

V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2008.

El teatro oficial durante el primer peronismo: nuevos espacios para un nuevo público .

Leonardi, Yanina Andrea.

Cita:

Leonardi, Yanina Andrea (2008). *El teatro oficial durante el primer peronismo: nuevos espacios para un nuevo público*. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-096/2>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edBm/uqN>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Yanina Andrea Leonardi
CONICET-Universidad de Buenos Aires
E-mail: yaninaleonardi@yahoo.com

El teatro oficial durante el primer peronismo: nuevos espacios para un nuevo público

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, que se presentaba como una de las innovaciones promovida por esta gestión, en materia cultural tenía por objeto alcanzar la “homogenización 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).

Durante estos años, se incrementaron las posibilidades de acceso a la recreación y al consumo de actividades culturales y turísticas para los sectores populares, modificándose en consecuencia los ámbitos y las condiciones de sociabilidad. Asimismo, estos cambios en la estructura social, implicaron transformaciones urbanas y culturales en la ciudad de Buenos Aires. Es decir, la expansión y democratización del ocio¹ hacia sectores sociales que hasta el momento habían permanecido excluidos, implicaron nuevas formas de apropiación y uso del espacio.

La celeridad de los cambios socio-económicos promovidos por el peronismo afectó principalmente la vida cotidiana urbana. La irrupción de las masas en la ciudad significó para los sectores medios y altos una experiencia vivida en términos de “invasión”, que clausuraba el dominio y la exclusividad de la que habían gozado hasta el momento. La

¹ Según señala Oscar Troncoso, la legislación sobre el ocio es anterior al peronismo, pero con éste se democratiza. Dice:

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

Buenos Aires europea ya era parte del pasado. Adrián Gorelik haciendo referencia a este proceso migratorio iniciado en la década del '30 e intensificado durante los años '40 y '50, sostiene que el peronismo “en tanto le puso nombre y aliento a un fenómeno abierto con anterioridad, vino a igualarse a esa ‘masa oscura’ en la que ‘los pretextos locales de diversidad se desvanecen’: por primera vez en la historia, la idea de modernización en Buenos Aires tuvo que ver con la irrupción ‘imprevista y nunca deseada’ de la otredad latinoamericana” (2004: 121).

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

Ámbitos como el Teatro Colón, el 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 sus familias. Es así como estas entidades participarían activamente de un proceso de integración social, que implicaba la expansión y redistribución de su oferta cultural en un radio más amplio, y muchas veces, con contenidos portadores de un perfil determinado.

La vinculación entre gestión pública y teatro tuvo una extensa permanencia durante este periodo, haciéndose más intensa en la ciudad de Buenos Aires a lo largo del mandato del Intendente Jorge Sabaté -entre los años 1952 y 1954-, quien inició numerosas obras que enriquecieron el patrimonio teatral porteño².

Las políticas culturales peronistas desarrollaron complejas relaciones con cada una de estas instituciones a la hora de difundir los contenidos de la cultura oficial. Más allá de

² En 1951 fue construido el Anfiteatro Eva Perón, que fue proyectado por el Intendente Sabaté como encargo de Eva Perón. También se planificaron obras como el teatro San Martín y la Casa del Artista (Ballent, 2005), esta última nunca fue concretada. .

que todas participaron de este proceso de “democratización de la cultura”, cada una de ellas cumplió un rol específico otorgado por el peronismo a la hora de auto-representar su obra de gobierno. Es así como podríamos establecer una clasificación de las mismas en función de la significación otorgada a partir del uso que le fue dado en estos años. En este sentido, considerando a las políticas culturales teatrales peronistas, no sólo como un modo de difundir la cultura en términos democráticos, sino también como una forma de auto-representar sus postulados y sus logros, se pueden distinguir tres ejes que remiten cada uno de ellos a un espacio concreto.

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

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

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

A lo largo de este trabajo, intentaremos profundizar en los distintos usos que los primeros gobiernos peronistas hicieron de estos espacios en estrecha vinculación con la conformación de un nuevo público que irrumpió masivamente por estos años.

