



El Partido Comunista de Argentina ante el desafío de la “cultura de masas” (1935-1946)

The Communist Party of Argentina facing the challenge of "mass culture" (1935-1946)

Piro Mittelman, Gabriel

 Gabriel Piro Mittelman

gabrielpiro90@gmail.com

Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Anuario del Instituto de Historia Argentina

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN: 2314-257X

Periodicidad: Anual

vol. 23, núm. 2, e197, 2023

publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 08 Agosto 2022

Aprobación: 03 Febrero 2023

Publicación: 01 Noviembre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/79/794636009/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/2314257Xe197>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar la interacción que se produjo entre el avance de la llamada “cultura de masas”, que comenzó a hegemonizar el tiempo de ocio de los hogares proletarios, y la política cultural desarrollada por el Partido Comunista de Argentina (PC) bajo la aplicación de su orientación de Frente Popular, entre 1935 y 1946. A partir del análisis de sus vínculos con el cine, el teatro y la radiofonía, abordaremos las modulaciones, contradicciones y tensiones que implicaron para el PC la doble incidencia de, por un lado, la adopción de una orientación que tendía a horadar su identidad clasista, y por otro, del desafío que representó el avance de la “cultura de masas” por su influjo entre los trabajadores. Apelando al estudio de sus periódicos, revistas e iniciativas culturales, sostendremos que el PC desarrolló un conjunto de lecturas teóricas, de prácticas y la difusión de ciertos valores que resultaron por momentos superpuestos y contradictorios entre sí. La tensión entre expandir su influencia a ámbitos no obreros y al mismo tiempo conservar su inserción proletaria conllevó una hibridez en su política hacia la “cultura de masas”.

Palabras clave: Partido Comunista, Cultura de masas, Cultura obrera, Frente Popular.

Abstract: The objective of this article is to analyze the interaction between the advance of the so-called “mass culture”, which began to hegemonize the leisure time of proletarian homes, and the cultural policy developed by the Communist Party of Argentina (CP) under the application of its Popular Front orientation, between 1935 and 1946. By analyzing the links of the CP with cinema, theater and radio, we will address the modulations, contradictions and tensions that emerged within the party as a result of the double incidence of, on the one hand, the adoption of an orientation that tended to pierce their class identity, and on the other, the challenge represented by the advance of “mass culture” due to its incidence among workers. Through the study of its newspapers, magazines and cultural initiatives, we will claim that the CP developed a set of theoretical readings, practices and the dissemination of certain values that were at times overlapping and contradictory to each other. The tension between expanding its incidence to non-working-class spheres and at the same time preserving its proletarian insertion led to a hybrid policy towards mass culture.

Keywords: Communist Party, Mass culture, Working class culture, Popular Front.

INTRODUCCIÓN

El explosivo avance de la técnica que trajo aparejado el desarrollo del capitalismo entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX atravesó diversas esferas de la vida social. Entre ellas, la de los modos de producción y reproducción de la obra artística, dotándola de una dimensión industrial y ampliando su capacidad de consumo de forma masiva. La industria cultural se transformó en un vasto generador de mercancías para productores cinematográficos, disqueras o fabricantes de nuevas tecnologías de la comunicación, modificando la figura tradicional de la “obra de arte” asociada a la autenticidad e individualidad. (Benjamin, Adorno y Horkheimer, 1944; Eco, 1984; Huyssen, 2006).

Impulsado por este fenómeno global, durante las décadas del 20 y del 30, se desarrolló en Argentina una fuerte expansión de la llamada “cultura de masas” (Rivera, Romano y Ford, 1985; Sarlo, 1992; Gil Mariño, 2015; Montaldo, 2016; Gayol y Palermo, 2018). La radio, el cine sonoro y nuevos géneros teatrales, invadieron los hogares proletarios. En vínculos porosos con la cultura obrera (Hoggart, 1990; Hobsbawm, 1987; Stedman Jones, 1989)¹ y popular existente (Karush, 2013) aquellos artefactos de la “cultura de masas” disputaron los canales tradicionales de difusión ideológica, política y cultural de la época, representando un desafío para diversos actores sociales, desde la iglesia (Lida y Mauro, 2009), hasta los partidos políticos, como ha sido analizado para el caso del Partido Socialista (PS) en Argentina (Guamet 2017 y 2019; Buonuome, 2016).

En este artículo nos centraremos en analizar el impacto de aquel proceso en el Partido Comunista de Argentina (PC) a partir de la adopción de su política de Frente Popular en 1935 hasta los orígenes del peronismo en 1946. Esta organización, había desarrollado un trabajo sistemático por constituir una sub cultura dentro de un más amplio conjunto de valores y prácticas desarrolladas por sectores de trabajadores desde fines del siglo XIX (Camarero, 2007). Aquella estuvo inclinada a establecer sus repertorios específicos dentro de la cultura obrera local, influida y mediada tanto por su pasado socialista, como por el creciente predominio de la doctrina estalinista y por otras tradiciones en el movimiento obrero (Aricó, 1999; Barrancos, 1991; Suriano, 2001; Becerra, 2005).

Esta sub cultura se desarrolló durante el periodo de Clase Contra Clase (1928-1935), -cuando no fue cercenada por la represión estatal-, bajo un discurso confrontativo y reactivo con las que se consideraban instituciones culturales de la clase dominante, ya sea el fútbol, los carnavales o los grupos infantiles dominados por la iglesia, habilitando un amplio y variado repertorio de actividades: desde la formación de ligas paralelas de fútbol y la realización de veladas cinematográficas, hasta una política cultural dirigida a las “infancias proletarias” con emprendimientos periodísticos como la revista *Compañerito* (Camarero, 2007). Su identidad se constituyó en oposición a muchas de las propuestas de la “cultura de masas” que, entendía, diluían el carácter clasista en una apelación más general a lo “popular”. La sociabilidad generada por los comunistas debía tener como norte la lucha extraparlamentaria, en sintonía con los preceptos del llamado “tercer periodo”.

Pero como ha sido analizado para el caso del socialismo (Guamet, 2017) y de otras experiencias de partidos comunistas en el Cono Sur (Prado Acosta, 2019; Navarro López, 2019; Porrini, 2020) estas delimitaciones respecto a la “cultura de masas” o “burguesa” en el terreno discursivo, fueron más complejas y tensionadas en la práctica, evidenciando matices y porosidades que dieron lugar a experiencias novedosas, escenarios abigarrados y redes culturales que permanecieron en el tiempo más allá de los vaivenes políticos del PC (Petra, 2017).

Sin desatender aquellas continuidades aquí nos detendremos en el interrogante sobre el impacto específico de su viraje frentista en el contexto del avance de la “cultura de masas”. Hacia 1935, la adopción de la política de Frente Popular trastocó algunos de los preceptos señalados anteriormente, pues el PC abandonó aquella orientación confrontativa en pos de una acción centrada en la conciliación de clases y la supuesta confluencia de intereses entre la clase obrera y sectores “democráticos” de la burguesía para “enfrentar al fascismo”. Desde este punto de vista, la identidad clasista del PC entró en fricción con su adopción de algunos de los tópicos de la cultura liberal (Pasolini, 2013; Petra 2017) que lo fueron ligando a otras organizaciones como el PS y la Unión Cívica Radical. Muchos de los que antes habían sido considerados como instituciones, partidos o prácticas “burguesas”, comenzaron a ser asimilados. De ahí que este cambio conlleve una serie de interrogantes que nos proponemos abordar en este trabajo: ¿De qué modo impactó este cambio de orientación en la interacción del PC con la “cultura de masas”? ¿Fue posible conciliar una orientación política policlasista con un discurso centrado en la recreación de una cultura proletaria? Y finalmente, pero no menos importante ¿qué influencia ejerció la cultura de masas sobre sus propias prácticas culturales?

Sostendremos que durante aquel periodo existió una tensión permanente en el PC entre la apelación a una cultura obrera, ineludible por la fuerte implantación que este había logrado entre los trabajadores, y la incorporación de tendencias disolventes de la misma en pos de desarrollar su política policlasista, atravesada por una retórica democrática y conciliadora con la tradición liberal local. Los múltiples vínculos entablados por el PC tanto en el ámbito intelectual (tendientes a identificarse con el “universalismo” de la cultura liberal) como en el ámbito obrero y popular (cada vez más permeados por la cultura masiva y comercial) lo llevaron a establecer un conjunto de prácticas superpuestas y por momentos contradictorias, guiadas más por las necesidades concretas que por preceptos establecidos teóricamente. Mientras el PC se vinculó con proyectos de índole elitista refractarios de la cultura masificada o con proyectos “independientes” que rechazaban las producciones comerciales, no renegó del cine, la radio y el teatro comercial como forma de atraer a un público proletario cada vez más permeado por estos consumos culturales.

