



Experiencias artístico-educativas para los obreros durante el primer peronismo

Yanina Andrea Leonardi

CONICET- Universidad de Buenos Aires

Resumen

Durante el primer peronismo (1946-1955) se diseñó una política cultural como parte de la planificación estatal que tenía en algunos casos a los obreros como receptores o productores exclusivos de la misma. Esta política cultural contenía una serie de experiencias, prácticas y formaciones artísticas donde se recurría frecuentemente a disciplinas como la música, la literatura y el teatro. Todas estas prácticas se caracterizaron por generar formas asociativas a la vez que establecer nuevos hábitos educativos y recreativos entre los trabajadores.

En la planificación cultural del primer peronismo la educación, el esparcimiento y la capacitación conformaban sus núcleos centrales, complementando el objetivo de la inserción social. No solamente se le otorgaba al obrero el derecho a la recreación, al ocio y al consumo cultural, sino también a la capacitación. Nuestro propósito es analizar la particularidad y funcionalidad de estas prácticas y formaciones, el rol de los agentes intervinientes, y las creencias, conductas e imaginarios presentes en la conformación de una identidad obrera en el marco del primer peronismo.

Palabras claves: Peronismo- Arte- Obreros- Cultura-Identidad

During the first Peronism (1946-1955) a cultural politics was designed as part of the state planning that had in some cases the workers like recipients or exclusive producers of the same one. This cultural politics was containing a series of experiences, practices and artistic formations where it was appealed frequently to disciplines as the music, the literature and the theatre. All these practices were characterized for associative forms generated simultaneously that to establish new educational and recreative habits between the workers.

In the cultural planning of the first Peronism the education, the scattering and the training were shaping his central cores, complementing the aim of the social insertion. Not only was the right granted to the worker to the recreation, to the leisure and to the cultural consumption, but also to the training. Our intention is to analyze the particularity and functionality of these practices and formations, the role of the agents interveners, and the beliefs, conducts and imaginary presents in the conformation of a working identity in the frame of the first Peronism.

Keywords: Peronism - Art - Workers - Culture - identity

Nota de autor

Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en las XIII Jornadas Interescuelas, organizadas por el Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la

Universidad Nacional de Catamarca, Argentina, agosto 2011. Agradezco los comentarios y observaciones de Carolina Barry.

El proyecto llevado a cabo por los primeros gobiernos peronistas (1946-1955) estableció profundas transformaciones en la estructura social a partir de la intervención y accionar del Estado. Las políticas públicas -que tenían como objetivo alcanzar la integración social- presentaban ciertas innovaciones para la época, tanto a nivel nacional como internacional. Según Patricia Berrotarán, sería la primera vez que la planificación cumpliría un rol central en la labor del Estado local, determinando las líneas de acción a implementar, el organismo centralizado encargado de su articulación y el personal técnico adecuado para conducir el mencionado proyecto¹.

Esta planificación también incursionaba en la esfera cultural con el objeto de alcanzar la homogeneización y “democratización de la cultura” a partir del uso de distintas vías como la educación, el cine, el teatro, el deporte y la radio. En efecto, las políticas culturales de los primeros gobiernos peronistas -inscriptas en una concepción pedagógica del arte- tenían como objetivo la inclusión de nuevos sectores sociales hasta el momento marginados, que operarían como factores determinantes a la hora de construir un consenso en una sociedad reticente a la incorporación de las masas a la vida social, política, e incluso cultural.

Entonces, el Estado del primer peronismo diseñó una política cultural que tenía en algunos casos a los obreros, ya sea como receptores o productores exclusivos de la misma; y estaba integrada por diversas planificaciones, entre ellas, una serie de experiencias, prácticas y formaciones artísticas –fundadas en una concepción social del arte- donde se recurría frecuentemente a distintas disciplinas como la música, la danza, la literatura y el teatro. Todas estas prácticas –en mayor o menor medida- se caracterizaron por generar formas asociativas a la vez que establecer nuevos hábitos educativos y recreativos entre los trabajadores.