Los teatros en manos del pueblo

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, tenían como objetivo la “democratización de la cultura” –aspecto que se destacaba reiteradamente dentro de su aparato publicitario como una de las virtudes de su gestión–, que en la práctica se traducía 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 Trabajadores. 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 últimos³.

Con estos propósitos, 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, entre otras.

En este contexto, el Teatro Nacional de Comedia –tal como se denominaba en la época el actual Teatro Nacional Cervantes– puede ser considerado, como el epicentro de las políticas culturales en materia teatral, por ser el escenario de muchas de las textualidades dramáticas que respondían al ideario peronista, a la vez que, el ámbito donde se desarrollaron una gran cantidad de actividades políticas representativas del periodo, como, por ejemplo, la fundación del Partido Peronista Femenino, llevada a cabo por Eva Perón el 26 de julio de 1949.

Esta sala había sido inaugurada el 5 de septiembre de 1921, como fruto de la gestión emprendida por la actriz española María Guerrero y su esposo Fernando Díaz de

³“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).

Mendoza, quienes habían invertido su fortuna personal a la vez que comprometido a la Corona española y a prestigiosos sectores culturales y financieros porteños para la construcción del edificio. Sito en la intersección de Libertad y Córdoba, construido íntegramente con materiales traídos de Europa, y cuya fachada era una reproducción del frente de la Universidad de Alcalá de Henares, desde sus inicios se había dedicado a la difusión de un repertorio de origen hispano. En ese sentido, las políticas culturales peronistas, encontraron en este escenario un ámbito afín a sus postulados que sentaban sus bases “en el mapa de la cultura occidental y latina, a través de su vertiente hispánica”.

En 1945, el Teatro Nacional de Comedia dependía de la Comisión Nacional de Cultura, organismo encargado de la puesta en marcha de las políticas culturales. Si bien, la llegada de Perón al gobierno fue en junio de 1946, momento a partir del cual este teatro pasaría a ser un espacio recurrentemente vinculado al peronismo por distintos eventos, incluyendo un proyecto cultural para el mismo, ya desde 1944 se anticiparían algunos de los hechos que se tornarían constantes posteriormente. Es decir, todo aquello que era eventual, se tornó sistemático y característico de esta gestión en este espacio. Por un lado, se llevó a cabo la práctica establecida por la Secretaría de Trabajo y Previsión –al mando de Perón–, que residía en la organización de funciones teatrales especiales y gratuitas al igual que de conciertos de orquestas sinfónicas, para obreros, estudiantes primarios, secundarios, y otros pertenecientes a institutos de enseñanza artística especializada. Por otro, se programó un repertorio integrado exclusivamente por títulos nacionales y excepcionalmente extranjeros, que en su mayoría eran españoles. Así se expresaba esta disposición en los documentos oficiales:

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

La decisión de responder a una cultura nacional e hispana, fue respaldada en 1947 por la selección del repertorio, y también por otro hecho trascendente para esta institución: el 12 de octubre de ese año –fecha de conmemoración del Día de la Raza–, se realizó el cambio de nombre del teatro, pasándose a llamar Teatro Nacional Cervantes, “tributándose

con ello, un homenaje al insigne escritor, en el cuarto centenario de su nacimiento” (*Cuadernos de Cultura Teatral* n° 23: 138).

El proyecto cultural que el peronismo diseñó para el Cervantes estuvo integrado en primer lugar, por la organización de una intensa actividad teatral⁴ a la que acudiría el público en forma masiva. Esta decisión se evidenció en la programación a la vez que en la creación de nuevos organismos dependientes del teatro, entre ellos, el elenco oficial adicional, aparte del que cumplía funciones en el Cervantes, con el fin de llevar la programación a las provincias y territorios nacionales; el Concurso de Teatro Vocacional, que consistió en la inscripción de ochenta y cuatro elencos procedentes de distintos lugares del país, y la competencia de treinta y tres a lo largo de todo el año, espectáculo que atrajo una alta convocatoria tanto del público como de la prensa; y el Seminario Dramático, vigente desde el 7 de abril de 1947, dirigido por Juan Oscar Ponferrada, que “estaba destinado a la experimentación teatral y al estudio práctico de las materias inherentes al arte dramático y oficios afines” (*Cuadernos de Cultura Teatral* n° 23: 140).

