

Un teatro para los descamisados.

Yanina Andrea Leonardi

(Universidad de Buenos Aires-CONICET)

Uno de los factores más relevantes del primer peronismo fue su significativa presencia en la vida social y política de la clase trabajadora argentina, estableciéndose de este modo el inicio de una etapa donde se modificarían las particularidades que habían caracterizado a esta clase hasta mediados de la década del cuarenta. Las políticas culturales de los primeros gobiernos peronistas (1946-1955), inscriptas en una concepción reformista del arte, tuvieron como objetivo la inclusión de estos nuevos sectores sociales, 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 y cultural. Es decir, a la legitimidad otorgada por la mayoría de los votos obtenidos en elecciones libres, que revitalizaban el sistema democrático, era necesario sumarle aquella proveniente de la adhesión del *pueblo*, que funcionaba como un factor esencialmente significativo para este gobierno. El proceso de construcción de este consenso se tradujo en la implementación de distintas medidas, entre las que cobraron importancia las de índole social y cultural. La concreción de 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"¹.

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, en 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

1 Mariano Ben Plotkin, *Mañana es San Perón: propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Caseros, Editorial de la Universidad de Tres de Febrero, 2007; p. 66.

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”².

El peronismo construyó tanto su discurso como su aparato publicitario sobre una concepción moderna del trabajador, que lo distanció de las representaciones que del mismo realizaron el nazismo y el fascismo —realzando 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 conjunto³. 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.

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. El antiguo espacio de lucha mutaba en un espectáculo.

Sobre estos supuestos, se sustentaron las políticas culturales implementadas durante los dos gobiernos peronistas (1946-1955), que pretendían tener un carácter federal, promocionando todas las riquezas culturales que integraban el patrimonio nacional. 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

² Marcela Gené. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires, FCE, 2005; p. 65.

³ Marcela Gené, *ib.*

traducía en la práctica en una serie de actividades artísticas y educativas, donde los obreros 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 Trabajadores⁴. En este sentido, la apropiación de los bienes culturales, a la vez que el acceso a determinadas prácticas sociales y culturales por parte de estos nuevos actores, contribuyeron a la conformación de la ciudadanía de éstos últimos⁵.

Es así como se programaron una cantidad de actividades que estaban orientadas hacia ese objetivo: la fundación de la Universidad Obrera, las escuelas sindicales, el Coro Obrero de la CGT, el Deporte Obrero, los certámenes de literatura, conciertos gratuitos de la Orquesta Filarmónica, las agrupaciones de danzas folklóricas, el Tren Cultural, la creación del Teatro Obrero Argentino de la Confederación General del Trabajo, las funciones gratuitas de teatro en las salas oficiales, entre otras.

Todas ellas respondían a los lineamientos culturales propuestos “por el justicialismo en el que no se rechazan 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 nacional⁶.”

Esta toma de partido por el arte nacional, entablaba, desde el gobierno, cierto paralelismo entre la dependencia económica que el peronismo cuestionaba y la dependencia cultural. Pero esta posición no logró ganar un lugar relevante dentro del campo intelectual, aunque sí la reacción de sus sectores dominantes representados por

⁴ 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.

⁵ Néstor García Canclini entiende 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.”, en *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F., Grijalbo, 1995; p. 19.

⁶ *Cultura para el pueblo*, p.7. Documento de propaganda oficial, sin mención del organismo que lo editó.

el proyecto de la Revista *Sur*⁷, que se caracterizaba por una concepción elitista y universalista del arte. Como bien señala Andrés Avellaneda, “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*”⁸.

Los teatros oficiales

El gobierno le dio continuidad e intensidad a estas actividades durante su segundo mandato, incluyendo al teatro, que extendió su labor en las provincias. 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 ésa 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”⁹.

