscribía a los intereses de este sector social, para quien el peronismo significaba ese “cuerpo social” al que era necesario olvidar.

Dentro del mismo periodo signado por la proscripción del peronismo, desde el circuito popular, la Revista Porteña siguió produciendo representaciones del peronismo, discutiendo de este modo sobre la realidad política nacional a partir de las propias reglas del género. En consecuencia, el tratamiento de la coyuntura política era realizado por medio de la parodia, la sátira y el humor. Asimismo, lo político sólo integraba una parte del espectáculo. De esta manera, los sectores populares por medio de este consumo teatral intervenían en un debate relevante para la sociedad de la época, que desde el campo poder se vedaba y desde los sectores medios se trataba de evitar.

Sin embargo, la práctica que estos sectores populares realizaban a través de los espectáculos de la revista no adquiría una función contestataria con respecto al orden dominante. El peronismo era abordado en el mismo nivel que los otros aspectos o temas que integraban el espectáculo. Entonces, en la Revista Porteña el peronismo seguía conformando parte de la realidad nacional, y por ende, se lo integraba como parte de ella.

En el período abordado en esta “Segunda Parte” de la presente investigación, que estuvo signado por la proscripción del peronismo y la conformación de la “resistencia peronista”, se experimentó desde el campo intelectual el intento de repensar al peronismo desde otros ángulos. Si en ese debate intervinieron intelectuales y artistas provenientes de distintas disciplinas y posicionamientos ideológicos, desde el campo teatral la

participación en esa tarea fue prácticamente inexistente. Esto se debió, en parte, a que las aproximaciones al abordaje del peronismo desde los agentes dominantes en el campo teatral —los dramaturgos del realismo reflexivo— fueron muy pocas en el periodo. Y también, a que el sector que produjo representaciones del peronismo que pueden ser consideradas como intervenciones en el debate que atañía a la sociedad argentina, es decir, la Revista Porteña, es totalmente marginal tanto dentro del campo teatral como del campo intelectual. Por su posicionamiento periférico dentro de la cultura, sus intervenciones no fueron consideradas en este debate.

En suma, sí desde distintos campos se intentó repensar al hecho peronista, el teatro prácticamente quedó al margen de esa tarea.

TERCERA PARTE

Politización y nacionalización del arte y la cultura

Introducción a la Tercera Parte

La Tercera Parte de esta investigación estudia el período comprendido entre 1969 y 1976 signado por el proceso de politización y nacionalización del arte y la cultura. Con el fin comprender las representaciones del peronismo producidas por el teatro argentino, en el “Capítulo 7” analizamos el funcionamiento del campo intelectual y del campo teatral en este complejo panorama político. Asimismo, se incluye un apartado que aborda la constitución de la figura del “intelectual revolucionario”, que será útil para comprender las intervenciones culturales y políticas que realizan los artistas por estos años.

En el “Capítulo 8”, abordamos el estudio de las políticas culturales teatrales gestadas e implementadas durante los breves gobiernos peronistas, y su vinculación con el pasado y el contexto sociopolítico del presente.

El “Capítulo 9” se ocupa del estudio de las representaciones del peronismo producidas por los teatristas realistas reflexivos en una cantidad de textualidades políticas que fueron denominadas “teatro paródico al intertexto político”.

Por último en el “Capítulo 10”, nos centramos en las representaciones del peronismo en las experiencias del teatro de agitación y propaganda llevadas a cabo por los grupos militantes de izquierda en espacios marginales. Para ellos dividimos el capítulo en dos apartados: el primero destinado al estudio de las relaciones entabladas entre espacio y militancia; el segundo, a las textualidades políticas y sus representaciones del peronismo.

Capítulo 7. Campo intelectual y campo teatral 1969-1976

El periodo comprendido entre 1969 y 1976 reúne una serie de acontecimientos sociales y políticos de gran complejidad, que se aglutinan en unos pocos años y le imprimen a esta etapa de la historia argentina un intenso clima de aceleración. Comprender esta complejidad que mencionamos resulta imprescindible a la hora de conocer el funcionamiento del campo intelectual y del campo teatral de estos años. Asimismo, los avatares políticos vividos en esta etapa resultan indispensables a la hora de entender el oscuro desenlace que experimentaría la Argentina a partir del 24 de marzo de 1976 con la instauración del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”.

El suceso dominante del período, en el que se funda la concreción de esta “Tercera Parte” de la presente investigación, es la llegada del peronismo al gobierno después de largos años de proscripción y el regreso de Juan Perón al país luego de dieciocho años de exilio. A su vez, este breve lapso de tiempo presenta divisiones internas que se constituyen en torno a acontecimientos relevantes de carácter político.

En principio, la etapa se inaugura con el levantamiento obrero-estudiantil denominado Cordobazo, acontecido en mayo de 1969, que estuvo signado por la movilización de distintos sectores de la sociedad, donde la lucha por el fin del poder militar y el regreso del peronismo al poder fueron la clave política en la que se condensó la solución para la Argentina de esa época.

En este sentido, esta primera subdivisión incluiría la llegada del peronismo al poder por medio de la presidencia de Héctor Cámpora, a través de las elecciones del 11 de marzo de 1973. Dentro de este contexto, uno de los actores sociales que adquirieron mayor centralidad fue la militancia de izquierda revolucionaria representada por las nuevas agrupaciones políticas que pugnaban por la consolidación de un cambio por medio de canales alternativos, entre ellos, la lucha armada.

El segundo momento dentro de este breve período, se concretaría a partir del tercer mandato del gobierno de Juan Perón, acompañado en esta oportunidad en la vicepresidencia por su esposa María Estela Martínez de Perón. Si este período, con el peronismo en el poder, significaba la posibilidad de plasmar los proyectos por los que se

venía luchando desde fines de la década del '60, rápidamente esa oportunidad se vería clausurada a partir de dos acontecimientos puntuales: el rompimiento de Perón con los sectores revolucionarios del peronismo de izquierda, y, la experimentación de una progresiva derechización de su gobierno al igual que el posterior al mando de su esposa, quien asumió la Presidencia en julio de 1974, tras la muerte de Perón.

Este proceso de derechización incluía como factor central el accionar del grupo paramilitar de extrema derecha conocido como la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), cuyo fin era el exterminio absoluto de todo proyecto de izquierda en términos ideológicos y físicos. Estos años serían la antesala a los acontecimientos vividos a partir de la instauración del gobierno militar producto del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976.

Estos hechos constituyen el marco político en el que acontecen las experiencias teatrales que analizaremos en esta "Tercera Parte", que tienen como rasgo dominante ser totalmente subsidiarias o dependientes precisamente de los acontecimientos políticos de la época. Si las características propias del campo intelectual y del campo teatral del periodo 1955-1969 eran la modernización, el cambio y la radicalización, en los primeros años '70, serían la movilización y confrontación de índole social, política y cultural.

A continuación, analizaremos las variables que afectaron al funcionamiento de estos dos campos.

Hacia el final de los años '60, se manifestó un cambio de paradigma residente en un complejo desarrollo del plano sociopolítico que provocó notorias modificaciones en los campos intelectual y artístico. La proscripción del partido peronista —que se mantuvo a lo largo de toda la década del '60, aún durante los gobiernos democráticos—, el incremento de las tensiones sociales y políticas, la consecuente aparición de la guerrilla y el surgimiento del movimiento obrero-estudiantil denominado Cordobazo, son algunos de los hechos que condujeron a este período, comprendido entre 1969 y el regreso de Juan Perón al país, hacia el surgimiento de una etapa signada por la politización y nacionalización de la cultura.

El poder político —en manos de los militares desde el año 1966 bajo la autodenominada “Revolución Argentina”, con Juan Carlos Onganía a la cabeza— experimentaba un progresivo deterioro. En términos de Liliana De Riz, “la realidad se encargaba de poner fin a la utopía del orden” (1981: 38). Desde la Presidencia se intentaron paliar las desavenencias económicas obrándose modificaciones menores con una cierta apertura hacia lo social, específicamente hacia los sectores gremiales. Pero, el descontento generalizado obstaculizó la continuación de los programas mesiánicos del gobierno de facto. El empresariado desconfiaba del gobierno, mientras que los sindicalistas se mostraban cada vez más inflexibles. Desde distintos sectores se buscaba el mejor camino para la negociación de la salida política.

Sin embargo, la desinteligencia del gobierno, que no supo escuchar ni los reclamos populares ni aquellos provenientes de las Fuerzas Armadas, por temor a la pérdida del poder, negó la creciente politización de la sociedad en su conjunto, cumpliendo con el primer paso de una profecía autocumplida. Decía al respecto el general Alejandro Agustín Lanusse, último presidente de la “Revolución Argentina”: “No supimos ver que la política existía y que nada sería más peligroso que la soberbia de considerarla inexistente” (en De Riz, 1981: 38).

A pesar de los esfuerzos realizados por la “Revolución Argentina” por modernizar la economía y la sociedad, el fracaso de este proyecto político era inminente. Como consecuencia, la búsqueda de un camino para la posible apertura política se establecía como la única alternativa de la línea de Juan Carlos Onganía para perpetuarse en el poder. En este contexto, el Cordobazo se estableció como el epicentro de una serie de acontecimientos que convirtieron al año 1969 en el punto más alto del camino que el país venía transitando en su viraje hacia la izquierda.

Mónica Gordillo (2003) en sus estudios sobre la protesta, la rebelión y la movilización en estos años, considera que existen distintas etapas en las que se encuentra una base común: la de la inestabilidad política y su imposibilidad de legitimar un modelo económico y social alternativo al peronismo. Asimismo, señala que el pasaje a la movilización social y colectiva que tuvo lugar entre fines de los '60 y comienzos de los '70, que adquirió la forma de rebeliones populares, movimientos contestatarios o movimientos políticos para la toma del poder, fueron alternativas que se habían ido

gestando en el período anterior. Por otro parte, reconoce la existencia de un hilo que subyace a esta época, fundado en la mudanza de una cultura política de resistencia a otra de confrontación, donde se ensayaron diferentes alternativas caracterizadas por su intención de excluir/eliminar al adversario, en algunos casos simbólica y en otros hasta físicamente (2003: 329-380).

La concientización de la lucha por el cambio que tomó forma en el Cordobazo, debe ser leído como un episodio puesto en relación con otros de índole revolucionaria provenientes de los países del Tercer Mundo, con las experiencias cubana y vietnamita, con los procesos de descolonización en África, así como también, con el desplazamiento del "Che" Guevara a lo largo de Latinoamérica.

Entre 1968 y 1969, el estallido —que en Europa tuvo un motor estudiantil— se vio reproducido en distintos focos urbanos del mundo: París, Berlín, Madrid, Río de Janeiro, México, Montevideo y Córdoba. Sin embargo, como dice Nicolás Casullo:

"No somos, quizás infelizmente, los '60 franceses ni italianos ni berlineses ni californianos. No somos 'el tiempo de la protesta callejera' ni el de la 'revolución cultural' ni el de 'las generaciones marcusianas' que hoy la industria cultural homenajea patentizando el fin de la historia en su 'última historia'" (1998: 185).

En este sentido, Córdoba fue lo más parecido que nos pasó a una revolución. Es decir, en la historia argentina por primera vez se materializó una versión nacional del hecho revolucionario. Este movimiento espontáneo, protagonizado por estudiantes universitarios y obreros, que contaban con el apoyo de sectores de clase media, y en el que no tuvieron ningún tipo de inserción ni los partidos políticos ni los grupos guerrilleros —que aún estaban en formación— funcionó como modelo posible para el cambio de la realidad nacional en su conjunto. En este sentido, el Cordobazo fue más efectivo que las tácticas y estrategias urdidas por la izquierda.

Este devenir histórico obtuvo su pronta repercusión dentro de la esfera intelectual: así como en 1955, después de la caída del gobierno de Perón, se llevó a cabo un intento por comprender las modificaciones que había sufrido la sociedad argentina a partir de

mediados de los años '40, a fines de los '60, nuevamente los intelectuales intentaron repensar el hecho peronista y su vinculación con los sectores populares.

Desde la izquierda el debate se centró en el cuestionamiento de la posición de los intelectuales con respecto al pueblo y en la revelación de una falsa historia oficial producto de la tradición liberal. Pero a esta polémica se le sumó un nuevo componente: la participación de los intelectuales en el proceso revolucionario, que se hallaba potenciada por

“la existencia de una revolución nacida sin teoría y de un clima mundial que había saturado el universo de la denuncia y sólo dejaba como curso obligado el pasaje a la acción. Entre el revolucionarismo y el populismo se abrió un juego de pinzas que cuestionó todos los espacios del intelectual crítico y modernizador” (Terán, 2004: 80).

Entonces, pensar el inicio de los años '70 en tanto clima signado por el proceso de movilización de la sociedad, nos remite, en principio, a nuevos modelos de acción política, donde se incluyen las tendencias más combativas y rupturistas representadas por agrupaciones como el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), Montoneros, las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FAL), el Peronismo de Base (PB), la Juventud Peronista (JP), el Ejército de Liberación Nacional (ELN), entre otras.

Del mismo modo, en este clima de movilización social debemos considerar la participación de los trabajadores, los sectores medios, del sindicalismo combativo, vastos sectores del mundo cultural y artístico, los sacerdotes tercermundistas, estudiantes universitarios y secundarios, que llevaban a cabo una aguda intervención política, la que encuentra un ejemplo paradigmático en las tomas de instituciones y organismos como hospitales, fábricas, medios de comunicación, universidades y escuelas.

La militancia de estos agentes tuvo espacios que fueron frecuentados con asiduidad por estos años. Entre ellos, debemos considerar la CGT de los Argentinos, la universidad, al igual que barrios obreros y villas miseria. Las actividades político/culturales que allí acontecían le imprimían a estos espacios cotidianos una fuerte

carga simbólica. En este contexto términos como revolución, cambio y compromiso estaban a la orden del día.

Las nuevas organizaciones militantes que adherían al peronismo creían que el poder se creaba a través de la movilización popular. Había un poder del sistema. Un poder institucional representado por la gran burguesía y las Fuerzas Armadas. Y había un poder popular. Un poder que se construía en el llano. Un poder que surgía de la organización militante del pueblo. Para estas organizaciones “la cuestión nacional” había pasado a primer plano, y el peronismo era visualizado “como el movimiento de liberación nacional, partícipe de una revolución que (protagonizaban) los pueblos del Tercer Mundo” (Feinmann, 1988: 86-87).

Paradójicamente, en este contexto el regreso de Perón al país significaba la viabilidad del cambio tanto para las fuerzas militares como para la izquierda política e intelectual. El avance creciente del accionar de la guerrilla y de las movilizaciones populares hizo que las Fuerzas Armadas afirmaran la urgencia de la salida política. Según señala Liliana De Riz, “el peronismo era la clave de la legitimidad del poder real en la sociedad argentina” (1981: 42).

En este marco histórico se inscribe un conjunto de manifestaciones artísticas provenientes de los sectores de izquierda que consideraron al arte como una herramienta para el cambio social. En distintos campos estéticos se hizo evidente la necesidad de nuevas formas ideológicas y procedimientos que les permitiesen, por un lado, satisfacer las demandas sociales y estéticas del campo intelectual y, por otro, renovar las relaciones con las clases populares. Con el fin de cumplir con esta última intención, se estableció una red de apropiaciones e intercambios entre la *alta* cultura y la cultura *popular* en relación con este ideario.

La proliferación de prácticas discursivas y artísticas provenientes de distintos sectores sociales, junto con la creciente ideologización de la sociedad, colaboraron en la constitución de un mapa polifónico que nos lleva a pensar que el período no puede ser analizado a partir de un enfoque uni-disciplinario: ya no se podía hablar de teatro, literatura o artes visuales como esferas autónomas, cerradas en sí mismas. El artista, como el intelectual, ya no trabajaba en estos años en la soledad de su atelier. Las

manifestaciones artísticas fueron producto de debates y tomas de postura frente al complejo devenir social.

Siguiendo esta línea de pensamiento, quizás, una de las textualidades más representativas de este periodo sea la de Rodolfo Walsh y sus publicaciones inscriptas en el género de no ficción¹³⁴, entre ellas, *¿Quién mató a Rosendo?*, escrita y publicada entre los años 1968 y 1969, como uno de los textos paradigmáticos de este clima de época, donde se denunciaba la corrupción del aparato sindical peronista. Esta publicación tuvo su origen en el periódico de la CGT de los Argentinos, dirigido por el mismo Walsh, optando así por un canal de circulación alternativo y gratuito entre los obreros. En *¿Quién mató a Rosendo?* convergían elementos característicos del género policial, el discurso periodístico y el testimonio, todos ellos, en función de un objetivo político.

Este clima de época también afectó al ámbito vanguardista de las artes plásticas. Para fines de los '60, algunos de estos sectores ya habían comenzado a producir un arte que ponía en cuestionamiento la legitimidad de las instituciones que los habían llevado a la centralidad en el campo intelectual, y, la efervescencia político-social imperante en esos años, tanto a nivel nacional como internacional, terminó por producir una férrea división dentro del Instituto Di Tella: un sector radicalizado que se instauró como portador “de una misión de subversión profética, intelectual, política y estética” (Giunta, 2001: 339), decidió enfrentarse a esta institución consagrada, que se había establecido como ámbito paradigmático de la vanguardia en los '60. Es así como se constituyó una vanguardia radicalizada y autónoma, al margen del poder oficial y de las instituciones legitimantes del campo, y regida por sus propias leyes y mecanismos internos. De este modo, la vanguardia

“recuperó el original sentido de avanzada que había tomado de su raíz militar; todos los recursos de la experimentación, la militancia que de algún modo se había realizado en una sistemática y radical exploración del lenguaje, fueron utilizados y extremados en función de prácticas que vinculaban la vanguardia estética con la vanguardia política” (Giunta, 2001: 99).

¹³⁴ Esta se inaugura con la publicación de *Operación masacre* en 1957.

Este proceso de politización y nacionalización de la cultura que se dio por estos años generó reacciones tanto provenientes de los gobiernos de facto como de los gobiernos democráticos posteriores. Las intromisiones del campo de poder en el campo intelectual fueron varias en este breve periodo, y se centraron tanto en prohibiciones y secuestros de obras de arte como en la persecución de artistas e intelectuales.

Por ejemplo, en 1969 se secuestraron textos de la Editorial Jorge Álvarez. En 1974 la división de moralidad de la Policía Federal realizó el secuestro de textos en las librerías céntricas de Buenos Aires. En el mismo año, la Triple A por medio de amenazas de muerte hizo que los actores Norman Briski y Nacha Guevara abandonaran el país. Lo mismo sucedió en 1975, pero esta vez, las intimidaciones fueron dirigidas a figuras como Alfredo Alcón, Juan Carlos Gené, David Stivel, Luisina Brando, Leonor Manso, entre otros (Pellettieri, 1997).

Siguiendo estos lineamientos dominantes en el campo intelectual, observamos que el campo teatral también fue atravesado por la progresiva politización del arte como respuesta al devenir social. Con este fin, los teatristas fueron impulsados a desarrollar nuevas formas de incidencia cada vez más directamente sobre el contexto sociopolítico.

En el caso de los dramaturgos realistas reflexivos surgidos en la década del '60, que eran el sector dominante dentro del campo teatral por estos años, se concretaron una cantidad de textualidades altamente contenidistas, cuyo objeto era hacer una revisión de la historia con un fin didáctico, a las que Osvaldo Pellettieri (1997) denominó "teatro paródico al intertexto político". Se trató de un grupo de textos que empleaban procedimientos realistas y otros pertenecientes al teatro de Bertolt Brecht, que se estrenaron entre 1970 y 1973.

Estos dramaturgos realistas se insertaron en una ideología de izquierda, que en algunos casos se acercó al peronismo. Incluso, algunos de estos artistas llevaron a cabo también una militancia estrictamente política, por fuera del arte, abandonando la escritura.

Asimismo, hubo otras experiencias, que se posicionaban en un lugar totalmente marginal dentro del campo teatral, que se denominaron teatro de agitación y propaganda, concretadas específicamente por grupos militantes de izquierda, algunos cercanos al

peronismo. En este caso, el hecho estético se subordinaba a los objetivos políticos. La intencionalidad artística se convertía en voluntad política. Entre estos grupos de existencia efímera, que llevaban a cabo su tarea en las calles, fábricas, villas miseria, cobró notoriedad el grupo Octubre, liderado por Norman Briski, que respondía al Peronismo de Base.

Tanto las textualidades de los realistas reflexivos como las experiencias del teatro de agitación y propaganda tuvieron su repliegue y posterior fin a raíz de algunos acontecimientos de índole política. Por un lado, el retorno de Perón al país, que era comprendido en un principio como la concreción del cambio anhelado. Asimismo, la ruptura de Perón con los grupos militantes de izquierda y la progresiva derechización de su gobierno. Y por último, el accionar de la Triple A y el paso a la clandestinidad de muchas de las agrupaciones guerrilleras. Podríamos considerar que para 1974 estas experiencias ya habían tenido su fin.

Más allá de este contexto signado por la politización del arte, el campo teatral continuó incorporando elementos novedosos que complementaban el proceso de modernización que se había iniciado en la década del '60. Por estos años se produjo la visita del director teatral Jerzy Grotowski en noviembre de 1971 y se había publicado su libro *Hacia un teatro pobre* (1970); también circuló la versión en español de *El espacio vacío*, de Peter Brook desde 1973. En julio de 1970, Lee Strasberg llegó al país y dictó un curso en el Teatro San Martín, que tuvo repercusiones en el desarrollo del sistema Stanislavski a nivel nacional; surgieron nuevos autores —entre los que Ricardo Monti tuvo un lugar destacado—, nuevos actores y directores (Pellettieri, 1997).

Durante estos años, también ocurrió otro hecho relevante en relación a la actividad teatral, que fue la disminución de la cantidad de público que acudía a las salas porteñas en comparación a la década del '60. Según un análisis de Germán Rozenmacher (1972), a comienzos de los años '70, concurrían al teatro un millón de espectadores menos que en la década anterior, distribuyéndose en una totalidad de cincuenta salas. Esta merma en el público era una situación que se extendía también a las ciudades provinciales:

“Así, mientras en dicho año [1970] hubo 3.051.441 personas que transitaron por los teatros capitalinos, y otros 2.784.891 en el interior, durante la temporada 1969 ese número se redujo a sólo 2.021.390 en Buenos aires, y apenas 1.136.557 en las provincias. Lo que implica una disminución del 36 por ciento en la metrópoli y prácticamente el 50 por ciento en las salas provinciales” (Rozenmacher, 1972: 61).

Este cambio en la cantidad de asistentes al teatro en la década del '70, según las cifras observadas, se constituye en un aspecto de relevancia dentro de esta actividad artística, que seguramente se debe fundar en las crisis económicas que afectaron a la Argentina a lo largo de varias décadas. Por otro parte, la disminución de público acontecida en ese periodo, sería el inicio de un proceso que se iría incrementado y llegaría hasta la actualidad.

En los capítulos siguientes intentaremos ahondar en estas experiencias acontecidas en unos pocos años, en los que se entrevió, se gestó y se asesinó la idea de revolución social y artística, con el propósito de observar los acercamientos que el teatro entabló con el peronismo. Asimismo, intentaremos desentramar las variables sobre las que se configuraron —o se desconfiguraron— las prácticas teatrales: la ética, la estética y el compromiso.

7.1. Artistas e intelectuales comprometidos y revolucionarios

La incidencia política del artista o intelectual en el seno del bloque histórico de los sesenta/setenta pasó por distintas instancias de debate dentro del campo intelectual, donde fueron variando los puntos de vista desde donde se juzgaba su conducta en función del devenir de los acontecimientos políticos, no solamente a nivel nacional sino también internacional. A lo largo de estos debates, siempre se mantuvo el foco de atención en la experiencia de la Revolución Cubana (1959), país que se había constituido como un espacio simbólico de pertenencia de los intelectuales comprometidos o revolucionarios de estos años.

En efecto, muchos de ellos viajaban frecuentemente a la isla o se habían integrado a su proceso revolucionario. Tal es el caso de Rodolfo Walsh, quien a partir de su primer viaje a Cuba fue cuando asumió un rol decidido de incidencia en la trama social, que se constituyó a través de su trabajo en función de este proceso revolucionario. Entre los años 1961 y 1963 se produjo la estadía de Walsh en Cuba, donde colaboró específicamente en la formación de la agencia cubana de noticias Prensa Latina y en los servicios de inteligencia de ese país, donde tuvo una participación destacada y muy productiva. Este viaje imprimió una fuerte impronta en su pensamiento y en su discurso, donde términos como imperialismo, colonialismo y revolución latinoamericana se establecerían como una constante, y señalarían el inicio de una causa revolucionaria que tendría mayor intensidad en los años '70.