Otra parte significativa de este proyecto, estuvo dada por las obras dramáticas de propaganda peronista que en su mayoría se estrenaron en el Cervantes. Esta “dramaturgia peronista”⁵ estuvo integrada por títulos como *Tierra extraña*⁶ (1945) y *Camino bueno* (1947), de Roberto Alejandro Vagni, *El hombre y su pueblo* (1948) y *Octubre Heroico* (1949), de César Jaimes⁷ y *El baldío* (1951), de Jorge Mar⁸, que en su mayoría eran obras

⁴ También se ofrecieron eventos musicales como los recitales gratuitos de orquestas sinfónicas –entre ellas, la Banda Sinfónica de la Policía Federal–, recitales folklóricos del Instituto Nacional de la Tradición y de la Dirección de Espectáculos Públicos, a la vez que conferencias, como la realizada el 21 de diciembre por Juan Oscar Ponferrada –quien había sido designado por entonces Director del Instituto Nacional de Estudios Teatrales–, anunciando la inauguración del primer Concurso Nacional de Teatro Vocacional.

⁵ Otros de los títulos que integran el corpus fueron estrenados en otras salas oficiales: *Clase media* (1949), de Jorge Newton, en el Teatro Municipal, *El patio de la Morocha* (1953), de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo, y *Un árbol para subir a cielo* (1952), de Fermín Chávez, en el Teatro Enrique Santos Discépolo.

⁶ *Tierra extraña* no es una de las piezas que adhirieron al peronismo explícita y abiertamente, y que pueden ser consideradas de propaganda, se inscribe en un teatro de tesis, de denuncia social, que se ocupa de evidenciar la situación padecida por los obreros rurales de los obrajes del chaco santafesino, incluyendo las manipulaciones padecidas por parte del poder oligárquico en los actos electorales. 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.

⁷ Estas dos producciones de Jaimes fueron representadas por el Teatro Obrero de la CGT.

⁸ 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

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.

El Cervantes también albergó a una de las experiencias teatrales educativas creadas por el peronismo como el Teatro Obrero de la CGT. Asimismo, la dirección del teatro estuvo a cargo, a lo largo de estos años, de personalidades afines al ideario peronista como Claudio Martínez Payva, Roberto A. Vagni, Alberto Vacarezza y José María Fernández Unsain.

Uno de los momentos en los que el Cervantes intensificó su rol central fue durante 1950, cuando se llevaron a cabo los festejos por el “Día de la Lealtad” al cumplirse cinco años del 17 de octubre de 1945. El Cervantes era el teatro oficial más importante del momento, tenía una tradición hispana que las políticas culturales de este gobierno valoraban, y no era considerado como patrimonio exclusivo de un sector social, como ocurría con el Teatro Colón. Por estas razones, los gobiernos peronistas encontraron en el Cervantes un ámbito propicio y central para albergar sus espectáculos.

Durante esa semana, se ofrecieron una cantidad de funciones en los teatros oficiales con entrada gratuita. En lo que respecta al Cervantes, se representó *Tierra extraña*, de Vagni, dirigida por Antonio Cunill Cabanellas, *Los caballeros de la mesa redonda*, de Jean Cocteau, con dirección de Pedro Escudero –representación que se anunciaba como el estreno latinoamericano–, *La ópera del mendigo*, de Gay y Popuch, versión y dirección de Adolfo Morpurgo y *La fierecilla domada*, de William Shakespeare. Esta última presentó tanto en su producción como representación, a distintas figuras emblemáticas del ideario peronista. Su adaptación estuvo a cargo del dramaturgo Juan Oscar Ponferrada; Enrique Santos Discépolo –actor popular, director, autor de tangos y militante peronista–, dirigió la pieza; Fanny Navarro –quien presidía el Ateneo Cultural Eva Perón “núcleo emisor de los postulados justicialistas dentro del medio artístico”–, desempeñaba el papel protagónico; y Eva Perón participaba en calidad de productora ejecutiva. Aunque las críticas periodísticas destacaron la calidad del espectáculo y en especial la actuación de Fanny Navarro, los posicionamientos antiperonistas consideraron a la representación como una muestra más de

