

El teatro como herramienta de campaña electoral: operaciones simbólicas en el segundo peronismo.

Lorena Verzero

(Universidad de Buenos Aires-CONICET)

*En cada lugar de la voz.
Con toda la fuerza de tu voz,
organizar, movilizar por la liberación.
Y si tu voz no alcanza, que sean tus manos
las que levanten los fierros para liberarnos.
Daniel Barberis, "Movilizar, organizar",
en Cancionero de la liberación, 1973.*

*Cuidado, que una cosa es gobernar y otra, la toma del poder. Pensálo
Marilina Ross, "Hasta la toma del poder",
en Cancionero de la liberación, 1973.*

Hacia fines de la década del sesenta, y en el marco mundial de transformaciones sociales y políticas emergentes desde los países del Tercer Mundo, en Argentina se experimenta un marcado proceso de politización que cubre todas las esferas de la sociedad. Es posible situar los límites simbólicos de este período en dos acontecimientos socio-políticos que se tradujeron en hondas modificaciones en el orden social: el Cordobazo (movilización popular motivada por trabajadores y estudiantes con el apoyo de la dirigencia sindical, en la que los enfrentamientos más crudos con la policía tuvieron lugar el 29 y 30 de mayo de 1969) y la muerte de Perón (el 1º de julio de 1974). El rasgo predominante de este breve período es la politización de la cultura, en la que se enmarca un proceso de transformación del rol de los intelectuales y artistas.

Tanto los sectores vanguardistas como aquellos que desarrollaban un trabajo artístico identificado con el compromiso social convergen en la reflexión sobre las posiciones a adoptar frente al nuevo estado de cosas. En todas las esferas artísticas son centrales los debates en torno a la dimensión ética de las prácticas comprometidas, así como también, los cuestionamientos sobre la necesidad de dar continuidad a los programas sesentistas de innovación estética o su postergación al

servicio de la coyuntura socio-histórica. De esta manera, el proceso de politización del artista y del intelectual, en el marco de una politización de la vida cotidiana, encuentra diversos modos de concreción vinculados a configuraciones ideológicas y parámetros estéticos.

Si a comienzos de los sesenta la figura sartreana del intelectual comprometido constituía un referente para los artistas y pensadores, puesto que "implicaba una alternativa a la filiación partidaria concreta, mantenía su carácter universalista y permitía conservar la definición del intelectual como la posición desde la que era posible articular un pensamiento crítico"¹, con el desplazamiento hacia la intervención política directa a comienzos de los setenta, el modelo del compromiso sartreano quedó sujeto a posiciones menos radicalizadas. La emergencia de las acciones guerrilleras sistematizadas y el protagonismo de las bases en la escena política y social definen los nuevos modos de intervención en la realidad, a los que consecuentemente se asocia la figura del intelectual revolucionario. Así, el compromiso sartreano, funcional en la década del sesenta, experimenta un paulatino desplazamiento hacia el compromiso revolucionario, en cuyo marco afloran las prácticas culturales de intervención política, y entre las cuales las experiencias teatrales resultan particularmente coherentes con la visión de mundo que antepone la acción a la palabra y la asociación colectiva al trabajo individual.

En el campo teatral, se gestan experiencias en las que los teatristas desempeñan un rol acorde a la de la nueva figura del intelectual revolucionario. El teatro que hemos dado en llamar *militante* consiste en prácticas colectivas de intervención política que ponen su trabajo al servicio de las luchas sociales o políticas. Se trata en todos los casos de agrupaciones colectivas que no provienen de ninguna de las tendencias o circuitos teatrales particularmente, sino que están integradas por personas jóvenes de diversa formación estética. Es decir, desde las diferentes líneas estéticas surgen teatristas militantes que forman nuevos espacios de creación. Cada uno de los grupos se funda a partir de una afinidad que delinea una opción colectiva, tanto estética como política, pero en todos los casos la formación teatral de los miembros es plural. Así, hay grupos en los que predominan integrantes que en los sesenta desarrollaron su trabajo en el Instituto Torcuato Di Tella, sede de la experimentación de vanguardia en el país; mientras que en otros,

¹ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003; p. 73.

muchos teatristas se habían formado en el Teatro Independiente, un movimiento nacido en 1930 que encontró su auge en los cincuenta y se caracterizó por la defensa de la función social y pedagógica del teatro. Algunos teatristas militantes se inclinaban a las innovaciones teóricas y escénicas de Jerzy Grotovski o del Living Theatre; otros, tenían formación stanislavskiana-strasbergiana; mientras que, incluso, en más de un grupo predominaban los no-teatristas.