Entonces, si en la primera parte del bloque histórico de los sesenta/setenta el eje de la discusión estaba centrado en torno al “compromiso de la obra” o el “compromiso del autor”, en la segunda parte el debate se inclinaría por el segundo de los ejes. Es decir, se inició una etapa de transición donde se daría lugar al nacimiento de otra figura, que era la del “intelectual revolucionario”.

Esta opción fue tomada por muchos intelectuales argentinos y latinoamericanos, pero su concreción no fue un paso sencillo sino producto de intensos debates que se concretaban ante la emergencia que imponían los tiempos rápidos vividos entre mediados de los '60 y los primeros '70. En este proceso de transición, la presencia y accionar de Ernesto “Che” Guevara fue trascendental en tanto figura de autoridad.

Decía Roberto Cossa con respecto a esta aceleración de los tiempos experimentada en ese período:

“(…) son seis años de una vitalidad política que no daba tiempo para nada. Porque no es que uno tenía tiempo de decir: ‘esto que pasó hoy, mañana va a continuar’. No. Esto que pasó hoy se contradecía mañana. Era todo muy cambiante y muy violento, no en el sentido de violencia política, sino de provocación. Uno necesitaba estar todo el tiempo hablando, confrontando y leyendo” (en Pellettieri, 1999: 28).

Claudia Gilman con respecto a este proceso de cambio sobre el rol del intelectual, observa que el fin de la eficacia de éste ocurrió cuando ciertas formas del progresismo se asociaron con modos reformistas e incluso burgueses del ser intelectual, especialmente la idea del intelectual como crítico de la sociedad que fundaba, tácitamente, la noción de compromiso. Se abrió paso, en ese momento, un debate sobre la función del intelectual que podía o debía ser considerado revolucionario (2003: 158).

A partir de ese momento la “revolución” era el eje dominante que debía regir todas las acciones intelectuales. De este modo, dentro del debate la noción de “intelectual comprometido” quedaba desfasada del clima de época, aunque no por eso todos los intelectuales optaron por la acción revolucionaria.

En este contexto, se observaron modificaciones en el objeto artístico y en el lugar ocupado por su autor, donde el arte se vio supeditado a lo político. Es decir, el arte fue entendido como una herramienta de praxis política, que no se restringía al mero mensaje. El artista/intelectual se encontraba inserto en el terreno social, ya no podía ubicarse desde un lugar alejado para observar la realidad.

Desde el campo literario, *¿Quién mató a Rosendo?* (1969), de Rodolfo Walsh quizás pueda constituirse como ejemplo de este posicionamiento. Este texto aparece como una alternativa posible, como un modo de compromiso con la realidad que trasciende al sartreano: el intelectual ya no tendrá un lugar privilegiado dentro de la lucha revolucionaria, no será un espíritu escogido que dirige desde su pluma, sino que luchará codo a codo junto a su pueblo, diferenciándose del modelo del “escritor comprometido”

que limita su práctica al interior de la esfera artística. Es un intelectual capaz de auto-cuestionarse; un intelectual que desde posiciones artísticas nítidas, interviene en la política concreta, y que finalmente resuelve la tensión entre estética y política incorporándose a la lucha revolucionaria (Piglia, 1997).

Dentro de la producción teatral, un ejemplo de este posicionamiento puede ser cumplido por las experiencias del teatro de agitación y propaganda llevadas a cabo durante los primeros años '70, en lugares marginales de la ciudad de Buenos Aires o el conurbano bonaerense. Algunos teatristas se abocaron a la acción política en estos espacios donde el teatro se constituía en una de las herramientas centrales.

Nó obstante, una gran cantidad de figuras de la cultura latinoamericana consideraron que no era suficiente su incidencia política a partir de la escritura ni tampoco desde las manifestaciones artísticas, aún en el caso de que estuviesen supeditadas a objetivos políticos. Por ende, esta opción fue relegada, incorporándose decididamente a la acción política, incluso a la lucha armada, despojándose de este modo del rol del intelectual para convertirse estrictamente en un militante. Tanto Rodolfo Walsh como Francisco "Paco" Urondo llevaron a cabo esa tarea dentro del panorama nacional. Sus trayectorias se constituyen de este modo en ejemplos paradigmáticos del debate entablado en torno a las figuras del "intelectual comprometido" y el "intelectual revolucionario", que fue resuelto trascendiéndolas en función de la opción por las armas.

Esta época donde la lógica de la historia parecía ineluctable, y su modo de temporalidad se expresaba por la emergencia de *tiempos rápidos*, cuya metáfora era la del *carro furioso de la historia*, que atropella a los tibios en su inevitable paso (Gilman, 2003), fue el clima vivido por los artistas/intelectuales de los sesenta/setenta, donde la necesidad de definición ante el contexto sociopolítico se había convertido en algo ineludible. Las resoluciones tomadas fueron producto de debates y conversaciones, donde no estuvieron ausentes las contradicciones.

El intelectual estaba inserto en una estructura de sentimientos en la que el compromiso con la realidad día a día imponía nuevas demandas. Una de las anotaciones realizadas por Walsh en sus papeles en febrero de 1970, cuando estaba trabajando en el periódico de la CGT de los Argentinos, quizás de cuenta de las exigencias impuestas por

este clima de época a los intelectuales. Esto anotaba a raíz de una conversión que había mantenido:

“(Germán Rozenmacher) quiere hablar conmigo, hoy no porque tiene que terminar un trabajo. La cara le vacila, menciona la palabra ‘política’, parece que quisiera sincerarse. Con Tito (Cossa), Somigliana y Talesnik están escribiendo una obra de teatro sobre el peronismo. Al principio pensaron en sketches separados, pero después la obra adquirió continuidad, integridad. Él escribió una parte en que un comisario peronista le dice a un militante peronista antes de torturarlo: ‘Vos sos peronista, yo también soy peronista. Vos tenés una carta de Perón, yo tengo otra carta de Perón. Vas a morir por zonzo’, y le da a la picana.

Mi presencia tal vez intranquiliza a Germán. Hago lo posible por tranquilizarlo. Le digo que yo también tengo un cuento empezado, que se llama ‘El Hombre’, donde digo cosas como esas. Pero que no me decido a terminarlo, publicarlo.

Entonces se anima:

Esas cosas hay que empezar a decirlas- dictamina” (en Mestman, 2008: 9).

Más allá de la problemática que afectaba al intelectual, lo que nos interesa destacar en este proceso de movilización de la sociedad —que se había iniciado en 1969 con el Cordobazo— es otro de los factores que también incidían en este clima de época. Se trata del acérrimo protagonismo de la juventud que se produjo por estos años, quien encarnó una “cultura de la rebelión” en lo político, lo académico y lo artístico.

Si en los años ‘60 este desempeño —en términos de Sergio Pujol— convertirían a la juventud “en un segmento relativamente autónomo” u “orgullosamente autónomo” (2003: 308), la aceleración de los tiempos vivida hacia los setenta trasladaría el accionar de este agente casi exclusivamente al plano político, en su mayoría desde posicionamientos contrahegemónicos. De este modo,

“La realidad cultural se desplazaría a gran velocidad de un tiempo estético a un tiempo político. El fin de la inocencia ya estaba inscripto en ciertos gestos culturales de finales de los '60” (Pujol, 2003: 317).

Por estos años, la universidad se constituyó en uno de los focos donde “la cultura de la rebelión” se vio plasmada en un intenso campo de batallas político-ideológicas. Los intelectuales de izquierda centraron su debate en el cuestionamiento del posicionamiento del intelectualismo con respecto al pueblo, en la revelación de una falsa historia oficial producto de la tradición liberal, a la vez que adhirieron al ideario tercermundista que ofrecía una reubicación de los actores sociales, postulando un antiimperialismo y un nuevo escenario histórico situado en los países del Tercer Mundo.

Estos sectores universitarios se insertaron en este proceso de transformación de índole revolucionaria, ya fuera como sus voceros o como parte inseparable de la propia energía revolucionaria. Con el fin de lograr ese objetivo se introdujeron en espacios intensamente ideologizados donde podían entablar vínculos con las bases, trabajando conjuntamente por una misma causa. Entre estos espacios las villas miseria, los barrios obreros, o la CGT de los Argentinos fueron los más transitados.

Capítulo 8. Las políticas culturales teatrales peronistas 1973-1976

En el marco de los gobiernos de Héctor Cámpora, Juan Domingo Perón y María Estela Martínez de Perón, comprendidos entre mayo de 1973 y marzo de 1976, se llevó a cabo el diseño de políticas culturales teatrales que pretendían otorgarle a esta disciplina artística una función social, tal como había ocurrido a lo largo de los primeros gobiernos peronistas en las décadas del '40 y '50. Pero habían transcurrido dieciocho años y el panorama político, social y cultural de la Argentina experimentaba notables cambios, entre ellos, la inclusión de nuevos sectores políticos como las agrupaciones de la “nueva izquierda”, que pugnaban por un cambio en términos revolucionarios.

Nos resulta indispensable remitirnos a la coyuntura política dominante en estos tres años de gobierno peronista a la hora de conocer tanto las características como la lógica de funcionamiento de estas políticas culturales implementadas en los primeros años '70. En cierto modo, el análisis de la cultura teatral oficial nos permite establecer un paralelo con lo que acontecía en el plano político, al igual que una vinculación con respecto al futuro del país.

La complejidad del inicio de los '70, radicaba, en parte, sobre la imperante necesidad de resolución de la crisis política, que, paradójicamente, tanto para la derecha como para los sectores de la “nueva izquierda” revolucionaria, la salida radicaba en el regreso de Perón al poder. Pues bien, para 1973 esa necesidad podría ser considerada como satisfecha mediante el acceso de Héctor Cámpora a la Presidencia de la nación, y el retorno del líder al país del exilio en España, con su posterior asunción a su tercer mandato de gobierno.

Sin embargo, el panorama político ya no se dirimía en términos binarios con respecto a la presencia de este fenómeno político en el poder, como ocurría en los '40 y los '50 entre peronistas y antiperonistas. La tensión provenía desde el mismo seno del peronismo. Las dos fuerzas que lo integraban pugnaban por el predominio de su posicionamiento político: por un lado, una experiencia de índole “nacional o popular”, por otro, una experiencia “revolucionaria”, es decir, la “patria peronista” versus la “patria socialista”.

En este sentido, refiriéndose al período comprendido entre 1973 y 1976, en tanto etapa definitiva para el futuro de la Argentina, Liliana de Riz señala que el retorno del peronismo

“fue posible gracias a un doble movimiento, de continuidad y ruptura con el pasado populista. La imagen del peronismo reapareció asociada a nuevos significados y formas de la lucha por el futuro, a la emergencia de nuevas identidades políticas y de nuevos actores colectivos. Esta renovación del movimiento peronista —entendida como simultánea continuidad y ruptura con el pasado— es un elemento central para comprender los desafíos que enfrentaron los distintos actores políticos en el último gobierno peronista” (1986: 17).

Precisamente, la tensión existente entre la continuidad y la ruptura con el pasado constituiría el centro del panorama político, con su correspondiente repercusión en el campo de la cultura. Esa tensión rápidamente se convertiría en un enfrentamiento que culminaría con el predominio de uno de los dos polos, operación que se fundaba en la eliminación del otro.

El aliento que Perón le había brindado a los grupos revolucionarios desde su exilio, significó una contundente presencia de éstos en las elecciones del 11 de marzo de 1973, que condujeron a Cámpora a la Presidencia de la Nación. Fue durante esta breve etapa cuando la juventud revolucionaria logró su consagración como fuerza política. Las tensiones entre las dos alas del peronismo se incrementaron, llegando a un punto que podríamos considerarlo como la plasmación simbólica de la eclosión del enfrentamiento, que se iría incrementando drásticamente. Se trata del episodio acontecido en Ezeiza, el 20 de junio de 1973, cuando Perón regresó definitivamente al país, acto en el que se produjo el enfrentamiento armado entre los dos sectores¹³⁵.

¹³⁵ “El 20 de junio, el general regresó al país, en medio de una movilización sin precedentes, por el número y el fervor. Desde muy temprano, antes de que amaneciera, de las barriadas populares salieron columnas formadas por hombre, mujeres y viejos, gente del pueblo que, dada la vigilancia para impedir el acceso al aeropuerto internacional de Ezeiza, atravesaron ríos y campos para dar la bienvenida a Perón. Grupos parapoliciales y de la derecha peronista dispararon sobre las columnas afines a la JP, la Tendencia Revolucionaria, dejando un saldo que, aunque no hubo cifras oficiales, se estimó en doscientas víctimas. Al día siguiente Perón emitía un discurso en el que, no sólo no condenaba a los responsables, sino que avalaba

La llegada de Perón al gobierno inauguró una etapa signada por la lucha por el poder dentro del peronismo en la que sectores de derecha y de izquierda se confrontaban —según Maristella Svampa (2003)— con las contradicciones propias del populismo en el poder. La imagen dominante del período fue la guerra interna: peronistas versus peronistas. Perón oficiando como árbitro de este juego, se distanció rápidamente de las fuerzas progresistas y revolucionarias, aplicando una política de derecha, donde ocupaban un lugar central los viejos militantes sindicales.

La izquierda revolucionaria iría perdiendo rápidamente peso dentro del gobierno peronista. En el marco de este desplazamiento que los colocaría finalmente en la clandestinidad, hay dos fechas significativas. Por un lado, el 1° de mayo de 1974 cuando Perón expulsó a la Tendencia Revolucionaria del acto realizado en la Plaza de Mayo, y, por otro, el 1° de julio de 1974 cuando el líder fallece.

Este viraje del gobierno hacia la derecha se tradujo en la implementación de un modelo nacional-populista, que en el plano económico significaba la ejecución del “pacto social”, modelo aplicado por Perón en los años '40 y '50. Este se proponía lograr una alianza de clases por la intervención del Estado como regulador de los mecanismos de redistribución del ingreso nacional entre los trabajadores representados por los sindicatos y los sectores empresariales.

Como dijimos anteriormente, el diseño de las políticas culturales teatrales y la concreción de las mismas durante estos tres años de gobierno peronista —donde se insertan los tres mandatos inconclusos— se tornó totalmente subsidiario del complejo panorama social de la época, a la vez que de la coyuntura política dominante en ese breve lapso de tiempo.

En consecuencia, este gesto de recuperar un pasado que se establecía como mítico, también se trasladaba al ámbito del campo teatral. Para llevar a cabo esta segunda incursión en la planificación cultural desde el Estado, el peronismo recurrió a una operación de reinstauración del pasado, que podríamos considerar como un reimplante de aquella actividad teatral, incluyendo, a grandes rasgos, tanto al repertorio como a sus agentes.

implícitamente a la derecha, quitándole a la JP su arma más importante: la movilización debía terminar. Era preciso ‘volver al *orden legal y constitucional*’” (Calveiro, 2005: 48).

Asimismo, debemos considerar que la actividad teatral planificada por los dos primeros gobiernos peronistas tuvo una gran complejidad, a la vez que fue uno de los aspectos a los que esa gestión le otorgó una relevancia considerable en función de la concreción de su proyecto político.

De este modo, instituciones oficiales como el Teatro Municipal General San Martín y la Comedia Nacional que funcionaba en el Teatro Nacional Cervantes contaron entre sus directores y programadores a funcionarios pertenecientes a la derecha peronista, incluyendo a algunos que habían participado de las políticas culturales del primer peronismo. Por ejemplo, los directores del Teatro San Martín durante estos años fueron Juan Oscar Ponferrada —desde el 13 de junio de 1973 al 27 de junio de 1974—, Alfredo Barcalde —desde el 28 de junio de 1974 al 31 de diciembre de 1974—, y, finalmente, Ariel Kéller —desde el 1° de enero de 1975 al 30 de marzo de 1976—.

En efecto, la presencia de Ponferrada, uno de los intelectuales representativos del primer peronismo, da cuenta de este propósito de reinstauración del pasado. Elegir a este dramaturgo como director de una de las instituciones teatrales más importantes de la época para dar comienzo a la gestión cultural, no se constituía en un gesto menor. Ponferrada —quien provenía de un tradicionalismo católico— había tenido un desempeño protagónico en la actividad cultural de aquellos años, más aún dentro del teatro. Su labor comprendía distintas áreas, entre ellas, la artística, la gestión pública y la docencia. Sus dramas respondían a una estética nativista, a los que les había otorgado una impronta de orden religioso y mítico, afines a los postulados justicialistas difundidos por los planes quinquenales. Fue autor de numerosas adaptaciones y de documentos oficiales. Desde 1946 había estado al frente de la dirección del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET). En 1947, se lo nombró responsable del “Seminario Dramático”, destinado a la experimentación y formación teatral, que funcionaba en el Teatro Nacional Cervantes. También, ejerció la docencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes y dictó cursos sobre Historia del Teatro Argentino en la Universidad de Buenos Aires. Es decir, habían convocado a una de las figuras más representativas dentro de la cultura teatral del primer peronismo.

Los tres directores del Teatro San Martín obviamente diseñaron una programación afín a su ideología, reproduciendo el gesto político del gobierno: si en lo económico se

aplicó el modelo imperante entre 1946 y 1955, en el teatro resurgieron autores y textos dramáticos que tuvieron relevancia en aquel período, apelando —de este modo— al restablecimiento de la identidad peronista. Asimismo, el proceso de derechización observado anteriormente en lo político, significó la definición de un perfil progresivamente más tradicionalista dentro de la programación teatral oficial.

Es así como, a lo largo de la gestión de Ponferrada en las salas del Teatro San Martín se representó un repertorio afín a los postulados de los '40 y '50, es decir, títulos pertenecientes en su mayoría a un teatro popular y nacional de gran repercusión hasta mediados del siglo XX, con predominancia de sainetes y piezas nativistas. Entre ellos, *He visto a Dios* (1973), de Francisco Defilippis Novoa, con dirección de Santángelo, *La Biunda* (1974), de Carlos Carlino, dirigida por Pascual Naccarati, *¡Qué pequeño era mi mundo!* (1974), de Camilo Darthés, y Carlos Damel, con dirección de Carlos Muñoz, *Hotel de ilusos* (1974), de Arturo Berenguer Carisomo, con dirección de Fernando Heredia, entre otros.

Dentro de esta programación cabe destacar algunas inclusiones como la representación de títulos emblemáticos de la dramaturgia gestada durante el primer peronismo. Por ejemplo, el reestreno de *Tierra extraña* (1974), de Roberto Alejandro Vagni, con dirección de Pascual Pellicciotta, llevado a cabo en el Teatro Jardín Botánico, con producción del Teatro San Martín en el marco de los ciclos de verano. Esta obra había obtenido gran éxito en la programación oficial, contando con una gran cantidad de reestrenos. Además, la reposición de *Antígona Vélez* (1973), de Leopoldo Marechal, bajo la dirección de Santángelo, en la sala Martín Coronado.

En ambos casos, se trataba de textos dramáticos significativos que pertenecían a figuras representativas de la cultura peronista, no sólo por sus creaciones artísticas sino también por haber participado en la planificación cultural. En el caso puntual de Marechal, cuya obra era un referente del teatro oficial de la primera gestión peronista, existió cierto intento de reconocimiento o reparación simbólica hacia un artista e intelectual que había sufrido durante la proscripción del peronismo la marginación dentro del campo intelectual¹³⁶. En efecto, aunque las críticas sobre el espectáculo, en general,

¹³⁶ Cabe señalar que el proceso de reubicación de la obra de Leopoldo Marechal dentro del campo intelectual comenzó a partir de la lectura realizada por la revista *Contorno*.

fueron negativas, se señalaba este gesto hacia Marechal como un aspecto positivo de la gestión del teatro¹³⁷.

También durante esta gestión se representaron, en menor medida, clásicos universales como *Macbeth* (1973), de William Shakespeare, con dirección de Roberto Durán.

La gestión de Alfredo Barcalde, que duró unos pocos meses, siguió sin grandes alteraciones la línea emprendida por Juan Oscar Ponferrada. Se continuó con la representación de clásicos como, por ejemplo, *Lysistrata* (1974), de Aristófanes, con dirección de Conrado Ramonet. También se estrenó un drama histórico que reunía a dos figuras del peronismo: se trató de *Barranca Yaco* (1974), de Fermín Chávez —uno de los intelectuales representativos del primer peronismo—, bajo la dirección de Ariel Kéller, representante de la derecha peronista de los '70 que posteriormente ocuparía la dirección de este teatro. Asimismo, se incluyó dentro de esta programación *Una libra de carne* (1974), de Agustín Cuzzani —dramaturgo que había pertenecido al Teatro Independiente— dirigido por Osvaldo Calatayud.

El otro polo oficial, representado por el Teatro Nacional Cervantes, tuvo durante estos tres años en su programación un panorama similar al que presentaba el San Martín. En su sala se congregaron los siguientes títulos: *Donde la muerte clava sus banderas* (1973), de Omar de Carlo, con dirección de Pedro Escudero, *Los invisibles* (1973), de Gregorio de Laferrère, dirigido por Mario Rolla, *Locos de verano* (1974), de Laferrère, bajo la dirección de Cecilio Madanes, *Los silencios de Pedro Vargas* (1975), de Ernesto Castro, dirigido por Juan José Bertonasco, entre otros.

En términos generales, observamos que en las dos instituciones se retomaban textos tradicionalistas, muchos de ellos característicos de la políticas teatrales de los '40 y '50, pero sin una gran sistematicidad en la definición de la programación. Asimismo, advertimos que no se recurrió en ninguno de los dos casos a la dramaturgia de propaganda peronista.

La última gestión peronista en el Teatro San Martín estuvo a cargo de Ariel Kéller, y se dio paralelamente a una crisis cada vez más aguda en el seno político: Perón

¹³⁷ "Dramaturgo desplazado", en *El Cronista Comercial* (19/11/1973).

ya había fallecido, su esposa había quedado al frente de la Presidencia de la Nación, José López Rega cobraba un lugar central y las tensiones con la izquierda revolucionaria se dirimían a través del enfrentamiento armado.

En las salas del teatro no hubo casi innovaciones, se repusieron algunos títulos, y se estrenaron otros, que en su mayoría no tuvieron mayor trascendencia. Entre ellos: *Lysístrata*, de Arsitófanes, *Mi Cristo roto* (1975), de Ramón Cué, *Romances de muerte y vida* (1975), de Alfredo Casablanca, *El país de Orfeo* o *El país del sol* (1975), de Jorge Capellán, *Los disfrazados* (1975), de Carlos Mauricio Pacheco, *Vidala para un gaucho cobarde* (1975), de Horacio C. Meyrialle, *Vivir sin domingo* (1975), de Calos Pais y Patricio Esteve.

La puesta en escena de mayor notoriedad dentro de esta gestión, y quizás de todo este período, fue el estreno de *El inglés* (1975), de Juan Carlos Gené, en la Sala Casacuberta, con la participación de Pepe Soriano y el Cuarteto Zupay. Este espectáculo se alejaba del tradicionalismo imperante y su propuesta era afín al clima de época, tanto ideológica como estéticamente. El éxito de *El inglés* trascendió la programación oficial, realizando giras nacionales e internacionales.

Las piezas teatrales tomadas de las políticas culturales teatrales del peronismo de los '40 y los '50 durante estas gestiones, respondían a lineamientos afines a esa época y a un proyecto político concreto. A grandes rasgos, aquella planificación cultural se insertaba en el mapa de la cultura occidental y latina, a través de su vertiente hispánica, donde se consideraba a la cultura anterior como un elemento elitista y extranjero, postulando un arte que se establecía como 'lo auténticamente nacional'. Una de las herramientas empleadas con el fin de construir una cultura hegemónica fue la recuperación de estéticas populares como el nativismo y el sainete en materia teatral, y el folklore y el tango, dentro del panorama de los géneros musicales.

Estos postulados estaban desfasados con respecto al contexto sociopolítico de los primeros años '70, principalmente a las demandas de los sectores populares que estaban alejados de las programaciones oficiales. Entonces, el Estado se propuso traerlos nuevamente al teatro, pero a partir de los lineamientos del Segundo Plan Quinquenal, sin considerar, en términos generales, algún tipo de replanteo o adaptación de los mismos en función del contexto social, cultural y político de la época.

