

"Primer Congreso de estudios sobre el peronismo: la primera década"

Eje temático: Sociedad y Cultura

Título: Teatro y propaganda durante el primer gobierno peronista: la difusión de los imaginarios sociales

Yanina Andrea Leonardi (CONICET-Universidad de Buenos Aires)

E-mail: yaninaleonardi@yahoo.com

Teatro y propaganda durante el primer gobierno peronista: la difusión de los imaginarios sociales

Yanina Andrea Leonardi
CONICET-UBA

Uno de los factores relevantes del primer gobierno peronista fue su significativa presencia en la vida social y política de la clase trabajadora, estableciéndose así hondas transformaciones en la estructura social. Pero el imaginario peronista también dejó su impronta en el campo cultural: la irrupción de las masas en la esfera pública instauró un antes y un después en la vida cultural, llevándose a cabo un proceso de modernización, que significó el establecimiento de nuevas pautas de consumo y de sociabilidad. El peronismo realizó una determinada planificación de la actividad cultural, orientada hacia la inclusión de nuevos sectores hasta el momento excluidos. Este intento de democratización de la cultura por parte del Estado, que se destacaba dentro de su aparato publicitario como una de las virtudes de su gestión, se traducía en la práctica en una serie de actividades artísticas y educativas –entre las cuales el teatro ocupaba un lugar relevante–, donde los obreros participaban como consumidores o productores culturales. El diseño de las mismas tenía como fin otorgarles el derecho a la recreación, al ocio, al consumo.

Nos proponemos profundizar en los imaginarios que subyacen en la producción teatral de la gestión del primer peronismo, específicamente en las textualidades que respondían al ideario peronista, en tanto sistema de significaciones y simbolizaciones de una comunidad en un contexto social determinado. Considerando que, la concreción de esos proyectos artísticos y educativos puso en vigencia la creación de una serie de símbolos y de mitos que –según Mariano Ben Plotkin– “sentarían las bases de un verdadero imaginario político peronista” (2007: 66).

Construir una cultura para las masas

El 4 de junio de 1946, con el inicio del gobierno democrático de Juan Domingo Perón, se establecería 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. La planificación de las políticas públicas se presentaba como una de las innovaciones promovida por esta gestión. Era un “medio para operar con eficacia y en el largo plazo”, que le otorgaba al gobierno “una imagen de coherencia” y a la vez reforzaba “el rol de liderazgo de quienes lo impulsaban”. “El plan se presentaba como una herramienta de trabajo y, al mismo tiempo, como un medio de comunicación política y de construcción de poder” (Berrotarán, 2004: 18).

La planificación en materia cultural tenía por objeto 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, con el fin de “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).

Con ese fin se programaron una cantidad de actividades que estaban orientadas hacia ese objetivo. Por estos años, se fundaron entidades como la Universidad Obrera, las escuelas sindicales, el Coro Obrero de la Confederación General del Trabajo, el Deporte Obrero, el Teatro Obrero Argentino de la Confederación General del Trabajo, el proyecto “Un Teatro para los Niños de la Nueva Argentina”, y se organizaron conciertos gratuitos de la Orquesta Filarmónica, los certámenes de literatura, las agrupaciones de danzas folklóricas, el Tren Cultural, las funciones gratuitas de teatro en las salas oficiales, entre otras actividades.

A su vez, el incremento de los salarios de los sectores bajos modificó el presupuesto familiar, aumentando, en consecuencia, las posibilidades de acceso a la recreación y consumo de actividades culturales y turísticas, al igual que los ámbitos de sociabilidad. Estos cambios en la estructura social, implicaron transformaciones urbanas y culturales en Buenos Aires. El ingreso masivo de los sectores populares implicaba 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).

Esta metáfora de la “toma simbólica” puede 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. Ámbitos como el Teatro Colón, el Teatro Municipal (hoy Teatro Municipal General San Martín), el Enrique Santos Discépolo (hoy denominado Presidente Alvear) 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 su familia.

La oferta teatral del gobierno, desde su primer mandato, se centró en la postulación de un arte nacional en desmedro de lo foráneo, entablando cierto paralelismo entre la dependencia económica que el peronismo cuestionaba y la dependencia cultural. Durante el segundo mandato, se le otorgó continuidad e intensidad a las actividades anteriormente planificadas, acentuando el rol social adjudicado al teatro. Considerando al pueblo como el eje central, el teatro le brindaría a éste, a través de un repertorio de calidad, nuevas vías de educación: “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).