En función de este planteo, utilizaremos diversas fuentes que dan cuenta del complejo entramado en el que se desarrolló la actividad cultural comunista. Desde los propios periódicos partidarios como *Orientación* y *La Hora*, hasta publicaciones de emprendimientos culturales “amplios”, relacionados con el PC pero con autonomía, como la revista *Conducta* del Teatro del Pueblo dirigida por Leónidas Barletta, pasando por las publicaciones de la Asociación de Intelectuales Artistas Periodistas y Escritores (AIAPE), *Unidad* y *Nueva Gaceta*, más directamente vinculadas a la política frentista del comunismo, entre otras. Observaremos allí los abordajes y análisis que realizaron los militantes del PC o algunos de sus “compañeros de ruta”, sobre el cine, el teatro, la radio y las festividades populares.

EL TEATRO Y EL CINE: ENTRE LA LABOR EDUCATIVA Y LA PRÁCTICA COMERCIAL

Desde la segunda mitad del siglo XIX la oferta de espectáculos, particularmente en Buenos Aires, comenzó a volverse más heterogénea (Ordaz, 1980; Pellettieri, 1990; Dubatti, 2012). Junto con la inauguración de teatros como el Colón, comenzó la creación de pequeñas salas, en las que se desarrollaron los llamados “géneros chicos”, como la zarzuela o los vodeviles, a los que luego se sumó el Circo como exhibición asociada a un público popular. Aunque con fronteras porosas, se fueron delineando por parte del periodismo y los círculos culturales tradicionales, dos polos de una escena marcada por la contraposición entre el arte de “buen gusto”, vinculado a la cultura canónica occidental, y un espectáculo que se calificaba, negativamente, como destinado a “entretenir” (Pasolini, 1999).

Hacia la década del 20 estas tendencias confluyeron tanto con la urbanización y modernización de Buenos Aires, como con la ampliación del mercado del entretenimiento y la industria cultural. Además del incremento del público lector y su efecto sobre la prensa y el mercado editorial (Sarlo, 1992), los “géneros chicos” del teatro se desplazaron hacia las zonas más concurridas de la ciudad, facilitando la proliferación

de nuevas salas de lo que se denominó “teatro comercial” (González Velasco, 2012). Este fenómeno se retroalimentó rápidamente con la incorporación masiva de la radio, generando una sinergia entre géneros, actores, escritores y la gestación de una farándula de estrellas mediáticas cuya trayectoria pública y privada se convirtió en un tema en sí mismo para la prensa (Gil Mariño, 2015).

Junto a la radiofonía, el espectáculo que conquistó a un público cada vez más masivo durante la década del 30 fue el cine (Kriger, 2009; España, 2000; Mateu, 2008). En competencia con las producciones de Hollywood, la cinematografía local encontró en el sainete, en la comedia y en el énfasis sobre “lo nacional” un modo de acceder a un público propio, mayormente plebeyo (Karush, 2013). Este proceso coadyuvó una segmentación, incluso geográfica, entre el cine como “arte” y las nuevas producciones nacionales asociadas al “mal gusto”, a lo “ordinario” y “mediocre”. Esta división tuvo su traducción en un discurso moralizante, nacionalista y aristocrático entre la crítica, el cual no solo provino de sectores de la prensa especializada, sino también de aquellas revistas culturales y políticas vinculadas a la izquierda, e incluso a organizaciones obreras, que vieron en los nuevos espectáculos una “amenaza” a su influencia sobre los hogares proletarios.

En este sentido, el PC también se vio interpelado por el avance del cine como entretenimiento de masas, asimilando parte del discurso reactivo a algunas de sus expresiones populares, a la vez que intentando incorporar los elementos que consideró “progresivos” para la formación de una cultura asociada a los valores “democráticos” y una “conciencia nacional”, propios de la etapa frentista.

Una primera constatación de que se había producido un cambio es el creciente espacio que ocupó el cine en la literatura partidaria hacia fines de los años 30. En 1937 las secciones culturales y literarias de *Orientación* reseñaban libros, ensayos, poesías e incluso obras de teatro, hablaban del rol del escritor frente al avance del fascismo, o de la “defensa de la cultura”, pero pocas veces referían al cine o lo hacían marginalmente. Lo mismo ocurría con *Unidad*, cuyas referencias al séptimo arte se limitaban al cine soviético o su rol en la difusión de las ideas “democráticas”.² Estas publicaciones reproducían así una tendencia en las elaboraciones culturales de izquierda, que al hablar de la “defensa de la cultura”, referían al canon cultural clásico de occidente (desde el teatro Griego a Shakespeare) y a la escena europea.

Empero, ya hacia fines de la década del 30 esta situación se modificó. Bajo las firmas de Miguel Cramer en *Orientación* y León Klimovsky en *La Hora y Nueva Gaceta*, la crítica cinematográfica cobró mayor relevancia en las publicaciones del PC, dándose un seguimiento diario de las producciones nacionales y extranjeras. La oferta de las salas de cine comenzó a ocupar un espacio propio, a partir de breves recomendaciones, anuncios publicitarios -principalmente de producciones soviéticas- o a través de la publicación de los horarios de exhibición. La presentación de esta oferta expresaba ya una tensión en la lectura del PC sobre este fenómeno: a la vez que aceptaba la necesidad de *aggiornarse* a las tendencias periodísticas de la época, incorporando este servicio informativo, muchas de esas producciones eran rechazadas, ya sea en el mismo diario u en otras publicaciones vinculadas al PC.

La crítica a aquellas obras no estuvo centrada en una mirada obrerista ni de confrontación clasista. Sin rechazar *per se* los avances técnicos que ofrecía el nuevo cine sonoro, su foco de atención estuvo puesto en lo perjudicial de la mercantilización que guiaba la producción cinematográfica y en sus efectos “disolventes” para la formación de una “conciencia nacional”. La característica distintiva del cine local era la incorporación de los “peores elementos” del teatro comercial en la pantalla grande.³

Para la prensa comunista trasladar mecánicamente obras y actores pensados para otro medio al cine, sin contemplar sus particularidades técnicas, devenía en carencia de buenos argumentos, falta de visión para adaptar las locaciones a espacios realistas, para expresar problemas sociales con profundidad, y en intérpretes incapaces de sentir a los personajes. Una parte significativa de la producción local era considerada como “un deleznable espectáculo”, en el que convivían los “fracasados del teatro y la literatura”.⁴ Las excepciones no se encontraban necesariamente fuera del circuito comercial, sino en aquellos films que incorporaban escritores que aportaban su calidad, provenientes del teatro no comercial o de la literatura “elevada” y pertenecientes

a la órbita comunista como Enrique Amorim, Sixto Pondal Ríos, Carlos Olivari o Alvaro Yunque (Prado Acosta, 2018).

Para los críticos del PC, el origen de este mal estaba en la sinergia negativa que se generaba entre empresarios carentes de sentido estético, un Estado que no intervenía en el fomento de otras producciones y un público que no había sido educado en una mirada crítica ante los espectáculos “mediocres”. La causa de esta confluencia era el pragmatismo comercial y la idea de “darle al público lo que el público pide”. A su vez, este fenómeno era explicado por el monopolio mediático, al cual se lo equiparaba con el de los grandes terratenientes sobre la tierra, aunando ambas lecturas en su visión dicotómica sobre una sociedad dividida entre el bloque “oligárquico” y el “popular”.⁵

De este modo, se expresaba una distancia respecto al público que asistía a aquellos espectáculos. La revista *Conducta*, dirigida por Leónidas Barletta, director del Teatro del Pueblo, colaborador de la AIAPE y de otras iniciativas culturales del PC, sostenía que ir a los cines céntricos implicaba entrar en contacto con espectadores “que hablan como determinados actores se peinan como otros, lucen melenas como el de más allá (...)”, y agregaba: “se nota a todos, unidos por un lazo de conmovedora y fraternal imbecilidad.”⁶ Aunque sin adoptar este tono despectivo, la prensa del PC también marcó una distancia, reafirmando la idea de que la capacidad técnica y la masividad del cine debían estar inclinadas hacia la educación popular. Esto incluía a los niños pero también a los trabajadores y el pueblo en general, quienes además de conocer la realidad política a través de las pantallas, debían incorporar el gusto por obras de mayor calidad que permitieran el avance de la “conciencia nacional”.