Más allá de este desfasaje en el teatro oficial, que fue general en su programación, hubo una excepción que respondía a cierto intento de satisfacer las demandas de la época. Esta experiencia que fue breve y no tuvo gran trascendencia, se dio durante la gestión de Ariel Kéller presentando algunas dificultades en su definición y concreción. Se trató del proyecto denominado “Plan Reencuentro del Teatro con el Pueblo” llevado adelante por el Teatro Municipal Gral. San Martín a lo largo del año 1975, entre el 1° de marzo y el 20 de noviembre.

Si durante el primer peronismo los organismos oficiales como la Secretaría de Cultura y la Subsecretaría de Informaciones del Gobierno de la Nación organizaban eventos masivos a precios populares o gratuitos destinados a los trabajadores y los niños en los teatros oficiales municipales y nacionales, la implementación de este programa denominado “Plan Reencuentro del Teatro con el Pueblo”, quizás, pueda ser pensado como un aggiornamiento de ese propósito de “democratizar la cultura”.

Obviamente que las herramientas utilizadas serían otras, y radica precisamente allí la innovación de las políticas culturales teatrales peronistas en función del contexto sociopolítico de los ‘70.

El programa “Plan Reencuentro del Teatro con el Pueblo” se proponía como un aparato de cultura popular dependiente del Estado, tal como existían en otros países latinoamericanos, obviamente que en menor escala. Su propósito fundamental era establecer un contacto entre el teatro y otras creaciones artísticas con los sectores populares, generando la participación de estos últimos en calidad de espectadores.

Para ello la organización del Plan fue llevada a cabo a partir de la división en seis áreas, que son las siguientes:

Barrial: En diez Unidades Piloto se dieron, entre el 10 de mayo y el 30 de noviembre, 178 funciones con una asistencia de 45.161 espectadores, presentándose 17 espectáculos en la Asociación Vecinal José Soldatti, el Club Bonorino, el Ateneo Popular de Versailles, el Club José Mármol, el Teatro Cultural General Manuel Savio (Ex Lugano I y II), el Instituto de Detención de Villa Devoto, los Clubes Glorias Argentinas, Estudiantes de Buenos Aires y Colegiales y el Teatro Los Andes (Fos, 2009).

Barrial Complementaria: Dada la repercusión de la iniciativa en distintas áreas de la comunidad, y las numerosas solicitudes de funciones, se destinaron algunos espectáculos a diferentes Asociaciones de Bien Público y Municipios del Gran Buenos Aires. Se enviaron 18 espectáculos a 63 espacios, reuniendo en su totalidad 40.313 espectadores (Fos, 2009).

Escolar Primaria: Se ofrecieron 7 espectáculos, realizándose 120 funciones en 101 escuelas de la Capital Federal, en coordinación con el Consejo Nacional de Educación y para 42.521 espectadores (Fos, 2009).

Escolar Secundaria: En la sala Sarmiento, del Jardín Zoológico Municipal y en coordinación con la Dirección Nacional de Enseñanza Media Superior, la Superintendencia de Enseñanza Privada y el Consejo Nacional de Educación Técnica, se presentaron 3 obras en 100 funciones con la asistencia de contingentes de 197 institutos educacionales que totalizaron 14.989 espectadores (Fos, 2009).

Parroquial: Un espectáculo sacro durante la Semana Santa realizado en atrios de diferentes templos católicos romanos contó con la asistencia de 10.200 espectadores. Otros 13 espectáculos congregaron a 29.920 personas en 53 parroquias y colegios religiosos de la Capital Federal y el Gran Buenos Aires, totalizándose 74 funciones (Fos, 2009).

Sindical: En 4 sindicatos de trabajadores se presentaron 16 espectáculos en 24 funciones, con una concurrencia de 6.262 espectadores (Fos, 2009).

Esta planificación cultural se fundaba en el posicionamiento ideológico de las autoridades oficiales, quienes pertenecían a la derecha peronista. En consecuencia, la actividad teatral, al igual que los otros espectáculos, respondía a una compleja red de intereses políticos y económicos, donde la preservación de la unidad nacional jugaba un rol central frente a la inclusión de elementos considerados nocivos para la preservación de la misma. Al respecto, señala Carlos Fos:

Sectores vinculados al conservadorismo dentro del movimiento justicialista, abrazaron esta causa de expresar lo nacional como parte de un programa de homogeneización y normatización de los principios culturales básicos y como freno a lo que consideraban la degeneración doctrinaria desde expresiones de izquierda (2009: 1).

Entonces, desde el sector de la derecha peronista se generó un aparato cultural en defensa de lo que consideraban como “lo auténticamente nacional”, es decir, como reacción a lo que acontecía en la esfera política, concretamente al avance de la izquierda peronista. Una vez más, en estos años la coyuntura política definía el panorama teatral. Este era uno de los motivos por los cuales se privilegió la predominancia de contenidos tradicionalistas en la programación, lo que lo alejaba nuevamente de las demandas de la sociedad de la época. El Plan definía su perfil en función de un problema existente en el seno del movimiento peronista, que tenía hondas resonancias en la realidad nacional.

Los fundamentos en los que asentaron esta experiencia nuevamente se concentraban en una mirada hacia el pasado. Así definía Ariel Kéller las bases del proyecto:

“Hemos puesto el TMGSM al servicio de la cultura y del arte, pensando únicamente en nuestro pueblo, ya que a él le pertenece. Asumí la tarea como toda responsabilidad social, por considerar que nuestro imperativo moral es hacer teatro al servicio del pueblo, ya que el San Martín, es un teatro costado con su dinero y a él le pertenece. Hasta ahora las distintas salas del teatro estaban destinadas a un limitado número de espectadores. Por esta razón estamos desarrollando este plan en el que las mejores obras serán representadas en diez salas distintas de la ciudad. El teniente general Perón definió esta tarea como justicia popular y por lo tanto debemos entender que la cultura que no está al alcance del pueblo, no es cultura” (*La Capital*, 29/06/1975)¹³⁸.

¹³⁸ Citado por Carlos Fos (2009: 7).

Las palabras del director del teatro están estrechamente vinculadas con los postulados del justicialismo de las décadas pasadas, que se definían en función de la cultura anterior, objetivo que en los '70 queda desdibujado.

El repertorio presentado en estas áreas estuvo integrado por espectáculos como *Romances de muerte y vida*, de Adolfo Casablanca, *Mi tierra y su gente*, representado por el ballet de Nelly Moretón; *Copla, paisaje y hombre*, de diferentes autores, *El cura Brochero*, de W. Jiménez, *Saineteando*, de René Cossa, *Viaje a la costa*, de Juan Raúl Young, *Luz, poesía y folklore*, de Mariela Reyes, *Mi Cristo roto*, de Ramón Cué, entre otros. También se incluyeron obras de contenido político afines al ideario peronista como *Canto al Restaurador y Eva Perón*, de Pedro Castro Hardoy.

Asimismo, participaron algunos de los títulos que integraban la programación oficial del Teatro San Martín como, por ejemplo, *He visto a Dios*, de Defilippis Novoa y *El inglés*, de Juan Carlos Gené. Este último título fue la puesta en escena que obtuvo mayor repercusión entre los espectáculos ofrecidos por este proyecto.

Con el programa “Plan Reencuentro del Teatro con el Pueblo” el tercer gobierno peronista intentó desde el teatro reestablecer el contacto con las masas. Nuevamente el peronismo apostaba por una experiencia modernizadora, pero, paradójicamente, con contenidos tradicionalistas. Consideramos que el hecho de definir el perfil del proyecto en función de una coyuntura política, debilitó en cierto modo la productividad del mismo, más allá de la coincidencia o no que podamos tener con sus contenidos. Asimismo, “la escasa o nula calidad de la programación, sumada a desintelencias organizativas conspiraron con la eficacia de este programa” (Fos, 2009: 8).

Durante la gestión de Ariel Kéller observamos que se afirmaron y se sistematizaron rasgos tradicionalistas, nacionalistas y populistas ya presentes en las gestiones anteriores. Este hecho se fundaba en el incremento de las tensiones ocurridas en la esfera política.

Este intento de traslación del pasado, en la selección de una programación de corte nacionalista y tradicionalista, pasaba por alto características centrales del contexto sociopolítico de los '70: la sociedad se movilizaba con una firme voluntad de cambio, no

sólo desde los sectores obreros y sectores medios, sino también de los grupos revolucionarios que pugnaban por un cambio radical.

El fin de instaurar una continuidad con el pasado populista establecía un desfase entre la programación oficial y la sociedad porteña del momento. La derecha peronista desconoció, por ejemplo, el clima imperante durante la presidencia de Héctor Cámpora, caracterizado por la movilización generalizada y triunfalista de las fuerzas sociales, que asociaban el regreso de Perón con la posibilidad de introducir cambios mayores, a la vez que se alimentaban de una contracultura que impugnaba al régimen político.

El fracaso de la implementación del modelo nacional-popular, tanto a nivel político como económico, y la separación de la Tendencia Revolucionaria dentro del movimiento peronista, al igual que el incremento de la lucha armada, y su consecuente represión por parte del gobierno, tuvo como repercusión dentro del ámbito oficial un aumento del carácter conservador de la programación cultural.

Por ejemplo, en el Teatro San Martín, la ideología estética tradicionalista imperante en la gestión de Juan Oscar Ponferrada, se tornaría programática bajo la gestión de Ariel Kéller, quien mantuvo la política cultural llevada adelante por Ponferrada pero acentuando los aspectos populistas, concretamente con el programa “Plan Reencuentro del Teatro con el Pueblo”.

Es decir, la etapa comprendida por los últimos años del gobierno peronista, signada por el fracaso del proyecto puesto en marcha por el líder, y caracterizada por el desmantelamiento de su diseño político y por la aceleración de la crisis, tuvo como respuesta en lo social la represión violenta por parte de las Fuerzas Armadas y de grupos parapoliciales como la Triple A frente a todo foco de movilización, y en lo cultural, la enunciación de un discurso arcaizante y perimido para el horizonte de expectativas de la época.

La contracara de esta política cultural teatral tradicionalista estuvo dada por la militancia en los barrios y las villas miseria, donde —en términos de Maristella Svampa— se fueron definiendo los marcos sociales y culturales a partir de los cuales toda una nueva generación de militantes se dotó de una identidad política (2003).

En este marco, se produjeron una cantidad de experiencias teatrales desarrolladas en espacios no convencionales y marginales, provenientes de los sectores de la izquierda

revolucionaria, que se proponían alcanzar la concientización política de los sectores populares a partir del trabajo con la problemática local.

Es decir, en forma paralela a la política cultural teatral implementada en la ciudad de Buenos Aires por el tercer gobierno peronista, existían manifestaciones artísticas que se inscribían dentro del teatro de agitación y propaganda, llevadas a cabo por teatristas como Norman Briski, Juan Carlos Gené o el brasileño Augusto Boal, entre otros, que consideraban al arte como una herramienta para el cambio social, constituyéndose como la contracara de lo oficial. De estas experiencias nos ocuparemos en los capítulos siguientes.

En consecuencia, el período iniciado en marzo de 1973 culminó en marzo de 1976 con la disolución del modelo populista y el comienzo de una etapa signada por la crisis plural, política, social y económica, que desarticuló el proceso de movilización social iniciado en 1969, al igual que toda posibilidad de cambio revolucionario.

Las políticas implementadas durante este breve pero intenso período controvertido para la historia argentina, tanto a nivel económico como cultural, señalan la contradicción existente entre las demandas sociales y las respuestas dadas desde los sectores de poder. El desencuentro entre el líder y las masas movilizadas, que inició esta etapa, culminó con la implementación de un proceso de exclusión por medio de la represión violenta por parte de un gobierno débil y autoritario, que posibilitó la gestación de una de las etapas más sangrientas de nuestra historia.

Capítulo 9. Peronismo y “teatro de arte”. El “teatro paródico al intertexto político”

El “teatro de arte” de los primeros años ’70 a través de la tendencia realista reflexiva surgida en la década anterior participó del clima de época de los sesenta/setenta. A partir de la intervención de algunos dramaturgos que producían desde un posicionamiento de izquierda, se concretó —de este modo— un “teatro paródico al intertexto político” (Pellettieri, 1997), que desde una revalorización revisionista del peronismo histórico, se proponía concientizar al espectador con respecto a la necesidad de un cambio que pusiese fin a la crisis política que venía aquejando a la Argentina.

Este grupo de obras se reúnen bajo esta denominación, según los estudios de Osvaldo Pellettieri, debido a, en principio, la intencionalidad política de sus autores, que querían modificar al espectador, volverlo políticamente activo, participante en un proceso de transformación de la realidad que potencia al teatro como práctica social. También, porque su circulación y recepción eran políticas, ya que el espectador de esa época tenía un reclamo ideológico y quería debatir los males sociopolíticos del momento en el teatro. Por otra parte, se lo considera paródico porque era intertextual con el discurso político del liberalismo argentino del pasado y el presente de la época (1997: 229-230).

Es así como en Buenos Aires desde fines de los años ’60, específicamente desde 1969, cuando se gestó el movimiento obrero-estudiantil denominado “Cordobazo”, y hasta 1973, momento del regreso definitivo de Juan Domingo Perón al país, se estrenaron una cantidad de textualidades que respondían a esta tendencia estética y política.

Las características dominantes que tenían estas textualidades era la incorporación de procedimientos pertenecientes a otras tendencias estéticas, particularmente del teatro de Bertolt Brecht, con el fin potenciar la tesis política de la pieza. Asimismo, tenían un carácter romántico y mesiánico, que intentaba rectificar la historia oficial. El dramaturgo se desempeñaba como un historiador y las piezas eran intensamente contenidistas, ateniéndose más al mensaje que a la estructuración de un discurso dramático (Pellettieri, 1997: 230).

Entre los textos dramáticos pertenecientes al “teatro paródico al intertexto político” podemos mencionar los siguientes títulos: *El avión negro* (1970), del Grupo de Autores, *Historia tendenciosa de la clase media argentina...* (1972), de Ricardo Monti, *Chau papá* (1971), de Alberto Adellach, *Ceremonia al pie del obelisco* (1971), de Walter Operto, *Lisandro* (1972), de David Viñas, *Juan Moreira Supershow* (1972), de Pedro Orgambide, *La gran histeria nacional* (1972), de Patricio Esteve, *Archivo General de Indias* (1972), de Francisco Urondo, *Che Argentina, sos o te hacés* (1972), de Hernán Aguilar y Ernesto Rondi, entre otros.

A continuación analizaremos algunas de estas textualidades dramáticas centrándonos en las representaciones del peronismo. Para ello consideraremos cuál era el mensaje político presente en cada una de ellas, a la vez que la ideología del dramaturgo en relación con el contexto sociopolítico de la época, y principalmente el posicionamiento con respecto al peronismo.

*El avión negro*¹³⁹ se establece como la pieza fundante del “teatro paródico al intertexto político”. Osvaldo Pellettieri (2003: 251) sitúa esta obra entre aquellas que conforman la textualidad del “realismo híbrido”, que se caracteriza por la incorporación de procedimientos de poéticas no realistas —como el absurdo o el varieté— en función de la clarificación del mensaje y de la probación de una tesis realista. Es decir, se trata de un teatro de ideas, de corte social, crítico, pero que introduce estrategias no miméticas para la consecución de sus fines: vehiculizar el cambio social.

Este texto dramático tiene la particularidad de pertenecer a un colectivo de autores denominado Grupo de Autores, que se nuclearon respondiendo a las demandas de este clima de época. Se trataba de dramaturgos realistas reflexivos surgidos en los años '60, que, si bien, pretendían continuar esta tarea grupal, solamente produjeron esta obra. Ellos eran Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik. En su

¹³⁹ *El avión negro* fue estrenada en el Teatro Regina, el 18 de agosto de 1970, bajo la dirección de Héctor Giovine. El elenco estaba integrado por Alberto Busaid, Graciela Martinelli, Sergio Corona, Marta Alessio, Oscar Viale, Ulises Dumond, Julio López.

mayoría, adherían a la izquierda con mayor o menor grado de participación política, con la excepción de Rozenmacher que era peronista. Así define Roberto Cossa la inscripción ideológica de los integrantes del grupo:

“Entre nosotros teníamos posiciones parecidas, sobre todo por el mundo que soñábamos. Pero la mirada sobre la realidad era diferente. Rozenmacher venía de un peronismo no ortodoxo, Somigliana del socialismo, yo venía de haber estado cerca del PC y Talernik era independiente, entendía la política más como un francotirador. Y había que combinar todo esto” (*Perfil*, 28/06/1998).

La progresiva politización del arte como respuesta al devenir social impulsó a los miembros del campo teatral a desarrollar formas que incidieran cada vez más directamente sobre el contexto. En el caso de los dramaturgos realistas de la generación del '60, esta tendencia —ya presente en sus textos anteriores— se vio profundizada, y desembocó en la producción de textos altamente contenidistas. Se intentó hacer una revisión de la historia con un fin didáctico.

Para ello, por ejemplo, en *El avión negro* la apelación a procedimientos propios del realismo —como el encuentro personal o un sistema de personajes maniqueo— y la incorporación de elementos de géneros teatralistas —aquéllos que exhiben el artificio en oposición a la búsqueda de mimesis de la realidad— o de aquellos considerados “menores” se subordinaban al mensaje que se intentaba transmitir.

Así, la estructura de la pieza en sketches —característica del teatro de revistas o del varieté—, junto con procedimientos como el equívoco verbal —propio del vodevil— y la inclusión de la Murga como personaje central, o la exageración expresionista que “incluye la búsqueda del efecto patético” (Pellettieri, 1997: 225), operan en función de la semántica del texto. En este sentido, Pellettieri afirma que:

“La marcha de la Murga culmina con un efecto mensajista muy poderoso, de corte teatralista pero de contenido referencial. (...) Para el texto, la denominada clase obrera avanza de manera irrefrenable en la transparente metáfora del final abierto (1997: 224)”

El avión negro incluye cuatro representaciones referidas al peronismo: el mito del “avión negro” —que la literatura argentina ya había tomando en la década del '60¹⁴⁰—, el hombre del bombo que esperaba el regreso de Perón, la figura de Perón como un fantasma y el pueblo peronista como una murga. Estas dos últimas se vuelven significativas debido a que tienen gran incidencia en el posicionamiento ideológico de la obra. *El avión negro* ofrecía una lectura novedosa para el campo intelectual de la época, que era el planteo del regreso del peronismo, pero escindiendo a su líder de la masa peronista. Nos centraremos concretamente en la representación de esta última.

Las lecturas canónicas de la obra observan que en ella se concibe el regreso del peronismo como una salida posible con el consecuente triunfo de la clase obrera. Ahora bien, es necesario agregar que la mirada desde la cual se construye el mundo popular tanto en este texto como en los que se inscriben en la misma línea, no deja de representar el punto de vista del intelectual iluminado.

La mostración de la Murga en *El avión negro* conjuga, en una versión pintoresquista de la masa peronista, las imágenes de la clase media y del proletariado que subyacen a la ideología del texto: la pieza se dirige a un público de clase media intelectual y progresista, esperando que éste se identifique simpáticamente con los sucesos, y la Murga aparece teñida por la ideología burguesa que, en solidaria comunión, la construye y la lee.

En este sentido, las canciones presentadas por la Murga a lo largo de la obra despliegan, por un lado, el hartazgo y la creencia en la posibilidad de liberación del pueblo y, por otro, su disposición a la lucha:

“Hoy salimos a decir
que callar no es estar mudos,
que una cosa es ser pacientes

¹⁴⁰ A través del cuento de David Viñas “El avión negro”.

y otra cosa es ser boludo”(Cossa, 1989: 29).

Sin embargo, en la última de las canciones se evidencia un tono amenazador y violento, más propio del “aluvión zoológico” formulado por el antiperonismo de los años ’40 y ’50 que de la clase obrera digna que merece ser escuchada y que se pretende representar:

“Los palos que nos pegan
los tienen que pagar.
Preparen las maderas,
la nafta, el alquitrán,
que a todo el Barrio Norte
lo vamos a incendiar.
El Jockey Club primero,
después el Plaza Hotel.
Será una cruz de fuego
Callao y Santa Fe.
(...) Y vayan concentrando
en la Avenida Alvear
a todas las pitucas
que vamos a voltear” (Cossa, 1989: 59).

Vemos, entonces, cómo la Murga sufre un proceso de cambio a lo largo de la obra: si bien se parte de una imagen que la vincula con la incuestionable lucha del proletariado, defendida en el Cordobazo y con miras a la revolución social, se termina bosquejando una masa imposible de domesticar, ya conocida a través de la literatura una y hasta dos

décadas atrás. Por otra parte, esta configuración de la masa peronista reitera la percepción que tuvo la izquierda con respecto a los hechos del 17 de octubre del '45. Decía al respecto *La Vanguardia*, órgano oficial del partido comunista:

“Pero también se ha visto otro espectáculo, el de las hordas de desclasados haciendo de vanguardia del presunto orden peronista. Los pequeños clanes con aspecto de murga que recorrieron la ciudad, no representan ninguna clase de la sociedad argentina” (24/10/1945).¹⁴¹

Entonces, en *El avión negro* el triunfo de la clase obrera no está ligado a la conquista de derechos sociales, sino a la “fiesta” que el nuevo advenimiento del peronismo al poder representaría para ellos. El concepto de “fiesta” popular, en términos de carnavalización, construye una exquisita caricaturización del pueblo, más funcional a los intereses burgueses que a los sectores populares. Estas operaciones oblicuas no hacen más que disolver las distancias existentes entre la mirada de sentido común proveniente del antiperonismo y el punto de vista de los sectores progresistas o de izquierda.

Si la izquierda en los '70 adhiere al peronismo, debe necesariamente repensar su vínculo con la clase obrera. Pero esto no consiste en la sencilla operación de introducir personajes referenciales modelados por un lenguaje vulgar o de representar escenas relevantes para la historia del proletariado. Un enfoque de este tipo no hace más que reproducir las estructuras sociales, legitimando el lugar del intelectual como representante del saber y transmisor de “la verdad”. El error de la izquierda en el teatro, siguiendo los planteos de *El avión negro*, radica en no realizar un cambio de enfoque. Muy por el contrario, se termina plasmando una imagen de los sectores populares que puede asimilarse a la construida por los intelectuales antiperonistas de los años '40 y '50. Entonces,

¹⁴¹ Citado por Arturo Jauretche (1982) en *El medio pelo en la sociedad argentina*. Buenos Aires, Peña Lillo Editor.

“el pueblo resulta ser, en todos los casos, objeto: objeto de las investigaciones, objeto de la representación y objeto de contraste. Queriéndose hacer un teatro desde la perspectiva del pueblo, se termina haciendo un teatro desde la atopía de los grupos intelectuales puestos al servicio de una adhesión religiosa a los postulados del socialismo” (Geirola, 2000: 256).

En *El avión negro* la apropiación de materiales populares conlleva en su esencia el compromiso político: “decir *popular* es decir *político*”¹⁴². Sin embargo, el teatro de intertexto político de la época demuestra una y otra vez una visión contradictoria: “Cómo es posible que el intelectual, escindido del pueblo pueda hablar de lo popular si ya no comparte ni su lengua ni su experiencia” (Zubieta, 2004: 57).

Tanto *Historia tendenciosa de la clase media argentina...*¹⁴³, de Ricardo Monti, como *La gran histeria nacional*¹⁴⁴, de Patricio Esteve, reproducen la misma posición miserabilista que *El avión negro*. En estas obras no hay un protagonismo de las clases populares: éstas sólo aparecen en el lugar del oprimido y no son caricaturizadas. Las miradas finales de estas piezas exponen una posición de liderazgo de la izquierda en la que resuenan los antiguos postulados del Teatro Independiente, que nació con Leónidas Barletta en 1930. De este modo culmina *La gran histeria nacional*, de Patricio Esteve:

¹⁴² Aún en la actualidad, uno de los autores de *El avión negro* sigue vinculando la presencia de la murga en tanto fenómeno popular, con lo político. Dice Roberto Cossa: “Era un intento de teatro popular, de barricada. Estábamos cargados de ganas de gritar y de pelear, creíamos que el socialismo ya se nos venía. Entonces, pensamos: ¡digamos que se viene! Yo creo que era un espectáculo popular, tenía una murga, y estrenarla en el Regina era como ponerle en corsé” (en Pellettieri, 1999: 26).

¹⁴³ *Historia tendenciosa de la clase media argentina: de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones* –tal era su título completo– fue estrenada en el Teatro Payró, el 25 de octubre de 1971, bajo la dirección de Jaime Kogan. El elenco estaba integrado por Alfredo Allende, Francisco Armas, David Di Napoli, Berta Drechsler, Felisa Dzeny, Olga Ferreiro, Aida Laib, Roberto Megías, Mario Otero, Derli Prada y Alberto Segado.