¹ Al respecto, la investigadora observa que “las estrategias planificadoras instaladas con fuerza en los países capitalistas una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, respondían a la necesidad de fecundar un nuevo pacto social con la ciudadanía y a la convicción según la cual el estado era capaz de torcer el rumbo de los fenómenos económicos y sociales”.

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

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

La organización y concreción de todas estas experiencias culturales -que respondían a objetivos políticos y educativos- también se vinculaban con el esparcimiento de los obreros y el uso de su tiempo libre. En su intento de generar una “democratización de la cultura”², el primer peronismo promovía el acceso de la familia obrera a la recreación y al consumo cultural -actividades que hasta el momento le habían sido vedadas-, destacando este objetivo dentro de su aparato publicitario. Esta función de “consumidor cultural” brindada a los sectores populares, residía específicamente en su ingreso a los ámbitos que anteriormente se habían establecido como patrimonio exclusivo de las clases media y alta, accediendo de este modo a una oferta cultural que hasta el momento les había sido ajena.

Asimismo, a la hora de concretar la organización de estas prácticas y formaciones, el Estado tomó como modelos a muchas de las actividades destinadas a los sectores populares emprendidas por agrupaciones políticas desde los inicios del siglo XX en nuestro país, tal es el caso de los anarquistas, socialistas y comunistas. Pero las mismas eran resignificadas, no sólo porque en esta oportunidad eran planificadas y concretadas por el Estado, perdiendo así su carácter alternativo, sino también por las modificaciones presentes en sus fundamentos, contenidos y objetivos.

En la planificación cultural del primer peronismo, la educación, el esparcimiento y la capacitación conformaban sus núcleos centrales, complementando el objetivo de la inserción social a través de prácticas y formaciones que incidían en la vida cotidiana y la sociabilidad del mundo de los trabajadores. De este modo, por estos años se conformó una cultura obrera, que si bien mantenía aspectos del pasado, construyó imaginarios y rituales propios al igual que una identidad obrera.

Nuestro propósito es analizar la particularidad y funcionalidad de estas prácticas y formaciones artísticas, el rol de los agentes intervinientes, y las creencias, conductas e imaginarios presentes en la conformación de una cultura e identidad obreras, al igual que la productividad de las políticas culturales en función de la inclusión social en el marco del primer peronismo.

² Ver Juan Carlos Torre y Elisa Pastoriza, “La democratización del bienestar”, en J. C. Torre (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. XIII. Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, p. 257-312.

Fundamentos y funcionamiento de las políticas culturales peronistas

Recurrentemente a lo largo de muchos años, los estudios académicos cuestionaron la existencia de una planificación cultural por parte de los primeros gobiernos peronistas. Sin embargo, las mismas fueron un proyecto concreto, donde se establecieron objetivos, fundamentos y organismos destinados a ejecutarlas, a la vez que se convocó a figuras representativas de la cultura argentina, muchas de ellas adherentes al peronismo. Entre ellas, se encontraban Leopoldo Marechal, Claudio Martínez Payva, Juan Oscar Ponferrada, Alejandro Vagni, Catulo Castillo, y también artistas pertenecientes a la cultura popular como Enrique Santos Discépolo, Alberto Vaccarezza, entre otros.