Mendé, que firmaba con un seudónimo.

la fastuosidad característica del peronismo, que opacaba el prestigio del texto clásico universal. Las críticas se centraron particularmente en los costosos materiales utilizados, como el vestuario del elenco a cargo del Teatro Colón, y el de la primera actriz, diseñado por Paco Jamandreu, modisto personal de la Primera Dama. Asimismo, el ingreso de artistas populares –como Navarro o Discépolo– en el circuito oficial, fueron percibidos desde los agentes dominantes dentro del campo intelectual, como extraños y ajenos al mismo.

El 25 de mayo de 1951, se estrenó *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, bajo la dirección de Enrique Santos Discépolo, con Fanny Navarro en el rol protagónico. Nuevamente la programación oficial reunía a dos figuras populares vinculadas al peronismo, a la que se le sumaba la presencia de Marechal, intelectual perteneciente a la “alta cultura”, quien a partir de los sucesos del 17 de octubre de 1945 había adherido al peronismo. Esta puesta constituía el intento del gobierno de otorgarle una mayor jerarquía a las programaciones oficiales, respondiendo de este modo, a las críticas recibidas por los agentes centrales del campo intelectual. Las representaciones de la pieza fueron acompañadas en el hall del teatro por las exposiciones organizadas por la Subsecretaría de Informaciones, bajo el nombre de “Realizaciones del Gobierno Justicialista” y “Eva Perón y su obra social”, con el fin de promocionar una vez más la labor oficial. Este gesto no impidió que las críticas periodísticas elogiaran la labor del dramaturgo a la vez que destacaban la interpretación de Fanny Navarro en el papel central, considerando este trabajo como uno de los más trascendentes dentro de su carrera. La representación de *Antígona Vélez* se constituyó en uno de los productos culturales más logrados y representativos del gobierno peronista.

Todas estas actividades analizadas constituyeron una etapa intensa y significativa para la historia de esta institución. El gobierno peronista entendió y utilizó al teatro como un medio de comunicación política y una herramienta de construcción de poder. Por otra parte, la concurrencia masiva de público lograda en estos años, sería un factor que prácticamente el teatro no volvería a convocar posteriormente.

El Teatro Colón y la consolidación de la polémica

El Teatro Colón ofrecía características que lo diferenciaban notablemente con respecto a los otros teatros oficiales porteños. Desde la inauguración de su edificio actual, el 25 de mayo de 1908⁹, se constituyó en el escenario destinado a manifestaciones artísticas como el ballet, la ópera y la música clásica. Las mismas, que gozaban de cierta tradición en el Río de la Plata, encontraban en este teatro un ámbito exclusivo, de prestigio internacional, al que acudían los sectores dominantes de la sociedad porteña. En efecto, la élite porteña liberal, que desde fines del siglo XIX tenía dentro de su consumo cultural a estas disciplinas artísticas entre sus preferidas, convirtió al Colón en un espacio de exclusividad que la proveía de prestigio a la vez que de un arte que la conectaba con la cultura europea. Es decir, a través de la asistencia a este ámbito y a esta práctica de consumo, en cierto modo, definió su identidad dentro del mapa social. Al respecto, Ricardo Pasolini sostiene que el Teatro Colón desde principios del siglo XX, albergaba a “esa región de la sociedad porteña que se autocalificaba como ‘high life’ y que, adiestrada en los saberes y rituales de una cultura que se miraba a Europa, pretendía encontrar en ella un espejo que le devolviera imágenes favorables” (1999: 228).