¹⁴⁴ *La gran histeria nacional* fue estrenada en el Teatro de la Fábula, el 9 de abril, bajo la dirección de Julio Tahier. El elenco estaba integrado por Carmen Platero, Rubén Santagada, Guillermo Renzi, Rubén Zotta.

“Los niños rompen el corralito, levantan las tablas, convertidas en carteles donde se leen los siguientes lemas: *El derecho de vivir no se mendiga, se toma; Los que tienen miedo estarán con nosotros si nos mantenemos firmes; No me liberen: yo me basto para ello; No es el hombre, es el mundo el que se ha vuelto anormal, y avanza sobre la platea cantando ‘Canción del poder joven’*” (Esteve, 1992: 50).

Así se interpelaba al público en *Historia tendenciosa de la clase media argentina...*, de Ricardo Monti:

“-Hay que elegir.

-Escuchen...

-¡¿Pero nadie hace nada!?

-Este partido deben jugarlo todos.

-Hasta los perseguidos.

-Y encarcelados

-Y torturados.

-Y asesinados.

-Somos 24 millones de jugadores.

-Uno tiene que cambiarse a uno mismo, y después cambiar el mundo.

(...)

-Escuchen, lo importante es resistir” (Monti, 1972: 51-52).

El miserabilismo podría superarse si la izquierda, antes que imponer sus modos al objeto que trata, se hiciera de los modos propios de la experiencia de ese objeto, para encontrar así una forma propia, que lo defina definiéndola. Sólo así podría abandonarse la

posición verticalista, que —aunque pretenda lo contrario— continúa reproduciendo los sentidos de la alta cultura.

Teatro y militancia: *Archivo General de Indias*, de Francisco Urondo.

A este clima de época signado por la inminencia del cambio, la movilización social y la gestación de una “cultura de la rebelión”, se le sumó un nuevo componente que progresivamente iría tomando mayor centralidad: se trataba de la intervención del intelectual en la concreción del proceso revolucionario, lo que suscitaría controvertidos debates en torno a los alcances de su obra y de su acción en función de la transformación social.

Los intelectuales latinoamericanos de izquierda centraron su debate en el cuestionamiento del posicionamiento del intelectualismo con respecto al pueblo, en la revelación de una falsa historia oficial producto de la tradición liberal, a la vez que adhirieron al ideario tercermundista que ofrecía un nuevo escenario histórico. En el caso de los intelectuales argentinos, se sumó un componente fundamental: muchos de ellos, adhirieron al peronismo, encontrando en éste el camino hacia la denominada “liberación nacional”.

Este desplazamiento que sufrió el peronismo a partir de la lectura que la “nueva izquierda” realizó de él, en clave revisionista, resignificó no sólo la identidad peronista, sino también la de la izquierda misma: sectores populares y élites intelectuales conjuntamente trabajarían por el surgimiento de ese nuevo orden social.

Centramos en el análisis de las representaciones del peronismo presentes en una de las creaciones de un teatrista-militante o intelectual revolucionario que respondía a ese ideario, nos remite a hacer hincapié en los cruces establecidos entre política e historia, en las lecturas del pasado y la reubicación de los actores sociales —pasados y presentes—, en suma, en la construcción de una memoria histórica gestada en estos años desde la militancia, que tenía como finalidad dar origen a un nuevo orden social. Se trata de *Archivo General de Indias*, de Francisco “Paco” Urondo, que se ubica dentro de esta tendencia realista reflexiva del “teatro paródico al intertexto político”.

Para el estudio de las representaciones del peronismo en esta pieza, consideramos relevante remitirnos a la problemática de la figura del intelectual comprometido y del revolucionario y su vinculación con los sectores populares, vigente en el bloque histórico de los sesenta/setenta, a la vez que la lectura que la militancia peronista hizo de la corriente historiográfica revisionista. Decía Juan José Hernández Arregui en el prólogo a *La Formación de la conciencia nacional*:

“Este libro está destinado a la juventud argentina, que hoy, desorientada, busca un lugar en la lucha por la liberación, y recordando a Napoleón: “*Los jóvenes ejecutan las revoluciones que los viejos han preparado*” (1960: 1).-

Este texto, junto a otros como *Historia crítica de los partidos políticos argentinos* (1956), de Rodolfo Puiggrós, y *Revolución y contrarrevolución en la Argentina* (1957), de Jorge Abelardo Ramos, entre otros, conformaron el mapa de lectura de los jóvenes revolucionarios de los sesenta/setenta. Allí no sólo encontraban una visión distinta del peronismo a partir de nuevos esquemas interpretativos, sino también la impugnación de la historiografía oficial de origen liberal, acusándola de responder a intereses imperialistas. Así el peronismo emergía como el punto final de la dominancia oligárquica, y el 17 de octubre de 1945, como la “gesta nacional” popular que subvertiría el camino de la historia argentina.

Esta reinterpretación del peronismo histórico estaría presente en las representaciones que del mismo plasmaría la izquierda peronista. Francisco Urondo (1930-1976) —poeta, periodista, narrador, dramaturgo, académico y militante—, asesinado el 17 de junio de 1976 por fuerzas conjuntas de la policía y el ejército, fue uno de los intelectuales de la “nueva izquierda” que adoptó este discurso revisionista como una matriz de análisis histórico que no sólo hizo presente en su militancia sino también en su labor intelectual. Éstas eran consideradas como dos partes constitutivas de su compromiso revolucionario, y una no se subordinaba a la otra. Decía el autor por aquellos años: “Empuñé un arma porque busco la palabra justa”.

Archivo General de Indias fue escrita en Buenos Aires y en La Habana —espacio de pertenencia del intelectual latinoamericano por aquellos años—, entre 1967 y 1969. El estreno se produjo en 1972, bajo la dirección de Laura Yusem¹⁴⁵ Es decir, esto se produjo paralelamente a su paso por el Movimiento de Liberación Nacional (MALENA), por las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), y finalmente, por la organización Montoneros.

En *Archivo General de Indias* Paco Urondo plasma un clima de época, donde se produce un entrecruzamiento entre la historia y la política, conformando una contrahistoria en función de la construcción simbólica del escenario histórico donde debería ser redefinida la “verdadera identidad nacional”.

A partir de procedimientos brechtianos, en *Archivo General de Indias* se emprende un recorrido histórico que va desde el descubrimiento de América hasta el presente de la escritura, con saltos cronológicos y la inserción de intertextos sociales contemporáneos que permiten realizar comparaciones y destacar o cuestionar el protagonismo de determinados personajes, neutralizando e impugnado así la versión oficial de la historia.

Si la historia oficial liberal tuvo en el proyecto educativo uno de sus principales sostenes, es allí donde la pieza teatral inicia su cuestionamiento de la misma: la propuesta consiste en una parodia de un acto de una escuela primaria, donde los alumnos —es decir, el público— se reúnen para conmemorar el día de la raza. A su vez, se suma la voz de la docente que reproduce las palabras del manual tradicional de historia argentina, enunciados que serán contrarrestados por los hechos representados en escena.

Nos interesa destacar que la reconstrucción de una situación áulica es un tópico recurrente en las piezas revisionistas de los primeros ‘70, en su intento de desenmascarar la “historia nacional oficial”. *La gran histeria nacional* (1972), de Patricio Esteve, también toma al ámbito escolar como el escenario desde donde narrar la historia con el fin de refundarla. Una maestra tradicional, que deviene en prostituta, es la encargada de mostrarle a un alumnado/público la verdad de la historia.

¹⁴⁵ Fue estrenada en el mes de mayo de 1972, bajo la dirección de Laura Yusem, en el Teatro del Centro. El elenco estaba integrado por Zulema Katz, Arturo Maly y Graciela Martinelli.

En *Archivo General de Indias* la sucesión de cuadros interpretados por el “Hombre” y la “Mujer” —tal como se denomina a los personajes— condensan la construcción de una memoria histórica donde se destaca el accionar de determinados sujetos, hasta el momento ignorados por la historia oficial, como Sandino, Dorrego o Felipe Varela, a los que se le otorga un carácter heroico. Dice el “Hombre”:

“Todo lo hemos heredado. Ni siquiera este espectáculo es producto de nuestra imaginación, sino de nuestra memoria. Y nuestra memoria no es nuestra memoria, viéndolo bien, sino la memoria de nuestros dueños. (...) Hemos fundado un continente bajo el signo universal de la mentira. Esta es una falsa historia verídica” (Urondo, 1986: 235).

En esta operación histórica que se funda en un doble movimiento, ya que refuta la historia pasado y funda la presente, se perciben determinadas constantes. Según sostiene Hugo Vezzetti (2006: 48), en aquella política hacia el pasado siempre había un papel central para los héroes y las gestas. Entonces, en ese sentido, la historia y la contrahistoria se disputaron un panteón de héroes y una cierta filiación positiva, como identificación y toma de posición en el presente. Por supuesto, ese linaje, a menudo exaltante, ha podido desplazarse del héroe individual a las gestas colectivas, igualmente gloriosas, sean victorias militares o puebladas y rebeliones populares.

La recuperación de las escenas del pasado está en estrecha vinculación con una voluntad rupturista del orden político vigente. Entonces, la conformación de esa memoria histórica tiene como finalidad la implementación del nacimiento de un nuevo orden —donde Perón y el peronismo cobran un lugar protagónico—, que en el nivel de las representaciones adquiere connotaciones bélicas. Dice la “Mujer”:

“Hubo dos independencias en América Latina: una política, que se produjo hace más de cien años, y una económica, que apenas ha comenzado” (Urondo, 1986: 248).

Y después, dirigiéndose al público, con armas en las manos, dice nuevamente la “Mujer”:

“Mas idealista que yo, infinitamente más que yo, es el mismo Perón. Más bien fui yo siempre demasiado práctica” (Urondo, 1986: 250).

Dice el “Hombre” a continuación, apelando también al público:

“Compañeros, juremos no dejar las armas de la mano hasta ver el país enteramente libre o morir con ellas como hombre de coraje” (Urondo, 1986: 251).

Y finalmente, agrega la “Mujer”:

“Hay que quitarse la costumbre de dirigirse a pie a lugares a los que no se puede llegar caminando. Hay que quitarse la costumbre de hablar sobre asuntos que no pueden decidirse hablando. Hay que quitarse la costumbre de pensar en problemas que no pueden resolverse pensando” (Urondo, 1986: 251).

El discurso de los dos personajes, representativo del peronismo revolucionario, responde a las vinculaciones que los movimientos guerrilleros entablaron con Perón durante su exilio, y que el líder alimentó a partir del aggiornamiento de su discurso, que puede ser condensado en su famoso enunciado “La violencia en manos del pueblo no es

violencia: es justicia”¹⁴⁶, avalando, de este modo, su accionar, y reconociendo a la guerrilla peronista como parte del movimiento.

Archivo General de Indias propone en su final la necesidad de implementar un nuevo orden social de índole colectiva, que solo es posible a través del peronismo y la lucha armada. En este sentido, las representaciones del peronismo cobran un carácter bélico y rupturista. Dicho pensamiento se plasma simbólicamente en la procesión final que conforma el público al salir de la sala, a oscuras, ayudados por velas, configurando una suerte de “forzada procesión”, siguiendo a los actores armados, y teniendo como escenario de fondo la proyección de los rostros muertos de los mártires de la liberación americana. De este modo, la construcción de la memoria histórica propuesta por el texto, a partir del entrecruzamiento entre la historia y la política, conforma una identidad latinoamericana y opera como un sostén que le otorga sentido al enfrentamiento político.

***Lisandro*, de David Viñas: Al rescate de la Historia**

*Lisandro*¹⁴⁷, de David Viñas —escrita en 1971 y estrenada en 1972— también integra el corpus de obras del denominado “teatro paródico al intertexto político”, insertándose en la revalorización revisionista del peronismo histórico desde la “nueva izquierda” y de un cuestionamiento creciente al autoritarismo del gobierno militar,

¹⁴⁶ Juan Perón enuncia esta frase en la entrevista realizada por los integrantes de Cine Liberación el 2 de septiembre de 1968 en España. La misma fue incorporada en la segunda parte del film *La hora de los hornos*, producción emblemática del cine de intervención política en Argentina y Latinoamérica.

¹⁴⁷ *Lisandro* fue estrenada el 22 de abril de 1972 en el Teatro Chacabuco, bajo la dirección de Luis Macchi, y la producción de Fernando Ayala y Héctor Olivera. Los roles protagónicos estuvieron a cargo de Pepe Soriano, como Lisandro De la Torre, Juan Pablo Bayadjián como Enzo Bordabehere, y Franklin Caicedo en el papel del General Uriburu. El evento reunía a una cantidad de figuras reconocidas tanto para el campo teatral como cinematográfico, incluyendo al propio Viñas quien ocupaba una posición central dentro del campo intelectual de la época.

El resto del elenco estaba integrado por Walter Balzarini, Max Berliner, Rodolfo Brindisi, Ricardo Gil Soria, Mario Luciani, Ricardo Martínez Paz, Luis María Mathe, Omar Pereira, León Sarthie, Nelly Tesolín, Rubén Tobías, Judith Wainer.

inscribiéndose en la creencia de que la denominada ‘liberación nacional’ estaba cercana (Pellettieri, 2003: 477).

Como señala Osvaldo Pellettieri, *Lisandro* pertenece a ese grupo con algunas restricciones: si bien su poética se define por la integración de elementos brechtianos y realistas reflexivos, privilegiando el predominio de los primeros, la pieza contiene ciertas diferencias con respecto al posicionamiento ideológico del artista. Aunque el planteo de Viñas se inscribe en el marco de la “nueva izquierda” y se propone concientizar al espectador a partir de la revisión de la historia argentina, centrándose en un segmento específico de ella —la década del ‘30— y en uno de sus personajes centrales, Lisandro de la Torre, en dicha operación no se realiza una revalorización del peronismo como ocurre en el resto de los textos dramáticos que integran el corpus.

No obstante, sí se establecen vinculaciones entre el contexto histórico en el que transcurre la acción y en el que se produjo la pieza, en las que, consideramos, reside una de las tensiones más interesantes del texto y que conforman el mensaje que el autor dirige al público porteño de los tempranos años ‘70.

La elección de un personaje histórico como figura central del texto y la selección de algunos fragmentos de la historia argentina constituyen una opción programática de la historia, a la que el autor considera como un eje fundamental de su producción narrativa, crítica y teatral, a la vez que el elemento central en el que se sustenta su compromiso con la época. Viñas —en tanto figura paradigmática del “intelectual comprometido” sartreano surgido en nuestro país a mediados de los años ‘50— concibe al compromiso no sólo como un elemento central de su obra, sino como su “función de ser”.

La inserción de David Viñas en el campo intelectual se concretó a partir de la revista *Contorno* entre los años 1953 y 1959, período en el que fueron editados los diez ejemplares de la publicación. La incidencia de los jóvenes contornistas es considerada hoy en día como un punto de viraje en la historia cultural argentina al producir un profundo replanteo en las líneas de análisis del pasado cultural y político del país y en la definición del lugar desde el cual los intelectuales hablan y articulan su relación con la sociedad y con la política (Crespo, 1999: 428-429).

Es así como a partir de la labor del grupo *Contorno* se generó la ubicación en el canon literario de escritores como Roberto Arlt o Leopoldo Marechal —hasta el

momento marginales a éste— a la vez que una nueva mirada sobre la realidad política nacional, especialmente sobre uno de sus componentes más polémicos: el peronismo.

Viñas en su etapa postcontornista continuó con los análisis histórico-políticos realizados en ese periodo, basados en una metodología marxista que iría presentando leves modificaciones. En 1964 publicó una historia de la literatura argentina en la editorial Jorge Álvarez, bajo el título de *Literatura Argentina y Realidad Política*, libro que fundó una nueva visión de la literatura nacional. Desde esa misma mirada, también produjo el prólogo a las *Obras Escogidas* de Armando Discépolo en 1969¹⁴⁸, que significó la reubicación del dramaturgo en nuestro campo intelectual.

Esta elección de la Historia como eje programático, también presente en su producción dramática, se funda en el intento de desestabilizar al discurso oficial de origen liberal, poniendo al descubierto otras zonas que hasta el momento eran silenciadas. Esta operación en la que convergen la Historia y la Política posee como finalidad uno de los objetivos centrales en la obra de Viñas: “la indagación sobre las formas de la violencia oligárquica.” Según Ricardo Piglia (1993), la historia de esa dominación supone el desciframiento de sus formas correlativas de censura y de encubrimiento, pero también la reconstrucción de la historia de aquellos sobre quienes esa violencia se ejercía: los indios, los gauchos, los inmigrantes, los obreros. Entonces, la obra de Viñas sería también la historia de las víctimas.

La combinación o entrecruzamiento de la historia general y la historial individual —es decir, en este caso, la biografía de Lisandro De la Torre— le permite al autor desdibujar los límites de su objeto de estudio, e introducir una serie de componentes temáticos que refieren a problemáticas que exceden al contexto histórico en el que se desarrolla la acción de la pieza.

Es así como se produce un tensionamiento entre la historia general y la individual, que opera como un factor clave para la lectura que se realiza desde los años ‘70. Viñas —desde el posicionamiento revisionista— selecciona algunos fragmentos de la vida del

¹⁴⁸ David, Viñas, 1969. “Grotesco, inmigración y fracaso” en Discépolo, Armando, *Obras Escogidas*, Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.

político santafesino. Estos tres momentos —integrados por el desempeño de Lisandro en la Cámara de Diputados, su fracasada campaña electoral correspondiente a las elecciones de 1932 y su accionar en la Cámara de Senadores, donde lleva a cabo la denuncia contra el tratado Rocca-Runciman— le permiten introducir una serie de debates relevantes en el contexto político de los '70, tales como la legitimidad del poder, la posibilidad de una salida democrática para el país y la vinculación que los intelectuales y las clases burguesas entablaban con los sectores populares. Este último debate, que desde la caída del peronismo había adquirido relevancia entre la intelectualidad argentina, a partir del movimiento obrero-estudiantil denominado “Cordobazo” acontecido en mayo de 1969 se torna absolutamente central.

Esta organización de los distintos segmentos de la historia seleccionados conjuntamente con los ejes temáticos mencionados, conforma una reconstrucción de la Historia que remite a la interpretación que de la misma ha hecho el artista, estableciendo relaciones entre el pasado y el presente, poniendo en evidencia la imposibilidad de evolución y superación impuestas por la “historia oficial”, que se presentaba como inalterable y permanente. Desde el punto de vista del autor, la “historia oficial” sólo nos conduce a un callejón sin salida.

En la pieza, la discusión entre el General Uriburu y Lisandro sobre la legitimidad de un poder otorgado por el voto popular y la concreción de un gobierno democrático remiten a la situación política vivida en los '70, cuando —en el marco de un gobierno dictatorial— la demanda social por una salida a la crisis política era cada vez más contundente. En ese contexto, el regreso de Perón significaba, paradójicamente, la viabilidad del cambio tanto para las fuerzas militares como para la izquierda en general. El avance creciente del accionar de la guerrilla y de las movilizaciones populares hizo que las Fuerzas Armadas afirmaran la urgencia de la salida política.

Sin embargo, Viñas disiente en este punto. La viabilidad del cambio a través de la figura de un solo hombre se ve puesta en cuestionamiento. Lisandro como intelectual comprometido con su época, denuncia. Como “hombre en situación”, “que está amarrado en la historia, debe ser un denunciante para ser efectivamente un ser histórico” (Croce; 2005: 39). Pero su accionar fracasa ya que está fundado en “la figura del gran hombre

solitario y superior”, acercándose así a la figura del “gran héroe”. Si por un lado la traición a su clase social y su intento de acercamiento a los sectores populares conforman factores positivos en su carrera, su “aristocratismo moral” —en términos de Eduardo Rinesi— le generan “la sensación de distancia, incomodidad y zozobra frente al mundo”, “de ineficacia y de fracaso” y finalmente “la necesidad de evadirse, de retirarse, de desaparecer” (2006: 14).

Sin duda, los valores morales y éticos presentes en el accionar del político demócrata progresista despiertan admiración en el autor. No obstante, éste es consciente de que la lucha individual de un héroe solitario no es suficiente para destruir al poder oligárquico y revertir la “historia oficial”. Es una lucha que conduce al fracaso, al suicidio.

Entonces, desde este planteo, David Viñas se aleja del posicionamiento que consideraba que la salida del país radicaba en el regreso de Perón al poder, debido a que la misma se fundaría en el personalismo. Viñas a partir de *Lisandro* elige responder al contexto sociopolítico de los primeros años '70 a través de la realización de una lectura de la historia argentina, que ofrecería las claves para vislumbrar la salida política. Pero su respuesta requiere por parte del lector o el espectador la realización de una serie de operaciones basadas en las vinculaciones entre el pasado y el presente. La pieza no encuentra, como muchas de las otras textualidades, la salida política en el peronismo. Sin embargo, opta por no discutir con este de manera directa, colocando la escena en el pasado. Y es allí desde donde responde.

No obstante, Viñas introduce una serie de elementos que en el contexto político de los '70 remiten ineludiblemente al peronismo. Esto ocurre en el momento en el que Lisandro de la Torre intenta vincularse con los sectores populares, presentándose dificultades en el acercamiento debido a las diferencias en la pertenencia de clase. Desde “el coro”, quien manifiesta el punto de vista de los sectores tradicionales, se enuncian críticas hacia Lisandro atribuyéndole un carácter populista:

“Coro: ¿Para cuando la murga...? ¡Renegado...! ¡Traidor...! ¡El Bombo...! ¡Es lo único que te falta, Lisandro...! ¿Qué hace el compañero Lisandro?” (Viñas: 1985: 54).

La mención del “Bombo” no dialoga con el contexto de la década del ’30 sino con el de los ’70, específicamente se refiere a uno de sus componentes, el peronismo. Consideramos que la presencia de este elemento se debe a la utilización de guiños concretos que el autor hace al público de los ’70, con el fin de que vincule la historia pasada con su presente. Lo mismo sucede con la mención de la palabra “Montoneros” enunciada por Enzo Bordabehere, refiriéndose a los antepasados de los sectores populares.

“Lisandro: (meneando la cabeza con pesadumbre): Borrachos, pobre gente.

Derrotados, raza liquidada...

Enzo: No se olvide que los abuelos de éstos no eran mansos.

Lisandro: ¿No? ¿Y qué eran?

Enzo: Montoneros, don Lisandro” (Viñas, 1985: 57).

Tanto *Lisandro* de Viñas como el resto de las obras pertenecientes a esta tendencia estética y política, intentaron abrir una polémica —a partir de una lectura revisionista de la historia— con la situación política del momento. Esta propuesta de los teatristas respondía a las demandas de la sociedad de la época. Sin embargo, a pesar de tomar debates presentes en el horizonte de expectativa social de los primeros años ’70, la crítica periodística evitó abordar, en general, el aspecto ideológico de las piezas.

Si bien no se percibía una distancia estética en sus lecturas, sí se produjo una distancia ideológica que limitó las interpretaciones de las tesis políticas expuestas. Aún más, las lecturas que las obras proponían con respecto al peronismo y su regreso al poder. En el marco de un proceso de politización social iniciado a mediados de los ’60, y profundizado a fines de esa década, esta ausencia del abordaje ideológico en la recepción del “teatro paródico al intertexto político”, dan cuenta de la imposibilidad de

comprensión que manifestó la crítica periodística ante el rol social que el teatro estaba ejerciendo en el complejo panorama sociopolítico previo al regreso del peronismo al poder, no sólo desde las salas teatrales tradicionales sino también desde ámbitos ajenos al campo teatral como las calles, villas miseria, sindicatos, barrios obreros y fábricas.

En el bloque histórico de los sesenta/setenta, el teatro argentino participó de este clima de época a partir de la producción de un grupo de obras realistas reflexivas, que el investigador Osvaldo Pellettieri denominó “teatro paródico al intertexto político”. Estos textos, que se consideraban políticos desde la intención de sus autores, significaron la intervención que el “teatro de arte” realizó en el complejo panorama de los primeros ’70, a la vez que en los debates que afectaban al campo intelectual centrados en la función de los intelectuales con respecto a la realidad.