Por otro lado, la trascendencia del peronismo como estructura de sentimiento central en el período es determinante para las prácticas artísticas politizadas. Entre los colectivos teatrales militantes que gozaron de mayor organicidad, sistematicidad y reconocimiento, dos de ellos adherían a la izquierda del movimiento: Octubre, que encontró cierta vinculación con el Peronismo de Base (PB), y el Centro de Cultura Nacional José Podestá, ligado al Partido Justicialista (PJ).

En el presente trabajo nos proponemos reconstruir las experiencias de “la Podestá” –apócope que se da habitualmente al Centro de Cultura Nacional José Podestá– en su funcionalidad política, fundamentalmente, como agente promotor de la campaña electoral del FREJULI (Frente Justicialista de Liberación Nacional) en 1973.

En el marco de las crecientes tensiones sociales que hicieron eclosión en 1969, comenzaba a vislumbrarse la declinación de la dictadura iniciada en 1966 con el gobierno de Juan Carlos Onganía. En marzo de 1971, Agustín Lanusse relevó a Roberto Marcelo Levingston en el cargo presidencial luego del levantamiento popular denominado “Vivorazo” o “Segundo Cordobazo”. Este movimiento se asocia a una fuerte radicalización, que trascendió bajo el lema: “Ni golpe ni elección, revolución”. La represión fue mucho más cruda y se adoptaron medidas de acción directa más extremas que en 1969, como tomas de fábricas con rehenes o amenazas con explosivos. La violencia había comenzado a escalar y a verse reproducida en diferentes focos del país.

La mayor propuesta política de Lanusse se dio a conocer como el GAN (Gran Acuerdo Nacional). A través de este programa se intentaron establecer acuerdos inter-sectoriales y se regulaba el llamado a elecciones. Paradójicamente, el regreso de Perón 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”². El llamado a elecciones incluía la clausura de la proscripción al partido peronista, que se había mantenido desde 1955, aún durante los gobiernos democráticos, pero contenía una cláusula mediante la cual se continuaba proscribiendo la candidatura de Juan Domingo Perón a la presidencia.

Tras una cantidad de negociaciones políticas, las elecciones finalmente se concretarían el 11 de marzo de 1973, con la victoria del frente promovido desde el peronismo, FREJULI, bajo el lema “Cámpora al gobierno, Perón al poder”. Durante los años inmediatamente anteriores, la influyente figura del líder del movimiento organizaba el panorama político desde su exilio en España, concentrando poder y depositando su confianza en los jóvenes militantes de la izquierda peronista. Héctor J. Cámpora se presentó como una figura confiable para la izquierda peronista, que veía reflejado en él el apoyo que Perón les estaba garantizando.

El clima de movilización electoral se suscitó en una euforia generalizada en la que la posibilidad de opción por el peronismo en las urnas, luego de tantos años de proscripción, potenciaba las expectativas de recuperación de la democracia.

En este contexto, el Centro de Cultura Nacional José Podestá desarrolló sus experiencias de teatro militante. Aunque podría decirse que la Podestá funcionó aproximadamente entre 1971 y 1973 a través de presentaciones y experiencias esporádicas, tuvo una actividad sistemática, fundamentalmente, como apoyo a la candidatura de Héctor J. Cámpora–Vicente Solano Lima.

El grupo respondía a los lineamientos del PJ, aunque no tenía dependencia directa de él. Juan Carlos Gené, integrante de la Podestá, en una entrevista personal, ha definido a la agrupación de la siguiente manera: “Era la expresión de un grupo de gente de ideología peronista que la quería expresar”.³ Daniel Barberis, músico y miembro del colectivo, también en una entrevista⁴, ha definido el trabajo del grupo como “agitación popular”, donde el “el público tenía buena voluntad de antemano”.