La consolidación de este público erudito en estas manifestaciones artísticas, que se mantenía al tanto de las producciones europeas de la época, es el resultado de un proceso de modernización que se había iniciado a fines del siglo XIX, llevado a cabo por los sectores liberales respondiendo a un proyecto político donde el concepto de “civilización” jugaba un rol central. Obviamente, que “civilización” se definía en función de la mirada europea y en oposición a la cultural local. Entonces, es así como la elite porteña a través de una práctica de consumo realizaba una doble operación: por un lado, se definía a si misma dentro de la sociedad porteña, y por otro, concretaba una identidad nacional “moderna” y “civilizada”, que respondía a la ideología de los hombres que integraron la denominada “generación del ‘80”. Muchos de ellos, tanto en sus autobiografías como en sus producciones ensayísticas y literarias, dejaron testimonio de las significaciones que le fueron otorgadas a la concurrencia al Colón, en tanto práctica cultural.

Muchas de las actividades programadas por las políticas culturales peronistas tuvieron al Colón como escenario frecuentado reiteradamente. Organismos oficiales como la Secretaría de Cultura y la Subsecretaría de Informaciones del Gobierno de la Nación

⁹ El primer edificio del Teatro Colón fue inaugurado el 27 de abril de 1957 y estaba ubicado frente a la Plaza de Mayo.

-presidida por Raúl Apold-, organizaron eventos masivos a precios populares o gratuitos destinados a los trabajadores, contrarrestando, de este modo, el elitismo de la cultura preexistente.

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

Otra de las medidas implementadas fue la cancelación de las funciones de gala, manteniéndolas solamente para las fechas patrias, cuando asistían el Presidente y la Primera Dama, decisión que fue calificada como contradictoria.

Con este intento de poner “los teatros en manos del pueblo” y de concretar una “revolución peronista”, se alteraron algunas de las características que habían constituido al Teatro Colón como el espacio paradigmático de la alta cultura¹⁰. Obviamente que, el acceso de los sectores populares, no sólo como espectadores sino también como artistas, afectaba la dominancia y exclusividad que tenía la tradicional elite porteña sobre este espacio. Aunque, no se alteró sustancialmente la actividad del teatro durante este período –ya que, si observamos el repertorio de óperas representadas durante estos diez años no se evidencian diferencias con el de temporadas previas a la llegada del peronismo al poder, al igual que la presencia de grandes figuras de la música, donde no se experimentaron interrupciones (Ciria, 1983; Sanguinetti, 1967)–, la incorporación de estos nuevos actores sociales fue percibida en términos de “invasión”, incrementando de este modo la polémica que los

¹⁰ “La revolución peronista termina con estos privilegios y abre sus puertas del teatro Colón a las clases humildes, dedicándoles funciones especiales y gratuitas para los gremios. De esta manera el valioso caudal artístico que otrora sólo podía gustar un círculo reducido transcurre entre todos los espíritus sin indagar las posibilidades económicas de cada uno. Ballets, óperas, el arte lírico en suma, con los más notables intérpretes de la época, quedan por fin al alcance del pueblo” (*Cultura para el pueblo*: 47).

agentes dominantes del campo intelectual tenían con el peronismo. Los posicionamientos antiperonistas, que percibían vinculaciones entre el componente popular del peronismo y el régimen fascista o el totalitarismo nacionalsocialista (Sigal, 2002), se verían intensificados por las medidas tomadas en materia de cultura.

En lo que respecta al posicionamiento de las figuras más representativas dentro de la música culta de la época, éstas se alinearon en la tendencia liberal y opositora al gobierno, liderada por el grupo Sur, círculo en el que algunos músicos desarrollaban su práctica intelectual¹¹.