La mayoría de las textualidades consideraban al peronismo como la salida política necesaria para el país. Con ese fin se produjeron una serie de representaciones del peronismo dentro de las obras a partir de las cuales se puede vislumbrar la lectura que estos integrantes de la “nueva izquierda” hicieron del peronismo, donde, en algunas oportunidades, se advertían contradicciones con respecto a su posicionamiento ideológico.

Dentro de ese debate, que se dirimía entre un compromiso de la obra o un compromiso del autor, que podía significar el abandono de la escritura en pos de la militancia estrictamente política, el realismo reflexivo se circunscribió a la figura de un intelectual comprometido cuya obra tenía como destinatario a un público de clase media, que era el mismo que había tenido en la década anterior. Entonces, más allá de los propósitos de sus autores, estas producciones se restringieron a un sector social y al circuito del “teatro de arte”. Es decir, el proceso de politización del arte que afectó al teatro por estos años, en términos de consumo, no produjo alteraciones con respecto a la década del ’60.

Capítulo 10. Las experiencias teatrales de agitación y propaganda

En el bloque histórico de los sesenta/setenta, tanto en la Argentina como en otros países de América Latina, se produjeron una serie de experiencias artísticas y/o políticas que pueden ser consideradas como integrantes del proceso de transición entre una modernización experimental y vanguardista, y la combatividad que se dio tanto en el orden discursivo como físico. La intensidad de estas experiencias iría incrementándose a lo largo de los primeros años '70, con su posterior repliegue ocasionado por el accionar del terrorismo de Estado en los países del cono sur: Argentina, Chile, Uruguay y Brasil.

Entre 1969 y 1970 surgieron una cantidad de colectivos culturales que, interpelados por el contexto social, emprendieron un trabajo de alto contenido político. De la misma manera, es entre 1974 y 1975 que la mayoría de ellos se ven obligados a disolverse debido a la instauración de dictaduras militares y la consecuente persecución y represión. En algunos casos, todo esto terminó con el exilio, en otros, en la muerte o la desaparición física.

Estas manifestaciones de intervención política provenientes de los sectores de la "nueva izquierda", que se inscribían en una concepción del arte considerado como una herramienta para el cambio social, se vieron configuradas por vectores como la ética y el compromiso. De este modo, se unen a otras manifestaciones pertenecientes a distintos campos estéticos donde se hizo evidente la necesidad de nuevas formas ideológicas y procedimientos que les permitiesen satisfacer las demandas sociales, a la vez que entablar relaciones con las clases populares.

En la situación particular de estas manifestaciones del teatro de agitación y propaganda queda relegado el propósito de responder a las demandas estéticas del campo intelectual, aunque los agentes intervinientes en algunos casos ocupen un lugar considerable dentro del mismo debido a su proyecto creador personal. En estas experiencias lo estético se subordinaba a lo político y lo individual a lo social y colectivo.

Dentro de este clima de época signado por una creciente ideologización de la sociedad, extendiéndose a las prácticas discursivas y artísticas, estas experiencias se insertaron en un mapa polifónico, que requería un abordaje del período desde un enfoque

multidisciplinario. Las disciplinas artísticas ya no eran esferas autónomas, sino que se encontraban en constante intercambio entre sí. Asimismo, eran producto de debates y tomas de postura frente al complejo devenir social.

La necesidad de adoptar un punto de vista amplio, que albergue diversas tendencias estéticas, parte de la naturaleza del entramado social de la época, donde las discusiones cobran un valor substancial, puesto que, en gran medida, es allí donde se gestaron las formaciones ideológicas, las prácticas discursivas e, incluso, las obras de arte.

Como ocurre en todo período de desequilibrio social, los límites del arte se difuminan y las disciplinas se ven afectadas por un proceso de redefinición de sus límites ante la necesidad de respuestas. Porque la urgencia gobierna y, tanto el artista como el intelectual, inmersos en ella, se ven atrapados en una red en la que la ética y la estética pugnan por imponerse una por sobre la otra.

En el caso particular de estas manifestaciones teatrales que abordaremos en el presente capítulo, entendemos a los agentes intelectuales que las llevaron a cabo como —siguiendo los términos del antropólogo Victor Turner— “entes liminares” concebidos como la “expresión del estado fronterizo de los artistas/ciudadanos que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública”, a la vez que dan cuenta de la “naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas en el foro mismo de la sociedad, retando a sus representantes” (Diéguez Caballero, 2007: 38).

La liminaridad que caracterizó a las agrupaciones creadoras de estas experiencias teatrales se evidenciaba en intenciones como la liberación de las reglas, la búsqueda de un espíritu utópico, la existencia en el límite, portadora de cambio, formuladora de umbrales transformadores (Diéguez Caballero, 2007: 38-39).

Se trataba de grupos que concretaban acciones sustentadas en bases políticas, que en algunos casos respondían a intereses partidarios. En su mayoría, nacieron como respuesta al clima de época y, por ende, su vigencia fue breve y se desarrolló ligada a los avatares sociopolíticos de su país de origen y de América Latina.

Su producción tuvo un carácter sumamente efímero, aún mayor que el de cualquier representación teatral tradicional. Aunque algunos obtuvieron mayor

notoriedad que otros y las expresiones performativas producidas los diferenciaban, existen particularidades que los congregan. El uso que realizaban de los ámbitos no teatrales como escenarios de sus intervenciones fue una de ellas. Es así como ámbitos de uso público, propios de la vida cotidiana —calles, villas miseria, barrios, fábricas, medios de transporte, estadios deportivos, entre otros— fueron resignificados a raíz de su actuación, convirtiéndose, de este modo, en espacios ideologizados.

A través de la popularización del espectáculo estos grupos se proponían alcanzar la concientización política de los sujetos que convocaban. Este objetivo generaba que sus experiencias estuviesen vinculadas a problemáticas sociales concretas, que afectaban a los integrantes de la comunidad en cuestión. De este modo, en estas manifestaciones teatrales los conceptos de espacio, comunidad y militancia se hallaban fuertemente imbricados.

Estos movimientos culturales se establecieron como dependientes del escenario político de los '70 definido por una mística revolucionaria y un compromiso que se postulaba como permanente y radical. Dentro de este tejido social hubo una gran cantidad de grupos, que si bien, todos se inscribían dentro de la izquierda, entre ellos se pueden observar algunas variaciones en las configuraciones ideológicas.

Más allá de los grupos argentinos, nos interesa destacar la presencia del brasileño Augusto Boal, quien con su actividad en nuestro país logró establecer una impronta en teatristas nacionales que, a partir de su estadía, llevaron a cabo experiencias de este tipo. Para ellos, la obra de Boal se estableció como un referente ineludible. A partir de su interpretación marxista de la historia, Boal produjo una redefinición de la identidad nacional, que fue reemplazada por la identidad latinoamericana. Boal recupera “la idea bolivariana de la Patria Grande”, en función de la lucha contra la política imperialista norteamericana, encontrando en Cuba la primera victoria concreta.

Su proyecto creador se estructuraba de un modo programático con el fin de alcanzar la concreción de una identidad latinoamericana, que elimine todo vestigio de las políticas colonialistas que afectaron al continente. Boal entendía al arte como un instrumento de educación que le permitía al sujeto participar activamente en el proceso histórico. A partir de la “pedagogía del oprimido” ideada por su compatriota Paulo Freire, construye su “poética del oprimido” orientada hacia la producción de un proceso social y

cultural alternativo. El artista ya no podrá permanecer al margen del mismo, su participación se torna intensa e imprescindible.

El pensamiento de Boal ofrece un panorama del devenir histórico del concepto de “teatro latinoamericano” durante el periodo que nos ocupa. Su conducta —que podríamos entenderla en términos de militancia— se tradujo en la asunción de un rol activo en los focos de debate sobre teatro latinoamericano —como los festivales— y en el campo intelectual de importantes ciudades del continente.

En todos estos ámbitos, tanto sus creaciones artísticas como sus opiniones suscitaron polémicas que tuvieron una pronta repercusión entre sus pares al igual que en los medios periodísticos más representativos de la época¹⁴⁹. Es decir, la concreción de esta identidad antiimperialista y latinoamericana, fue una tarea intensa que realizó tanto en su país natal —con el Teatro de Arena de San Pablo—, durante el exilio en países vecinos como la Argentina, y en los festivales regionales e internacionales.

Estos últimos se instituyeron en el espacio de reflexión donde nació la voluntad de “crear un teatro auténticamente enraizado en el devenir histórico de las luchas populares” (Bianca, 1990: 19) y donde esta disciplina artística se estableció como un vehículo para la concreción de un “proyecto transnacional”. Podríamos decir que estos festivales se establecieron como el terreno donde los teatristas de América Latina efectivizaron la constitución simbólica de una identidad latinoamericana que respondía al ideario de Nuestra América¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Cabe destacar que Augusto Boal dio a conocer sus reflexiones en publicaciones representativas de la época tanto europeas como americanas. Por ejemplo, en la revista *Crisis* de Argentina y en *Primer Acto* de España, por sólo mencionar algunas.

¹⁵⁰ En 1968 surgieron las primeras ediciones de los festivales de Manizales en Colombia y de La Habana en Cuba. El primero de ellos, según Marina Pianca fue “la cita teatral y política más importante de América.”(1990: 19). A la vez, destaca la participación activa y el sentido crítico de Boal frente a estos eventos:

“Augusto Boal, en un documento preparado en Buenos Aires con motivo de la Muestra Nacional (para seleccionar al grupo participante en Manizales), denunció esta nueva tendencia a los ‘mundiales’ porque temía que esa variante diluiría el diálogo latinoamericano emprendido hasta entonces. Veía en ello el peligro de una nueva colonización cultural, de una vuelta a parámetros ‘universales’ del arte.”(...) “la denuncia de Augusto Boal —pasado el momento de fuerza de la ‘explosión manizalita’ de 1973, capaz de arrasarse por simples números y energía con todo oficialismo- fue en realidad premonitoria” (1990: 21).

Boal llegó a Buenos Aires en 1971, en calidad de exiliado, debido a persecuciones políticas en su país, y en el período que va desde 1971 a 1973 monta sus obras *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo* (1971), *Torquemada* (1972), y *Revolución en América del Sur* (1973) en distintas salas céntricas porteñas. Asimismo, lleva a cabo las experiencias del teatro de agitación y propaganda, específicamente la del “teatro invisible”, una de las fases del “Teatro del Oprimido”, en distintas partes de la ciudad, trabajando con una gran cantidad de artistas y militantes argentinos.

En el marco nacional, los movimientos culturales fueron numerosos pero, como señalamos anteriormente, de naturaleza efímera. Entre los más notorios podemos mencionar al Centro de Cultura Nacional “José Podestá”, que respondía al Partido Juticialista y estaba integrado por una cantidad de figuras de gran popularidad en la época. También, el colectivo teatral Octubre, ligado al Peronismo de Base, donde se incluía a Norman Briski como una de las presencias más notorias.

10.1. Los espacios marginales y la militancia

El proceso de transformación sociopolítica vivido en la Argentina entre fines de la década del '60 y mediados de la del '70 produjo movimientos en todos los aspectos de la vida individual y pública. Es así como las concepciones y las condiciones para la realización artística se vieron alteradas, formas que eran productivas se volvieron prontamente remanentes, y surgieron otras más acordes a la nueva y cambiante estructura de sentimiento.

La apropiación y resignificación del espacio público a comienzos de los '70 operó como modo de consolidación de la idea de comunidad a partir de la representación y expresión de cuestiones de índole colectiva. Al mismo tiempo, la ocupación del espacio común representó una transformación de los límites entre lo público y lo privado.

En este período, ambos planos se fundieron en el acontecimiento teatral que exponía la incidencia de lo político en la vida cotidiana y materializaba la posibilidad del sujeto —que ya no se concebía como individual, sino como colectivo— de transformar la realidad. Este sujeto liminar, individual y colectivo al mismo tiempo, transitó por espacios igualmente plurales, cargados de elementos simbólicos que, tras el acontecimiento teatral se tornaban ideologizados.

Las experiencias que se dieron en este período representaron opciones estéticas y políticas de muy diversa índole. Sus metodologías de trabajo fueron muy distintas y esto es símbolo de su diferente relación con las bases, con la política y con el campo cultural. Sin embargo, la creación colectiva, la participación popular y la resignificación de los espacios de la vida pública y cotidiana fueron elementos comunes a todas ellas.

Los espacios no convencionales y marginales tomados por estas experiencias fueron, en términos generales, la vía pública, las villas miseria, las fábricas, los estadios deportivos, los edificios públicos, los barrios humildes, las parroquias, entre otros.

Los integrantes de los movimientos culturales, que tomaron al teatro como medio de praxis política, intentaron a partir de la intervención del espacio indagar en la problemática local, con el objeto de producir un redescubrimiento de “lo nacional” al igual que una reconstrucción de la identidad local a partir de la comprensión de las raíces

sociales. Obviamente que este objetivo iba a tener alcances distintos que estarían delimitados precisamente por la naturaleza del espacio en cuestión.

Por ejemplo, el trabajo llevado adelante por Augusto Boal en la Argentina, proponía una apropiación del espacio público a través de lo que denominó "Teatro Invisible", que suponía la construcción de un sujeto individual y colectivo a la vez. El espacio intervenido era la vía pública: calles, entradas de edificios públicos, medios de transporte. Las categorías de actor y espectador estaban dadas a partir de su participación en la construcción del hecho teatral, lo que colaboraba en la constitución de sujetos liminares que, una vez finalizada la representación, habrían de trasladar la experiencia vivida a lo cotidiano, convirtiéndose en agentes del-cambio social.

Pero como la experiencia se daba en un espacio abierto, cotidiano, transitado por diversos sujetos y no delimitado como la vía pública, la traslación de la reflexión sobre lo vivido en ese hecho teatral no podía ser comprobada por los agentes que habían propuesto e implementado esta práctica. En este caso, los alcances de la experiencia eran totalmente inasibles.

Sin embargo, las experiencias que se centraron en espacios donde se asentaban comunidades tuvieron mayores posibilidades de conocer los frutos de su labor. Tal es el caso del grupo Octubre, que desarrolló una metodología sistemática de trabajo con las bases, estableciendo vínculos con el Peronismo de Base y los Sacerdotes del Tercer Mundo. Allí había una inserción del artista/intelectual en el espacio del "otro", que por medio de esta experiencia trataba de alejar todo rasgo que demostrara su no pertenencia a ese ámbito.

Los barrios obreros y las villas miseria fueron, quizás, los espacios más recurrentes para llevar a cabo estas manifestaciones. Cabe señalar que ese escenario urbano se vio afectado por los cambios demográficos y las transformaciones en la estructura social del país, que se iniciaron en los años '40 e intensificaron en las décadas posteriores. El aumento de la población no se produjo solamente en la ciudad de Buenos Aires, sino también en el Gran Buenos Aires, cuyo acrecentamiento se debió a la llegada de numerosos migrantes procedentes del interior del país, y en menor medida, de inmigrantes provenientes de los países limítrofes.

Muchos de estos nuevos actores sociales, específicamente aquellos que se encontraban en situaciones de pobreza, se albergaron en los asentamientos conocidos como villas miseria. Esta parte de la geografía urbana, nacida durante los primeros gobiernos peronistas, sufrió un notable incremento de su población en los '60 y los '70, debido a las crisis económicas. Las villas dejaron de ser un lugar de paso para los sectores marginales, estableciéndose como su residencia permanente.

En los años '70, las villas miseria experimentaron su período más activo debido a la militancia de los grupos de izquierda, de los Sacerdotes del Tercer Mundo y de la Juventud Peronista, quienes promovían la formación de organizaciones locales que luchasen por una mejor calidad de vida de sus habitantes, a la vez que incorporaban a estos a una causa política. Según Maristella Svampa, en estos focos políticos se “fueron definiendo los marcos sociales y culturales a partir de los cuales toda una nueva generación de militantes se dotó de una identidad política” (2003: 433).

No obstante, debemos considerar que tanto los barrios obreros como las villas miseria no se convirtieron en espacios ideologizados a partir de la intervención de los artistas/intelectuales de los sesenta/setenta. Desde su conformación, estos ámbitos fueron el espacio donde se concretó la sociabilidad de la clase obrera, construyendo sus propias instituciones que intervenían en la dotación de un sentido de pertenencia y de identificación con el barrio y con las propias pautas culturales de la clase trabajadora (Schneider: 360).

Asimismo, en el marco de la proscripción del peronismo, estos espacios junto con las fábricas también formaron parte del proceso de gestación y maduración de la “resistencia peronista”. Es decir, previamente a los primeros años '70, ya eran espacios intensamente ideologizados debido a la intensa movilización de las bases a partir del derrocamiento del peronismo en septiembre de 1955.

Con respecto a estas ámbitos de sociabilidad, Alejandro Schneider sostiene que

“El agrupamiento, las actividades realizadas en común, la homogeneidad nacida con la experiencia laboral, reproducidos tanto en las unidades de

producción como en los ámbitos de residencia, y las luchas desarrolladas contra el capital fueron factores importantes para crear y reelaborar una conciencia obrera. Los gremios y las asociaciones intermedias barriales se convirtieron en las instituciones formales contenedoras de esa identidad y de esa práctica obrera” (2005: 367).

De este modo, las prácticas de estos artistas/militantes de los primeros años '70 se insertaron en un espacio donde ya existía un proceso de ideologización de más de una década, donde se habían formado una gran cantidad de militantes obreros que en este contexto de los sesenta/setenta se encontraban también luchando en función del cambio social. En efecto, la “resistencia peronista” operó durante estos años como una “contracultura” en estos espacios, que no se concretaba sólo por su militancia, sino también por la conservación de algunos elementos ligados al imaginario peronista —como retratos de Perón y Evita, libros, entre otros—, que, considerando las persecuciones que afectaban a estos sujetos, se convertían en un gesto intensamente político.

Los militantes revolucionarios de los '70 conformaron su experiencia política desde los lineamientos proporcionados por las agrupaciones políticas, que eran estructuras organizadas en función de un orden jerárquico. En la práctica, la acción política de estos militantes se forjó al calor de las movilizaciones, en el enfrentamiento con la dictadura y por contraposición con los viejos militantes sindicales, identificados con el aparato burocrático y las estrategias de negociación y presión vanguardista (Svampa y Martuccelli, 1999).

Pero dentro de esta formación política también tuvo incidencia la experiencia brindada por estos espacios (barrios obreros, villas y fábricas), donde los militantes establecían un vínculo con las bases. Las tareas que la militancia revolucionaria llevó a cabo en estos ámbitos eran de índole social y política, donde, en algunas oportunidades, las manifestaciones artísticas eran tomadas como herramientas para alcanzar el cambio social. Es allí donde los movimientos culturales, que fueron considerados como brazos culturales de las organizaciones revolucionarias, se establecieron como dependientes del

escenario político de los '70 definido por una mística revolucionaria y un compromiso que se postulaba como permanente y radical.

En los casos en los que estos colectivos culturales centraban su trabajo principalmente en el teatro, esta disciplina artística quedó supeditada a ese espíritu revolucionario. Con respecto a su experiencia en el colectivo teatral Octubre, decía Norman Briski lo siguiente:

“Mi formación de izquierda propició mi ingreso, hacia 1968, en el peronismo. Paralelamente con Carlos Aznares y Carlos Obes fundamos el grupo Teatro Popular Octubre, con el que hicimos cerca de un centenar de experiencias. (...) El compromiso era con el PB (Peronismo de Base), una línea de izquierda que frente a la creación de la JP (Juventud Peronista) se dividió y diluyó finalmente” (en Dubatti, 1999: 272).

Asimismo, la dramaturgia llevada a cabo en estas experiencias por los artistas/militantes, también quedaba supeditada a las necesidades de la comunidad en cuestión. Es decir, militancia, comunidad y espacio eran los tres factores claves para llevar a cabo estas acciones artísticas cuyo fin era estrictamente político. Decía Briski a raíz de una de las experiencias realizadas en función a la falta de semáforos en la Rotonda de Varela, provincia de Buenos Aires, donde los vecinos dramatizaron su propia historia:

“Planteábamos lo que significaba para ese barrio que lo sacaran de allí. La respuesta fue increíble: por asamblea el pueblo decidió tomar la autopista, parar a los autos y explicar a los automovilistas por qué hacían eso. La cosa no quedó ahí: fue tal el fervor contestatario que tomamos el Paraninfo, donde repetimos la obra. La pieza duraba unos 20 minutos pero tenía una respuesta social y política enorme. El poder movilizador de estos ‘sociodramas’ era increíble y por momentos se nos hacía difícil prever y controlar los resultados” (en Dubatti, 1999: 272).

En el bloque histórico de los sesenta/setenta las categorías de espacio y militancia se concibieron como complementarias una de la otra, formando parte de un proceso

revolucionario donde los artistas/intelectuales tuvieron incidencia. Por un lado, los militantes completaban su experiencia revolucionaria a partir de su inserción en estos espacios. Por otro, los espacios que ya habían experimentado un proceso de ideologización debido al accionar de la “resistencia”, se veían inmersos en un proceso revolucionario más amplio, que abarcaba a varios sectores de la sociedad, al que se unían gracias a la intervención de esos artistas/intelectuales revolucionarios surgidos en este clima de época.

A pesar de la amputación que significó la última dictadura militar en todos los ordenes de la sociedad argentina, y más aún en las experiencias revolucionarias, el binomio espacio/militancia volvió a construirse en los años '80, en función del nacimiento de nuevas experiencias artísticas. La creación colectiva que se gestó tras la apertura democrática en 1983 retomó elementos de los modos de asociación que se habían puesto en funcionamiento en estas experiencias anteriores, que fueron resignificados y refuncionalizados de acuerdo a los nuevos parámetros estéticos y políticos.

10.2. Las textualidades políticas

Las experiencias del teatro de agitación y propaganda llevadas a cabo en Buenos Aires durante los primeros años '70 fueron —como señalamos anteriormente— numerosas y de naturaleza efímera, que en su mayoría culminaron con el regreso de Perón al país. Estas características son algunos de los factores que vuelven difícil el estudio de estos acontecimientos. En general, tenían un carácter itinerante dentro del espacio urbano respondiendo a este propósito de “ganar la calle”. Es así como encontrar las huellas de sus actividades, al igual que a los sujetos que intervenían, no resulta un objetivo fácil de alcanzar. Aquí jugó un factor decisivo la implementación del terrorismo de Estado, debido a que algunos de los integrantes de estos movimientos culturales debieron exiliarse o se encuentran muertos o desaparecidos. Asimismo, los materiales utilizados no fueron conservados por el mismo motivo.

Dentro de los colectivos teatrales que estaban ligados al peronismo hubo dos que fueron los de mayor trascendencia, en parte, debido a sus integrantes. Estos son Octubre y el Centro de Cultura Nacional “José Podestá”. El primero se vinculó fundamentalmente con el Peronismo de Base y al Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo. Muchos de sus miembros, hacia 1973-1974, se fueron integrando a Montoneros. El Peronismo de Base se insertaba dentro de la tendencia revolucionaria del peronismo, y se caracterizaba por apostar por una opción obrera para actuar a nivel de las fábricas (Gordillo, 2003). Octubre estaba formado por “trabajadores de la cultura” —auto-definición de los artistas de la época—, con la presencia de Norman Briski y, durante un tiempo, Víctor Laplace, como figuras de mayor trascendencia pública.

El segundo, por su parte, respondía a los lineamientos del Partido Justicialista, aunque no dependía de él. Esta agrupación tuvo una existencia más corta y, fundamentalmente, existió como apoyo a la candidatura de Cámpora-Solano Lima en las elecciones del 11 de marzo de 1973. La Podestá estaba integrada por numerosos artistas populares que contaban con un amplio reconocimiento público —como Juan Carlos Gené, Piero, Marilina Ross, Carlos Carella, Bárbara Mugica, Oscar Rovito, entre otros—, lo que operaba como una atracción para un gran número de espectadores.

Al igual que Octubre, la Podestá montaba sus espectáculos en zonas marginales, barrios y ciudades del interior. Para llevar a cabo su trabajo se contactaba específicamente a través de las unidades básicas o del PJ. Junto a este tipo de experiencias —que la Podestá llevó a cabo en zonas como Villa Fiorito, Galicia (Partido de Avellaneda), Lanús Este, Lanús Oeste, etc.—, actuaron en salas convencionales de la ciudad de Rosario.

Debido a las dificultades para hallar las textualidades representadas por estos colectivos culturales, nos centraremos en la actividad de Octubre. Esta agrupación pudo recopilar hace poco tiempo en un volumen (Briski, 2005) algunos de los textos que dramatizaban en sus actividades. Esto pudo ser posible debido a la conservación que hicieron de los mismos algunos de sus integrantes, a pesar del accionar de la última dictadura militar.