Desde esta función social adjudicada al teatro, se seleccionó un repertorio para el circuito oficial integrado por las salas Enrique Santos Discépolo (hoy Presidente Alvear), el Teatro Nacional Cervantes, el Anfiteatro Popular Eva Perón sito en Parque Centenario, el Teatro Colón —ámbito paradigmático de la “alta cultura”—, el Teatro Argentino de La Plata y el Teatro Municipal San Martín. Entre los títulos escogidos para la programación se observa la presencia de clásicos universales, así como también de

⁷ 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.

⁸ Andrés Avellaneda, *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires, Sudamericana, 1983: 17.

⁹ Miguel Ronzitti, “2° Plan Quinquenal y Teatro”. *Talia*, n° 1, 2, 3 (Septiembre-Noviembre-Diciembre), 1953.

textos nacionales en su mayoría, sainetes 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 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 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 del interior del país. Lo mismo ocurría con la programación del Teatro Colón, que en algunas oportunidades realizaba funciones al aire libre.

Pero lo que despertó la reacción de los agentes dominantes tanto del campo intelectual como del teatral, fue la inclusión de piezas que respondían al ideario peronista, escritas, dirigidas o representadas por personalidades que respondían al régimen. Tal es el caso de *Clase media* (1949) de Jorge Newton, *Tierra extraña* (1945) y *Camino bueno* (1953) de Alejandro Vagni, *Antígona Vélez* (1951) de Leopoldo Marechal -protagonizada por Fanny Navarro-, *El patio de la Morocha* (1953) de Catulo Castillo y Aníbal Troilo, *El conventillo de la Paloma* (1953) de Alberto Vacarezza -representada en el Teatro Colón-, entre otras.

Uno de los momentos en los que el gobierno peronista tuvo mayor incidencia en la programación teatral oficial fue en los eventos realizados como parte de los festejos por el "Día de la Lealtad", llevados a cabo en octubre de 1950, al cumplirse cinco años del mítico 17 de octubre de 1945. Para esa ocasión se planificaron una serie de eventos de gran espectacularidad y relevancia en distintos puntos de la ciudad -tanto en el espacio urbano como en entidades oficiales-, con el fin de publicitar las obras realizadas hasta ese momento. En lo concerniente específicamente al teatro, durante esa semana se ofrecieron una cantidad de espectáculos en los ámbitos oficiales con

entrada gratuita. Entre ellos, *Los caballeros de la mesa redonda* de Jean Cocteau, con dirección de Pedro Escudero, en el Teatro San Martín, representación que se anunciaba como el estreno latinoamericano de la pieza; la reposición de *Tierra extraña* de Roberto Alejandro Vagni, dirigida por Antonio Cunill Cabanellas, en el Teatro Nacional Cervantes; *Electra* de Sófocles, representada en las escalinatas de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires y *La fierecilla domada* de William Shakespeare, en el Teatro Nacional Cervantes.

Tanto estos eventos como también el uso de la salas teatrales —especialmente del Teatro Colón— para fines no artísticos o para la actuación de los grupos vocacionales, aumentaron las tensiones establecidas entre los agentes centrales del campo intelectual y el gobierno, constituyéndose en polos antagónicos. El peronismo intentaba sortear estos enfrentamientos con la adopción de un repertorio clásico universal, que a la vez le permitiera alcanzar centralidad dentro del campo; sin embargo, no pudo concretarlo, ya que se percibía su criterio desde la centralidad del mismo como tradicionalista, conservador y populista, en un momento donde imperaba la apertura hacia nuevas poéticas y autores modernos.

El Teatro Obrero Argentino de la CGT

Una de las experiencias más significativas del peronismo en materia teatral fue la creación del Teatro Obrero Argentino de la CGT en 1948, fecha en la que también comenzó a elegirse la Reina Nacional del Trabajo. Fue dirigido por el escritor, poeta, director cinematográfico y guionista santafesino José María Fernández Unsain, y codirigido por el dramaturgo César Jaimes. Sus integrantes pertenecían a distintos gremios y las funciones se realizaban inicialmente en el Teatro Nacional Cervantes -con la presencia en el estreno del Presidente y la Primera Dama-, y posteriormente en las salas barriales de la capital Federal y el conurbano, al igual que en las provincias. Algunas veces, 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, se formaron también elencos obreros en el interior del país.

