



Peronismo y *star system*.

Vínculos e intercambios de capitales entre política y campo del espectáculo durante el primer peronismo (1946-1955)

Peronismo and star system. Relations and capital exchanges between politics and the spectacle field during the first peronism (1946-1955).

Federico Lindenboim

 orcid.org/0000-0002-5283-3675

Universidad Nacional de San Martín

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales

Núcleo de Historia Reciente/

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

 fedelinden@yahoo.com.ar

Resumen

Este artículo busca reconstruir las transformaciones que acontecieron en el campo del espectáculo entre 1946 y 1955. Además, se propone considerar a las estrellas como mediadores entre gobierno y sectores populares para la difusión de una visión de mundo, como un grupo de intelectuales de nuevo tipo. Para ello, recurre a herramientas de los estudios sobre medios, cultura, sociedad y política, con premisas de la Sociología de la Cultura y la Historia de los Medios. Se analizaron las revistas del espectáculo, *Radiolandia*, *Antena* y *Sintonía*, y también correspondencia de la Subsecretaría de Informaciones, ubicada en el Archivo General de la Nación. Se concluye que el peronismo generó un profundo proceso de heteronomización al interior del campo del espectáculo. Esto implicó una transformación de las trayectorias de consagración, así como los capitales y atributos puestos en juego.

Cómo citar este artículo/ How to cite this article: Lindenboim, F. (2022). Peronismo y star system. Vínculos e intercambios de capitales entre política y campo del espectáculo durante el primer peronismo (1946-1955). *Revista de Historia Americana y Argentina*, 57 (2), pp. 265-298. <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/revihistoriargenya> o <https://doi.org/10.48162/rev.44.034>

También se muestra las diversas formas en que las estrellas contribuyeron en la construcción hegemónica.

Palabras clave: peronism; medios de comunicación; hegemonía; espectáculo; star system.

Abstract

The aim of this paper is to rebuild the transformations on the spectacle field that occurred during 1946-1955. Furthermore, it proposes to reconsider the stars as a mediators between government and the people, in the dissemination of a specific vision of the world, consider them as a group of intellectuals of a new kind. This paper use multiple methods and relies on studies on media, cultural, society and politics, with premises from de Cultural Sociology and the Media History. For this study, different spectacle magazines were analyzed, such as *Radiolandia*, *Antena* and *Sintonía*. We also analyzed the correspondence from the *Subsecretaría de Informaciones*, found on the *Archivo General de la Nación*. This paper shows that peronism caused a deep heteronomization within the spectacle field. This implies a transformation in the trajectory of success, as well as in the capitals and the resources putted into play. In addition, it demonstrates the different ways in which the stars contributed to the hegemonic construction.

Key words: peronism; mass media; hegemony; spectacle; star system.

Recibido: 17/08/2021. **Aceptado:** 09/12/2021

Introducción

Los estudios sobre el peronismo se podrían separar entre aquellos que hacen hincapié en su elemento de ruptura, y aquellos que señalan las continuidades con los años treinta. Girbal-Blacha (2003) planteó que más allá de las continuidades con los años 30 a nivel de lo fáctico, el peronismo produjo una ruptura crucial a nivel del imaginario. En ese sentido, este artículo plantea que las relaciones establecidas entre el peronismo y el campo del espectáculo produjeron un cambio en los imaginarios sobre la política, sobre los medios de comunicación y sobre los agentes que allí intervenían. Plotkin (1994) indicó que el peronismo fundó una nueva cultura política, y este artículo propone que parte de esa nueva cultura política también se desarrolló a partir de las relaciones establecidas con el ambiente

del espectáculo, y con las formas de las sensibilidades allí aprendidas por los sectores populares. Es por ello por lo que el peronismo “[p]artió el campo intelectual y cultural con un corte nítido de profundidad inédita y, en muchos casos, irreversible” (Sarlo, 2001, p. 38). Esa ruptura fue mucho más profunda en el campo del espectáculo donde, a diferencia del campo intelectual, se logró una reorganización política del mismo. Por ejemplo, en las artes escénicas investigadas por Cadús (2020), la política del peronismo pudo generar tensiones debido a que la danza clásica y el *ballet* eran originariamente consumos culturales de la elite intelectual y social; sin embargo, la cultura de masas era un espacio predominante de consumo por los sectores populares. Recién a comienzos de la década del cuarenta la industria cinematográfica intentó producir películas que dialogaran con las clases medias (Kelly Hopfenblatt, 2019), lo que precisamente señala su carácter de consumo casi exclusivamente popular. La radiofonía tenía incluso un anclaje mayor en los sectores populares, siendo un medio de comunicación gratuito, de presencia en casi todos los hogares, y parte de la vida cotidiana (Gallo, 1991; Matallana, 2006a; Claxton, 2007)