² Liliana De Riz *Retorno y derrumbe. El último gobierno peronista*, Buenos Aires, Hispamérica, 1981; p. 42.

³ La entrevista con Juan Carlos Gené se realizó en Buenos Aires, el 25 de julio de 2006.

⁴ La entrevista con Daniel Barberis se realizó en Buenos Aires, el 28 de febrero de 2007.

En un volante de presentación de los lineamientos políticos y culturales de la Podestá, fechado en mayo de 1973 y situado en Buenos Aires, se relata la historia de la resistencia peronista desde un punto de vista interno al movimiento, lo cual funciona como sustrato argumentativo de la necesidad de adhesión al proyecto peronista, que en 1973 giraba en torno a al ideal de una "patria más justa, libre y soberana", según las famosas palabras de Perón transcritas como frase final del volante. Con el fin de alcanzar la "liberación popular", "[...] la Agrupación Actoral José Podestá se formó, y desarrolló sus objetivos políticos de participación en la lucha popular." De esta manera, el proyecto del grupo se sustentaba sobre tres aristas: los sectores populares, el mensaje peronista y las prácticas artísticas como medio de transmisión del mensaje al pueblo peronista. En el volante, esto se expresa de la siguiente manera: "Poner nuestras herramientas de trabajadores de la cultura al servicio de los objetivos populares, dio sentido y marco a nuestro trabajo". Y, aún:

EL CENTRO DE CULTURA NACIONAL JOSÉ PODESTÁ⁵ ofrece ese marco concreto de acción política a los creadores, a los trabajadores de la cultura del MNP [Movimiento Nacional Peronista]; es nuestra herramienta política al servicio del Movimiento. [...]

Los trabajadores peronistas de la cultura tienen un lugar en esa lucha. Nuestra voluntad de ser protagonistas del proceso de reconstrucción nacional nos afirma en nuestro trabajo de organización y de práctica revolucionaria [...].

El momento en que se distribuye este volante se corresponde con el acceso de Cámpora al poder, que significó un momento de gran movilización, sobre todo, para la izquierda peronista, que contaba con el total respaldo del líder del movimiento. Tal es así, que el mismo día de su asunción (el 25 de mayo de 1973), a raíz de las presiones de los sectores de izquierda, Cámpora concedió la liberación a los presos políticos. Como argumento de la medida, el flamante presidente declaraba ante la Asamblea Legislativa en defensa de los militantes: "[...] una juventud maravillosa supo oponerse, con la decisión y el coraje de las más vibrantes epopeyas nacionales, a la pasión ciega y enfermiza de una oligarquía delirante. ¿Cómo no va

⁵ Resaltado en el original.

a pertenecer también a esa juventud este triunfo si lo dio todo –familia, amigos, hacienda, hasta la vida– por el ideal de la patria justicialista”⁶.

Así, el marco en que la Podestá publica este volante es el de más alto clima de efervescencia del período, en el que la ilusión de acceso al poder parecía estar convirtiéndose en realidad como parte del proceso peronista. Aún no se había producido el avance de los sectores ortodoxos del peronismo (que ocurriría el 20 de junio de 1973, con la masacre de Ezeiza a la espera del regreso del líder) ni el desafuero de la “juventud maravillosa” por parte de Perón (que, luego de un proceso de alejamiento, haría eclosión el 1º de mayo de 1974 en la Plaza de Mayo).

Según se desprende de las líneas del volante, en la campaña electoral el grupo se constituyó en torno al nombre “Agrupación Actoral José Podestá”. Pero, prontamente, se vio la necesidad de ampliar las experiencias culturales a otras disciplinas, que habrían de conformar el “Centro de Cultura Nacional José Podestá”:

La activa participación de la Agrupación en la campaña electoral, accionando dentro de la coyuntura táctica de toma de gobierno, permitió una experiencia profunda junto a las organizaciones de base del Movimiento Nacional Peronista. [...] Esa misma práctica nos demostró la necesidad de adecuar nuestras formas organizativas para permitir albergar otras formas de expresión, además de la actoral. Es así que nace el CENTRO DE CULTURA NACIONAL JOSÉ PODESTÁ.⁷