Si en el período de Clase Contra Clase el PC había rechazado un rol puramente pedagógico del arte, en la etapa frentista esta lectura se matizó. La formación de una sociedad “nacional” y “democrática”, apoyada en los valores del liberalismo burgués y de un “nacionalismo” que podía coexistir con las potencias extranjeras, requería una “cultura de masas” que inculcase en la población aquellos ideales, alejándose del mero entretenimiento. A diferencia del período previo, la consigna frentepopulista respecto a adoptar la “cultura nacional” en la tradición partidaria (Cattaruzza, 2007), llevó al PC a identificar en la búsqueda de “lo auténtico”, el valor que debía caracterizar a la cultura local, dejando de lado su retórica integradora de las identidades extranjeras. Se insertó así en la disputa que, por diversos motivos, colocaba a empresarios, críticos de cine y un extenso arco político, en la posición de establecer qué era “lo nacional”, lo propio, que debía transmitir el cine local.

Las vías para lograr este objetivo eran múltiples. En el ámbito de la cinematografía se recomendaba la incorporación de documentales que le permitiesen a los espectadores de las grandes ciudades ponerse en contacto con el paisaje, la historia y las costumbres locales.⁷ Pero los films de ficción también podían aportar. Si el sainete y la comedia representaban personajes inauténticos, gauchos caricaturizados y paisajes ficcionales, el cine debía acercar la realidad social al espectador.

Así, fueron celebradas películas como *La Guerra Gaucha*, calificada como la “auténtica película nacional” por representar la “realidad del país” y las “más puras tradiciones de nuestro pueblo”⁸, *Mandinga en la sierra*, que “dentro del cine comercial”, hacía tomas del campo argentino⁹ o *Kilómetro 111* de Mario Soffici con guion de Amorim, Pondal Ríos y Olivari, descripto como un film “honesto y auténtico”, por ser el primero en mostrar un campo “sin gauchos de sainete, ni pericones de opereta”.¹⁰ Es decir, se planteaba la necesidad de un cine que identificase lo nacional no en términos de lo opuesto y confrontativo con lo extranjero, o en base a una “identidad populista” típica del melodrama, sino en base a una representación de “lo auténtico” identificada con lo rural y con una lectura canónica e idealizada del pasado. El sujeto “popular”, a su vez, no necesariamente pasaba por el obrero moderno, sino por un “pueblo” de perímetros difusos, delimitado también de lo grosero y chabacano de la comedia.

Esta perspectiva nacionalista coexistió con la celebración de aquellas producciones de Hollywood consideradas parte de un espíritu “democrático” o como grandes innovaciones técnicas. Sin dejar de señalar

que allí se encontraba el corazón del espíritu mercantil,¹¹ la prensa comunista estaba dispuesta a halagar a las grandes estrellas del cine norteamericano que apoyaban a Roosevelt¹² o comparar a *Ciudadano Kane* con Shakespeare por ser capaz de emocionar a “todas las capas sociales”.¹³ Por su parte, películas como *Blanca Nieves y los siete enanitos* o *Fantasia* de Disney, eran halagadas por su “formidable alarde de técnica”.¹⁴ Esta admiración permite comprender, por ejemplo, el interés de Álvaro Yunque, escritor y militante comunista, en contactarse con el propio Walt Disney para ofrecerle su trabajo.¹⁵

Sin embargo, el cine “verdaderamente artístico”, para la prensa comunista, era el europeo y particularmente el soviético. En ambos casos el problema residía en su falta de distribución en la escena local, pues los films se perdían “entre los alaridos de nuestras ‘vedetes’ de radio y las detonaciones de los pistoleros del Norte”.¹⁶ Aunque el esfuerzo del PC por acercar la producción soviética al país había comenzado en los años 20 (Mafud, 2020), las películas llegaban con demora y desfasadas respecto a las campañas de propaganda estatal.¹⁷ Esta situación pareció revertirse recién tras el ingreso de la URSS en la Guerra, cuando comenzaron a proyectarse en el cine-teatro Mundial películas como *Rusia en Armas* o *La línea Mannerheim* referidas al conflicto bélico.¹⁸ El PC también buscó resaltar la capacidad soviética de hacer un cine “de calidad”, invitando a ver películas como *El concierto de Beethoven*, aclarando que lograba transmitir fuertes emociones “sin hacer propaganda política”.¹⁹ Esta aclaración da cuenta de una acusación frecuente a los films soviéticos de la época, como lo expresa la revista cultural *Trompo*, que imputaba a los defensores del estalinismo de pensar que “todo lo que viene de Rusia debe provocarnos un entusiasmo crepitante”.²⁰

De este modo, si en lo referido al cine local el criterio de calidad pasaba por la exaltación de la “conciencia nacional” y por la participación de escritores alejados de la producción comercial, las películas extranjeras podían ser aceptadas por otros méritos, como su capacidad técnica, sus adhesiones políticas o su inserción dentro de un canon marcado por la cultura europea. En todos los casos estaba presente la idea de un arte con fines pedagógicos, que alejase a las masas del “mal gusto”.

¿Pero cómo debía realizarse esta labor pedagógica en el marco de un cine soviético poco asimilado por el público local y una escena nacional marcada por las producciones “mediocres”? De la lectura de las fuentes, se puede conjeturar que dentro las iniciativas y valoraciones culturales del PC, era el teatro, por sobre el cine, el que podía realizar aquella obra pedagógica.

Esta idea se canalizó particularmente a través del aliento al teatro independiente, es decir, un teatro que se constituyó en oposición a las iniciativas comerciales, a la exaltación de una figura sobre el resto de los actores, al prototipo del empresario teatral y a la injerencia del Estado (Pellettieri, 2006; Dubatti, 2008; Fukelman, 2017).²¹ A pesar de que varias de estas propuestas tuvieron independencia artística, se vincularon con la política y con las organizaciones de izquierda (Graciano, 2008).

En el caso del PC se impulsaron varias iniciativas en este sentido, que se insertaron dentro de sus redes culturales e intelectuales, siendo parte de sus actividades sin estar necesariamente bajo la estricta órbita de la dirección partidaria (Ansaldi, 2021). Entre ellas, el Teatro del Pueblo, se tornó su principal referencia en el ámbito teatral hacia mediados de la década del 30.

Al contar con una alternativa más clara frente al teatro comercial que ante el cine, la oposición del PC hacia todo lo que tuviera que ver con la escena *mainstream* fue más acentuada, lo cual devino en una actitud despreciativa hacia los gustos que inculcaba el teatro comercial, combinada con un elitismo “paternalista” hacia el público. La revista *Conducta* sostenía que su labor había surgido porque era necesario enfrentar a empresarios que fomentaban “los peores gustos” y que eran culpables del atraso en “nuestro desarrollo espiritual”. Estos alentaban una escena que “bajo la apariencia de inocentes autores de sainete”, ocultaban “las especies venenosas que nos rendían un pueblo sin valores morales, una juventud grosera y sin ideales”. En oposición, el Teatro del Pueblo se presentaba como “una campaña de gente de bien, que estudia su arte sin efectismos (...) que cultiva su sinceridad, que trata de hacer llegar la obra al público”.²² El teatro era “popular

por naturaleza” y debía volver a conquistar su lugar imponiendo en sus obras “un nivel no inferior al de la mentalidad del ambiente”.²³

Por eso tanto el Teatro del Pueblo, como el PC en su prensa y revistas culturales, propagaban la idea de un teatro capaz de llevar al auditorio una positiva “influencia cultural y ética”.²⁴ Los mecanismos debían pasar tanto por acercar al público popular obras clásicas a bajo costo o gratuitamente, como por incorporar autores nacionales independientes respecto del teatro comercial. Esto implicaba que los escritores convocados sintiesen “desprecio” por el teatro comercial.²⁵ Roberto Arlt explicaba en *La Hora* que el autor teatral no podía compatibilizar su creación con el gusto del público y menos con el de los empresarios, en tanto el propio momento de creación artística estaba determinado por la elección de su destino: si se guiaba por los éxitos del teatro comercial fracasaría.²⁶ Así, si a comienzos de la década del 30 el PC contraponía un “teatro proletario” a un “teatro burgués”, durante la etapa frentista la confrontación clasista fue cediendo lugar a un criterio moral, en el cual los valores del “buen arte” debían preservarse incluso a costa de su circunstancial impopularidad.