En cambio, las textualidades producidas por la Podestá tuvieron distinta suerte, ya que se habrían perdido. De todo modos, nos interesa destacar que en los '70, la agrupación Podestá montó los espectáculos *Se viene el aluvión... Sin segunda vuelta* —en apoyo a la mencionada campaña política del FREJULI— y *Fiesta de la victoria* —a modo de celebración del éxito electoral—. Fundamentalmente, Juan Carlos Gené y Oscar Rovito eran los encargados de la dramaturgia.

Briski y el Grupo Octubre

Llevar a cabo un análisis del Grupo Octubre y sus textualidades nos remite obligatoriamente a la consideración de una cuestión central para la historia argentina de la época: el viraje hacia la izquierda del peronismo que se sustenta en un doble movimiento. Por un lado, en las observaciones y legitimaciones que hace Juan Perón desde su exilio en España sobre temas y personajes significativos como la Revolución Cubana, Fidel Castro, el “Che” Guevara, Mao Tse Tung, el socialismo, el tercermundismo, el imperialismo, la lucha armada y el trasvasamiento generacional. De este modo, Perón practicó un *aggiornamento* de su doctrina que le permitió obtener

centralidad dentro del campo político nacional a lo largo de su exilio y proscripción del peronismo. Decía Perón en 1968:

“Como Mao encabeza el Asia, Nasser el África y De Gaulle a la vieja Europa, millones de hombre de todas las latitudes luchan en la actualidad por su liberación y la de sus patrias. Este ‘Tercer Mundo’ naciente, busca integrarse porque comprende ya que la liberación frente al imperialismo necesita convertirse en una acción del conjunto: éste como ya hemos dicho, es el destino de los pueblos. Así lo enseña la Historia en el devenir incesante de los imperialismos que, a lo largo de todos los tiempos, azotaron a la humanidad. Hace ya veinte años el justicialismo anunciaba una ‘tercera posición’ que aparentemente caía en el vacío, pero han pasado los años que no han hecho sino demostrar que estábamos en la verdad, aunque hayamos tenido que pagar el precio de los precursores” (2005: 38).

Por otro lado, el viraje hacia la izquierda que mencionábamos anteriormente, encontró su segundo eje en la constitución de nuevos receptores del discurso peronista. Un porcentaje considerable de la población ve en el regreso del peronismo una solución a la crisis política que afectaba al país. Pero hay un determinado sector proveniente de la izquierda que encontró en las palabras del líder una causa de índole popular y revolucionaria por la cual luchar. En este sentido, el discurso actualizado de Perón le otorgó identidad política a sectores afectados por la movilización social.

A comienzos de la década del '70, el Grupo Octubre inició sus actividades en la Parroquia San Francisco Solano, centro de reunión de los Sacerdotes del Tercer Mundo. Aunque en sus inicios sus actividades específicas abarcaban el cine, la pintura y la escultura, con el ingreso del actor Norman Briski a la agrupación su trabajo se centró específicamente en lo teatral, realizando, de este modo, un aporte productivo en su acercamiento a la problemática de los sectores populares.

Octubre desarrolló experiencias fundamentalmente teatrales, pero también de otra índole —por ejemplo, difundió la película *La hora de los hornos* (1968), de Cine Liberación, “brazo cinematográfico” del peronismo de izquierda—, específicamente en zonas de base durante el período 1970-1974, que supuso hondas modificaciones en el orden político.

El posicionamiento ideológico del grupo se inscribía, como ya mencionamos, en el Peronismo de Base, “que proponía un alternativa independiente de la clase trabajadora”, “no burocrática” y el acceso de los sectores populares al poder. Decía Briski en 1973:

“...nosotros procedemos de esta forma porque tenemos una ideología bien clara, cuyo objetivo está definido. Si no la tuviéramos, haríamos el puro teatro y lo que nosotros hacemos es *valernos del teatro, utilizarlo como herramienta para una determinada tarea política*. Nosotros somos peronistas y apoyamos y trabajamos por un proyecto de la clase trabajadora”¹⁵¹ (1973: 100).

Como señalamos anteriormente, el Peronismo de Base era una de las numerosas tendencias peronistas de izquierda de la época, que bajo la forma de una organización política llevaba a cabo un trabajo en las bases para originar un movimiento peronista contestatario. Esta diversidad de tendencias dentro del peronismo conforma parte de las transformaciones que afectaron al movimiento y se cristalizaron al comienzo de esta década. Según Silvia Sigal y Eliseo Verón,

“vastas fracciones de la clase media, en particular los jóvenes, se movilizan progresivamente en nombre de una versión radicalizada del peronismo, según la cual ‘peronismo’, ‘socialismo’ y ‘lucha antiimperialista’ se vuelven sinónimos” (2003: 143).

¹⁵¹ El resaltado pertenece al texto original.

La metodología de trabajo del grupo Octubre consistía en distintas etapas de investigación de los conflictos locales de los sectores marginales, que luego se plasmarían en una representación teatral, con su posterior debate, en el que participaban los habitantes de la villa, los cuadros de base que se encontraban trabajando en ella y los miembros del grupo. La finalidad de esta tarea era alcanzar, siguiendo los objetivos del grupo, “la acción y movilización reivindicativa” y la “conciencia de clase”.

A partir del uso de técnicas del psicodrama y del teatro de Bertolt Brecht, de Erwin Piscator y de las técnicas del brasileño Augusto Boal, entre otros, se dramatizaban problemáticas locales frente a los vecinos, quienes eran los protagonistas y el público de esas historias.

Por ejemplo, algunas de estas experiencias trataban sobre la instalación de semáforos en una avenida cercana a una villa miseria —una de ellas fue la situada en el Bajo Flores—, donde habían sido atropellados muchos de sus habitantes, sobre la llegada de los colectivos a barrios humildes donde los medios de transportes no entraban, acerca de la construcción de una autopista en el terreno donde había un asentamiento, o sobre la toma de una fábrica. Estas experiencias, que lograban una fuerte repercusión en la población, luego eran reiteradas en otros lugares, incluso en el interior del país durante las giras que el colectivo teatral realizó.

Pero más allá del trabajo con la problemática local, el grupo Octubre realizó otras representaciones teatrales que respondían a un proyecto político específico, el del peronismo de izquierda, cuyo objetivo era otorgarle al individuo una identidad afín al ideario peronista. Para ello se improvisaban piezas tituladas como “Y los vecinos se unieron...” —que remitía al contexto de la dictadura del general Lanusse—, “Barrio unido”, “Los únicos privilegiados son los niños”, “La murga de Juan Domingo”, “Elecciones en el Barrio República Argentina” —aludiendo a las elecciones en las que triunfó la fórmula Perón-Perón—, entre otras.

Estas textualidades, que tenían un fin exclusivamente político, eran una suerte de guiones breves que les permitían a los integrantes del grupo introducir improvisaciones y adaptarlos según la comunidad y el momento de la escenificación. La dramaturgia en Octubre fue una tarea que recayó en manos de Briski.

En estas piezas —que se inscribían en el marco del inminente regreso de Perón al país y luego al poder— se empleaban términos como “compañero”, “lucha obrera”, “oligarcas”, “gorilas”, “la Plaza de Mayo”, “el 17 de octubre” que remitían a un pasado mítico a través de la mención de términos pertenecientes al imaginario peronista.

La teatralización de este pasado, que plasmaba una historia del peronismo narrado por la izquierda, implicaba en los espectadores la práctica de un proceso de reconocimiento y auto-identificación en ese relato. Es decir, la identificación con términos como “pobre” u “obrero” resultaban ser factores claves de la concreción de una identidad dentro de la “patria peronista” y de la “patria socialista”, esta última, expresión agregada por la izquierda, que condensa la lectura que ésta hizo del peronismo.

Si nos centramos en una de estas piezas teatrales —específicamente “Barrio Unido”— nos encontramos con la teatralización de una problemática local, la falta de agua y las circunstancias por las que atravesaba el barrio para lograr satisfacer esa necesidad. La construcción de los personajes se realizaba por medio de la sátira y la parodia, salvo uno de ellos, el “Compañero”, que escapa a esta deformación, y es el portador de la tesis de la obra. Es decir, las representaciones del peronismo no iban a ser objeto de la parodia que sí afectaba a otros elementos que integraban el guión.

A partir del relato de este personaje, asistimos a una lectura de la historia argentina en clave revisionista que permite comprender la lectura que la izquierda revolucionaria hizo del peronismo y la vinculación que estableció con éste. En la reconstrucción histórica realizada por el “Compañero”, el análisis de los hechos del pasado revelaba los males presentes, dando cuenta de que la situación no había cambiando debido a la constante presencia de los mismos actores sociales.

En distintos episodios históricos aparecen representantes del imperialismo —como los españoles en la época de la colonia, luego los ingleses y después los norteamericanos— que mantienen las mismas conductas y cuentan siempre con el apoyo local de “traidores” a la patria. En contraposición están los héroes locales que defienden los intereses de la patria, es decir, del pueblo, con quienes también se puede establecer una continuidad histórica. Dice, por ejemplo, el personaje de San Martín durante las guerras de la independencia:

“Compañeros, juremos no dejar las armas de la mano hasta ver el país enteramente libre o morir con ellas como hombres de coraje...Firmado: el General Perón, quiero decir, San Martín” (Briski, 2005: 38).

Como constantes víctimas de estas situaciones se encuentran el pueblo y la patria. El relato adquiere un carácter revelador y esclarecedor de la historia argentina, su enunciador —la izquierda peronista— tiene la capacidad de analizar el pasado y señalar cual es el camino a seguir. Pero su lugar dentro de la historia no se restringe solamente al del enunciador, sino que también es un combatiente y defensor de los intereses del pueblo. De este modo, en el relato, la izquierda resuelve el tema de su vinculación con el peronismo. Según señalan Silvia Sigal y Eliseo Verón,

“siempre han estado allí, contemporáneos del nacimiento de la Patria, dejándose matar, resistiendo, obteniendo pasajeras victorias (...)” Son “la reencarnación de aquellos que desde siempre defendieron al Pueblo-Patria y que supieron reconocer a quienes sabían conducir la lucha” (Briski, 2005: 197).

Asimismo, el relato del personaje “Compañero” tiene una intención didáctica con respecto a los demás habitantes de la villa que son peronistas. Por un lado, se les advierte cuáles son los enemigos o “los burócratas”, es decir el aparato sindical peronista, y por otro se les presenta cual es la conducta que el pueblo debe tomar en el presente. A propósito, dice el “Compañero” a uno de los personajes al final de la pieza:

“Compañero: ... Todos los trabajadores, todo el pueblo. ¿Vos oíste hablar de la Patria socialista?

Bronqueta: Sí... Es nuestro país sin patronos...

Compañero: Sí, sin imperialismos ni burócratas. Bueno, eso es lo que podemos hacer, si somos nosotros los que tomamos el poder y traemos a Perón...

Bronqueta: Pero, ¿cómo hacemos?... A lo mejor, si tocamos el bombo...

Compañero: No. El ruido del bombo no nos va a dejar pensar y eso es lo que tenemos que hacer: pensar.

Bronqueta: Pensar... Escucháme: después de pensar, ¿podemos agarrar los fierros?

Compañero: Si. Pero nunca dejes de pensar..." (Briski, 2005: 44).

A través de este diálogo, podemos observar el carácter eminentemente didáctico del discurso del "Compañero", que se establece como corrector de las costumbres del pueblo peronista, a quien se le recomienda como tarea central el "pensar", acción que evidentemente —según el punto de vista del enunciador— estuvo ausente en el pasado.

Pero este uso político de la historia, que también resaltaba sus héroes pasados, emulándolos a los presentes, se proponía denunciar a otro enemigo que traicionaba la "causa peronista". Se trataba de un enemigo interno del pueblo y de la izquierda peronista, es decir, la burocracia sindical. Enemigo interno que se haría presente el 20 de junio de 1973, en la denominada Masacre de Ezeiza, dando por iniciada la batalla entre la izquierda y la derecha peronistas. Así los define el personaje "Compañero":

"Son burócratas. Son los que en el 55 no hicieron nada por salvar la caída del peronismo. Son los que negociaron la resistencia, los que se callaron la boca cuando se anularon las elecciones del 61. Los que se quedaron en su casa en el Plan Retorno del 64, los que fueron a brindar con Onganía en el 66, los que quisieron frenar El Cordobazo, los que entregaron Sitrac-Sitram" (Briski, 2005: 44).

Desde una concepción didáctica, la pieza "Barrio Unido" representada por Octubre, practica una lectura histórica que tiene como objetivo la concreción de la "Patria Socialista" a través de la unión de la experiencia del primer peronismo, y especialmente de la resistencia, con el socialismo cubano. De este modo, se orientaba la experiencia pasada con el imaginario revolucionario presente, en función de la concreción de una nueva identidad, en la que el peronismo histórico era solo uno de sus componentes.

Entonces, la memoria histórica construida por el grupo Octubre no sólo está integrada por una contralectura de la historia oficial liberal, sino también, por el accionar de los héroes de la “resistencia peronista”, piezas fundamentales para la conformación de un partido revolucionario.

En este sentido, observamos que no sólo los sectores populares durante los primeros años '70 experimentaron una redefinición de su identidad. La izquierda en su vinculación con el peronismo, reorientó su identidad política, encontrando en éste un modo de identificarse con el pueblo, consolidando, de esta manera, “una suerte de anulación simbólica de la distancia entre los militantes y la masa” (Sigal y Verón, 2003: 147).

La presencia de estas manifestaciones teatrales tiene su momento de clausura con el inicio del proceso de derechización del gobierno peronista. Si Perón avalaba a fines de los sesenta el uso de la violencia, en su campaña electoral de 1973, decía:

“Nosotros, los justicialistas, ya hemos dados pruebas de que somos pacientes, de que somos prudentes; que sostenemos la razón y la verdad, y que jamás hemos empleado la violencia para imponernos. (...) Por eso, a toda esa muchachada apresurada –a la que no critico porque está apresurada, porque Dios nos libre si los muchachos no estuvieran apresurados- hay que decirle como le decían los griegos creadores de la revolución: ‘Todo en su medida y armoniosamente’. Así llegaremos. No llegaremos por la lucha violenta: llegaremos por la acción racional e inteligente realizada en su medida y armoniosamente” (1974: 29).

Esta deslegitimación del líder hacia el accionar de la guerrilla tuvo su punto culmine el 1º de mayo de 1974, cuando expulsa a los jóvenes revolucionarios de la plaza de mayo. El proyecto político ideado por la izquierda iría perdiendo sustento con el accionar de la Triple A, viéndose derrotado con el golpe de Estado de 1976.

El análisis hasta aquí expuesto de las textualidades políticas en experiencias teatrales ligadas al peronismo de izquierda nos permite esclarecer algunas consideraciones con respecto a las representaciones del peronismo, los usos de la memoria y los vínculos entre ésta, la conformación ideológica y la construcción identitaria en los primeros años de la década del '70.

En términos generales, podemos decir que son dos las narrativas sobre las que se construye la historia: la primera de ellas sitúa el origen en la conquista española extendiéndose al imperialismo británico y, luego, al norteamericano; mientras que paralelamente se teje una historia interna, cuyo comienzo coincide con el inicio de la historia de la resistencia peronista. Como afirma Vezzetti: "Del Cordobazo al retorno de Perón, pasando por el asesinato de Aramburu y las acciones insurgentes, se alimentaba una narrativa de combates y combatientes" (2006: 48).

Y, la recuperación de la historia está ligada a escenas de lucha y resistencia en las que los protagonistas de la opción contrahegemónica no aparecen como víctimas sino como personajes casi épicos modelados a partir de valores como el coraje, la convicción y el compromiso ético. Por ende, la construcción de su representación escapa al prisma deformante de la sátira y la parodia.

Sin embargo, mientras que el origen de la historia que describe el primero de los fragmentos citados podía ser compartido por las más diversas tendencias de izquierda en Latinoamérica, la figura del inicio de la resistencia peronista como fundación mítica del movimiento funcionaba en los '70 —y sigue funcionando en la actualidad— como elemento condensador de memorias con una fuerte carga en la construcción de identidades de acuerdo a un reconocimiento mutuo en un sistema de pertenencia.

Como casi todas las construcciones de la historia, ambas terminan en el presente: los dos arcos se extienden hasta los años '70 como coyuntura de liberación, definida por el ideal revolucionario que se consideraba materializable y que, en el caso peronista, observó el inicio de su concreción con el acceso del peronismo al poder. Durante un muy breve período, trabajadores de la cultura ligados al peronismo desempeñaron cargos en organismos de gobierno, participando de la definición de las políticas culturales. Por mencionar unos pocos casos, pero significativos en su variedad: durante el gobierno de

Héctor Cámpora, Juan Carlos Gené fue director de Canal 7 y Octavio Getino (líder, junto con Fernando “Pino” Solanas, de Cine Liberación) estuvo al frente del Ente Nacional de Calificación Cinematográfica; Oscar Rovito trabajó entre 1974 y 1976 en el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología, que integraba el Departamento de Diseño Gráfico del Centro Cultural San Martín, mientras que al mismo tiempo coordinaba el programa “Teatro en Barrios” del Teatro Municipal General San Martín *ad honorem*.

Por otro lado, las apropiaciones del pasado que se dan en las producciones culturales analizadas no tienen un propósito *reproductivo* (Todorov, 2000), que reivindica la consigna de “no-olvidar”, ni *reparatorio* (Vezzetti, 2002: 23), que desempeña una operación rectificatoria sobre ese pasado; sino que se trata de lo que llamaremos una *memoria ideológica*: “En esos años —describe Vezzetti—, más que de memoria se hablaba de ideología, y los alineamientos impuestos por la confrontación ideológica transportaban un relato preformado del pasado” (2006: 49).

Esta memoria ideológica realiza una recuperación de experiencias sociales en función de la construcción simbólica del pasado a partir de una concepción moderna del progreso de la historia, en la que el presente y el futuro inmediato aparecen como el fin de los tiempos en sentido marxista. Así, “es fácil advertir la lógica de una politización de la historia que trae el pasado a la arena de los enfrentamientos presentes” (Vezzetti, 2006: 48). Y, consecuentemente, la proyección de futuro se configura bajo ideales como el de “la Patria Socialista” como objetivos posibles.

Si en todos los períodos signados por la posibilidad de materialización de cambios en el orden estructural se potencia la conciencia histórica, el presente toma con intensidad su lugar en el devenir de los acontecimientos, y las imágenes del futuro son tan potentes que parecen ya estar ocurriendo. Los años ‘70 aparecen como la última experiencia de la Modernidad en la que pasado, presente y futuro se condensan en una figura ideológica, que es historia, contemporaneidad y porvenir.

En ese marco, las experiencias teatrales constituyen una herramienta muy útil para la construcción de identidades compartidas. Su naturaleza experiencial, la participación del público con su propio cuerpo del hecho artístico —potenciado en este teatro, por las

metodologías de trabajo de los colectivos teatrales— representa un espacio singular de transmisión ideológica.

Conclusiones

En el periodo comprendido entre los años 1969 y 1976, analizado en esta “Tercera Parte”, las representaciones del peronismo estuvieron supeditadas a los acontecimientos políticos de la época. El acontecimiento dominante era el regreso de Perón al país, que significaba para distintos sectores de la sociedad argentina la viabilidad del cambio. Las representaciones se produjeron a partir de la lectura y revalorización del hecho peronista que llevó a cabo la “nueva izquierda” en el marco del proceso de politización y nacionalización de la cultura.

Este proceso de politización del arte como respuesta al devenir social, impulsó a los teatristas a desarrollar nuevas formas de incidencia cada vez más directa sobre el contexto sociopolítico. Es así como las representaciones del peronismo surgieron en dos ámbitos distintos, aunque ideológicamente, ambos respondían al posicionamiento de la “nueva izquierda”. Estos fueron: el teatro tradicional, concretamente, el realismo reflexivo, y el teatro de agitación y propaganda llevado a cabo por los grupos militantes revolucionarios.

En el caso del realismo reflexivo, se concretó un “teatro paródico al intertexto político”, que desde una revalorización revisionista del peronismo histórico, se proponía concientizar al espectador con respecto a la necesidad de un cambio que pusiese fin a la crisis política que venía aquejando al país. Con esa finalidad se produjeron una serie de innovaciones que consistían en la introducción de procedimientos provenientes de otras tendencias estéticas que operaban en función de la clarificación del mensaje. Los autores de estas obras, en algunos casos se aproximaron al peronismo respondiendo al clima de época, y otros adhirieron al peronismo, convirtiéndose en militantes.

Las representaciones del peronismo presentes en estas textualidades, en algunos casos evidenciaban las contradicciones ideológicas de los teatristas, que eran propias de este período, a la vez que respondían a los intereses políticos de sus creadores. Si bien este teatro se sumó al clima revolucionario de estos años, su posicionamiento se restringió a la noción de compromiso de la obra, y su trascendencia solamente se circunscribió al público de clase media.

Por otra parte, las representaciones del peronismo en las manifestaciones del teatro de agitación y propaganda se dieron a partir de la intervención de los grupos militantes del peronismo revolucionario. En este sentido, las representaciones del peronismo funcionaron dentro de un marco de transmisión ideológica desde los militantes hacia los sectores populares, adquiriendo, por ende, un carácter pedagógico. Es decir, las representaciones presentes en las textualidades constituían una especie de herramienta ideológica que buscaba la identificación de los sectores populares en función de sumarlos al proceso revolucionario.

Tanto las manifestaciones artísticas del realismo reflexivo como las del teatro de agitación y propaganda fueron producto de debates y tomas de postura frente al complejo devenir social que se produjeron dentro del campo intelectual. Los dos casos tuvieron en común la adhesión a un posicionamiento revisionista con respecto a la historia oficial. En ese sentido, el teatro participó de los debates y polémicas que se daban en el seno del campo intelectual a diferencia de lo que había ocurrido anteriormente. El punto de discusión central en este periodo era repensar al hecho peronista y su vinculación con los sectores populares.

Asimismo, dentro de la programación oficial en el marco de los tres breves gobiernos peronistas, hubo un intento de diseñar una programación afín al ideario peronista, pero la misma, al centrarse en valores tradicionalistas propios de los años '40 y '50, fue considerada como desfasada de época. Por ende, fue marginal dentro del campo intelectual, a la vez que tampoco fue afín a las demandas de los sectores sociales movilizados.

Conclusiones generales

El desarrollo de cada uno de los aspectos abordados en esta tesis nos permite arribar a las siguientes conclusiones:

A partir del estudio realizado en esta investigación observamos que la presencia de las representaciones del peronismo en el teatro argentino no estuvo solamente supeditada a las variables sociales y políticas que afectaron a la sociedad argentina en el período abordado, sino también a la lógica de funcionamiento adoptados por el campo intelectual y el campo teatral en cada uno de los cortes temporales realizados, donde cobró significancia el comportamiento de los sectores dominantes dentro de cada uno de ellos.

El peronismo como fenómeno político fue objeto de intensos debates en el marco del campo intelectual en los tres momentos estudiados. Su situación con respecto al poder no afectó su centralidad dentro de las discusiones que se llevaron a cabo. Más allá de situarse en el gobierno o de encontrarse proscripto, su protagonismo no padeció desplazamientos ni alteraciones.

No ocurrió lo mismo con el campo teatral, que manifestó cierta abstención hacia la polémica con respecto a la presencia del peronismo en la sociedad argentina, distanciándose así del campo intelectual, interviniendo solamente en los primeros años '70 a raíz de la presión ejercida por las demandas sociales. No obstante, la actitud que predominó a lo largo de estos años fue la ausencia del debate y el silencio, que no se mantuvo con respecto a otras problemáticas relevantes para la sociedad argentina.

Para entender este comportamiento, consideramos que resulta imprescindible remitirnos a la actitud adoptada por el campo teatral en el momento de irrupción del peronismo a la vez que durante los dos primeros mandatos de la gestión peronista, porque en cierto modo, allí se gestaron las pautas de conducta que este campo conservaría por largos años con respecto a este fenómeno político.

En los años '40 y '50, la lógica de funcionamiento del campo teatral desechó toda posibilidad de discusión, limitándose a una polarización interna generadora de

compartimentos estancos y aislados. Las voces dominantes fueron los teatristas del Teatro Independiente, quienes entendieron su antiperonismo como una militancia. Esta se hizo evidente en su programación que discutía con el contexto pero de modo referencial a través de un repertorio que privilegiaba las textualidades extranjeras.