Juan Domingo Perón definió -tanto en sus discursos como en documentos oficiales donde se difundían los postulados de la doctrina peronista- los fundamentos en los que residía la revolución cultural que se proponía llevar a cabo el peronismo. En este sentido, su política cultural inscribía sus bases -según las definiciones de Perón (1947)³- “en el mapa de la cultura occidental y latina, a través de su vertiente hispánica”. De este modo, el gobierno peronista establecía su aparato cultural sobre postulados tradicionalistas, que no implicaban una actitud rupturista con el pasado, al contrario, retomaban valores de la cultura preexistente que serían resignificados en función del ideario peronista. Entre ellos, cobran relevancia los valores pertenecientes al cristianismo y nacionalismo. Es así como la oferta cultural del gobierno desde su primer mandato se centró en la postulación de un arte nacional en desmedro de lo foráneo, entablando cierto paralelismo entre la dependencia económica -que el peronismo cuestionaba- y la dependencia cultural. Por ejemplo, en la publicación oficial denominada *Manual del Peronista*, en lo concerniente a la Doctrina Social del Estado, se describían los derechos del trabajador a la Educación y a la Cultura. En principio se señalaba que “el Estado protege y fomenta el desarrollo de las ciencias y de las bellas artes, cuyo ejercicio es libre; aunque ello no excluye los deberes sociales de los artistas y hombre de ciencia”⁴.

³Juan Domingo Perón, “Discurso del Presidente de la Nación, general Juan Domingo Perón a los intelectuales argentinos”, 13 de noviembre de 1947.

⁴ *Manuel del Peronista*, Publicación oficial, Buenos Aires, 1954, p. 101.

Y posteriormente se agregaba que:

Las riquezas artísticas e históricas, así como el paisaje natural, cualquiera que sea su propietario, forman parte del patrimonio cultural de la Nación y estarán bajo la tutela del Estado, que puede decretar las expropiaciones necesarias para su defensa y prohibir la exportación o enajenación de los tesoros artísticos. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica que asegure su custodia y atienda a su conservación⁵.

Otra de las operaciones implementadas con el fin de diseñar su proyecto cultural y social fue la aplicación de una “tradicón selectiva”⁶ en la opción de sus contenidos, que consistió en la selección de determinadas tradiciones de representación a las que se les otorgó nuevas significaciones en el presente. Esta práctica se tradujo en la recuperación de estéticas populares como el nativismo, el sainete, el folklore y el tango, entre otras.

En el marco de este proyecto, hubo organismos oficiales, como la Secretaría de Cultura y la Subsecretaría de Informaciones del Gobierno de la Nación, que eran los encargados de llevar a cabo la organización de los eventos culturales. La Subsecretaría de Informaciones (SI) había sido creada por las autoridades del golpe militar de 1943, en octubre de ese año, específicamente por el General Ramírez -quien se había hecho cargo del Poder Ejecutivo- con el fin de coordinar y organizar la información oficial y la propaganda del gobierno. Posteriormente, la SI pasó a formar parte del Ministerio del Interior, retornando nuevamente bajo el dominio de Presidencia. De este modo, con esta última estructura organizativa, se integró al gobierno democrático de Perón en junio de 1946, donde adquiriría un rol dentro de la planificación centralizada⁷. En 1949, Raúl Apold pasaría a presidir la SI, lo que significaría la adquisición de un rol protagónico trascendente por parte de este organismo durante la década peronista.

⁵ Idem anterior.

⁶ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

⁷ “Esta transformación supone una redefinición sustantiva del *status* del organismo, asimilable al de un ministerio que actúa como estructura de enlace entre todas las dependencias de gobierno, coordinando la información interna y su distribución en los medios, y planificando la acción la acción propagandística directa”

Marcela Gené, “Políticas de la imagen. Sobre la propaganda visual del peronismo”, en Patricia Berrotarán, Aníbal Jáuregui y Marcelo Rougier (Ed.), *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2004, p. 327-346.

Asimismo, muchas de las actividades culturales fueron organizadas por la Confederación General del Trabajo o por algunos gremios en particular. En el primero de los casos, generalmente se trataba de eventos de gran magnitud que tenían protagonismo en las festividades nacionales. En cambio, en el caso de los gremios, se trataba de una labor inserta en un espacio comunitario, donde el obrero encontraba en su ámbito laboral una oferta de actividades que podía realizar junto a sus compañeros en un tiempo externo al del trabajo. En ambos casos, se trataba de ámbitos donde comulgaban la educación con el esparcimiento, el trabajo colectivo con el arte y las ideas políticas.