Al igual que en el cine, el teatro soviético era presentado como el punto más alto de estos criterios morales. No solo congeniaba lo masivo con el “buen gusto” sino que el arte se fusionaba con el Estado, alentando la acción del Ejército Rojo en la Guerra y forjando el patriotismo entre los combatientes. *Orientación* exigía en el ámbito local un mayor control del Estado en el fomento de la producción artística, de la publicidad y del monopolio mediático, tomando como modelo al estatismo soviético, pues allí existían hombres calificados moralmente para una “censura de calidad”.²⁷

A pesar de lo señalado hasta aquí, esta oposición entre una escena de “calidad” (aunque minoritaria) y un escenario de “muchedumbres” vinculado al mal gusto, no fue un mandato doctrinario claramente delimitado para el PC, ni tampoco debe presentarse como una concepción sin contradicciones. Aunque resulta difícil detectar críticas o debates explícitos dentro del partido sobre estos temas, es posible encontrar en las fuentes algunos rastros que dan cuenta de posibles tensiones generadas por aquella concepción. Un ejemplo es el texto “Teatro de ideas y teatro de masas” de Álvaro Yunque, publicado en 1945 por la revista *Latitud*, vinculada al PC, en el cual se reproduce un debate imaginario respecto al escenario teatral del momento. Si bien el mismo se produce en una coyuntura de declive del teatro independiente y en un contexto político marcado por la emergencia del peronismo, creemos que permite entrever debates de la época. Allí, uno de los personajes señalaba, en relación a la baja calidad del teatro comercial, que: “Tal vez tenga razón *la extrema izquierda* protestando”, ya que él sabía de primera mano que los empresarios del espectáculo consideraban que el público “sólo desea divertirse” cuando no era así. Ante esta declaración, uno de sus interlocutores respondía que sería bueno exhibir espectáculos escogidos de forma más criteriosa los domingos a la mañana, para acercar al público “un teatro superior”. Por su parte Martín Yañez, protagonista del debate, replicó que estos estaban destinados a una “minoría intelectual”, alejados de “la masa” y que respondían, al igual que el teatro comercial, a intereses económicos, pues las obras clásicas que representaban resultaban más lucrativas que “los nombres de desconocidos jóvenes argentinos”.²⁸

Aunque la escena terminaba reafirmando la crítica al teatro comercial y la decadencia artística en Argentina, advierte sobre tres núcleos problemáticos. En primer lugar la asunción respecto a que “la extrema izquierda” se oponía al espectáculo como entretenimiento, sabiendo que, en boca de uno de los personajes, “la vida diaria, dolorida y afanosa, puede hacernos buscar sólo una diversión en el teatro”. Esto es, el diálogo da cuenta de una tensión entre el PC y el “deseo popular”. Por otra parte, expresa un desencuentro respecto al destinatario del teatro “elevado”, luego identificado con el teatro independiente, que estaría reducido a una “minoría intelectual”. Finalmente, refleja un cuestionamiento al propio contenido de aquel teatro en el que el “canon” opaca a las producciones nacionales. En 1943 la IAPE resaltaría también algunas de estas contradicciones, sosteniendo que el “halo romántico” de estas iniciativas no se correspondía con las “nuevas necesidades” del teatro.²⁹ Es decir, se trata de una serie de obstáculos ante los cuales se enfrentó la oposición entre teatro comercial y teatro independiente. El hecho de que un escritor interiorizado en la escena

y vinculado al PC como Yunque los reflejara en una publicación cercana al PC, permite pensar que aquellos debates no eran ajenos a la cultura comunista.

En síntesis, tanto la dicotomía entre lo “popular” y lo “elevado” como la eficacia del circuito independiente para contrarrestar la ampliación del medio comercial, fueron elementos que tensionaron y marcaron las fronteras del programa “pedagógico” que construyó el PC ante el avance de la cultura masificada. La presencia de un canon anclado en el ejemplo soviético y la tradición cultural del liberalismo europeo, coexistió con la pretensión de emanar desde el cine valores vinculados al nacionalismo, el folclorismo y la historia local relatada en clave liberal, propia de la etapa frentista. La defensa de una escena independiente, a la cual estaban vinculados artistas cercanos al PC, parece haber coexistido dificultosamente con la idea de llegar a “las masas”.

Pero si a diferencia del periodo de Clase Contra Clase, el PC abandonó las distinciones de clase para referir al espectáculo “de masas” y a una distinción centrada en los fines comerciales y “morales”, esto no aminoró su necesidad de vincularse con sectores obreros. ¿De qué modo el PC convivió con estas tensiones? Para introducirnos en este interrogante consideramos necesario escrutar en el vínculo del PC con otro de los grandes “artefactos culturales” que constituyeron la industria del espectáculo en el periodo: la radiofonía.

ENTRE EL RECHAZO DE LA RADIOFONÍA Y LA INCORPORACIÓN DEL CARNAVAL Y DE LAS “ESTRELLAS” EN LAS FESTIVIDADES DEL PC.

La radiofonía, y la radio como artefacto, han sido consideradas como uno de los principales vehículos en la homogeneización de una “cultura de masas”. Más allá de su popularidad, el teatro o el cine, eran representados en escenarios con aforo limitado, con públicos relativamente independientes entre sí y estaban expuestos a la necesidad de llenar las butacas. Por su parte, la radio podía sonar las 24 horas del día, alternando un concierto en el Teatro Colón con el relato de una pelea de Box y el radioteatro del momento. Pero además, lo hacía sin que los oyentes debieran salir de sus hogares, a un costo relativamente bajo y sin dejar de pasar tiempo con sus familias. Hacia la década del 30, unas pocas emisoras controlaban un mercado de millones de radioescuchas (Sarlo, 1992; Matallana, 2006; Karush, 2013).

Esta diseminación de la radio tuvo un impacto en el conjunto de los espectáculos masivos y en la política, generando enérgicas reacciones entre quienes vieron en ella una amenaza, ya sea por su competencia con los géneros “tradicionales”, o por su capacidad de monopolizar la voz frente a un público masivo y popular. Muchos intelectuales, artistas, pero también sindicalistas³⁰ y críticos del ámbito cultural de la izquierda vernácula, fueron reactivos al contenido que emitía la radio.

El PC fue parte de esta tendencia, adoptando como propia la distinción entre lo “culto” e “inculto”, pero adicionando algunas características propias. Una de ellas fue el planteo de sindicalización de los trabajadores vinculados a la radio, al teatro o al cine, para evitar los abusos laborales de las *broadcasting* y así preservar el nivel cultural de cada ámbito artístico (Ribeiro Veras, 2015). Los radioteatros eran calificados en la prensa partidaria como “la perfecta caricatura del teatro”, en los cuales “sedicentes actores, representan ‘obras’ de oscuros literatos de micrófono, cuyos valores están al margen de la menos exigente apreciación estética”. Su influencia crecía debido a la disposición de un público “ingenuo” y “semi analfabeto”, y por lo permisivo de un sistema radial que abría el micrófono a quienes “están pervirtiendo irremediabilmente la sensibilidad del pueblo”. La prioridad ante esta realidad estaba en defender al “verdadero” teatro, que estaba siendo relegado por estos “recién llegados”, mediante la acción gremial y la organización de los actores.³¹ Así, el PC combinó la defensa moral de una actividad cultural considerada más valiosa, con la actividad sindical.

Pero no actuó exclusivamente en defensa de los ámbitos artísticos tradicionales. También aplicó esta táctica para la organización de los propios trabajadores de la radio. En su prensa denunció a radio *El Mundo* por explotar a los músicos de las orquestas que acompañaban sus programas centrales, quienes debían trabajar sin descanso y ensayar por magros sueldos.³² Además, señalaba que las permanentes transmisiones

de bailables provocaban una gran desocupación entre los mismos músicos dedicados a animar fiestas los fines de semana.³³ Debido a esto, el PC se sumaba al pedido de los músicos organizados para exigir la supresión de las transmisiones bailables nocturnas. La responsabilidad central de esta situación se atribuía a los dueños de la radio, guiados, como cualquier capitalista, por la sed de ganancia, independientemente del contenido artístico.³⁴ La lucha contra la lógica mercantil del servicio radial debía ir de la mano de la organización de sus trabajadores.