Se podría establecer, entonces, la distinción entre una presunta primera etapa del grupo, en la que éste se constituyó en torno al teatro; y una segunda, emergente luego de la victoria electoral, donde el éxito partidario habría generado la necesidad de extender las experiencias teatrales a otras disciplinas. Sin embargo, tal apertura no fue señalada por ninguno de los miembros del grupo entrevistados⁸, ni se han hallado alusiones a la “Agrupación Actoral” en la prensa de la época. Inferimos de esto que la fuerza expresiva de la Podestá, según lo confirman las diversas fuentes, tuvo su centro en las representaciones teatrales con fuerte base musical, montadas en apoyo de la campaña electoral y como festejo de la victoria. Luego de esto, si bien se puede haber planificado la apertura disciplinaria, ésta se podría haber visto frustrada –como tantos otros proyectos– por el inminente viraje

⁶ Pilar Calveiro, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires, Norma, 2005; p. 47.

⁷ Resaltado en el original.

⁸ Además de Gené y Barberis, Oscar Rovito, Piero, Mauricio Kartun.

del contexto socio-político. Y, la percepción de los entrevistados de la naturaleza del grupo como "Centro de Cultura" y no como "Agrupación Actoral" descansaría en la imagen identitaria construida en la época por la que un artista comprometido con los procesos sociales se identificaba como "trabajador de la cultura", a pesar de que el teatro (junto a la música) constituye la actividad por la que se puede definir a la Podestá.

Todos los miembros del colectivo eran actores o músicos –a diferencia de lo que ocurría en otros grupos en los que no todos los integrantes provenían del campo artístico⁹–. La formación actoral o musical de los miembros era diversa y entre ellos se encontraba una gran cantidad de figuras que gozaban de reconocimiento público por trabajos anteriores, principalmente en cine, música o televisión, aunque también en teatro. Entre estas figuras que ya contaban con popularidad se encuentran: Juan Caros Gené, Oscar Rovito, Piero, Marilina Ross, Carlos Carella, Bárbara Mujica, Mauricio Kartun, Emilio Alfaro, Leonor Benedetto, entre otros.

El grupo llegó a tener más de cuarenta integrantes. Todos ellos participaban motivados por la situación político-social, sin intenciones de obtener ningún rédito económico. Algunos vivían de la práctica artística que desarrollaban independientemente del grupo, mientras que otros se dedicaban a diferentes actividades. Por otra parte, las experiencias militantes se solían realizar, como afirma Gené en la entrevista citada, los fines de semana: "[...] el trabajo de difusión siempre se hacía los fines de semana. Primero, que era cuando la gente no estaba trabajando y podía concurrir. Segundo, en general, en aquel momento en las agrupaciones barriales y todo eso, siempre se reservaban esos días para hacer ese tipo de cosas".

"Con la Podestá –describe Oscar Rovito¹⁰– ya hubo una 'orga'¹¹: Había enunciados de los principios de la organización, cómo estaba organizada, qué departamentos de acción tenía, las responsabilidades que tenían las distintas áreas..." Según un esquema reproducido en el volante, la Podestá estaba estructurada de la siguiente manera:

⁹ Entre los miembros de Octubre, por ejemplo, Carlos Aznárez y Roberto Carri (que permanece desaparecido y cuya hija, Albertina Carri, realizó el *film Los rubios*, 2003) provenían del periodismo.

¹⁰ La entrevista con Oscar Rovito se realizó en Buenos Aires, el 25 de agosto de 2007.

¹¹ El término "orga" alude por desplazamiento a la manera que se conocía en la jerga militante a la organización Montoneros, la facción más sólida de la izquierda política y armada peronista.

Coordinador Departamento Político: Emilio Alfaro
Mesa de Movilización: Armando Corti
Mesa de Adoctrinamiento: Ricardo Gil Soria
Mesa de Planificación: Laura Yusein

Coordinador Departamento de Trabajo: Juan Carlos Gené
Mesa de Teatro: Juan Merello
Mesa de Cine y Audiovisuales: Miguel Pérez
Mesa de Música: Oscar Rovito
Mesa de Literatura Periodismo: Héctor Aure
Mesa de Educación: Matilde Scalabrini Ortiz
Mesa de Información: Marta Larreina