Sobre estos supuestos, se sustentaron las políticas culturales teatrales implementadas durante los dos gobiernos peronistas (1946-1955), que pretendían tener un carácter federal –aunque Buenos Aires seguía siendo el centro generador de las mismas–, promocionando todas las riquezas culturales que integraban el patrimonio nacional. Según los documentos oficiales, los lineamientos culturales propuestos por el justicialismo no rechazaban “las expresiones superiores del pensamiento extranjero –pues ellas contribuyen al desarrollo intelectual del hombre– sino que se estimula la revitalización de lo autóctono y nacional, en cierto modo asfixiado por imposiciones extrañas que llegaron a crear un estado de repulsa hacia lo auténticamente nacional” (*Cultura para el Pueblo*: 7).

La selección del repertorio para el circuito oficial, organizada según esta función social adjudicada al teatro, consistió en la combinación de clásicos universales y una gran cantidad de textos nacionales en su mayoría, sainetes, 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 Ponferrada¹, *Las de Barranco* (1947) y *Bajo la garra* (1953), de Gregorio de Laferrere, *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 oficial junto a títulos como *Tartufo o el impostor* (1949), de Moliere, *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 salas principales de las ciudades provinciales. Lo mismo ocurría con la programación del Teatro Colón, que en algunas oportunidades realizaba funciones al aire libre.

La predominancia de textos nacionales tradicionales populares, que en muchos casos reivindicaban costumbres folklóricas y se centraban en la vida rural, fue una de las estrategias implementadas por el gobierno peronista, con el fin de lograr la instauración de un discurso hegemónico. Estas textualidades que habían tenido su momento de auge entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX, y que por estos años ya transitaban su etapa de remanencia, experimentaron durante este periodo cierta centralidad debido a su refuncionalización. El concepto de "tradición selectiva" planteado por Raymond Williams (1980), nos resulta útil a la hora de describir las operaciones realizadas por el peronismo en estos diez años de gobierno (1946-1955), o quizás ya de modo asistemático desde el periodo en que Perón ocupaba la Secretaría de Trabajo y Previsión², que consisten en la selección de determinadas tradiciones de representación –

¹ Ponferrada fue uno de los nuevos dramaturgos nativistas surgidos en este periodo, legitimado por las políticas culturales peronistas. De origen catamarqueño, no sólo obtuvo notoriedad por sus piezas teatrales, sino también por sus conferencias y labor en la gestión pública. Ejerció la docencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes, dictó cursos sobre teatro argentino en la Universidad de Buenos Aires y desde 1946 fue director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Por su labor teatral, obtuvo el Segundo Premio Municipal de Teatro (1943-1944) y el Primer Premio Municipal de Teatro (1943).

² La investigadora Perla Zayas de Lima (1991) señala que Perón antes de llegar a la Presidencia de la Nación, asistió a Radio Belgrano con motivo de la difusión de la novela radial *Alucinados*, de Arsenio Mármol, que trataba sobre el problema de la despoblación rural en la Argentina. Su presencia, que él

en este caso, se trataba de la recuperación de estéticas teatrales populares—, otorgándoles nuevas significaciones en el presente, con el fin de diseñar un proyecto cultural y social que contribuiría a la consolidación del consenso. Es decir, el peronismo construyó una cultura para las masas a partir de la selección y apropiación de materiales preexistentes, que por estos años pasaron a ser sinónimos de una “cultura peronista”.

El perfil tradicionalista de la programación teatral generó reacciones adversas por parte de las instituciones legitimantes del campo intelectual, que en su mayoría se posicionaban en un acérrimo antiperonismo. Para agentes como el diario *La Nación*, la revista *Sur* o los grupos que integraban el “teatro independiente”³, los contenidos de la planificación cultural del peronismo significaron una zona de conflicto. En cambio, para los migrantes provenientes de las provincias, se constituyeron en puntos de conexión con su lugar de origen.

Si las características anteriormente descriptas despertaron la reacción de los agentes dominantes tanto del campo intelectual como del campo teatral, generándose en torno a ellas vehementes debates, la inclusión de piezas que respondían decididamente al ideario peronista, escritas, dirigidas o representadas por personalidades afines al régimen, que en su mayoría se incluían en esta tendencia tradicionalista, significó la consolidación de esta zona de fricción, que implicó la división de la cultura argentina en dos polos antagónicos e irreconciliables.