Esta crítica sindical se combinó con una distancia a la hora describir el contenido radial, incluso aunque este fuese acogido por audiencias populares, particularmente en lo referido a la actuación de los “cómicos” y las grandes estrellas de la radio. La función educativa que esta debía cumplir era incompatible con un contenido que sólo buscaba la “risa fácil” y el entretenimiento distractivo. Por lo tanto, los *capocómicos* eran señalados como la principal encarnación de aquel mal. En la visión del PC, estos no solo cobraban sueldos exuberantes, contrastantes con su baja calidad artística, sino que destruían el lenguaje con “infinitud de cosas grotescas y rebuscadas con el fin de lograr la risa del público oyente”. Así, Nini Marshall, por más que era “eficiente” en sus interpretaciones, lo hacía sobre “obras carentes de nivel artístico”, particularmente cuando interpretaba a Catita, utilizando “expresiones desmedidas”.³⁵

A su vez, su éxito iba en detrimento de los “verdaderos artistas”, quienes tenían el talento pero no los medios para visibilizarlo.³⁶ En el caso del Tango, se sostenía que el género se encontraba “lamentablemente invadido y desnaturalizado” por el circuito comercial, siendo rescatables solo algunas orquestas, como la Típica de Osvaldo Pugliese, militante comunista (Campione, 2020). Es decir, en el *discurso* del PC, existía una barrera con cualquier producción, independientemente de su popularidad, cuyo fin no fuese la masificación de una cultura “verdaderamente moralizante”.

Pero, ¿cuál era ese contenido moralizante que debía emanar de las radios? Centralmente, al igual que en el caso del cine y el teatro, se debía transmitir un contenido educativo que combinase rasgos de la cultura “clásica” con una propagación de la “conciencia nacional”. El Teatro del Pueblo había hecho intentos infructuosos por incorporar sus obras en *Radio Sarmiento*, en *Radio Stentor* y en *Radio Splendid*, mientras que en la prensa del PC y de algunos sindicatos, incluso la propia CGT, se recomendaba la audición de *Radio Moscú*, pero las fuentes no reflejan ningún proyecto alternativo duradero a las emisoras comerciales. Con lo cual la atención del PC estuvo colocada en recomendar a las grandes *broadcasting* la incorporación de otro tipo de material, entre los que resaltó la música folclórica, la cual no era considerada como “erudita” por la crítica, pero representaba el vínculo entre la tradición nacional y el arraigo popular que perseguía como identidad.³⁷

Es decir, el contenido que debía primar no era el emanado por la propia voz partidaria o por sus artistas en pos de recrear una cultura comunista o proletaria. Durante esta etapa se reafirma una pertenencia nacional, de difusas fronteras de clase, en la cual lo “popular” no se articulaba necesariamente con la realidad del proletariado, sino con una interpretación mitológica sobre el mundo agrario como depositario de las “raíces” locales, combinado con un intento de “corregir” las deformaciones de la ya inevitablemente instalada cultura del tango, del jazz y del radioteatro.

Pero, si las empresas de radiofonía solo respondían a los intereses del público y sus auspiciantes, ¿de qué modo era posible conseguir que modifiquen su programación? Centralmente mediante la acción estatal. Revistas como *Actualidad*, o el periódico *Orientación* hicieron permanentes referencias a la inacción estatal frente a la “mediocridad artística”³⁸ y a su ineficacia para establecer una “reglamentación eficiente en el orden cultural”.³⁹ Las exigencias al Estado referían tanto al fomento de ciertos contenidos, como a la corrección de los defectos de las transmisiones, el lenguaje obsceno, las representaciones vulgares, el exceso de publicidad y hasta la forma de cortar las canciones que se utilizaban como “relleno”.⁴⁰ A su vez, pese a las críticas hacia ellos, se esperaba que los directores de las radios colaborasen en esta tarea, ya que “deben velar por el mejoramiento cultural del pueblo” aunque aún no han comprendido “la verdadera obra que están obligados a realizar”.⁴¹

De este modo la prensa comunista proyectó la idea de un esfuerzo mancomunado entre trabajadores radiales, el Estado y los empresarios mediáticos para alcanzar una radiofonía “de calidad” que elevase el nivel cultural de la población. Esta búsqueda confluía con la perspectiva de arraigarse en una tradición nacional, cuya verdadera esencia era ocultada por los intereses comerciales. Si como han sostenido algunos análisis (Karush, 2013; Gil Mariño, 2015), la cultura de masas ha sido un vehículo privilegiado para la constitución de un determinado tipo de identidad nacional entre los trabajadores, el PC buscó influir en aquel proceso alejándose de la perspectiva de reproducir una “subcultura” ajena a los circuitos masivos. Se puede señalar entonces una articulación entre esta perspectiva y los rasgos típicos de la estrategia frentista, tendiente a elaborar un programa de gobierno policlasista y de “unidad nacional”, donde los rasgos específicos de la acción obrera resultan un mero apoyo respecto de una alianza de clases más amplia con sectores de la burguesía (Piro Mittelman, 2021).

Ahora bien, más allá de estos postulados teóricos, en su acción práctica ¿fue compatible para el PC su exponencial crecimiento en el movimiento obrero durante esta etapa, y su orientación basada en la conquista de “las masas”, con su rechazo a la cultura de arraigo popular? ¿Era posible que los obreros que participaban de las iniciativas culturales, sociales y deportivas del PC sintieran a su vez rechazo por el radioteatro de Tita Merello, evitaran la sonrisa ante los films de Luis Sandrini o que rechazasen el Jazz y la milonga para sus bailes?

Una primera constatación de las tensiones entre los postulados que hemos analizado y la realidad de una cultura de masas que avanzaba a ritmos industriales sobre los hogares obreros se observa en la incorporación en la prensa del PC de una sección dedicada a la radio. Tanto “Hablemos de Radio” en *Orientación* como “El objetivo viajero” y “Radio” en *La Hora*, no se limitaron a plantear un programa político y cultural para la radiofonía local, sino que hicieron las veces de cartelera radial, anunciando programas destacados y transmisiones especiales, las cuales incluían a las emisoras comerciales como *Radio Belgrano* o *El Mundo*. *La Hora* explicaba que esta incorporación se debía a que la radio, como “conquista del genio humano”, había alcanzado ya “un arraigo popular tan considerable, que sería absurdo desconocerle gravitación excepcional en todo cuanto se vincula con la evolución y el progreso de la humanidad”.⁴² Más allá del tono positivista de la propuesta, resulta elocuente la referencia a la imposibilidad, casi forzada, de dar cuenta de su “arraigo popular”.

Esta tensión entre un público popular, al cual se quería educar y organizar, y la gravitación creciente de la cultura de masas en la formación de sus gustos, se evidenció en la asimilación del PC de esta cultura en sus instancias de sociabilidad, reuniones, festivales y bailes. Como ha señalado Camarero (2007), durante el periodo de Clase Contra Clase, las reuniones sociales organizadas por el PC contaron con un variado repertorio artístico que combinaba el entretenimiento (centrado en el teatro o la poesía) con la función educativa dedicada a las familias obreras (mediante conferencias o la entonación de himnos obreros). Por el contrario, durante la etapa frentista observamos el avance del entretenimiento como finalidad casi exclusiva, la apelación a un público masivo más que específicamente obrero y la preminencia del baile sobre otras funciones artísticas. Es decir, se produjo la disolución de una serie de instancias que habían constituido un espacio propio de la identidad obrera, en pos de una cultura “popular” de contornos mucho menos definidos y donde el tono moralizante respecto a estas expresiones culturales era dejado en un segundo plano.