Coordinador Departamento Gremial: Carlos A. Carella

En el marco de la campaña electoral, la Podestá montó un espectáculo que constaba de dos partes: *Se viene el aluvión... Sin segunda vuelta*, que evocaba los hechos precedentes al 11 de marzo, y *Hacia la victoria total*. La segunda y última obra que la agrupación puso en escena orgánicamente fue *Fiesta de la victoria*, a modo de celebración del éxito conseguido en las urnas. Las piezas estaban conformadas a partir de *sketches* que surgían de trabajos de improvisación de los integrantes del grupo y eran recogidos en una dramaturgia final a cargo, fundamentalmente, de Juan Carlos Gené y Oscar Rovito. La participación colectiva se hallaba, como en todos los grupos de teatro militante, en el centro del proceso. En este sentido, Gené recuerda:

Como, además, teníamos plena conciencia de que se trataba de un hecho militante y no de un hecho artístico, a menudo –como el Centro estaba formado por mucha gente y todo el mundo quería participar– se formaban como pequeños grupos que elaboraban sus propuestas, las traían, las veíamos y las combinábamos (entrevista citada).

Estos espectáculos, según indica Rovito en la entrevista, “tenían un carácter muy dinámico, adaptable a cualquier circunstancia”. Durante el proceso creativo, se trabajaba con noticias publicadas en medios de prensa.

El trabajo con la información accesible a través de los medios masivos de comunicación y la actualización constante del producto artístico de acuerdo al devenir de los acontecimientos de orden público constituye una herramienta implementada en la época desde diversas disciplinas artísticas que se proponían

una tarea de contrainformación y de develamiento de los canales de falsificación de la realidad. Además de la Podestá, este dispositivo fue utilizado en Argentina por el Teatro Periodístico de Augusto Boal¹² y la experiencia "Tucumán Arde"¹³, entre otros. A partir esta reiteración metodológica, podemos confirmar hasta qué punto el devenir socio-político constituía un fundamento de este tipo de prácticas. La apropiación de los discursos de los medios masivos opera como herramienta para la vinculación entre el arte, la política, la industria de la información y la sociedad de consumo.

La Podestá montaba sus espectáculos en zonas marginales, barrios y ciudades del interior, y su vinculación con los líderes políticos locales era específicamente a través de las unidades básicas¹⁴ o de compañeros del PJ.

Junto a las experiencias llevadas a cabo en zonas del conurbano bonaerense como Villa Fiorito, Galicia (partido de Avellaneda), Lanús Este, Lanús Oeste, etc., o del interior, como San Miguel de Tucumán, actuaron en importantes salas de teatro, como por ejemplo, el teatro Real de Rosario, en la provincia de Santa Fe.

El vestuario y la escenografía de la Podestá eran mínimos y cumplían funciones indiciales o simbólicas, tendientes a reflejar referencialmente estereotipos sociales o referentes reales de público conocimiento.

El grupo movilizaba gran cantidad de espectadores: en la capital de la provincia de San Juan, por ejemplo, según relata Daniel Barberis en la entrevista, convocaron a siete mil personas, y en un estadio de fútbol en la ciudad de Córdoba, diez mil espectadores asistieron a cada uno de los dos espectáculos montados. Esto se daba debido a dos motivos fundamentales: la adhesión de las bases al peronismo en ese momento y la participación de cantidad de figuras públicas en el grupo. Sin embargo, los medios de prensa nunca recogieron estas experiencias. En este sentido, Gené explica en la entrevista citada:

Por lo mismo que nuestra posición era lealmente ideológica e independiente, nos interesaba el compromiso que hacer eso significaba. No la promoción del asunto, ni nosotros promocionábamos en la prensa, ni la prensa iba a nuestro espectáculo, ni nos importaba para nada. Al

¹² En 1971, el brasileño Augusto Boal salió al exilio y se dirigió a Argentina. Durante algunos años, desarrolló su Teatro del Oprimido en diferentes países de América Latina. En Argentina llevó adelante experiencias, fundamentalmente, de Teatro Periodístico y Teatro Invisible.

¹³ La experiencia se realizó a lo largo de 1968. Cfr. Ana Longoni - Mariano Mestman. *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

¹⁴ "Unidad básica" es la nomenclatura por la que se define a los locales del Partido Justicialista.

contrario, mejor que... A quienes nos dirigíamos no necesitaban eso. Claro, porque además, como éramos gente muy conocida, eso, de por sí, convocaba.

