

**LA PROGRAMACIÓN DE LOS TEATROS OFICIALES DURANTE EL PRIMER PERONISMO:  
EDUCAR AL PUEBLO A TRAVÉS DEL TEATRO  
Prof. Yanina Andrea Leonardi CONICET-UBA**

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” (2007: 66).

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 cautivo” (Gené, 2005: 65).

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 conjunto (Gené, 2005). 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 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 Trabajadores<sup>1</sup>. 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 últimos. Siguiendo a Néstor García Canclini, entendemos 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” (1995: 19).

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 nacional” (*Cultura para el Pueblo*: 7)

Esta defensa del 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 si la reacción de sus sectores dominantes representados por el proyecto de la Revista *Sur*<sup>2</sup>, 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*” (1983: 17).

### Los teatros oficiales

El gobierno le dio continuidad e intensidad a estas actividades durante su segundo mandato, incluyendo al teatro, que cumplía un rol social, y se extendía 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 esa 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” (Ronzitti, 1953).

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 —que fue uno de los espacios más frecuentados—, 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 textos nacionales en su mayoría, sainetes y piezas nativistas. La presencia de estos

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

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 campo 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 *Tierra extraña* (1945)<sup>3</sup> y *Camino bueno* (1947)<sup>4</sup>, de Alejandro Vagni, *Clase media* (1949), de Jorge Newton, *Antígona Vélez* (1951), de Leopoldo Marechal —protagonizada por Fanny Navarro—, *El patio de la Morocha* (1953) de Cátulo Castillo y Anibal Troilo, *El conventillo de la Paloma* (1953), de Alberto Vacarezza, —representada en el Teatro Colón, con la intervención del ballet estable—, *El baldío* (1951) de Jorge Mar<sup>5</sup>, 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 al teatro específicamente, 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 Nacional Cervantes, representación que se anunciaba como el estreno latinoamericano de la pieza; la reposición de

---

<sup>3</sup> *Tierra extraña* -estrenada el 1/11/1945 en el Teatro Nacional Cervantes- si bien 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.

Roberto A. Vagni iría intensificando con el tiempo, su acercamiento al peronismo con piezas teatrales de propaganda, a la vez que con su participación en el gobierno, ocupando cargos públicos, como la dirección del Teatro Cervantes, que ocupó por el lapso de dos años. *Tierra extraña* durante 1945 fue vista por 13.727 espectadores, continuó representándose en 1946, y en 1947 realizó una gira por los teatros provinciales.

<sup>4</sup> El 11 de abril de 1947 se dio inicio a la temporada oficial del Teatro Nacional Cervantes, con uno de los títulos emblemáticos de la dramaturgia de propaganda peronista: *Camino bueno*, de Vagni. Nuevamente este dramaturgo se ocuparía de las problemáticas sociales acontecidas en un contexto regional: el chaco santafesino. Inscripto en una estética nativista, en este caso, no sólo se detendría en la denuncia de las irregularidades laborales ocurridas en los obrajes, sino también en la promoción de la labor política del gobierno. Temas como las reformas laborales —jubilación, aguinaldo, vacaciones pagas, la indemnización—, el desempeño de los sindicatos, el fraude electoral, la reforma agraria y la redistribución de la tierra —que había sido difundida por Perón con la frase “la tierra es para quien la trabaja”—, al igual que la promoción de la condición de equidad otorgada a los hijos ilegítimos dentro de la institución familiar, eran tratados y problematizados en esta pieza teatral.

*Camino bueno* contó con 27.910 espectadores, convirtiéndose en la puesta en escena más vista de la temporada de esta sala. Su tesis coincidía deliberadamente con la premisa que el peronismo sostuvo a lo largo de todo su gobierno, que se resumía en la frase “todo tiempo pasado fue peor.” Dicha expresión, que no sólo estuvo presente en los discursos de Eva y Juan Perón, sino también en la simbología y el aparato publicitario peronistas, da cuenta de la reinención que el peronismo hizo de su propia historia, otorgándole en su proyecto de la Nueva Argentina, un rol central a las masas populares, a la vez que modificaba la visión que se tenía de los hechos del pasado. Tanto en esta pieza como en las otras que integran el corpus de textos de propaganda peronista, es recurrente la presencia de un personaje que se convierte en el portavoz del ideario del gobierno.

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

*Tierra extraña*, de Roberto Alejandro Vagni, dirigida por Antonio Cunill Cabanellas, en el mismo teatro; *Electra*, de Sófocles, representada en las escalinatas de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires<sup>6</sup> 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 e irreconciliables. Aunque, 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, esto no fue concretado, ya que se percibía su criterio desde la centralidad del mismo como tradicionalista, conservador y populista, en un momento donde imperaba dentro del campo teatral, la apertura hacia nuevas poéticas y autores modernos.

El estreno de *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, el 25 de mayo de 1951 en el Teatro Nacional Cervantes, bajo la dirección de Enrique Santos Discépolo, con Fanny Navarro en el rol protagónico, precisamente constituía un intento por parte 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. Sin embargo, la recepción positiva de la pieza de Marechal, no cambió la percepción dominante que existía sobre la gestión peronista en materia teatral.

### **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 Confederación General del Trabajo, 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 Moliere. A su vez, se incluyeron piezas escritas especialmente para el elenco, afines al ideario peronista, 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 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

---

<sup>6</sup> La puesta en escena de *Electra*, de Sófocles, representada en las escalinatas de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, en el barrio de la Recoleta, 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 público. 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”.

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”<sup>7</sup>. 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.

Este 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, por su relación con la tradición criolla y regional”, sin también “al polo ‘patria’ en su oposición con las fuerzas extranjerizantes” (1999: 259-264).

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” (Martín-Barbero, 2002: 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” (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.

## Bibliografía

---

<sup>7</sup> 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 Moliere, versión de Pedro Escudero (Zayas de Lima, 2001: 237-246).

- Avellaneda, Andrés, 1983. *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires, Sudamericana.
- García Canclini, Néstor, 1995. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F., Grijalbo.
- Gené, Marcela, 2005. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires, FCE.
- Miguel Ronzitti, "2° Plan Quinquenal y Teatro". *Talía*, n° 1, 2, 3 (Septiembre-Noviembre-Diciembre), 1953.
- Mogliani, Laura, 1999. "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: 259-264.
- Plotkin, Mariano, 2007. *Mañana es San Perón: propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Caseros, Editorial de la Universidad de Tres de Febrero.
- Zayas de Lima, Perla, 2001. "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): 237-246.

**Otras fuentes:**

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