Aunque el campo teatral y el campo intelectual se distanciaron entre sí con respecto a la conducta adoptada con respecto al peronismo, tuvieron reacciones similares en lo que concierne a la preservación de su autonomía. Se trató de una toma de posición frente a las distintas estrategias implementadas desde el campo de poder para ganar un mejor posicionamiento e incidir en el funcionamiento o lógica interna de ambos campos. Estas reacciones se constituyeron en los rasgos dominantes de ambos campos durante los años de la gestión peronista.

El peronismo desarrolló en sus primeras gestiones de gobierno un gran aparato cultural estatal con un perfil definido y una programación de actividades concretas articuladas en función de una política inclusiva. En este sentido, el teatro fue entendido por el Estado como una herramienta social que contribuía al cumplimiento de una democratización de la cultura. La trascendencia de estas implementaciones se hizo evidente en la concreción de una modernización cultural llevada a cabo a raíz de la inclusión y formación de espectadores en términos masivos.

Pero dentro del campo teatral, a pesar de la gran programación oficial implementada y de la democratización de los espacios oficiales, a la vez que la cooptación de muchas instituciones independientes, el peronismo mantuvo a lo largo de todo su mandato un posicionamiento marginal. Las causas de esta marginalidad del peronismo pueden residir en las elecciones desacertadas en los contenidos y las formas adoptadas dentro de su programación. Asimismo, la postulación de grandes proyectos fundados en rígidos preceptos que en la práctica se diluían. De todos modos, su principal objetivo fue a lo largo de todo el período la democratización de la cultura, principalmente centrándose en aquellas creaciones artísticas que habían quedado al margen del consumo del pueblo.

Precisamente, este propósito de democratización de la cultura, que integraba al consumo a grandes sectores sociales, generaba el descontento de los sectores opositores. En el caso particular, del Teatro Independiente consideramos que los resultados de las

políticas culturales peronistas ponían en evidencia una de los objetivos que ese movimiento no había podido lograr. Se trataba puntualmente de la convocatoria de los sectores obreros a quienes el Teatro Independiente pretendía educar por medio del teatro, pero que no integraron el público que asistía regularmente a esos espectáculos. Paradójicamente, este sector opositor encontró en este período su etapa de mayor productividad artística a la vez que una gran convocatoria de público, que no generaría en el período posterior a la caída del gobierno peronista. En este sentido, entonces, la idea establecida que considera que esta etapa de los primeros gobiernos peronistas estuvo signada por la imposibilidad de disidencias y la dominancia absoluta del campo de poder, al menos en el campo teatral carece de fundamentos.

Durante estos diez años, los vínculos entre el campo de poder y los campos teatral e intelectual estuvieron signados por la tensión y la confrontación, que se dieron de un modo permanente, con algunos momentos más polémicos que otros. Ante los distintos fracasos experimentados en los numerosos intentos del campo de poder por ganar un lugar de centralidad dentro de éste, al igual que por cooptar a sus agentes dominantes, el peronismo mantuvo una actitud paciente y reincidente por lograr su propósito. Dentro del campo teatral, el gobierno peronista pudo incidir en los circuitos donde se desarrollaba el teatro popular, no accediendo al campo de la alta cultura.

Las representaciones del peronismo dadas en este contexto fueron producto de esta lógica de funcionamiento y tensión entablados entre el campo intelectual y el campo teatral con respecto al campo de poder. Las representaciones provenientes de los sectores dominantes y antiperonistas dentro del campo teatral fueron casi inexistentes respondiendo así al silencio imperante y ausencia de debate. La única producción fue debido a un decidido intento de acercamiento hacia la realidad, que presentaba dificultades en su relación con el referente.

Las representaciones del peronismo realizadas en el marco del teatro oficial se basaron en la difusión de los imaginarios del peronismo a la vez que en la promoción de la obra de gobierno. No obstante, las obras de propaganda no fueron numerosas en relación a las actividades de la programación oficial en su conjunto.

En los dos periodos abordados posteriormente observamos que la presencia del peronismo en el teatro argentino fue notablemente menor, aunque en la sociedad y la realidad política argentina este fenómeno político no dejaba de tener resonancia.

En el período abordado en esta “Segunda Parte” (1955-1969), que estuvo signado por la proscripción del peronismo y la conformación de la “resistencia peronista”, se experimentó desde el campo intelectual el intento de repensar al peronismo desde otros ángulos. Si en ese debate intervinieron intelectuales y artistas provenientes de distintas disciplinas y posicionamientos ideológicos, desde el campo teatral la participación en esa tarea fue prácticamente inexistente. En consecuencia, las representaciones del peronismo en el teatro ocuparon un lugar marginal dentro de la producción de esos años. Se hicieron presentes desde dos tendencias estéticas distintas: por un lado, el realismo reflexivo, por otro, la Revista Porteña. En el primero de los casos, las representaciones se centraron en la situación de los sectores medios, donde el peronismo ocupaba un lugar marginal. En el segundo, las representaciones se ocupaban de la realidad política donde el peronismo cobraba protagonismo. La particularidad de estas últimas residía en que se realizaban por medio de las reglas propias del género, como la sátira y la parodia, a la vez que se constituían en unas de las pocas oportunidades en las que el teatro debatía sobre el peronismo en el contexto de la proscripción.

En el último de los períodos abordados (1969-1976), tanto las manifestaciones artísticas del realismo reflexivo como las del teatro de agitación y propaganda, que respondían a una concepción política del arte, fueron producto de debates y tomas de postura frente al complejo devenir social, que se produjeron dentro del campo intelectual y del campo teatral. Los dos casos tuvieron en común la adhesión a un posicionamiento revisionista con respecto a la historia oficial. En ese sentido, el teatro participó de los debates y polémicas que se daban en el seno del campo intelectual a diferencia de lo que había ocurrido anteriormente. El punto de discusión central en este periodo era repensar al hecho peronista y su vinculación con los sectores populares.

En este sentido, las representaciones del peronismo estuvieron ligadas a fines políticos, que pretendían incidir en el complejo panorama sociopolítico de la época. En el caso de las producciones del realismo reflexivo, las representaciones presentes en estas textualidades, en algunos casos evidenciaban las contradicciones ideológicas de los

teatristas, que eran propias de este período, a la vez que respondían a los intereses políticos de sus creadores. Si bien este teatro se sumó al clima revolucionario de estos años, su posicionamiento se restringió a la noción de compromiso de la obra y su trascendencia solamente se circunscribió al público de los sectores medios consumidor de este teatro.

Por el contrario, las representaciones del peronismo del teatro de agitación y propaganda llevado a cabo por los grupos revolucionarios de la “nueva izquierda” funcionaron dentro de un marco de transmisión ideológica desde los militantes hacia los sectores populares, adquiriendo, por ende, un carácter pedagógico. Es decir, las representaciones presentes en las textualidades constituían una especie de herramienta ideológica que buscaba la identificación de los sectores populares en función de sumarlos al proceso revolucionario.

Bibliografía General

Aspectos teóricos y metodológicos

- Altamirano, Carlos (Dir.), 2002. *Términos críticos de Sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, 1983. *Literatura y sociedad*. Hachette, Buenos Aires.
- Baczko, Bronislaw, 2005. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Bajtín, Mijail, 1974. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona, Barral Editores.
- Bajtín, Mijail, 1982. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- Benjamín, Walter, 1989. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.
- Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal.
- Bourdieu, Pierre, 1967. “Campo intelectual y proyecto creador”, en AAVV, *Problemas del Estructuralismo*. México, Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre, 1983. *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Folios.
- Bourdieu, Pierre, 1993. *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa.
- Bourdieu, Pierre, 1998. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- Chartier, Roger, 1990. “La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones”, en *Punto de vista*, año XIII, nº 39, diciembre 1990: 43-48.
- Chartier, Roger, 1996. “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen”, en *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial: 73-99.
- Chartier, Roger, 1999. *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa.
- De Certeau, Michel, 2007. *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. México, Universidad Iberoamericana.
- De Ipola, Emilio, 1982. *Ideología y discurso populista*. México, Folios.

- Foucault, Michel, 1976. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor, 1984. “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?” en *Punto de vista*, Año VII, N° 20, mayo 2004: 26-31.
- García Canclini, Néstor, 1995. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México DF, Grijalbo.
- García Canclini, Néstor, 1999. “El consumo cultural: una propuesta teórica”, en Sunkel, G., *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- García Canclini, Néstor, 2001. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós.
- Hall, Stuart, 1997. *Representation. Cultural representations and Signifying Practices*. Londres, Sage.
- Jauss, Hans, 1986. *Experiencias estéticas y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1986. *La enunciación: la subjetividad en el discurso*. Buenos Aires, Hachette.
- Laclau, Ernesto, 2005. *La razón populista*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Lotman, Juri, 1979. *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra.
- Marin, Louis, 1993. *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris, Éditions Du Seuil.
- Martín-Barbero, Jesús, 1993. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, Jesús, 2002. “Culturas populares”, en Altamirano, Carlos (dir.), *Términos críticos de Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós: 49-60.
- Sunkel, Guillermo, 2002. “Una mirada otra. La cultura desde el consumo”, en Mato, Daniel (Coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas, CLACSO: 287-294.
- Sunkel, Guillermo (Coord.), 2006. *El consumo cultural en América Latina: construcción teórica y líneas de investigación*. Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- Todorov, Tzvetan, 1975. *Poética*. Buenos Aires, Losada.
- Todorov, Tzvetan (2000) [1998]. *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós.
- Van Dijk, Teun A, 2005. *Estructura y funciones del discurso*. México, Siglo XXI

Williams, Raymond, 1980. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.

Williams, Raymond, 1982. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Paidós.

Zubieta, Ana María (Comp.), 1999. *Letrados Illetrados*. Buenos Aires, EUDEBA.

Zubieta, Ana María (Dir.), 2004. *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires, Paidós.

Historia argentina. Historia cultural

AAVV, 1997. *Cultura y política en los años sesenta*. Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires.

Aboy, Rosa, 2005. *Viviendas para el pueblo. Espacio urbano y sociabilidad en el barrio Los Perales. 1946-1955*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Adamovsky, Ezequiel, 2007. "El peronismo y la 'clase media': de las ilusiones al resentimiento (1944-1955)", en *Entre pasados*, año XVI, n° 31, comienzos de 2007: 117-139.

Aisemberg, Alicia, 2007. "Las mezclas Sainete-Tango-Revista en el teatro de Enrique Santos Discépolo", en Mirza, Roger (Ed.), *Teatro Rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen. La escena contemporánea: una reflexión impostergable*. Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República: 43-52.

Altamirano, Carlos, 1992. "Peronismo y cultura de izquierda (1955-1965)", en *Latin American Studies Center Series*, n° 6: 2-38.

Altamirano, Carlos, 2001. *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Buenos Aires, Ariel.

Altamirano, Carlos, 2002. "Ideologías políticas y debate cívico", en Torre, Juan Carlos (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas. (1943-1955). Vol. VIII*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana: 207-255.

Amadeo, Mario, 1956. *Ayer hoy y mañana*. Buenos Aires, Gure.

Auyero, Javier y Rodrigo Hobert, 2003. “¿Y esto es Buenos Aires?’ Los contrastes del proceso de urbanización”, en James, Daniel (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo. (1955-1976). Vol. IX.* Buenos Aires, Editorial Sudamericana: 213-244.

Avellaneda, Andrés, 1983. *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea.* Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Avellaneda, Andrés, 1986. *Censura, autoritarismo y cultura (1960-1983). Vol. I y II.* Buenos Aires, CEAL.

Avellaneda, Andrés, 2001. "Bioy mirando al sudeste", en de Toro, Alfonso y Susanna Regazzoni, (Ed.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra. Literatura Ensayo Filosofía Teoría de la Cultura Crítica Literaria.* Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, Serie Teoría y crítica de la cultura y la literatura: 269-284.

Avellaneda, Andrés, 2002. “Evita: cuerpo y cadáver de la literatura”, en Navarro, M. (Comp.), *Evita. Mitos y representaciones.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica: 101-141.

Avellaneda, Andrés, 2006. “Cabecitas y oligarcas: literatura argentina de los 40”, en Revista *Hispanamérica*, nº 104: 111-119.

Ballent, Anahí, 2004. “Perón en la ‘Ciudad sin esperanza’. La política y las políticas urbanas en Buenos Aires”, en Berrotarán, Patricia, Aníbal Jáuregui y Marcelo Rougier (Ed.), *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina.* Buenos Aires, Imago Mundi: 301-325.

Ballent, Anahí, 2005. *Las huellas de la política.* Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Berrotarán, Patricia, 2004. “La planificación como instrumento: políticas y organización en el Estado peronista (1946-1949)”, en Berrotarán, Patricia, Aníbal Jáuregui y Marcelo Rougier (Ed.), *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina.* Buenos Aires, Imago Mundi: 15-45.

Berrotarán, Patricia, Aníbal Jáuregui y Marcelo Rougier (Ed.), 2004. *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina.* Buenos Aires, Imago Mundi.

Bianchi, Susana, 1993. “Las mujeres en el peronismo”, en Duby, George y Michelle Perrot (Dir.), *Historias de las mujeres V. El siglo XX.* Madrid, Taurus.

- Borello, Roberto, 1991. *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*. Ottawa, Ottawa Hispanic Studies 8.
- Buchrucker, Cristián, 1999. *Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Caimari, Lila, 1995. *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y sociedad en la Argentina (1943-1955)*. Buenos Aires, Ariel.
- Calveiro, Pilar, 2005. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires, Norma.
- Camarero, Hernán, 2007. *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina, 1920-1935*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Camps, Pompeyo, 1983, "La música: El Colón y los conciertos", en Romero, José Luis y Luis Alberto Romero (Dir.), *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos. II*. Buenos Aires, Editorial Abril: 345-354.
- Carli, Sandra, 2005. "Los únicos privilegiados son los niños", en *Todo es Historia* Año XXXVIII, n° 457 (agosto): 58-65.
- Casullo, Nicolás, 1998. *Modernidad y cultura crítica*. Buenos Aires, Paidós.
- Casullo, Nicolás, 2008. *Peronismo: militancia y crítica: 1973-2008*. Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- Cella, Susana, 1999. "La irrupción de la crítica", en Cella, Susana (Dir.), *Historia crítica de la Literatura argentina. Vol. X*. Buenos Aires, EMECE: 7-16.
- Chávez, Fermín, 1975. *Perón y el peronismo en la historia contemporánea*. Buenos Aires, Ed. Oriente.
- Chávez, Fermín, 1999. *Evita hay una sola*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- Ciria, Alberto, 1983. "Peronismo para escolares", en *Todo es Historia*, n° 199 / 200 (diciembre): 74-81.
- Ciria, Alberto, 1983. *Política y cultura popular, la Argentina peronista 1946-1955*. Buenos Aires, Ediciones de La Flor.
- Corbiere, Emilio J., 1999. *Mamá me mimó, Evita me amó. La educación argentina en la encrucijada*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Cortés Rocca, Paola y Martín Kohan, 1998. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario, Beatriz Viterbo.

- Cosse, Isabella, 2006. *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946-1955*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
- Crespo, Horacio, 1999. "Poética, política, ruptura", en Cella, Susana (Dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé: 423-446.
- Croce, Marcela, 1996. *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires, Colihue.
- Croce, Marcela, 2005. *David Viñas crítica de la razón polémica. Un intelectual argentino heterodoxo entre Contorno y Dios*, Buenos Aires, Suricata Ediciones.
- D'Arino Aringoli, Guillermo, 2006. *La propaganda peronista: 1943-1955*. Ituzaingó, Editorial Maipue.
- Da Orden, Liliana y Julio César Melón Pirro (Comp.), 2008. *Prensa y peronismo. Discursos, prácticas, empresas 1943-1958*. Rosario, Prohistoria Ediciones.
- De Ipola, Emilio, 1985. "El tango en sus márgenes", en *Punto de Vista*, año VII, n° 25 (diciembre): 13-16.
- De Riz, Liliana, 1986 [1981]. *Retorno y derrumbe. El último gobierno peronista*, Buenos Aires, Hyspamérica.
- De Riz, Liliana, 2000. *La política en suspenso 1966/1976*. Buenos Aires, Paidós.
- Del Campo, Hugo, 2005. *Sindicalismo y peronismo. Los orígenes de un vínculo perdurable*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Di Núbila, 1998. *La época de oro. Historia del cine argentino I*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- Di Tella, Guido, 1986. *Perón-Perón. 1973-1976*. Buenos Aires, Hyspamérica.
- Fanon, Frantz, 1974 [1961]. *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Fiorucci, Flavia, 2002. "los marginados de la Revolución: los intelectuales peronistas (1945, 1955)", en Congreso Brasileiro de Hispanistas 2, 2002, Sao Paulo. Disponible en: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo>. Fecha de consulta: 8 de marzo de 2009.
- Feimann, José Pablo, 1998. "Política y verdad. La constructividad del poder", en Sosnowski, Saúl (Comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, Eudeba: 79-94.

Ford, Aníbal, Jorge Rivera y Eduardo Romano, 1985. *Medios de comunicación y literatura popular*, Buenos Aires, Legasa.

Gené, Marcela, 1997. "Política y espectáculo. Los festivales del primer peronismo: el 17 de Octubre de 1950", en AAVV, *Arte y Recepción*. Buenos Aires, CAIA, 7º Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: 185-192.

Gené, Marcela, 2004. "Políticas de la imagen. Sobre la propaganda visual del peronismo", en Berrotarán, Patricia, Aníbal Jáuregui y Marcelo Rougier (Ed.), *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina*. Buenos Aires, Imago Mundi: 327-346.

Gené, Marcela, 2005. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Germani, Gino, 1962. *Política y sociedad en una época en transición*. Buenos Aires, Paidós.

Getino, Octavio y Pino Solanas, 1969. "Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de Liberación en el Tercer Mundo".

Getino, Octavio y Susana Velleggia, 2002. *El cine de "las historias de la revolución"*. Buenos Aires, Grupo Editor Altamira.

Ghioldi, Américo, 1946. *Alpargatas y libros en la historia argentina*. Buenos Aires, La Vanguardia.

Ghioldi, Américo, 1956. *De la tiranía a la democracia social*. Buenos Aires, Gure.

Ghioldi, Américo, 2001. "La Vanguardia, los socialistas y el coronel Perón", en Altamirano, Carlos (Comp.), *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Buenos Aires, Emecé: 78-80.

Gilman, Claudia, 2003. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Giunta, Andrea, 1997. "Eva Perón: imágenes y público", en AAVV, *Arte y Recepción*. Buenos Aires, CAIA, 7º Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: 177-184.

Giunta, Andrea, 1999. "Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo", en Burucúa, José Emilio (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. II. Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana: 57-118.

Giunta, Andrea, 2001. *Vanguardia, internacionalización y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.

- Goldar, Ernesto, 1973. *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires, Freeland.
- Goldar, Ernesto, 1980. *Buenos Aires, vida cotidiana en la década del 1950*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- Gordillo, Mónica, 2003. "Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la Lucha armada, 1955-1973" en James, Daniel (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. IX. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana: 329-380.
- Gorelik, Adrián, 2004. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gramsci, Antonio, 1975. "Los intelectuales y la organización de la cultura", en *Cuadernos de la Cárcel 2*. México, Juan Pablos.
- Gramuglio; María Teresa, 1983. "Sur: constitución del grupo y proyecto cultural", en *Punto de Vista*, año VI, n° 17: 7-9.
- Gramuglio, María Teresa, 1986. "Sur en la década del 30: una revista política", en *Punto de Vista*, año IX (noviembre), n° 28: 32-39.
- Gramuglio, María Teresa, 2001. "Posiciones, transformaciones y debates en la literatura", en Cattaruzza, Alejandro (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. VII. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana: 331-381.
- Guibourg, Edmundo, 1978. *Calle Corrientes*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- Gutiérrez, Leandro y Luis Alberto Romero, 2007. *Sectores populares, cultura y política*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Halperín Donghi, Tulio, 1970. *El revisionismo histórico argentino*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Halperín Donghi, Tulio, 2000. *La democracia de masas*. Buenos Aires, Paidós.
- Halperín Donghi, Tulio, 2006. *Argentina en el callejón*. Buenos Aires, Ariel.
- Halperín Donghi, Tulio, 2006. *La larga agonía de la Argentina peronista*. Buenos Aires, Ariel.
- Hernández Arregui, Juan José, 1957. *Imperialismo y cultura. La política en la inteligencia argentina*. Buenos Aires, Alpe.

- Hernández Arregui, Juan José, 1960. *La formación de la conciencia nacional*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- Hora, Roy, 2006. “Un auténtico demócrata progresista”, en *Teatro*, año XXVII, n° 84 (mayo): 6-9.
- James, Daniel (Dir.), 2003. *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- James, Daniel, 2006. *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Jauretche, Arturo, 1959. *Política nacional y revisionismo histórico*. Buenos Aires, Peña Lillo.
- Jauretche, Arturo, 1967 [1957]. *Los profetas del odio*. Buenos Aires, Pella Lillo.
- Jauretche, Arturo, 1982 [1966]. *El medio pelo en la sociedad argentina (Apuntes para una sociología nacional)*. Buenos Aires, Peña Lillo.
- Kruger, Clara, 2005. “Estrategias de inclusión social en el cine argentino”, en *Cuadernos de Cine Argentino*, n° 1, Buenos Aires, INCAA: 83-103.
- Kruger, Clara, 2007. *La presencia del Estado en el cine del primer peronismo*. Tesis doctoral defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Lobato, Mirta, 2004. *La vida en las fábricas. Trabajo, protesta y política en una comunidad de Berisso (1904-1970)*. Buenos Aires, Prometeo.
- Lobato, Mirta, 2005. “Introducción”, en Lobato (Ed.), *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Biblos: 9-18.
- Lobato, Mirta, María Damilakou y Lizel Tornay, 2005. “Las reinas del trabajo bajo el peronismo”, en Lobato (Ed.), *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Editorial Biblos: 77-120.
- López, Marcela, 1999. “Cine y política”, en *Todo es Historia*, n° 379 (febrero): 8-26.
- Luna, Félix, 1972. *Argentina. De Perón a Lanusse (1943-1973)*. Buenos Aires, Planeta.
- Luna, Félix, 1984. *El 45*. Buenos Aires, Hyspamérica.
- Luna, Félix, 1991. *Perón y su tiempo. I. La Argentina era una fiesta 1946-1949*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

- Luna, Félix, 2000. *Perón y su tiempo. II. La comunidad organizada 1950-1952*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Marechal, Leopoldo, 1947. "Proyecciones Culturales del Momento Argentino", en *Argentina en Marcha*. Buenos Aires, Comisión Nacional de Cooperación Intelectual: 121-136.
- Martínez Estrada, Ezequiel, 1956. *¿Qué es esto?* Buenos Aires, Lautaro.
- Martucelli, Danilo y Maristella Svampa, 1997. *La plaza vacía. Las transformaciones del peronismo*. Buenos Aires, Losada.
- Maturo, Graciela, 1999. *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires, Biblos.
- Mestman, Mariano, 1999. "La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del 'Che'", en *Secuencias*, n° 10, segundo semestre (Madrid): 52-65.
- Mestman, Mariano, 2008. "Semanario CGT. Róldolfo Walsh: Periodismo y clase obrera", en *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, Año III, n° 4, mayo 2008: 1-12.
- Murdocic, María Eugenia, 1999. "El arma periodística y una literatura 'necesaria'. El caso *Primera Plana*", en Cella, Susana (Dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Vol. X*. Buenos Aires, Emecé: 295-311.
- Murmis, Miguel y Juan Carlos Portantiero, 2004. *Estudios sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Navarro, Marysa (Comp.), 2002. *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Neiburg, Federico, 1998. *Los intelectuales y la invención del peronismo. Estudios de antropología social y cultural*. Buenos Aires, Alianza Editorial.
- Pasolini, Ricardo. "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y leguajes sociales", en Devoto, Fernando y Marta Madero (Dir.), *Historia de la vida privada de la Argentina. La Argentina plural 1870-1930*. Vol. 2, Buenos Aires, Taurus: 228-273.
- Pastoriza, Elisa, 2002. "Turismo social y acceso al ocio: el arribo a la ciudad balnearia durante las décadas peronistas (Mar del Plata, 1943-1955)", en Pastoriza, Elisa (Ed.), *Las puertas al mar*. Buenos Aires, Biblos: 89-113.