Esta “dramaturgia peronista” estuvo integrada por títulos como *Tierra extraña* (1945) y *Camino bueno* (1947), de Roberto Alejandro Vagni, *Clase media* (1949), de Jorge Newton, *El hombre y su pueblo* (1948) y *Octubre Heroico* (1949), de César Jaimes⁴, *El patio de la Morocha* (1953), de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo, *El baldío*

mismo calificó como “un estímulo oficial”, significó el inicio de un aval a una producción artística afín a los postulados del gobierno, que a partir de 1946 sería sistemática.

³ Las agrupaciones del “teatro independiente” se inscribían en una concepción didáctica del arte que se proponía lograr la ideologización y concientización del espectador, a partir de un repertorio integrado por textos representativos de la cultura universal, por ejemplo, pertenecientes a autores como Máximo Gorki o Bertold Brecht. Cabe destacar que aunque este teatro intentaba llegar a los obreros, su público estaba integrado por un sector de la clase media porteña afín a un posicionamiento de izquierda.

⁴ Estas dos producciones de Jaimes fueron representadas por el Teatro Obrero de la CGT.

(1951), de Jorge Mar⁵, *Un árbol para subir a cielo* (1952), de Fermín Chávez, entre otras. Estas piezas formaron parte de las políticas culturales teatrales del periodo y fueron representadas en las salas oficiales de la ciudad de Buenos Aires. Estos serían sólo algunos de los factores que permitirían considerarlas como textos de propaganda. Pero cabe aclarar que la existencia de una dramaturgia que respondía al ideario peronista excedió al ámbito porteño, y fue producida también en distintos lugares del país⁶, presentándose en la mayoría de estas textualidades similitudes notables.

El teatro de propaganda peronista

Inscribiéndose en los lineamientos anteriormente mencionados, se produjo esta 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 setenta –ya no producido desde el Estado sino por parte de los grupos militantes 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 1° de noviembre de 1945, se estrenó *Tierra extraña*⁷, del joven autor santafecino Roberto Alejandro Vagni, en el Teatro Nacional de Comedia, actual Teatro Nacional Cervantes. Si bien, *Tierra extraña* no es una de las piezas que adhirieron al peronismo explícita y abiertamente, y que pueden ser consideradas de propaganda, se

⁵ Esta pieza de propaganda, donde se promocionaban las bondades de la Nueva Argentina en contraste con la situación crítica de los países europeos en la posguerra, pertenecía al Ministro de Asuntos Técnicos, Raúl Mendé, que firmaba con un seudónimo.

⁶ Entre ellas podemos mencionar *La puerta del infierno* (1950), de Juan Carlos Chiappe, representada en la provincia de Buenos Aires, *Quién es mi madre* (1951), de Antonio Giusti y Tomás Vilclez, en Córdoba, *¡Nunca más solo!* (1951), de Jorge Peralta Soruco, estrenada en Tucumán, entre otras.

⁷ 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.

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. En ese sentido, *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 no sea de propaganda, si puede ser considerada como uno de los antecedentes de esta dramaturgia peronista que se conforma 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 explotados⁸, 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 de los trabajadores realizada por el peronismo, que se haría extensiva a otras expresiones como el aparato publicitario del Estado. Uno de los componentes constantes de esa construcción, en el teatro, sería la producción del habla popular de los obreros campesinos.

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.

Con el tiempo, Vagni iría intensificando su acercamiento al peronismo a través de sus dramas, a la vez que con su participación en el gobierno, ocupando cargos públicos⁹. En efecto, el 11 de abril de 1947, se dio inicio a la temporada oficial del mismo teatro,

⁸ "...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).

⁹ En 1947, fue designado como Conferenciante y Director Artístico del segundo elenco oficial del Teatro Nacional Cervantes destinados a realizar giras por las provincias y territorios nacionales. En 1949, le fue confiada la Dirección General de este teatro oficial.

con uno de los títulos emblemáticos de la dramaturgia de propaganda peronista: *Camino bueno*¹⁰, de Vagni. 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 una estética nativista, 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. Estos dos propósitos se concretarían en la pieza a partir de la discusión entablada en torno a un pasado negativo y un 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 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 llamaba 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. Dice uno de los personajes en una de las discusiones: “Decí nomá que vo no poné la

¹⁰ 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.