El contraste más marcado entre estos dos momentos lo representa la incorporación por parte del PC del Carnaval entre sus festividades. Si durante la década del 20 y comienzos de los años 30 la celebración inspirada en el Rey Momo era rechazada por los comunistas (aunque también por anarquistas y socialistas), debido a que fomentaba el “embrutecimiento de las masas” y representaba un “ataque a los principios de la lucha de clases”, producto de su carácter poli clasista, a inicios de la década del 40 era presentada como una “hermosa y alegre fiesta popular”.⁴³

Un rasgo característico de estas celebraciones fue el vínculo con el diario partidario. El encargado de organizar los bailes de Carnaval fue *La Hora*, ya que su objetivo era fomentar la camaradería entre “todos los que estamos empeñados en esta obra de periodismo higiénico”. Para ese fin se utilizó otro espacio vinculado al

PC: el campo de deportes de la Universidad Obrera de la Construcción. El periódico convocaba a sus amigos a “divertirse en grande, bailando a los compases de las dos orquestas que acaudilla el maestro Osvaldo Pugliese, eligiendo en un reñido plebiscito, a la Reina de LA HORA” y participando en “variados y sorprendentes concursos”. Por su parte, las referencias políticas de los bailes no tenían que ver con alguna conferencia partidaria o discurso de algún referente, sino que quedaban diluidas en el tono festivo de la actividad: “Los precios de esta fiesta, alegre y democrática, son también alegres y democráticos: \$1.50 para caballeros y \$0.50 para damas”.⁴⁴ A su vez, se aclaraba que la elección de la reina no debía traer reminiscencias monárquicas, ya que *La Hora* quería que su trono sea “efímero” y “asentado sobre bases estrictamente democráticas”.⁴⁵ En sintonía con el discurso frentista y marcando una distancia respecto de la autonomía de la cultura obrera se aclaraba que “la consagrada será premiada con una medalla de oro donada por los fabricantes de Jabón Federal”.⁴⁶

El señalamiento respecto de los rasgos festivos y populares del carnaval no se limitó a los propios festivales auspiciados por el PC. *La Hora* reflejó el desarrollo del conjunto de las convocatorias, particularmente las realizadas en los clubes de barrio y en los estadios de fútbol, como Boca Juniors, Chacarita, Vélez Sarsfield y Atlanta. Incluso el corso oficial que se desarrollaba en la Avenida de Mayo, era descripto como “un fastuoso desfile alegórico”, en el cual se desarrollaban “una interesante serie de actos oficiales y reuniones auspiciadas por entidades sociales y recreativas”.⁴⁷ Esta actitud hacia la festividad oficial se modificó con el surgimiento del peronismo, cuando se describió al Carnaval de 1946 como “vacío de bullicio popular”.⁴⁸ De este modo, más que buscar recrear una cultura autónoma, los corsos del PC buscaban competir e integrarse a una oferta del entretenimiento que consideraban ineludible.

Pese a la amplitud en la aceptación de esta festividad, desde el punto de vista de la composición social, los carnavales organizados por el PC evidenciaron una fuerte presencia proletaria. El público no asistía solo con sus familias, sino como parte de delegaciones obreras de distintos gremios, como el textil y el metalúrgico, además de los obreros de la construcción, a los cuales pertenecía la sede social.⁴⁹ Refiriéndose a las décadas pasadas *La Hora* explicaba que la adopción de esta celebración llenaba un vacío respecto a la identidad de clase del Carnaval, en tanto previamente existían celebraciones con las cuales los trabajadores no se podían identificar, tanto aquellas de carácter aristocrático, como aquellas “populares” marcadas por una “pobreza desoladora”. Ahora el “Momo” dejaría su corona aristocrática y se pondría un “mono azul obrero” para encarar un “magnífico Carnaval Democrático y antiimperialista”.⁵⁰ Es decir, la composición obrera era reivindicada en tanto el PC se asumía como único vocero auténtico de la misma. Pero no ya en función de una reafirmación obrerista sino de una “democrática” y “antimperialista”, propia del discurso frentista.

Ahora bien, si el PC buscaba “competir” e insertarse en los mecanismos de sociabilidad establecidos como “populares” para el entretenimiento de masas, ¿de qué modo logró recrear una oferta atrayente para un público masivo poco habituado a los rituales partidarios? A partir de analizar la oferta de festivales y bailes vinculadas al PC, tanto las organizadas por sus periódicos como por las organizaciones sindicales afines, observamos que pese a las críticas a la cultura del entretenimiento comercial se acrecienta en ellos la participación de artistas vinculados a la radio, al cine y al teatro como “atractivos” para participar de las celebraciones. Por otra parte se reduce, hasta prácticamente desaparecer, la presencia de conferencias educativas, que son desplazadas a otros ámbitos más “cultos” como la AIAPE.

Muchos de los bailes y fiestas organizadas por el PC en este periodo anunciaban que a ellos concurrirían “los artistas más populares y cotizados” de la radio, el cine y el teatro. En oposición a la idea de Barletta sobre lo perjudicial de exaltar a las “grandes figuras” por sobre el colectivo de artistas, estos festivales hicieron de su participación el atractivo central. Así, el corso organizado por *La Hora* señalaba que su programación era imperdible por la asistencia de Fanny Brenna, primera actriz del teatro nacional, acompañada por Julia Giusti “que acaudilla uno de los conjuntos de radioteatro más populares de Radio Belgrano” y Ricardo Lagos, primer autor del conjunto de Irma Córdoba. A su vez, se sumarían artistas como Luis Roldán, “la gran sensación

mejicana, que canta exclusivamente para Cafiaspirina por los micrófonos de Radio Belgrano”, resaltando que “la presencia de este astro radio-telefónico causará sensación entre el público concurrente”.⁵¹ Del mismo modo, un festival organizado por un Comité Barrial de Valentín Alsina, presentaba su programación aclarando la pertenencia de los artistas a la farándula mediática: “1-Horacio Torrado, galán de LR1 y LR3 Radio Belgrano; 2-Roberto Lagos, galán de LR1 y LR3 Radio Belgrano”.⁵² Es decir, las “primeras figuras” no solo no eran cuestionadas, sino que eran colocadas en el centro de la actividad social.

El lugar destacado de estas estrellas, a su vez, daba cuenta del desplazamiento de las conferencias y discursos partidarios en las celebraciones. Si aún en 1939 se sostenía en el festival de *Orientación* un programa en donde se combinaban los conciertos de violín con las representaciones teatrales y las conferencias de Faustino Jorge y Ernesto Giudice, hacia 1940 la atracción central fueron Los Hermanos Abrodos, y la conferencia se redujo a unas “breves palabras de agradecimiento a cargo de Ernesto Giudice”.⁵³ En los años posteriores esta tendencia se profundizó, tomando centralidad casi absoluta el númeroailable encabezado por la orquesta Típica de Osvaldo Pugliese y por la Aleluya Jazz Band. Ya en 1945 estos festivales cobraron una dimensión masiva, con el regreso a la legalidad del PC, destacándose el organizado en septiembre de aquel año por Atahualpa Yupanqui (quien en esos meses se afilió al PC) en el Luna Park, que fue anunciado como “una fiesta pública por el triunfo de las democracias, contando para ello con la colaboración y adhesión de destacadas figuras del cine, del teatro y de la radio”.⁵⁴ Como se observa en estas grillas artísticas, el Jazz, el Tango y el Folclore desplazaron del centro de la escena a la música académica, de cámara o clásica, lo cual seguramente se debió tanto al hecho de ser “bailables”, como a que su popularidad permitía que algunos conjuntos convocasen a un público propio, como la “barra” que seguía a Osvaldo Pugliese.⁵⁵ Estas convocatorias, a su vez, reflejan los acercamientos del PC a figuras reconocidas de la cultura masiva, lo cual evidencia sus esfuerzos por integrarse a la misma.⁵⁶

A su vez vale señalar que los bailes y fiestas del PC se mimetizaron en su contenido con los que podemos observar en los organizados por la Unión Obrera Textil, La Federación Gráfica Bonaerense o la FONC.⁵⁷ En ellos se daba una similar combinación entre presentadores de radio, con números bailables encabezados por orquestas de Jazz y Tango y entretenimientos para la familia. En estos gremios, al igual que en los festivales del PC, las conferencias se trasladaron a otros espacios, como la Universidad Obrera de la Construcción, la AIAPE o las bibliotecas.

Es decir, si en el plano de sus formulaciones teóricas y programáticas el PC se sumó al rechazo de intelectuales, periodistas, escritores y dramaturgos a la acción “embrutecedora” de la radiofonía local, en su práctica cotidiana mucha de esta producción artística fue asimilada.