Por otro lado, y como hemos esbozado anteriormente, la inclusión de la música tenía un lugar primordial en los espectáculos de la Podestá. Así, canciones que luego formaron parte del cancionero popular se gestaron como parte de sus obras. Tal es el caso de "Para el pueblo lo que es del pueblo", de Piero, estrenada en uno de los espectáculos de la Podestá. Este músico, cuya popularidad a comienzos de los setenta era muy amplia en toda Latinoamérica y que se ha definido como *independiente* en términos partidarios¹⁵ -, también colaboró en algunas presentaciones con Octubre.

Daniel Barberis, Piero, Marilina Ross y Oscar Rovito eran los responsables de la música en la Podestá. En julio de 1973, el grupo grabó en vivo el disco *Cancionero de la liberación*, en el teatro del sindicato de Luz y Fuerza de Buenos Aires, situado en la calle Perú al 800 de la Capital Federal.¹⁶ Se dieron allí tres recitales a sala llena, organizados a partir de una selección de canciones utilizadas en las presentaciones teatrales. Recuerda Rovito al respecto:

Allí ya, si bien había algunos intermedios entre las canciones, con algunas palabras, algunos mensajes, algún pequeño esquemita o cosa por el estilo, ahí ya era más bien las canciones, porque se habían conseguido equipos y todo para la grabación. Porque la grabación fue hecha con un cierto nivel profesional, no en óptimas condiciones, pero con equipos profesionales que había gestionado y conseguido Piero, y con músicos en vivo, por supuesto. Todos nosotros en vivo, o sea que la grabación está hecha ahí en el momento (entrevista citada).

Mientras que los espectáculos no contaron con repercusiones en la prensa porteña, la grabación del disco fue comentada por diversos medios. Se implementó un sistema de abonos, novedoso para la época, a partir de cual los interesados podían adquirir el *long-play* a un costo muy bajo, que subsidiaría la producción, posibilitando su difusión sin fines de lucro.

¹⁵ La entrevista con Piero se realizó en Buenos Aires, el 14 de febrero de 2007.

¹⁶ Este disco fue reeditado en 2006, sin fines de lucro y con distribución gratuita.

La adhesión al peronismo se expone fuertemente en la apropiación tanto de la matriz simbólica sobre la que se cimentó el poder del movimiento como de los lexemas que la expresan. Tanto la base simbólica del peronismo como sus formas de expresión construyen un imaginario compartido que funciona como sistema de pertenencia para las diversas facciones. Desde cualquier posicionamiento, en la reproductividad de los símbolos, se realizan dos operaciones simultáneas: por un lado, se garantiza la continuidad de la propia pertenencia al movimiento y, por otro, se ratifica el poder del movimiento mismo.

En el “tiempo de la política”¹⁷, es decir, en el tiempo de campaña electoral, cuando la atmósfera política se extiende con una fuerza particular sobre todos los espacios sociales, el reforzamiento de los símbolos del partido se potencia. Así, consecuentemente con su voluntad política, la Podestá ha defendido claramente los intereses del peronismo con el firme objetivo de cooperar en el acceso al gobierno, además de colaborar en el acrecentamiento de su poder.

Los sucesos de José León Suárez constituyen uno de los hitos simbólicos del peronismo y son recogidos en una de las canciones de Daniel Barberis grabada en el disco y titulada “La matanza del basural”. En ella se describen los acontecimientos ocurridos el 9 de junio de 1956, cuando el gobierno de facto de Pedro Eugenio Aramburu (1955-1958) fusiló a militantes peronistas en un basural de la localidad bonaerense en José León Suárez. Los hechos comúnmente conocidos como “la masacre de José León Suárez” constituyen también la investigación que Rodolfo Walsh publicó como la novela de no-ficción *Operación masacre* (1957). Asimismo, en el marco del cine militante de los años setenta, Jorge Cedrón, miembro de Cine Liberación (brazo cinematográfico del peronismo de izquierda, liderado por Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino), realizó una versión cinematográfica homónima de la novela en 1972. Estas realizaciones artísticas de diferente extracción disciplinaria colaboran la construcción del mito de origen de la “resistencia peronista” como espacio condensador de sentidos de pertenencia, que se extiende simbólicamente entre el derrocamiento y exilio de Perón en 1955, y el retorno del peronismo al poder, en 1973.