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

Frente a estas situaciones, el peronismo –que intentaba combatir el elitismo del Teatro Colón–, incrementó el debate incorporando más espectáculos populares atípicos dentro del dominio de lo culto, remitiendo así, a esta revalorización de la cultura nacional que intentaba poner en práctica. En consecuencia, podríamos decir que, este espacio se constituyó en la representación de la polémica sostenida entre “cultura popular”-“alta cultura”, peronismo-intelectuales, peronismo-anti-peronismo.

La puesta en escena de *El conventillo de la Paloma*, de Alberto Vacarezza -quien ocupó durante este período la dirección de Argentores (Sociedad Argentina de Autores) y del Teatro Nacional Cervantes, a la vez que había recibido la Medalla de la Lealtad de manos del Presidente-, llevada a cabo en diciembre de 1953, organizada por la Unidad Básica Eva Perón, y dirigida por Román Vignoly Barreto, con la intervención de la

¹¹ Refiriéndose al músico vanguardista Juan Carlos Paz, Omar Corrado sostiene que a partir de las lecturas que el músico da cuenta en sus *Memorias*, puede comprobarse “que sus intereses y su acceso efectivo a los debates y las escrituras contemporáneos comparten el espacio abierto por *Sur*, la revista y la editorial”. Mientras que, Juan Carlos Paz se vinculó con los sectores de izquierda dentro del campo intelectual -específicamente con el grupo del Teatro del Pueblo, lugar donde realizó conciertos-, y las revistas *Claridad* y *Conducta* y el diario *Critica*, donde participó durante la década del '30; Alberto Ginastera, estuvo ligado a los sectores de derecha, concretamente a una institución -el Liceo Militar-, donde ejercía la docencia, cargo del que fue exonerado por el gobierno peronista por firmar un manifiesto democrático, provocando -de este modo- un exilio que coincidió con la obtención de la beca Guggenheim y su radicación en los Estados Unidos. Ambas figuras, a pesar de tener proyectos creadores opuestos, frente a las modificaciones sociales y políticas impuestas por el gobierno, se posicionaron dentro del antiperonismo.

orquesta de Aníbal Troilo y los Hermanos Abalos, se convirtió en un punto crucial donde las tensiones mencionadas se potenciaron, a la vez que se erigió en uno de los casos más polémicos dentro de la programación oficial.

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

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

“Me dijo que *El conventillo de la Paloma* en el Colón era un acto extraordinario. Como este muchacho constituye una parte del pueblo a la que me gusta consultar a menudo en forma fehaciente y objetiva, le pregunté que pensaba sobre eso, y me dijo: ‘Es indudable que los pitucos van a creer que es una profanación’. Y me dijo, también: ‘pero los otros van a creer que es un agravio para el *Conventillo de la Paloma*’. Esas fueron sus palabras. Es indudable que ese podría ser el sentir de mucha gente, pero nuestra intención es distinta.”

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

Las palabras de Perón reproducen el debate establecido entre la cultura dominante y el gobierno: en el primer caso, se considera la cultura popular en términos de barbarie o

incultura; en el segundo, desde una ideología populista, se invierten los valores dominantes, considerando la cultura del pueblo como superior y auténtica. Siguiendo las consideraciones de Jesús Martín-Barbero la polémica sintetiza “la tensión contenida entre la noción ilustrada de *el pueblo* como sujeto generador de la nueva soberanía política y la de *lo popular* en la CULTURA, que significa para los ilustrados todo lo que la razón viene a barrer: superstición, ignorancia y turbulencia” (Barbero, 2002: 49).

Espectáculo y espacio urbano

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

La irrupción masiva de los trabajadores en la ciudad de Buenos Aires el 17 de octubre de 1945 se instituyó un acontecimiento disruptivo para estas prácticas en el espacio público. A partir de allí, estos eventos sufrirían un proceso de resignificación y los lugares se constituirían en un espacio simbólico donde la experiencia peronista dejaría su impronta.