- Pastoriza, Elisa, 2008. "El turismo social en la Argentina durante el primer peronismo. Mar del Plata, la conquista de las vacaciones y los nuevos rituales obreros, 1943-1955", en *Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates. Fecha de consulta: 16/06/2008.
- PEHESA (Programa de Estudios de Historia Económica y social Americana), 1983. "La cultura de los sectores populares: manipulación, inmanencia o creación histórica", en *Punto de Vista*, año VI, n° 18 (agosto): 11-14.
- Perón, Eva, 1950. *Eva Perón, su palabra, su pensamiento, su acción...* Buenos Aires, Subsecretaría de información.
- Perón, Eva, 1951. *Historia del peronismo*, Buenos Aires. Presidencia de la Nación, Subsecretaría de información.
- Perón, Eva, 1951. *La razón de mi vida*. Buenos Aires, Ediciones Peuser.
- Perón, Eva, s/f. *Escribe Eva Perón*. Buenos Aires (sin datos de edición).
- Perón, Juan Domingo, 1944. *El pueblo quiere saber de qué se trata*. Buenos Aires, Subsecretaría de información.
- Perón, Juan Domingo, 1971. *Conducción política*. Buenos Aires, Freeland.
- Perón, Juan Domingo, 1973. *Doctrina peronista*. Buenos Aires, Ed. Machaca Güemes.
- Perón, Juan Domingo, 1973^a. *El pueblo ya sabe de qué se trata*, Buenos Aires, Freeland.
- Perón, Juan Domingo, 1973^b. *Habla Perón*. Buenos Aires, Freeland.
- Perón, Juan Domingo, 1974. *Discursos y mensajes del Teniente General Juan Domingo Perón. Junio a octubre 1973*. Buenos Aires, Presidencia de la Nación.
- Perón, Juan Domingo, 2005. *La Hora de los Pueblos*. Buenos Aires, CS Ediciones.
- Perrig, Sara, 2008. *La mujer en el discurso peronista (1946-1952)*. Córdoba, Eduvim-Editorial Universitaria de Villa María.
- Piglia, Ricardo, 1993. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Plotkin, Mariano Ben, 2007. *El día que se inventó el peronismo. La construcción del 17 de octubre*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Plotkin, Mariano Ben, 2007. *Mañana es San Perón: propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Caseros, Editorial de la Universidad de Tres de Febrero.
- Plotnik, Viviana, 2003. *Cuerpo femenino, duelo y nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

- Puiggrós, Rodolfo, 1968 [1958]. *El proletariado en la revolución nacional*, Buenos Aires, Trafac.
- Puiggrós, Rodolfo, 1972. *El peronismo, sus causas*. Buenos Aires, CEPE.
- Puiggrós, Rodolfo, 1974 [1956]. *Historia crítica de los partidos políticos: Vol. 1, Pueblo y oligarquía*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- Pujol, Sergio A., 2003. "Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes", en James, Daniel (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. IX. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana: 281-328.
- Pujol, Sergio, 2006. *Discépolo. Una biografía argentina*. Buenos Aires, Emecé.
- Ramos, Jorge Abelardo, 1959. *De octubre a septiembre*. Buenos Aires, Peña Lillo.
- Ramos, Jorge Abelardo, 1965 [1956]. *Revolución y contrarrevolución en Argentina*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- Ratier, Hugo, 1971. *El cabecita negra*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Rinesi, Eduardo, 2006. "Desesperación, rebeldía y fracaso", en *Teatro*, año XXVII, n° 84 (mayo), 10-15.
- Romero, José Luis y Luis Alberto Romero (Dir.), 1983. *Historia de Cuatro siglos, Vol. II*. Buenos Aires, Editorial Abril.
- Romero, José Luis, 1965. *El desarrollo de las ideas políticas en la sociedad argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Romero, José Luis, 1975. *Las ideas políticas en Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Romero, José Luis, 1982. *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*. Buenos Aires, CEAL.
- Romero, José Luis, 2001. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Rosano, Susana, 2003. "El peronismo a la luz de la "desviación latinoamericana": Literatura y sujeto popular", en *Colorado Review of Hispanic Studies*, Vol. I, n° 1 (2003): 7-25.
- Rosano, Susana, 2006. *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Sábato, Ernesto, 1956. *El otro rostro del peronismo*. Buenos Aires, Imprenta López.

- Saítta, Sylvia, 2001. "Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda", en Cattaruzza, Alejandro (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. III. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana: 383-428.
- Sanguinetti, Horacio, 1967. "Breve historia política del Teatro Colón", en *Todo es Historia*, Año I, n° 5, septiembre 1967: 66-77.
- Sarlo, Beatriz, 1981. "Los dos ojos de Contorno", *Punto de Vista*, año IV, n° 13 noviembre de 1981: 3-8.
- Sarlo, Beatriz; 2001. *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel.
- Sarlo, Beatriz, 2004. *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Scarzanella, Eugenia, 1988. "El ocio peronista: vacaciones y turismo popular en Argentina (1943-1955)", en Revista *Entrepasados*, n° 14.
- Schneider, Alejandro, 2005. *Los compañeros. Trabajadores, izquierda y peronismo 1955-1973*. Buenos Aires, Imago Mundi.
- Sebreli, Juan José, 1964. *Buenos Aires vida cotidiana y alineación*. Buenos Aires, Siglo XX.
- Sebreli, Juan José, 1967. *Martínez Estrada, una rebelión inútil*. Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez
- Sebreli, Juan José, 1971. *Eva Perón, ¿Aventurera o militante?* Buenos Aires, La Pléyade.
- Sebreli, Juan José, 1992. *Los deseos imaginarios del peronismo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Sidicaro, Ricardo, 2003. *Los tres peronismos. Estado y poder económico*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Sigal, Silvia, 1991. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires, Puntosur.
- Sigal, Silvia, 2002. "Intelectuales y peronismo", Torre, Juan Carlos (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. VIII. Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana: 481-522.
- Sigal, Silvia y Eliseo Verón, 2004. *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires, EUDEBA.

- Sirvén, Pablo, 1984. *Perón y los medios de comunicación (1943-1955)*. Buenos Aires, CEAL.
- Suriano, Juan, 2001. *Anarquistas: Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*. Buenos Aires, Manantial.
- Susti, Alejandro, 2007. "Seré millones". *Eva Perón: melodrama, cuerpo y simulacro*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Svampa, Maristella, 1994. *El dilema argentino civilización o barbarie*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- Svampa, Maristella, 2003. "El populismo imposible y sus actores, 1973-1976", en James, Daniel (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. IX. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 381-438.
- Taylor, Julie, 1981. *Evita Perón, los mitos de una mujer*. Buenos Aires, Ed. De Belgrano.
- Tcach, Carlos, 2003. "Golpes, proscripciones y partidos políticos", en James, Daniel (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. IX. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 17-62.
- Terán, Oscar, 1986. *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires, Ed. Catálogos.
- Terán, Oscar, 1991. *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires, Puntosur.
- Terán, Oscar, 2004. "Ideas e intelectuales en la Argentina, 1880-1980", en Terán, Oscar (Coord.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI: 13-95.
- Torre, Juan Carlos, 1990. *La vieja guardia sindical y Perón. Sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Torre, Juan Carlos (Comp.), 1995. *El 17 de octubre de 1945*. Buenos Aires, Ariel.
- Torre, Juan Carlos (Dir.), 2002. *Nueva Historia Argentina. Vol. VIII. Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Torre, Juan Carlos y Elisa Pastoriza, 2002. "La democratización del bienestar", en Torre, Juan Carlos (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. XIII. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana: 257-312.
- Torre, Juan Carlos, 2002. "Introducción a Los años peronistas", en Torre, Juan Carlos (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. VIII. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana: 11-124.

Troncoso, Oscar, 1983. "Las nuevas formas del ocio", en Romero, José Luis y Luis Alberto Romero (Dir.), *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos. II*. Buenos Aires, Editorial Abril: 299-308.

Ulanovsky, Carlos, 2005. *Parent las rotativas. Diarios, revistas y periodistas (1920-1969)*. Buenos Aires, Emecé.

Ulanovsky, Carlos, Marta Merkin, Juan José Panno y Gabriela Tijman, 2004. *Días de radio (1920-1959)*. Buenos Aires, Emecé.

Valenti Ferro, Enzo, 1992. *100 años de Música en Buenos Aires. De 1890 a nuestros días*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone.

Vassallo, María Sofía, 2008. "El diálogo de Perón con la multitud: el 17 de octubre de 1945 y el 31 de agosto de 1955", en *Actas del Primer congreso de Estudios sobre peronismo; la primera década*. Mar del Plata, Universidad de Mar del Plata: 1-22.

Vezzetti, Hugo, 1997. "El cuerpo de Eva Perón", en *Punto de Vista*, año XX, n° 58 (agosto): 3-8.

Vezzetti, Hugo, 2002. *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Vezzetti, Hugo, 2006. "Conflictos de la memoria en la Argentina", en *Lucha Armada en la Argentina*, año I, n° 1, 46-63.

Vila, Pablo, 1986. "Peronismo y folklore: ¿Un réquiem para el tango? En *Punto de Vista* año IX, n° 26 (abril): 45-48.

Viñas, David, 1969. "Grotesco, inmigración y fracaso" en Discépolo, Armando, *Obras Escogidas*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez.

Viñas, David, 1982. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, CEAL.

Walsh, Rodolfo, 2001 [1957]. *Operación Masacre*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor.

Historia y estudios sobre el teatro argentino. Análisis y Teoría del Teatro

AAVV, 1973. *La cultura popular del peronismo*. Buenos Aires, Cimarrón.

Agilda, Enrique, 1960, *El alma del teatro independiente*. Buenos Aires, Intercop.

Asquini, Pedro, 1990, *El teatro que hicimos*. Buenos Aires. Ed. Rescate/ Rafael Cerdeño Editor.

- Asquini, Pedro, 2003. *El teatro, ¡Qué pasión!* Santa Fe, INTeatro Editorial.
- Boal, Augusto, 1972. *Categorías de Teatro Popular*. Buenos Aires, Ediciones CEPE.
- Boal, Augusto, 1982. *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*. México DF, Editorial Nueva Imagen.
- Briski, Norman, 1973. "El teatro villero", en AAVV, *La cultura popular del peronismo*. Buenos Aires, Cimarrón: 97-103.
- Brooks, Peter, 1976. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London, Yale University Press.
- Castri, Massimo, 1978. *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid, Akal.
- Croce, Marcela, 2006. "El Teatro de David Viñas: dialéctica y dramática del poder", en Viñas, David, *Lisandro, Tupac Amaru, Dorrego, Maniobras*. Buenos Aires, Losada: 7-33.
- De Marinis, Marco, 1997. *Comprender el Teatro*. Buenos Aires, Galerna.
- de Urquiza, Juan José, 1968. *El Cervantes en la Historia del Teatro Argentino*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- de Urquiza, Juan José, 1973. *El Cervantes en la Historia del Teatro Argentino*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la República Argentina.
- Diéguez Caballero, Ileana, 2007. *Escenarios liminares. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge, 1999. "El teatro como crítica de la sociedad", en Cella, Susana (Dir.), *Historia crítica de la Literatura argentina*, Vol. X. Buenos Aires, EMECE: 259-273.
- Dubatti, Jorge, 2003. "Concepción de la obra dramática", en Pellettieri, Osvaldo (Dir.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La Segunda modernidad (1949-1976)*, Vol. IV. Buenos Aires, Galerna: 171-173.
- Fos, Carlos, 2009. "Plan de Reencuentro del Teatro con el Pueblo. El deseo de la identidad impuesta", en *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, año IV, n° 6, (mayo): 1-11 (en prensa).
- Gallo, Blas Raúl, 1970. *Historia del Sainete Nacional*, Buenos Aires, Buenos Aires Leyendo.
- García, Silvana. 1990. *Teatro da militancia*. San Pablo, Perspectiva-Universidade de São Paulo.

Geirola, Gustavo, 2000. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irving, Ediciones de Gestos.

Gené, Juan Carlos, 1971. “Actor cultura y pueblo”, en *La Opinión Cultural*, 28/11/1971. Síntesis de la conferencia “Un llamamiento a la juventud actoral” pronunciada el 28/10/1971 en la sede del Secretariado Cultural de la Asociación Argentina de Actores.

Insaurralde, Andrés y César Maranghello, 1997. *Fanny Navarro o Un melodrama argentino*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.

Lusnich, Ana Laura, 2000. “Enrique Muíño: los modos de producción de un actor integral”, en Pellettieri, Osvaldo (Ed.), *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al ‘actor nacional’ argentino*. Buenos Aires, Galerna/ Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires: 163-177.

Marial, José, 1955. *El teatro independiente*. Buenos Aires, Alpe.

Mogliani, Laura, 1997. “Recepción del teatro nativista 1940-1955”, en *Arte y Recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA: 73-84.

Mogliani, Laura, 1998. “La dramaturgia nativista de Juan Oscar Ponferrada: Escenificación mítica y práctica religiosa”, en Pellettieri, Osvaldo (Ed.), *El teatro y su crítica*. Buenos Aires, Galerna-Facultad de Filosofía y Letras: 225-231.

Mogliani, Laura, 1999. “El resurgimiento del nativismo en el periodo 1940-1955 y su relación con la política cultural de la época”, en Pellettieri, Osvaldo (Ed.), *Tradición, Modernidad y Posmodernidad (Teatro Iberoamericano y Argentino)*, Buenos Aires, Galerna-Facultad de Filosofía y Letras (UBA) –Fundación Roberto Arlt: 259-264.

Mogliani, Laura, 2002. “Concepción de la obra dramática del nativismo”, en Pellettieri, Osvaldo (Dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1984-1930), Vol. II*. Buenos Aires, Galerna: 175-182.

Mogliani, Laura, 2003. “Campo teatral (1949-1960)”, en Pellettieri, Osvaldo (Dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976), Vol. IV*. Buenos Aires, Galerna: 77-90.

Mogliani, Laura, 2005. “La política cultural teatral del peronismo (1946-1955)”, en *Teatro XXI*, año XI, n° 20 (otoño): 25-28.

Mogliani, Laura, 2005^a. “Teatro y propaganda: una dramaturgia peronista”, en Pellettieri, Osvaldo (Ed.), *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires, Galerna: 201-208.

Mogliani, Laura, 2007. *El costumbrismo en el teatro argentino (1896-1955)*. Tesis doctoral defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Muiño, Enrique, 2004. "El compadrito y el gaucho" en *Teatro XXI*, n° 18, año X (otoño): 30-35.

Ordaz, Luis, 1956. *El Teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Ediciones Leviatán.

Ordaz, Luis, 1971. *El teatro argentino*. Buenos Aires, CEAL.

Ordaz, Luis, 1994. "Los 'traslados' del 'genero chico' hispano a las 'revistas de actualidad' porteñas finiseculares", en Pellettieri, Osvaldo (Ed.), *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino*, Buenos Aires: Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras (UBA): 75-80.

Pavis, Patrice, 1994. *El teatro y su recepción*. La Habana, Casa de las Américas.

Pellettieri, Osvaldo (Ed.), 1989. *Teatro argentino de los '60 -Polémica, continuidad y ruptura-*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

Pellettieri, Osvaldo, 1990. *Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires, Galerna.

Pellettieri, Osvaldo, 1991. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires, Galerna/ IITCTL.

Pellettieri, Osvaldo, 1994. "El patio de la morocha. Cuarenta años después", *Teatro 2*, IV, 5 (abril): 58-61.

Pellettieri, Osvaldo (Ed.), 1995. *Teatro Latinoamericano de los 70. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

Pellettieri, Osvaldo, 1997. *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna.

Pellettieri, Osvaldo, 1998. "Escena y poder en el teatro argentino (1945-1955): Peronismo y teatro", en Meyran, Ortiz, Sureda, *Teatro y poder*. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.

Pellettieri, Osvaldo, 1999. "Entrevista a Roberto Cossa", en *Encuentros con Gente de Teatro*, año III, n° 4, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires: 17-37.

Pellettieri, Osvaldo, 1999^a. “Teatro Independiente y peronismo: *El puente* (1949) de Carlos Gorostiza”, en Bauzá, Hugo (Dir.), *Itinerarios Revista de Literatura y Artes*, n° 2. Buenos Aires, EUDEBA: 121-132.

Pellettieri, Osvaldo, 2000. “Roberto Cossa y el teatro dominante (1985-1999)”, en Pellettieri, O. (Ed.) *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires, Galerna-Fundación Roberto Arlt: 27-35.

Pellettieri, Osvaldo, 2001. “En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo”, en Pellettieri, O. (Comp.), *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al ‘actor nacional’ argentino*. Cuadernos del GETEA n° 13. Buenos Aires, Galerna/ Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires: 11-40.

Pellettieri, Osvaldo, 2001^a. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Vol. V*. Buenos Aires, Galerna.

Pellettieri, Osvaldo (Dir.), 2002. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires (1884-1930), Vol. II*. Buenos Aires, Galerna.

Pellettieri, Osvaldo, 2002^a. “Concepción de la obra dramática del sainete”, en Pellettieri (Dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1984-1930)*, Vol. II. Buenos Aires, Galerna: 205-218.

Pellettieri, Osvaldo (Dir.), 2006. *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires, Galerna-Fundación Somigliana.

Pellettieri, Osvaldo (Dir), 2003. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La Segunda modernidad (1949-1976), Vol. IV*. Buenos Aires, Galerna.

Pellettieri, Osvaldo, 2006. “Algunos aspectos del ‘teatro de arte’ en Buenos Aires (1930-1975). (El contexto teatral y político del Teatro del Pueblo)”, en Pellettieri, O. (Dir.), *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires, Galerna-Fundación Somigliana: 69-157.

Pellettieri, Osvaldo (Dir), 2009. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Subsistema moderno I (1930-1949), Vol. III*. Buenos Aires, Galerna. (En prensa)

Pianca, Marina, 1990. *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental 1959-1989*, Minneapolis, Institute for the study of ideologies and literature.

- Ponferrada, Juan Oscar, 1947. "Orígenes y Rumbos del Teatro Argentino", en *Argentina en Marcha. Tomo I*. Buenos Aires, Comisión Nacional de Cooperación Intelectual: 311-335.
- Ponferrada, Juan Oscar, 1954. "El teatro en el Plan Quinquenal", en *Teatro Universal*, Buenos Aires, I, 2 (febrero): 10.
- Proaño-Gómez, Lola, 2002. *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73*. Buenos Aires, Atuel.
- Ronzitti, Miguel, 1953. "2° Plan Quinquenal y Teatro", en *Talia*, nº 1, 2, 3 (Septiembre-Noviembre-Diciembre).
- Rozenmacher, Germán, 1972. "Teatro Argentino: nacionalizar a toda costa", en *Macedonio*, 12/13 (febrero): 61-84.
- Sartre, Jean Paul, 1979. *Un teatro de situaciones*. Buenos Aires, Losada.
- Sikora, Marina, 1994. "Dos autores españoles y la revista criolla", en Pellettieri, Osvaldo (Ed.), *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino*, Buenos Aires: Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras (UBA): 101-110.
- Tirri, Nestor, 1973. *Realismo y Teatro Argentino*. Buenos Aires, La Bastilla.
- Trastoy, Beatriz, 2002. "Concepción de la obra dramática en la revista: metateatro y política", en Pellettieri, Osvaldo (Dir.). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930), Vol. II*, Buenos Aires, Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA): 218-223.
- Tschudi, Lilian, 1974. *Teatro Argentino Actual (1960-1972)*. Buenos Aires, García Cambeiro.
- Ubersfeld, Anne, 1989. *Semiótica Teatral*. Madrid, Cátedra.
- Verzero, Lorena. 2005. "La cultura de masas como sujeto reconfigurador del hecho teatral", en *Actas del I Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 23-25 de junio: <http://www.geocities.com/aularama/actas.htm>, <http://www.geocities.com/aularama/ponencias/rstz/verzero.htm>. Fecha de consulta: 12 de mayo de 2008.
- Villegas, Juan, 2005. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades de América Latina*, Buenos Aires, Galerna.

Zayas de Lima, 1983. *Relevamiento del Teatro Argentino (1943-1975)*. Buenos Aires, Ed. Rodolfo Alonso.

Zayas de Lima, Perla, 1990. *Diccionario de directores y escenógrafos del Teatro Argentino*. Buenos Aires, Galerna.

Zayas de Lima, Perla, 1991. "El teatro de tema rural como propaganda política del peronismo (1944-1955)", en AAVV, *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires, CAIA: 351-362.

Zayas de Lima, Perla, 2001. "El teatro bajo el peronismo: el teatro obrero de la CGT (Una aproximación crítica)", en Pellettieri, Osvaldo (Ed.), *Tendencias críticas en el teatro*, Buenos Aires, Galerna. Facultad de Filosofía y Letras (UBA): 237-246.

Fuentes

Textos dramáticos

Berruti, Alejandro, 1960. *Madre tierra*. Buenos Aires, ARGENTORES-Ediciones del Carro de Tespis.

Briski, Norman, 2005. *De Octubre a Brazo Largo. 30 años de teatro popular en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo.

Castillo, Cátulo y Aníbal Troilo, s/f. *El patio de la Morocha*. Libreto consultado en el Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET)

Chávez Fermín, 1952. *Un Árbol para Subir al Cielo*. (Sin publicar)

Cossa, Roberto, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik, 1989 [1970]. *El avión negro* en Cossa, Roberto, *Teatro 2*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor: 11-66.

Cossa, Roberto, 1985. *La pata de la sota. Ya nadie recuerda a Frederic Chopin*. Buenos Aires, Huemul.

- Esteve, Patricio, 1992 [1972]. *La gran histeria nacional/Palabras calientes*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- Gorostiza, Carlos, 1993. *El puente*, en *Teatro 3*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor: 310-407.
- Halac, Ricardo, 2005. *Teatro Completo: 1961, 2004*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- Mar, Jorge, 1951. *El baldío*. (De este lado de la "hora veinticinco"). Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Publicaciones.
- Marechal, Leopoldo, 1970. *Antígona Vélez y Las tres caras de Venus*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Monti, Ricardo, 1972. *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones*. Buenos Aires, Talía.
- Newton, Jorge, 1949. *Clase media –el dilema de cinco millones de argentinos–*. Buenos Aires, Ediciones de la Municipalidad Buenos Aires.
- Urondo, Francisco, 1986. *Archivo General de Indias*, en *Muchas Felicidades y otras obras*. La Habana, Editorial Arte y Cultura: 201-254.
- Vagni, Roberto Alejandro, 1945. *Tierra extraña*. Buenos Aires, ARGENTORES.
- Vagni, Roberto Alejandro, 1947. *Camino bueno*. Buenos Aires, ARGENTORES.
- Viale, Oscar, 1970. *La pucha*. Buenos Aires, Talía.
- Viñas, David, 1985. *Lisandro. Maniobras*. Buenos Aires, Galerna.

Periódicos y revistas

Análisis

ARGENTORES

Clarín

Confirmado

Contorno

Cristianismo y Revolución

Democracia

El Hogar

El Laborista

El Líder

El Mundo

Gente

Imago Mundi

La Época

La Nación

La Opinión

La Prensa

Los Libros

Marcha

Máscara

Mayoría

Mundo Infantil

Mundo peronista

Noticias Gráficas

Panorama

Perfil

Primera Plana

Qué

Radiolandia

Siete Días

Sintonía

Sur

Talía

Teatro '70

Teatro XX

Todo es Historia

Boletín de Estudios de Teatro

Boletín social de ARGENTORES

Documentos

Libros de lectura de la escuela primaria correspondientes al periodo 1946-1955

Documentos oficiales

Segundo Plan Quinquenal

Selección de discursos de Juan Domingo Perón y Eva Perón

Manuel del Peronista

Argentina en marcha

Libro negro de la segunda tiranía

Cultura para el Pueblo (documento de propaganda oficial, sin datos de publicación).

Cuadernos de Cultura Teatral (Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios Teatrales).

Otras Fuentes

Programas teatrales de mano

Criticas periodísticas

Notas periodísticas

Fotografías

Textos dramáticos

Material filmico: noticieros de la época y documentales

Instituciones consultadas

Archivo General de la Nación, Hemeroteca de la Biblioteca del Congreso de la Nación, Biblioteca Peronista del Congreso de la Nación. Biblioteca Nacional, Biblioteca del Museo Eva Perón, Biblioteca del Museo Municipal del Cine, Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Biblioteca del Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas” de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Biblioteca del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Biblioteca del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET), Biblioteca de ARGENTORES, Biblioteca del GETEA, Biblioteca del Docente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires, archivos de particulares.