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 espectadores, convirtiéndose en la puesta en escena más vista de esa temporada del Teatro Cervantes, intentaba representar, desde una visión nacionalista, donde los trabajadores rurales cobraban protagonismo, 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 Castillo¹¹ y Aníbal Troilo, en abril de 1953, bajo la dirección de Román Vignoly Barreto¹², en el Teatro Enrique Santos Discépolo, en el marco del cumplimiento del Segundo Plan Quinquenal. 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: al inicio de una campaña electoral para la renovación parcial de las Cámaras en el próximo año, y de una evidente crisis económica, 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.

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 adquiriría 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

¹¹ Cátulo Castillo no sólo adhirió al peronismo, sino también fue funcionario público, concretamente Presidente de la Comisión Nacional de Cultura durante los años 1954 y 1955.

¹² 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.

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, representado 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. 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, 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.

A fines de agosto de 1952, se estrenó la pieza *Un árbol para subir al cielo*, de Fermín Chávez, bajo la dirección de la actriz Lola Membrives¹³, en el Teatro Enrique Santos Discépolo. 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.

Dentro de las políticas culturales, el teatro infantil funcionó como una actividad complementaria del sistema educativo. 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, las revistas infantiles y los espectáculos teatrales, operaron entonces como un refuerzo complementario en una lucha por el espacio simbólico, en un ámbito externo a las aulas. La representación de Eva Perón en su versión de hada o de imagen celestial –en clara intertextualidad con los cuentos maravillosos–, presente en los libros de lectura de la escuela primaria, fue también adoptada por el teatro infantil, precisamente por la pieza de Chávez, uno de los intelectuales peronistas¹⁴. La misma hace decididamente evidente su inscripción en la doctrina justicialista, incorporando la imagen de Eva en un momento crucial para el gobierno a causa de su desaparición física.

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

¹³ Fue representada por el siguiente 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.

¹⁴ La producción de Chávez en gran medida estuvo dedicada al estudio de la vida de Evita. Asimismo, fue uno de los integrantes de la “Peña de Eva Perón”, grupo de artistas nucleados en torno a la presencia de la Primera Dama, que producían textos que celebraban tanto a su persona como a su labor social.

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

Esta representación del cuerpo de Eva se sustentaba en un cuerpo ya muerto, pero cuya desaparición física no alteraba 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 intensificaban con su discurso. Sus palabras finales dejarán de pertenecer a la “Dama de la Esperanza”, para remitir directamente a Eva Perón. Un discurso místico, que corresponde a fragmentos de *La Razón de mi vida*, que narra 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.

Supé 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?” (114)

El texto de Chávez estrenado posteriormente a la muerte de la Primera Dama, puede considerarse 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 adquiriría connotaciones místicas. Como sostiene Plotkin “el imaginario político peronista estaba adquiriendo las características de una verdadera religión política” (2007: 172).

Los últimos textos dramáticos que abordaremos, se distancian de los anteriores no sólo porque se inscriben en el género del melodrama costumbrista, dejando de lado la temática folklórica, sino también, porque se centran en ámbitos urbanos, y el sector social que adquiere protagonismo, aunque con connotaciones negativas, es la clase media. Asimismo, las dos constituyen las producciones de menor calidad dentro del corpus de obras teatrales de propaganda.

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*¹⁵, de Jorge Newton. Este texto que se dice que fue la réplica

¹⁵ 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.

oficial (Pellettieri, 1999) a la puesta en escena de *El puente* de Carlos Gorostiza – producida por una agrupación del “teatro independiente”, opositora al peronismo–, denuncia la incomprensión de la clase media argentina frente a las transformaciones sociales que afectaban al país en los años cuarenta y cincuenta. Una clase media anclada en valores superficiales, con posicionamientos reaccionarios frente al avance de los sectores populares, experimenta una situación crítica producto de su decadencia económica y moral. A pesar de estas características 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. Los elementos en los que se basa la propaganda del gobierno, no son sólo la negatividad que caracteriza a este sector antiperonistas, que da título a la pieza, sino también los extensos parlamentos de los personajes positivos que tienen por objeto difundir las bondades del justicialismo. A través de este melodrama, que en su final restablece el orden perdido, se manifiesta la posibilidad de consolidación de una armonía social, que supere la polaridad existente, cuyo requisito básico es la revisión de las conductas de la clase media argentina.