El centro de la ciudad fue el espacio privilegiado para estos actos. Las fechas patrias y las conmemorativas de las luchas obreras como el 1° de Mayo, fueron las que mayormente se vieron afectadas, convirtiéndose en este caso, el antiguo espacio de lucha en un espectáculo. De este modo, el carácter político del pasado era desplazado por el esparcimiento donde cobraba centralidad la difusión de la cultura: números musicales folklóricos, orquestas, el ballet del Colón o la presencia de figuras populares, eran recurrentes en estos eventos. La ornamentación o decoración del espacio tenía características similares a una escenografía teatral, donde la iconografía peronista era central. En efecto, en muchas oportunidades la realización de las mismas era encargada a escenógrafos profesionales.

Pero uno de los eventos donde se agudizó la resignificación del Día del Trabajo fue en 1948, con la elección oficial de la Reina del Trabajo –con un jurado integrado por Perón y representantes sindicales-, que incluyó un desfile de carrozas alegóricas que

representaban los Derechos del trabajador. Este fue uno de los acontecimientos más complejos en lo que respecta a la combinación de espectáculo, masas, cultura y política, donde el peronismo pudo escenificar su obra de gobierno con grandilocuencia. Mirta Zaida Lobato sostiene que “la fiesta del trabajo era un espectáculo y esto formaba parte del ‘inconsciente óptico del peronismo’, de las condiciones audiovisuales y cinemáticas de existencia que llenaban de contenido a su formación político-cultural (2005. 95).

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

En lo que respecta específicamente a la programación teatral oficial, durante la celebración de la “Semana de la Lealtad”, en octubre de 1950, se incluyeron espectáculos llevados a cabo en el espacio público, como *El cantar de los gauchos*, de Alberto Vacarezza, en el cruce de la calle Moreno y la avenida 9 de Julio, y *Electra*, de Sófocles, en las escalinatas de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Esta puesta, bajo la dirección de Eduardo Cuitiño, con la intervención del cuerpo de baile del Teatro Colón, que contó con una asistencia masiva de 40 mil espectadores, se constituyó en uno de los más claros ejemplos del uso que hizo el peronismo del espacio urbano. Los diarios de la época lo consideraron como el espectáculo de mayor calidad entre los presentados en los festejos por “El Día de la Lealtad”. La puesta de *Electra* significó el acceso de los sectores populares a zonas de la ciudad que no frecuentaban asiduamente -como el barrio de la Recoleta o la Facultad de Derecho- a la vez que la conexión con un texto perteneciente a la cultura clásica interpretado por un elenco, que conocían a través de su desempeño en el teatro, el cine y la radio.

Tanto la representación del texto popular nacional como la del texto clásico, constituyeron parte del proceso de democratización de la cultura, que modificaba al espacio

urbano no sólo por el nuevo uso que se le brindaba, sino también por la presencia masiva de nuevos actores sociales, que en ese evento se convertían en público.

Consideraciones finales

Las vinculaciones establecidas entre el arte y la política durante el primer peronismo dan cuenta de la rígida oposición vigente entre la alta cultura y la cultura popular. La enemistad y distancia entre estos dos circuitos culturales imposibilitaron la confrontación y el intercambio entre ambos, estableciéndose uno como el opuesto del otro. Por otra parte, el antiperonismo imperante dentro del campo intelectual obstaculizó toda valorización posible del arte popular ligado a esta ideología, ocurriendo este hecho paulatinamente en décadas posteriores. Las intervenciones del peronismo en materia teatral intentaron sortear este enfrentamiento adoptando un repertorio clásico universal, pero este gesto no obtuvo el objetivo buscado -lograr centralidad en el campo-, ya que era percibido desde la centralidad del mismo como tradicionalista, conservador y populista, en un momento donde imperaba la demanda hacia nuevas poéticas y autores modernos.