El repertorio interpretado por el Teatro Obrero Argentino de la CGT respondía a los lineamientos de las políticas culturales del gobierno: por un lado, se recuperaban estéticas populares como el nativismo y el sainete y, por otro, se seleccionaban textos representativos del teatro universal, como el *Médico a palos* de Molière. A su vez, se incluyeron piezas escritas especialmente para el elenco, afines al ideario peronista, que realizaban el carácter nacional del *corpus*. Precisamente, *El hombre y su pueblo* de César Jaimes, pieza elegida para el debut del elenco, realizaba una lectura revisionista de la historia argentina, donde se emulaban distintos hechos significativos como la Revolución de Mayo de 1810 o la declaración de la Independencia, 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.

Esta vinculación con la historia argentina fue recurrente en el repertorio interpretado por el Teatro Obrero, en piezas como *Octubre Heroico* de César Jaimes - escrita especialmente para la agrupación- o *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"¹⁰. 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.

¹⁰ El repertorio del Teatro Obrero de la CGT estuvo integrado por los siguientes títulos: *El hombre y su pueblo* de César Jaimes, *Octubre heroico* de César Jaimes, *Hacia las cumbres* de Belisario Roldán, *Cuando muere el día* de Belisario Roldán, *La emoción de la tierra* de Porfirio Zappa, *Mateo* de Armando Discépolo, *La isla de don Quijote* de Claudio Martínez Payva, *Se dio vuelta la casa* de Claudio Martínez Payva, *Madre tierra* de Alejandro Berruti, *La nueva fuerza* de Alejandro Berruti, *Médico a palos* de Molière, versión de Pedro Escudero (Perla Zayas de Lima, "El teatro bajo el peronismo: el teatro obrero de la CGT (Una aproximación crítica)". Pellettieri, Osvaldo, (Ed). *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires), 2001: 237-246.)

El carácter nacional del repertorio también se vio reforzado con la incorporación de textos nativistas, que tuvieron una notable presencia 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, sino también, por su relación con la tradición criolla y regional”, sino también “al polo ‘patria’ en su oposición con las fuerzas extranjerizantes¹¹.”

La planificación realizada por la CGT para el año 1952 pretendía destacar el carácter popular del Teatro Obrero. Con ese fin se convocó a distintas figuras populares del teatro nacional -como Lola Membrives, Luis Sandrini, o Iris Marga, entre otras- que se hicieron cargo de la dirección de las puestas en escena. El peronismo consideró como agentes culturales de su gobierno a una cantidad importante de estas figuras, quienes contaban con una gran aceptación entre las clases medias y bajas. 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.

La creación del Teatro Obrero de la CGT y la selección del repertorio teatral oficial, se insertaron en el debate establecido entre la cultura dominante y el gobierno. En el primer caso, se consideró a la cultura popular en términos de barbarie o incultura; en el segundo, desde una ideología populista, se invirtieron los valores dominantes, considerando a la cultura del pueblo como superior y auténtica. Siguiendo consideraciones de Jesús Martín Barbero, la polémica sintetizó “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”¹²

¹¹ Laura Mogliani, “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, 1999: p. 259-264.

¹² Jesús Martín Barbero, “Culturas populares”, en Carlos Altamirano (Dir.), *Términos críticos de Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002; p. 49-60.

Pero, más allá de estos debates, cabe 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”¹³. 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.

yaninaleonardi@yahoo.com

Abstract:

One of the most outstanding aspects of the first government of Perón (1946-1955) was its significant presence into social and political life of the argentinian working class, causing deep changes into social structure. But the peronist imaginary left its mark not only on the political project of nation but also on the cultural field; the bursting of masses in the public sphere founded a turning point in argentinian cultural life, generating a modernization process that brought new ways of cultural consumption.

Palabras clave: peronismo-consumo cultural-obreros

Key words: peronism- cultural consumption- working class

¹³ Jesús Martín Barbero, ob. cit., p. 52.