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

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

icono del triunfo popular y en una de las imágenes más poderosas de la Argentina contemporánea: la del héroe positivo y romántico, que amparado en la bandera argentina signaba el fin del pasado oligárquico y anunciaba el advenimiento de un nuevo orden, guiando al pueblo hacia el destino de grandeza señalado por el líder cautivo⁸.

El peronismo construyó tanto su discurso como sus aparatos publicitario y cultural sobre una concepción moderna del trabajador, que lo distanció de las representaciones que del mismo realizaron el nazismo y el fascismo -concentradas en los tópicos de belleza, juventud y fortaleza-, y que en cambio, lo vincularon con las representaciones norteamericanas del “Hombre nuevo” de principios del siglo XX, que no se resumían en una figura única, sino en la representación de una multiplicidad de figuras sociales -

⁸ Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

trabajadores de distinta índole, mujeres, ancianos-, que condensaban a la sociedad en su conjunto⁹.

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 –que era uno de los Derechos de los Trabajadores-, rompía con la explotación y la precariedad laboral padecida anteriormente. En este mismo sentido rupturista operaba el acceso al ocio y la recreación por parte de la clase trabajadora.

Esta ruptura con la negatividad del pasado también afectó a la conmemoración de fechas representativas de los trabajadores, como el 1º 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.

Siguiendo los lineamientos antes mencionados, los sindicatos tenían a su cargo la organización de diversas actividades y entidades destinadas a la capacitación y formación cultural de los obreros como la Universidad Obrera, las escuelas sindicales, el Coro Obrero de la CGT, el Deporte Obrero, la Orquesta Sinfónica de la CGT, los certámenes de literatura, la danza folklórica, las funciones de teatro para obreros en las salas oficiales, el Teatro Obrero de la CGT, entre otras.

Todas estas formaciones y actividades se constituyeron en los instrumentos que integraron en ese periodo una cultura obrera, entendida como el “desarrollo de formas asociativas y hábitos ligados a la instrucción y a la recreación de los trabajadores”¹⁰.

A continuación, analizaremos una de esas experiencias artísticas de intervención política, a la que consideramos representativa por las dimensiones del proyecto. Igualmente, debemos aclarar que debido al acceso a las fuentes, es la que permite una mayor posibilidad de reconstrucción de la misma.

⁹ Idem nota anterior.

¹⁰ Hernán Camarero, *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina, 1920-1935*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 219.

El Teatro Obrero Argentino de la Confederación General del Trabajo

En el marco de las políticas culturales del primer peronismo, el teatro -como disciplina artística- fue posicionado en un espacio de relevancia debido al carácter pedagógico que éste ofrecía. Más allá de ser una actividad recreativa, se trataba de un canal de comunicación directa con el público, que lo constituía en un medio ideal para la difusión del ideario peronista. Es decir, el entretenimiento era un aporte, a la vez que la representación escénica se convertía en un núcleo difusor que se sumaba al aparato de propaganda del Estado como herramienta altamente efectiva. Por otra parte, no sólo se explotaba el carácter didáctico y propagandístico de la práctica teatral, sino también el asociativo, ya que al tratarse de una creación colectiva -posibilitando la intervención de una gran cantidad de sujetos- se establecían nuevas formas de sociabilidad para sus participantes y asistentes.

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

Sin embargo, la planificación cultural en materia teatral, que no se redujo a ellas, incluía la construcción y remodelación de edificios teatrales, la creación de elencos vocacionales a nivel nacional, la programación de un repertorio específico para las salas oficiales, la creación de experiencias teatrales educativas -como el Teatro Obrero Argentino de la Confederación General del Trabajo y el proyecto “Un Teatro para los Niños de la Nueva Argentina”-, la organización de concursos de obras dramáticas, el dictado de conferencias sobre historia del teatro nacional y de seminarios dramáticos, la creación de organismos teatrales como el Museo de Teatro Argentino, y la producción de obras dramáticas que respondían al ideario peronista. En suma, la política cultural teatral fue un proyecto de gran complejidad donde intervinieron una gran cantidad de

agentes, que no se restringió a personalidades de la “alta cultura” porteña, sino también de la cultura popular y a intelectuales provenientes de las provincias.