PALABRAS FINALES

Si la acción de los individuos en sus formas de reproducir sus espacios de sociabilidad y movilización política no puede ser identificada miméticamente con determinados discursos e ideologías, sino en la interacción de estos con una práctica y contexto concretos (Bisso, 2009), lo mismo puede decirse de una organización partidaria como el PC. Como hemos señalado a lo largo de este artículo, los preceptos teóricos y programáticos que por momentos parecían establecer una separación tajante entre el comunismo vernáculo y la industria cultural que se desarrolló en la década del 30, no siempre fueron coincidentes con su práctica concreta. La actividad cultural del PC, por ende, puede ser inscripta en distintas temporalidades, una de más largo plazo, que responde a su inserción social y política en medios sociales con lógicas y desarrollos propios; y otra propia de sus vaivenes políticos que, como hemos visto, también impactaron fuertemente en su desenvolvimiento.

Por más que en su prensa el PC fuese sumamente crítico con los radioteatros, el cine, el teatro comercial y sus actores, debió recurrir a ellos para tornar atractivos sus festivales y reuniones sociales. Se puede conjeturar

que esta dualidad respondía a las contradicciones propias de sus múltiples ámbitos de inserción en la etapa frentista: si entre las organizaciones intelectuales como la AIAPE, o en el ámbito más general de las organizaciones “democráticas”, la “defensa de la cultura” se identificaba con la cultura letrada, de tinte clásico, occidental y particularmente europeo, las organizaciones obreras de masas no parecían responder a estos parámetros.

Los espectáculos masivos canalizados a través de la radio, el cine y el teatro comercial habían arraigado en la cultura popular entremezclándose con aquellos trabajadores que el PC pretendía organizar. A su vez, la acción frentista implicó disolver las características distintivas de una cultura obrera autónoma en pos de una cultura “nacional”, o “popular” de bordes menos definidos y carente de los rasgos confrontativos con la cultura “burguesa”. La crítica a lo “comercial” del espectáculo pasó por un plano más moral y estético que clasista. Así, se fue moldeando un escenario híbrido en los vínculos del PC con la cultura de masas, en el que la crítica coexistió con la asimilación y la competencia por atraer al público obrero.

Finalmente se puede señalar que si bien la irrupción del peronismo en la vida política nacional a partir de 1945 inauguró nuevas identidades y culturas políticas entre los trabajadores, estas se asentaron sobre la existencia de tradiciones previas, entre ellas la comunista, que lejos de “mitificar” o sostener políticas culturales “abstractas” (James, 2010) debieron dialogar y adaptar su acción a la fisonomía que habían adquirido las prácticas culturales de los hogares proletarios.

FUENTES DOCUMENTALES

Actualidad. Artística-Económica-Social. Publicación Ilustrada.

CGT. Periódico de la Confederación General del Trabajo.

Conducta. Al servicio del pueblo. (Órgano del Teatro Del Pueblo)

El Obrero Gráfico. (Órgano de la Federación Gráfica Bonaerense)

El Obrero Textil. (Órgano de la Federación Obrera Textil)

La Hora. Diario de los trabajadores. (Diario del PC)

Nueva Gaceta. Revista de la Agrupación de intelectuales, artistas, periodistas y escritores.

Orientación. (Periódico del PC)

Trompo. Zumba en Libertad.

Unidad. Por la defensa de la cultura (Órgano de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores).

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1944). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Editorial Trota.

Ansaldi, P. (2021). El teatro judío como corriente modernizadora: la escena idish y su influencia en el campo teatral de Buenos Aires. *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, 54(2).
Doi: <https://muse.jhu.edu/article/794732>

Aricó, J. (1999). *La hipótesis de Justo. Escritos sobre el socialismo en América Latina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Artl, R. (2019). *Aguafuertes Porteñas: cultura y política*. Buenos Aires: Losada.

Barrancos, D. (1991). *Educación, cultura y trabajadores (1890-1930)*. Buenos Aires: CEAL.

Becerra, M. (2005). ¿Fiestas patrias o fiestas socialistas? Rituales escolares e identidad socialista a principios del siglo XX. En H. Camarero y C. Herrera. *El Partido Socialista en Argentina. Sociedad, política e ideas a través de un siglo* (pp. 97-120). Buenos Aires: Prometeo.

Benjamin, W. (2019) [1935]. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

- Bisso, A. (2009). *Sociabilidad, política y movilización. Cuatro recorridos bonaerenses (1932-1943)*. Buenos Aires: Editorial Buenos Libros.
- Buonuome, J. (2016). *Periodismo militante en la era de la información. La Vanguardia, el socialismo y los orígenes de la cultura de masas en la Argentina (1894-1930)*. (Tesis de Doctorado). Universidad de San Andrés.
- Camarero, H. (2007). *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina, 1920-1935*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Campione, D. (2020). Tango y comunismo. Apuntes en torno a Osvaldo Pugliese, política y cultura popular. *Contrahegemonía Web*, 26/7/2020. Recuperado de: <https://contrahegemoniaweb.com.ar/2020/07/25/tango-y-comunismo-apuntes-en-torno-a-osvaldo-pugliese-politica-y-cultura-popular-i/>
- Dubatti, J. (2008). Teatro independiente. En H. Biagini y A. Roig (dir.), *Diccionario del pensamiento alternativo* (pp. 517-518). Buenos Aires: Biblos.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen.
- España, C. (Dir.) (2000). *Cine Argentino. Industria y Clasicismo 1933-1956* (Vol. 2). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Fukelman, M. (2017). Un recorrido por el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires. En P. Ansaldo, M. Fukelman, M. Girotti, J. Trombetta (Comp.), *Teatro independiente: historia y actualidad* (pp. 47-66). Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Gayol S. y Palermo S. (Ed.) (2018). *Política y cultura de masas en la Argentina de la primera mitad del siglo XX*. Los Polvorines: Ediciones UNGS.
- Gil Mariño, C. (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo.
- Guiamet, J. (2017). *Tentaciones y prevenciones frente a la cultura de masas. Los socialistas argentinos en el periodo de entreguerras*. (Tesis de doctorado). Universidad Nacional de La Plata.
- Guiamet, J. (2019). El socialismo argentino, "la cultura" y la cultura de masas en los años de entreguerras. *Cuadernos de Historia Cultural*, 8, 93-118.
- Graciano, O. (2008). *Entre la torre de Marfil y el compromiso político. Intelectuales de la izquierda argentina 1918- 1955*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gutiérrez, L. y Romero, L.A. (2007). *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Hobsbawm, E. (1987). *El mundo del trabajo. Estudios históricos sobre la formación y evolución de la clase obrera*. Barcelona: Crítica.
- Hoggart, R. (1990) [1957]. *La cultura obrera en la sociedad de masas*. México D. F: Grijalbo.
- Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- James, D. (2010). *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase, radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lida, M. y Mauro, D. (coord.) (2009). *Catolicismo y sociedad de masas en Argentina: 1900-1950*. Rosario: Prohistoria Ediciones.
- Mafud, L. (2020). El primer cine soviético en Argentina: el Comité Central de Ayuda al Proletariado Ruso y la distribuidora Russ Film (1922-1927). *Políticas de la Memoria*, 20, 220-223. <https://doi.org/10.47195/20.664>
- Marallana, A. (2006). *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- Mateu, C. (2008). *La producción cinematográfica en un país dependiente. Desarrollo cinematográfico argentino en las décadas del 30 y 40*. Ponencia presentada en: Jornadas de la Asociación Argentina de Historia Económica. Universidad Nacional de Tres de Febrero, Caseros.
- Montaldo, G. (2016). *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Navarro López, J. (2019). Fiesta, alcohol y entretenimiento popular. Crítica y prácticas festivas del Partido Obrero Socialista (Chile, 1912-1922). *Historia (Santiago)*, 52(1), 81-107. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942019000100081>
- Ordaz, L. (1980). El teatro argentino. Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo. En *La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor América Latina.
- Pasolini, R. (1999). La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales. En F. Devoto, F. Madero y M. Madero (Dir.), *Historia de la vida privada* (pp. 227-273). Buenos Aires: Taurus.
- Pasolini, R. (2013). *Los marxistas liberales. Antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pellettieri, O. (1990). *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (Dir.) (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- Petra, A. (2017). *Intelectuales y cultura comunista: itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires: FCE.
- Piro Mittelman, G. (2021). El Partido Comunista de Argentina desde el ingreso de la URSS en la Guerra Mundial hasta el golpe de Estado (1941-1943). *Izquierdas*, 50, 1-25. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7905488>
- Porrini, R. (2020). Formas de la cultura alternativa: las ‘veladas’ y los festivales de las izquierdas uruguayas (Montevideo, 1920-1950). *Izquierdas*, 49, 222-242.
- Prado Acosta, L. (2018). Entre el comunismo y la industria cinematográfica argentina: los escritores argumentistas Pondal Ríos, Amorim y Yunque (1938-1941). En S. Gayol y S. Palermo (ed.), *Política y cultura de masas en la Argentina de la primera mitad del siglo XX* (pp. 229-246). Los Polvorines: Ediciones UNGS.
- Prado Acosta, L. (2019). Obrerismo y antiguerrerismo, otros nexos entre intelectuales, artistas y partidos comunistas en el cono sur en la década de 1930. *Revista De Historia Social Y De Las Mentalidades*, 23(1), 105-136. <https://doi.org/10.35588/rhsm.v23i1.4115>
- Ribeiro Veras, F. (2015). De los palcos a los gremios. La organización laboral de los actores en Río de Janeiro y Buenos Aires entre 1930 y 1945. *Cambios y Permanencias*, 6, 272-306.
- Rivera, J., Romano, E. y Ford, A. (1985). *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa.
- Sarlo, B. (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Stedman Jones, G. (1989). *Lenguajes de clase. Estudios sobre la historia de la clase obrera inglesa*. Madrid: Siglo XXI.
- Suriano, J. (2001). *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890- 1910*. Buenos Aires: Manantial.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