El baldío, de Jorge Mar¹⁶, 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, afectado por la segunda guerra mundial. El propósito de esta obra, que fue estrenada el 20 de julio de 1951 en el Teatro Cervantes, 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 función de ello, la historia se centra en un personaje masculino que huye del mundo de la posguerra hacia 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 no tenía una tradición

¹⁶ 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.

dramatúrgica que lo avalara, y esta fue una de sus primeras incursiones. De todo el corpus analizado, es la pieza menos lograda a la hora de difundir el ideario peronista.

Conclusiones

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. Las obras que integraban la dramaturgia peronista difundían los mismos imaginarios sociales que el peronismo propagaba desde los medios de comunicación u otras vías. Con el fin de lograr una mayor cercanía con el público, estos textos dramáticos se inscribieron en determinadas matrices populares que les permitían transitar temáticas y géneros que eran por estos años probadamente efectivos.

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. La concurrencia masiva que tenía el teatro aún por estos años, que no se limitaba a las salas teatrales sino también al espacio público¹⁷, quizás sea una de las causas que motivaron la concreción de un teatro de propaganda.

Una de las consecuencias que debemos destacar de estas políticas culturales teatrales, reside en la inclusión y formación de nuevos espectadores que el peronismo realizó a través de la organización de las funciones teatrales. La participación activa de

¹⁷ La combinación de masas, espectáculo y espacio público fue una fórmula reiteradamente usada por el peronismo para distintas actividades.

los sectores populares en las puestas oficiales, experimentó un desplazamiento 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. A partir de las modificaciones económicas que afectaron a los sectores populares, estos se constituyeron en consumidores habituales de productos culturales preexistentes al peronismo, tales como el teatro perteneciente al circuito profesional-popular, entre otros. Es así como, estas masas populares, entre fines de la década del '40 y comienzos de la del '50, practicaron una apropiación del ámbito paradigmático del espectáculo porteño, simbolizado en el centro de la ciudad y en la calle Corrientes. En este sentido, entendemos que la apropiación de los bienes culturales, a la vez que el acceso a determinadas prácticas sociales y culturales que antes les eran ajenas, contribuyeron a la conformación de su ciudadanía¹⁸.

Bibliografía

Avellaneda, Andrés, 1983. *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires, Sudamericana.

Baczko, Bronislaw, 2005. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión.

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.

Beasley-Murray, Jon, 2002. “La luz cegadora: Populismo y teoría del estrellato”, en *Revista de Critica Cultural* n° 24, (junio 2002): 52-57.

Berrotarán, Patricia, 2004. “La planificación como instrumento: políticas y organización en el Estado peronista (1946-1949)”, en Berrotarán, P., Aníbal Jáuregui y Marcelo Rougier (Ed.), *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina*, Buenos Aires, Imago Mundi: 15-45.

¹⁸ “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” (García Canclini, 1995: 19).

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.

Chávez Fermín, 1952. *Un Árbol para Subir al Cielo*. (Sin publicar)

García Canclini, Néstor, 1995. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México DF., Grijalbo.

Gené, Marcela, 2005. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires, FCE.

Mar, Jorge, 1951. *El baldío. (De este lado de la "hora veinticinco")*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Publicaciones.

Mogliani, Laura, 2005. "Teatro y propaganda: una dramaturgia peronista", en Pellettieri, Osvaldo (Ed.), *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires, Galerna: 201-208.

Newton, Jorge, s/f. *Clase media –el dilema de cinco millones de argentinos-*. Buenos Aires, Ediciones de la Municipalidad Buenos Aires.

Ordaz, Luis, 1956. *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires, Leviatán.

Pellettieri, Osvaldo (Dir.), 2002. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires, Galerna-Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Pellettieri, Osvaldo, 1994. "El patio de la morocha. Cuarenta años después", *Teatro 2*, IV, 5 (abril) 58-61.

Pellettieri, Osvaldo, 1999. "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.

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.

Ronzitti, Miguel, 1953. "2° Plan Quinquenal y Teatro", en *Talia*, n° 1, 2, 3 (Septiembre-Noviembre-Diciembre).

Vagni, Roberto Alejandro, 1945. *Tierra extraña*. Buenos Aires, ARGENTORES.

Vagni, Roberto Alejandro, 1947. *Camino bueno*. Buenos Aires, ARGENTORES.

Williams, Raymond, 1980. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Ediciones Península.

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.

Otras fuentes:

Cultura para el Pueblo (documento de propaganda oficial, sin datos de publicación).