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

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

El Teatro Obrero Argentino de la Confederación General del Trabajo (CGT)¹¹ fue una de las experiencias más significativas del peronismo en materia teatral, debido a que en ella convergían una serie de factores relevantes a la “democratización del bienestar”¹² instaurada por el gobierno a lo largo de este periodo. La construcción de un proyecto que reunía a los obreros, la educación, el esparcimiento y los sindicatos como elementos centrales, concretaría el inicio de un proceso de modernización cultural que se sustentaba en este ingreso masivo de nuevos agentes culturales, que modificaría notablemente la estructura social de la Argentina, a la vez que contribuía a la constitución de los trabajadores como una nueva fuerza social que adquiriría representación en la vida política nacional.

¹¹ El Teatro Obrero de la CGT no fue abordado por los estudios académicos con la misma asiduidad como ocurrió con otros aspectos culturales del primer peronismo. En este sentido, reconocemos como un aporte significativo el estudio de la investigadora Perla Zayas de Lima, en tanto una de las primeras producciones sobre el tema.

Ver Perla Zayas de Lima, “El teatro bajo el peronismo: el teatro obrero de la CGT (Una aproximación crítica)”, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Tendencias críticas en el teatro*, Buenos Aires, Galerna. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2001, p.: 237-246.

¹²Ver Juan Carlos Torre y Elisa Pastoriza, “La democratización del bienestar”, en Juan Carlos Torre (dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. XIII. Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002, p. 257-312.

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

El estreno de las producciones del Teatro Obrero se realizaba generalmente en el Teatro Nacional Cervantes, con la presencia -en la mayoría de los casos- del Presidente y la Primera Dama, al igual que de otras autoridades nacionales o municipales. Algunos de ellos, habitualmente emitían un discurso luego de que se cantaran el Himno Nacional y la Marcha peronista. En este sentido, “el ritual escénico se configuraba estrechamente ligado a un ritual político”¹³. Posteriormente, el elenco iniciaba una gira que comprendía la realización de funciones en las salas barriales de la Capital Federal y el conurbano, al igual que en los teatros más representativos de las ciudades provinciales. En algunas ocasiones, además, se brindaron representaciones en el Teatro Colón, espacio usado por el gobierno con asiduidad tanto para eventos artísticos como políticos.

En una segunda etapa de labor de este proyecto, coincidente con la mayor centralidad que le otorgaba al teatro el “Segundo Plan Quinquenal”, se formaron nuevos elencos obreros en el interior del país que adoptaban la misma metodología de funcionamiento que el grupo inicial. Tal es el caso, por ejemplo, del “Teatro Obrero de la Confederación General del Trabajo-Delegación Olavarría”, que ofreció la puesta en escena de la obra *Madre Tierra*, de Alejandro E. Berruti, el 17 de octubre de 1953, en homenaje al aniversario de esta fecha, en el cine Teatro Municipal “Eva Perón” de la mencionada localidad, contando con la presencia del autor en el estreno¹⁴.

El programa de mano -que reproducía las palabras de Perón “El Estado promoverá una nueva conciencia Nacional agraria”, y enunciaba su apoyo al Segundo Plan Quinquenal- hacía hincapié en la problemática rural a través de la alusión a la temática de la pieza: “El intenso drama del campo argentino de una época ya superada. Un principio de Justicia Social en defensa del agro y del trabajador de la tierra nuestra.”