¹⁷ Beatriz María Alasia de Heredia- Moacir Palmeira. “O voto como adesão”, Letícia Bicalho Canêdo. *O Sufrágio Universal - e a invenção democrática*. São Paulo, Estação Liberdade, 2005; p. 453-475. La cita es de p. 455.

La historia de la resistencia peronista, junto con el concepto de *lealtad* como mito de origen del movimiento en el 17 de octubre de 1945¹⁸, operan como forma objetivada de confianza: la adhesión a alguna de las facciones del peronismo, requisito para formar parte de la Podestá, supone el reconocimiento de los símbolos del partido, entre los que los códigos lingüísticos ocupan un lugar primordial.

En este sentido, puesto que los textos dramáticos de la agrupación se habrían perdido, contamos con las letras del *Cancionero*, donde se destaca el empleo de términos apropiados por el peronismo, tales como: *lucha de la resistencia*, *lealtad*, *justicia*, *compañeros*; y también otros que formarían parte de un campo semántico más amplio, tomado por las izquierdas de los setenta en general: *redención*, *masa trabajadora*, *pueblo*, *liberación*.

Por otro lado, la necesidad de la definición identitaria como rasgo característico del período asume al interior del peronismo y, por consiguiente, en la Podestá, la forma de una búsqueda por discernir la especificidad nacional y vehiculizar la transformación social dentro de las fronteras del país, en la confluencia de los ideales de justicia social y unidad interna esgrimidas en los discursos de Perón del año 1973.¹⁹

En este sentido, el mismo nombre del colectivo, "Centro de Cultura Nacional José Podestá", condensa una serie de lexemas asociados a *lo popular* y apropiados por el peronismo: la figura de José Podestá es considerada iniciática del teatro nacional y, con la compañía que encabezaba, el teatro argentino habría nacido hacia fines del siglo XIX de la mano del circo, de *Juan Moreira*, en los barrios y arrabales. Los mismos barrios, transformados en villas miseria o plantas fabriles a los que, más de medio siglo después, llegarían estos espectáculos para confirmar la adhesión de las masas a la propuesta del movimiento.

¹⁸ Ese día una movilización popular se manifestó por las calles de la ciudad de Buenos Aires y hacia Plaza de Mayo reclamando la liberación de Perón, que se encontraba detenido por el gobierno de facto, del que el día 8 había renunciado al cargo de Secretario de Trabajo. Perón fue liberado el 17 y dio un discurso a la multitud desde la Casa de Gobierno en el que informó sobre su pedido de retiro al Ejército y prometió defender los intereses de las clases trabajadoras. Ese día es conmemorado por el PJ como "Día de la Lealtad". Asimismo, allí se gestaron otros símbolos del partido, como la incorporación de la clase obrera a la política nacional, la dicotomía peronismo-antiperonismo y la creación de una fuerza política en torno a Perón.

¹⁹ Cfr. Juan Domingo Perón, *Mensajes de junio a octubre de 1973*. Buenos Aires, Presidencia de la Nación-Secretaría de Prensa y Difusión, 1974.

Asimismo, es reiterada la explicación por parte de los teatristas de su participación del peronismo como modo de acceder a los códigos de la cultura popular y ser aceptados por ella. Daniel Barberis lo expone de la siguiente manera:

Mirá, yo te lo voy a contestar desde un pensamiento de un creador ruso: "Describe bien tu pueblo y serás universal." Pero, vos no tenés que describir lo universal para que tu pueblo se convenza de lo universal. Vos tenés que describir bien tu pueblo. Si vos describís bien tu pueblo, sos universal. Entonces, ¿qué mierda iba a hacer un pibe de dieciocho, veinte años en la década del sesenta/setenta si no era peronista? ¿Cómo le iba a explicar al mundo su pueblo si no era peronista? ¿Qué carajo iba a hacer? ¿Iba a ser del PC [Partido Comunista]? ¿De Vanguardia Comunista? Está bárbaro todo. Está bárbaro. Pero yo tenía que partir de describir bien mi pueblo (entrevista citada).