Asimismo, nos interesa subrayar las consecuencias en términos culturales generadas por la “democratización del bienestar” instaurada por el peronismo, que se observan concretamente en la inserción de “nuevos consumidores culturales” y se definen específicamente en la modificación de la percepción, que en términos de Walter Benjamín pueden resumirse como “cambios en el sensorium” (Martín-Barbero, 2002). Es decir, se establecen nuevos modos de percepción, que conllevan nuevas pautas de consumo cultural. Cabe destacar que el peronismo no promovió modelos culturales propios, sino que postuló la inclusión de las masas a un sistema de consumo cultural ya existente ligado en algunos casos a otros sectores sociales. Las masas peronistas participaron -de esta manera- de costumbres y estilos de vida de la clase media, incluyendo los modos y conductas del consumo cultural propias de este sector social. De este modo, el peronismo no sólo se instituyó como un fenómeno político sino también cultural, portador de elementos modernizadores con respecto a la cultura anterior.

Pero, las políticas culturales peronistas, no lograron que el Teatro Colón dejara de ser patrimonio exclusivo de la alta cultura, limitando su intervención a posibilitar el ingreso de los sectores populares a este espacio por medio de actividades que no siempre se

vinculaban con el arte, tal es el caso de las reuniones gremiales. Es decir, se apeló al uso de este ámbito no como un espacio cultural sino como una categoría ideológica. Entonces, si el peronismo proporcionó en general un aporte a la formación cultural de las masas, esta tarea quedó pendiente en lo que respecta a la ópera, el ballet y la música clásica, ya que los mismos no ingresaron a su consumo cultural habitual. Es decir, se trató de un mero desplazamiento que se agotó con la caída del gobierno peronista en septiembre de 1955.

Bibliografía

Ballent, Anahí, 2004. “Perón en la ‘Ciudad sin esperanza’. La política y las políticas urbanas en Buenos Aires”, en Berrotarán, Patricia, Aníbal Jáuregui y Marcelo Rougier (Ed.), *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina*, Buenos Aires, Imago Mundi: 301-325.

Ballent, Anahí, 2005. “Teatro y propaganda: el modernismo en el espacio público”, en *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes-Prometeo 3010: 243-267.

Camps, Pompeyo, 1983, “La música: El Colón y los conciertos”, en Romero, José Luis y Luis Alberto Romero (Dir.), *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos. II*. Buenos Aires, Editorial Abril: 345-354.

Ciria, Alberto, 1983. *Política y cultura popular: la Argentina peronista 1946-1955*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Corrado, Omar. “Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945”, en <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/corrado/musica1930-45.html>

de Certeau, Michel, 2007. *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. México, Universidad Iberoamericana.

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

Gorelik, Adrián, 2004. “Miradas sobre Buenos Aires: los itinerarios urbanos del pensamiento social”, en *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores: 113-139.

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

Pasolini, Ricardo, 1999. “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y leguajes sociales”, en Devoto, Fernando y Marta Madero (Dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural 1870-1930*. Vol. 2. Buenos Aires, Taurus: 228-273.

Pellettieri, Osvaldo, 1999. “Teatro Independiente y peronismo: *El puente* (1949) de Carlos Gorostiza”, en *Itinerarios Revista de Literatura y Artes*, 2. Buenos Aires: Eudeba: 121-132.

Sanguinetti, Horacio, 1967. “Breve historia política del Teatro Colón”, en *Todo es Historia*, Año I, n° 5, septiembre 1967: 66-77.

Sigal, Silvia, 2002. “Intelectuales y peronismo”, en Torre, Juan Carlos (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana: 481-522.

Torre, Juan Carlos y Elisa Pastoriza, 2002. “La democratización del bienestar”, en Torre (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana: 257-312.

Troncoso, Oscar, 1983. “Las nuevas formas del ocio”, en Romero, José Luis y Luis Alberto Romero (Dir.), *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos. II*. Buenos Aires, Editorial Abril: 299-308.

Zaida Lobato, Mirta, 2005. “Introducción”, en Zaida Lobato (Ed.), *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Biblos: 9-18.

Zaida Lobato, Mirta, María Damilakou y Lizel Tornay, 2005. “Las reinas del trabajo bajo el peronismo”, en Zaida Lobato (Ed.), *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Biblos: 77-120.

Otras fuentes:

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

Cuadernos de Cultura Teatral n° 23, Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.