¹³ Ver Perla Zayas de Lima, “El teatro bajo el peronismo: el teatro obrero de la CGT (Una aproximación crítica)”, en Osvaldo Pelletieri (ed.), *Tendencias críticas en el teatro*, Buenos Aires, Galerna. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2001, p.: 237-246.

¹⁴ Este material se encuentra en el Archivo Histórico Municipal de Olavarría, provincia de Buenos Aires.

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

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

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

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

Esta vinculación con la historia argentina, que fue recurrente en el repertorio interpretado por el Teatro Obrero de la CGT, también estaba presente en piezas como *Hacia las cumbres*, de Belisario Roldán y el *Sainete de la acción de Maipú*, representadas en 1950 con motivo del “Año del Libertador Gral. San Martín”. Esta

permanencia de lo histórico en el repertorio respondía a la intención didáctica de las políticas culturales, a la vez que al propósito del peronismo de reinventar su propia historia, recuperando selectiva y voluntariamente héroes y sucesos del pasado, que en este caso en particular, se remitía a la figura de José de San Martín.

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

Del mismo modo, este carácter nacional del repertorio, también se vio reforzado por la presencia de los textos nativistas, que tuvieron una notable participación en la política cultural teatral del peronismo de este periodo.

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

Las actividades del Teatro Obrero de la CGT eran promocionadas en la prensa a través de la publicación de notas sobre el estreno -donde se describían las ceremonias que se

generaban en torno a las autoridades-, de críticas de los espectáculos y breves comentarios o recordatorios sobre las programaciones. En estas últimas, se detallaba la información de las funciones, incluyendo el reparto con el nombre de los obreros que participaban en la puesta. Esta mención no era más que otro de los elementos que intentaban resaltar la labor artística de los trabajadores como tales, ya que el elenco se definía como no profesional¹⁵.

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

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

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

¹⁵“En lo que respecta al disciplinado conjunto, se descuenta que ha de repetir y acaso superar sus actuaciones anteriores, cumplidas en salas de esta capital y del interior del país, en las que mereciera el aplauso caluroso y entusiasta de los espectadores y en las que sus integrantes revelaran las grandes condiciones artísticas de que están capacitados” (*El Líder*, 6/06/1951).

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

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

El proyecto del Teatro Obrero de la CGT no puede ser considerado como una experiencia ideada exclusivamente por las políticas culturales peronistas, ya que la misma retomaba características pertenecientes a otras tradiciones centradas en la cultura obrera -que incluyeron al teatro entre sus actividades-, que fueron llevadas a cabo en nuestro país en épocas anteriores, por agrupaciones que respondían a otras ideologías. Los anarquistas entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, utilizaron al teatro como una actividad de propaganda a la que le adjudicaron un carácter didáctico. Consideraban al teatro como una herramienta propagandística de las ideas que se vincula con la concepción de arte social, “de un arte comprometido con la causa de los oprimidos en franca oposición al arte por el arte”¹⁶. Esta disciplina funcionaba como un medio de comunicación directa con el público a la vez que se constituía como un acto de creación colectiva.

Si bien los grupos de teatro obrero peronistas retoman estas características, al igual que otras como el orden binario que regía las obras dramáticas o el lugar que debía ocupar el teatro en el tiempo libre de los obreros en tanto actividad educativa y recreativa, hay

¹⁶ Juan Suriano, *Anarquistas: Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*, Buenos Aires, Manantial, 2001, p. 162.

otras que los distancian notablemente de la experiencia anarquista. Mientras que, el teatro libertario presentaba un carácter internacionalista, el peronista se empeñaba en otorgarle a su repertorio un carácter nacional. Por otra parte, en lo que respecta al circuito comercial profesional, el teatro anarquista pretendía romper lazos con éste, ya que la obra adquiriría en ese ámbito “el valor de una mercancía”, y el propósito del teatro anarquista “no era el lucro sino la difusión de ideas”¹⁷.