NOTAS

- 1 Cuando a lo largo del texto se haga referencia a la “cultura obrera”, se lo empleará tanto en referencia a la propia utilización del mismo que hacían los actores de la época, particularmente el PC, como en referencia a un conjunto de prácticas, tradiciones, formas de sociabilidad y gustos, forjados en los ámbitos obreros, ya sea los lugares de trabajo, los hogares y barriadas proletarias, en una inescindible relación con las organizaciones sindicales y políticas que intervenían en aquel medio social. Esta será distinguida analíticamente de la “cultura de masas”, no porque los trabajadores no fueran partícipes de la misma, sino por el diverso impacto de ambas en la formación de una identidad “autónoma” de clase.
- 2 “Un film de la era amordazada”, *Unidad*, Enero de 1938.
- 3 “Meritorios esfuerzos y felices realizaciones en Nuestro Cine”, *Orientación*, 22/12/1938.
- 4 “Una hora de prueba vive la cinematografía nacional”, *Orientación*, 24/5/1939.

- 5 “¿Y, Vamos al cine esta noche? –No, dan películas nacionales”, *La Hora*, 11/5/1940
- 6 “Crónica de la radio”, *Conducta*, septiembre de 1938.
- 7 “Muy poco se ha hecho aún en materia de cine educacional”, *La Hora*, 6/3/1940.
- 8 “La Guerra Gaucha’ señala su rumbo al cine nacional”, *La Hora*, 24/11/1942.
- 9 “Un film nacional que además es argentino: ‘Mandinga en la Sierra’”, *Orientación*, 23/2/1939.
- 10 “Kilómetro 111” constituye una hermosa sátira social”, *Orientación*, 6/9/1938.
- 11 “Greta Garbo, Leal. Terminantes declaraciones de adhesión a los héroes de la república, formuló”, *Orientación*, 10/2/1938.
- 12 “El cine sonoro propaganda del antifascismo”, *Orientación*, 9/2/1939.
- 13 “Una nueva etapa en el cine”, *Nueva Gaceta*, 1a quincena de septiembre, 1941.
- 14 “Cartel de recomendaciones”, *Orientación*, junio de 1938; “Walt Disney...tu nombre es Mickey”, *La Hora*, 18/9/1941.
- 15 “Carta de Walt Disney’s Fantasia a Álvaro Yunque [manuscrito]”, Fondo Álvaro Yunque, Biblioteca Nacional.
- 16 “Crónica del cine”, *Conducta*, agosto de 1938.
- 17 “Trayectoria del cine soviético”, *Actualidad*, agosto de 1935.
- 18 “Sin precedentes: La novena semana de ‘Rusia en Armas’”, *La Hora*, 9/10/1941.
- 19 “He aquí una película de notable jerarquía”, *La Hora*, 25/7/1941.
- 20 “El Circo”, *Trompo*, julio de 1941.
- 21 Si bien ya desde mediados de la década de 1920 se habían puesto en pie iniciativas como el Teatro Libre (1927) el TEA (Teatro Experimental de Arte) (1928), La Mosca Blanca (1929) o El Tábano (1930), el Teatro del Pueblo fue la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo.
- 22 “Crónica de Teatro”, *Conducta*, septiembre 1938.
- 23 “3000 funciones de teatro de Arte”, *Conducta*, abril 1943.
- 24 “José González Castillo nos habla del Teatro Independiente; lo cree cátedra”, *La Hora*, 16/2/1940.
- 25 “Habla Leónidas Barletta de la Labor del Teatro del pueblo”, *La Hora*, 11/12/1940.
- 26 “Los autores independientes en los teatros comerciales”, *La Hora*, 2/12/1941.
- 27 “El teatro soviético se transforma en el plan espiritual de las masas”, *Orientación*, 20/10/1938.
- 28 “Teatro de ideas y teatro de masas”, *Latitud*, abril de 1945.
- 29 “La crisis de los teatros independientes”, *Nueva Gaceta*, marzo de 1943.
- 30 “La Radio, mostrador del fascismo”, *CGT, Periódico de la Confederación General del Trabajo*, 19/11/1937.
- 31 “La caricatura del teatro”, *Orientación*, 30/6/1938.
- 32 “Hablemos de radio”, *Orientación*, 10/8/1939.
- 33 “Hablemos de radio. La supresión de los bailables nocturnos piden los músicos”, *Orientación*, 7/9/1939.
- 34 “Sintoniza ‘El objetivo viajero’. Una voz argentina al servicio de la radiotelefonía”, *La Hora*, 8/4/1940.
- 35 “Nini Marshall”, *Orientación*, 17/8/1939.
- 36 “Al día”, *Conducta*, septiembre 1938.
- 37 “Hablemos de radio. Hace falta fomentar el verdadero folclore”, *Orientación*, 17/8/1939.
- 38 “Servidumbre de la radiotelefonía argentina”, *Actualidad*, agosto de 1935.
- 39 ¿Monopolio de la radiodifusión?, *Orientación*, 14/7/1938.
- 40 “Discos mutilados”, *Orientación*, 27/7/1939.
- 41 “Hablemos de Radio”, *Orientación*, 20/7/1939.
- 42 “La Hora informará sobre las actividades radiotelefónicas”, *La Hora*, 23/3/1940.
- 43 “Momo comienza a agitar sus cascabeles sobre la ciudad ávida de Sana Alegría”, *La Hora*, 25/1/1940.
- 44 Ídem.
- 45 “Para el Carnaval ‘La Hora’ acompañará a la Ciudad en su alegría y bullicio”, *La Hora*, 28/1/1940.
- 46 “Records de bullicio se batieron estas noches en Heredia número 1225”, *La Hora*, 6/2/1940.
- 47 “Con un extraordinario entusiasmo público se han iniciado los festejos del carnaval”, *La Hora*, 4/2/1940.
- 48 “Sin mucho brío, se deslizan las carnestoleadas”, *La Hora*, 4/3/1946.
- 49 Los bailes de La Hora, han abierto rumbos en la alegría popular”, *La Hora*, 7/2/1940.
- 50 “Un momo democrático y realmente alegre darán al pueblo los bailes de ‘La Hora’”, *La Hora*, 21/2/1941.
- 51 “Luis Roldán cantará esta noche en el baile de La Hora”, *La Hora*, 17/2/1940.
- 52 “Enorme entusiasmo hay por el Festival de Esta noche, organizado en Valentín Alsina por ‘La Hora’”, *La Hora*, 24/5/1940.
- 53 “Gran Festival de Orientación”, *Orientación*, 18/7/1940.
- 54 “Un gran festival se realizará el Martes 25 en el Luna Park”, *Orientación*, 19/9/1945.
- 55 Campione, Daniel (2020), “Tango y comunismo...”, Óp. Cit.
- 56 Petra, Adriana (2018), *Intelectuales y cultura comunista...* Óp. Cit. pp. 105-106.

- 57 “Mucho brillo tuvieron las fiestas textiles”, *El obrero textil*, septiembre de 1940; “Carnaval 1941”, *El obrero de la Construcción*, 1/2/1941; “El Pic-Nic del día 25 de febrero”, *El obrero gráfico*, enero de 1940.