Esta tendencia nacionalista, arraigada entre los defensores de la ideología peronista, pasionalmente defendida, sobre todo por la potencialidad primero y la posterior concreción de la llegada del peronismo al poder, que se sustenta sobre el argumento de que, como las masas populares eran peronistas, si un trabajador de la cultura quería ponerse al servicio del pueblo, hacer un arte de/por/para el pueblo, debía proletarizarse acercándose a su ideología, construye un perfil identitario que en la época trababa un vínculo dialéctico con la búsqueda de una identidad latinoamericana.

Si bien el movimiento peronista opera de acuerdo a un sistema de relaciones, no podría decirse que el modo de asociación conformara una comunidad, puesto que la amplia gama de intereses dispara la imposibilidad de intercambio. La existencia de una comunidad se da al interior de las facciones y con la forma específica de una "comunidad moral". En términos de Frederick G. Bailey²⁰, una comunidad es moral en tanto cada uno de sus miembros posee los códigos para emitir juicios sobre otros, estableciéndose un sistema de reputación que organiza los roles sociales al interior de la comunidad. Es por ello que la brecha ideológica entre las diversas facciones del peronismo obstruye la posibilidad de construcción de una comunidad moral, mientras en el interior de las mismas es posible encontrar

²⁰ Frederick George Bailey, "Gifts and Poison", *Gifts and Poison*, Oxford, Basil Blackwell, 1971; p. 1-25. Véanse p. 7-8.

la distribución de roles que organiza un determinado sistema de reputación y de interacción, del cual participaba este colectivo teatral militante.

La apertura de la Podestá a las diversas facciones del peronismo de izquierda sólo resultó posible en el *tiempo de la política*. Es decir, fue sólo durante los meses previos a las elecciones de 1973 y durante los primeros momentos del gobierno de Cámpora que este colectivo artístico observó una confluencia de integrantes pertenecientes a diversas líneas del peronismo de izquierda (Montoneros, Fuerzas Armadas Peronistas, etc.) o del PJ. Fuera de él, y más aún tras la renuncia de Cámpora, las relaciones sociales entre las facciones se corren de un predominio de la confianza y la autoridad, hacia la rivalidad. Y esto es posible de ser comprobado en la merma de las actividades del grupo, que es el resultado del desplazamiento de las opciones políticas personales hacia una *lealtad* para con los nuevos discursos de Perón (que paulatinamente iba mostrando un acercamiento hacia los sectores de derecha y una desaprobación de la ideología representada por la izquierda del partido) o un posicionamiento crítico, entendido por el movimiento en términos de traición. La traición, que conlleva rechazo por parte de la comunidad y sentimiento de culpa, es una problemática de fondo dentro del peronismo.

Así, siguiendo la lógica de Roberto Esposito, el contrapunto de la comunidad se encuentra en la inmunización²¹: mientras que *communitas* implica un deber, *immunitas* supone la libertad de esa carga. "Se llama inmune a quien no cumple ningún deber, ya sea estatal o sectario; quien está dispensado de esos deberes sectarios que son comunes a todos"²². De acuerdo con los testimonios recogidos, en el marco de la Podestá no existieron comportamientos entendidos como *traición*; simplemente, los integrantes se fueron inmunizando del deber que les implicaba formar parte de esta comunidad moral. Las relaciones de pertenencia o inmunización respecto de la participación política o armada en las diversas facciones del peronismo fueron –como sabemos– mucho menos amables.

²¹ Roberto Esposito, [1998]. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 2003; p. 30 y 39 y [2002] *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu, 2005; p. 14-18.

²² Roberto Espósito, ob. cit., [2002] *Immunitas...*; p. 15.

lorenaverzero@yahoo.com.ar

Abstract:

This article rebuilds the artistic experiences of "la Podestá", that is the Centro de Cultura Nacional José Podestá, which had an important political role supporting the peronist electoral campaign of the Frente Justicialista de Liberación Nacional (FREJULI), on 1973.

Palabras clave: Podestá- Gené – Rovito – peronismo

Key words: Podestá- Gené – Rovito - peronism