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

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

La cultura obrera peronista se distancia de la comunista y la anarquista no sólo por los fundamentos que la movilizaban, sino también porque su diseño y planificación era llevado a cabo por el Estado. Es decir, se educa y entretiene a los obreros desde el Estado, incluyendo y acentuando la cultura popular nacional.

A su vez, la cultura obrera peronista no presentaba una especificidad en sí misma que la definiese tal como ocurría con las anteriores, es decir, no se constituía como una cultura alternativa a la dominante. En todo caso, su alternatividad no residía en la oposición a la cultura de las clases dominantes, sino en el gesto de brindarle una mayor difusión, democratización y consumo de los contenidos de una cultura ya existente, que esas clases consideraban como patrimonio exclusivo. Por otra parte, los contenidos

¹⁷ Idem anterior.

difundidos por la cultura obrera peronista respondían a parámetros nacionales, occidentales y cristianos, a diferencia de las otras experiencias ya mencionadas.

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

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

Una de los aspectos a considerar, en el marco de esta experiencia teatral educativa que introduce a los sectores populares a la esfera del consumo, es el “uso” que de la misma realizan estos sujetos de modo individual. El Teatro Obrero de la CGT -en tanto estructura de formación- ofrece una cantidad de contenidos culturales que provienen en su mayoría de la “alta cultura”. Siguiendo la noción de “uso” planteada por Michel de Certeau¹⁸, observamos que los usuarios realizan sobre esos contenidos una serie de manipulaciones u operaciones que les son propias, que responden a sus propias prácticas. De estas acciones se desprende, por un lado, la adquisición de una competencia cultural que el sujeto irá modificando a partir de los usos realizados sobre los conocimientos dados, y por otro, la obtención de una “conciencia práctica”¹⁹ que se genera a partir de lo que se está viviendo, donde cobran relevancia la elaboración de nuevas pautas de sociabilidad.

¹⁸ Ver Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.

¹⁹ Ver Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

Algunas consideraciones finales

A partir del análisis de una de las experiencias artístico-políticas acontecidas durante el primer peronismo –el Teatro Obrero de la CGT- intentamos conocer la particularidad y funcionalidad de las mismas al igual que el proyecto cultural en el que estaban insertas. Como una de los rasgos destacados del periodo se desprende la constitución de una planificación cultural con objetivos claros y agentes intelectuales destinados a su ejecución, hecho que rebate la crítica que sostiene la inexistencia de las políticas culturales durante el primer peronismo. Al respecto, debemos aclarar que el proyecto cultural del Estado peronista ocupó siempre un lugar marginal dentro del campo intelectual, a pesar de los reiterados intentos por lograr un mejor posicionamiento.

Una de las consecuencias que debemos destacar de estas políticas culturales, y en particular de estas experiencias, reside en la inclusión y formación de nuevos espectadores que el peronismo realizó a través de la organización de las actividades teatrales. La participación activa de los obreros en ellas tuvo consecuencias pedagógicas, convirtiéndolos en espectadores teatrales, potenciando su competencia cultural. En este sentido, se experimentó un desplazamiento de estos nuevos espectadores hacia otros circuitos teatrales.

Entonces, a partir de las modificaciones económicas y culturales que afectaron a los sectores populares, estos se constituyeron en consumidores habituales de productos culturales preexistentes al peronismo, tales como el teatro del circuito profesional-popular. Cabe destacar que el Estado peronista no promovió modelos culturales propios, sino que postuló la inclusión de las masas a un sistema de consumo cultural ya existente ligado en algunos casos a otros sectores sociales. Las masas peronistas participaron de costumbres y estilos de vida de los sectores medios, incluyendo los modos y conductas del consumo cultural propias de este sector social. De este modo, los gobiernos peronistas a partir de la inclusión de nuevos espectadores en forma masiva llevaron a cabo un proceso de modernización cultural.

A partir de la ejecución de estas experiencias también se posibilitó la consolidación de una cultura obrera que incluía entre sus contenidos, tanto elementos de la alta cultura como de la cultura popular.