Las vinculaciones entre la política y los medios de comunicación de masas, así como los agentes que allí se desempeñaron, fueron muy diferentes en la década de 1930, años de desarrollo y consolidación. Matallana (2006a) indicó que la dictadura encabezada por el general José Félix Uriburu implementó un uso político de la radiofonía, aunque se limitó a transmitir boletines oficiales. La autora también señaló que fue la Iglesia Católica la institución que mejor incorporó la radiodifusión. Además de tener diferentes sacerdotes con diversas audiciones radiales, para el XXXII Congreso Eucarístico Internacional en Buenos Aires en 1934, la Iglesia hizo un uso intensivo de la radiofonía, construyendo un evento masivo y mediático (Matallana, 2006b). Otro antecedente fue Manuel Fresco, gobernador de la provincia de Buenos Aires entre 1936 y 1940. Este político simpatizante de los fascismos europeos, y miembro del Partido Demócrata Nacional, llevó adelante una serie de audiciones radiales inspiradas en las *fireside chats* del presidente estadounidense Franklin D. Roosevelt (Matallana, 2006a)¹. Por su parte, González Velázco (2012) reconstruyó la primera experiencia política de los actores de teatro. Se trató del partido Gente de Teatro, que tuvo una única presentación en las elecciones para el Consejo Deliberante

¹ Las charlas del hogar, sería su traducción, consistieron en conversaciones y mensajes radiales realizados por Roosevelt entre 1933 y 1944.

de la ciudad de Buenos Aires en 1926. Esta experiencia no tuvo continuidad y se desvaneció rápidamente. Durante los años 30, período de desarrollo de la industria cinematográfica a partir del sonoro, y de consolidación de la radiofonía como el principal medio de comunicación, las relaciones del mundo del espectáculo con la política eran apenas incipientes. El peronismo significó un corte, un momento de reconfiguración cultural tanto del espectáculo como de la política.

Las relaciones entre el peronismo y el mundo del espectáculo tuvieron diversos tratamientos. Principalmente fueron una dimensión o parte dentro de trabajos más amplios que trataron la historia del cine argentino (España, 2000. Di Núbila, 1959. Peña, 2012). Hubo importantes trabajos que analizaron las políticas del gobierno peronista hacia la industria cinematográfica en particular, o también la radiofonía (Girbal-Blacha, 2003. Gené, 2005. Kriger, 2009. Karush, 2013. Lindenboim, 2020b). Algunas investigaciones trabajaron el *star system* local y sus vínculos con la política del período. Se debe destacar a Maranghello quien tanto en su biografía sobre Eva Perón (2016), como en la de Fanny Navarro (Maranghello e Insaurralde, 1997), pudo acumular una enorme cantidad de información sobre las trayectorias de vida de ambas mujeres, como del mundo del cine y radio. Mazzaferro (2018) en su historia de la celebridad, dedicó un capítulo a los años peronistas y estableció que política y espectáculo sufrieron un proceso de mezcla y asimilación. También Calzón Flores (2013) realizó un análisis del *star system* durante esos años, y propuso a la estrella como una guía de comportamientos éticos y estéticos. Lindenboim (2020b; 2021a; 2021b) señaló la participación de actores y actrices en la propaganda de gobierno, planteando que el mundo del espectáculo no sólo colaboró con la política peronista, sino que la radiofonía también fue una herramienta de construcción de hegemonía a partir de la reivindicación de los gustos populares. En este artículo se propone que el peronismo logró reorganizar al *star system* de acuerdo con sus posicionamientos políticos, tras conseguir un lugar dominante de la política al interior del campo del espectáculo.

La hipótesis de este artículo es que el campo del espectáculo experimentó un proceso de heteronomización en donde la política se situó como el agente dominante. El elemento heterónimo reorganizó el sistema de estrellas, redefinió las posibles trayectorias, cambió los lugares de consagración, así como los capitales requeridos. En otras palabras, si antes se necesitaba capital social (contactos en el ambiente) y poseer alguna destreza (fotogenia, buena dicción, saber actuar y/o cantar) para construir

una trayectoria en el espectáculo; la presencia dominante del peronismo en el campo exigió el visto bueno del gobierno. Esto fue posible porque la Subsecretaría de Informaciones, el principal organismo responsable de las actividades radiofónicas y cinematográficas dirigido por Raúl Apold, se convirtió en una mediación obligada para cualquier trayectoria dentro de un campo que fue perdiendo rápidamente su autonomía relativa.

A partir de este escenario se desprende una segunda hipótesis exploratoria: que, mediante la constante proximidad de las estrellas, el gobierno no sólo logró traducir políticamente el capital simbólico de éstas, sino que incluso los actores y actrices funcionaron como intelectuales, en un sentido gramsciano, en un significado ampliado del término. Debe considerarse que, ante la falta de referentes dominantes del campo intelectual, el peronismo encontró en las estrellas del espectáculo otro tipo de agente en el terreno de la cultura para desarrollar la visión de mundo y los modos del sentir de la "Nueva Argentina"².

Se trabajarán entonces dos dimensiones, el proceso de heteronomización del campo del espectáculo en general, y las formas en la que los distintos agentes se reposicionaron. Pero, además, se enfocará en el sistema de estrellas de cine y radio, dado el lugar político destacado que tuvieron en la construcción de hegemonía durante el peronismo, por su capital simbólico y lugar de referencia para los sectores populares. Estos intercambios y mezcla entre esferas fue una novedosa experiencia que representó un profundo cambio de escenario con lo ocurrido anteriormente.

El cambio de escenario

En los años treinta el campo del espectáculo comenzó a desarrollarse como espacio diferenciado por la división del trabajo, con cierto grado de autonomía relativa y con formas propias de legitimación. La aparición de los estudios cinematográficos, contruidos a partir de la incorporación del

² Mediante la denominación "modos del sentir" retomamos ideas elaboradas por Acha (2014a), quien postula que el peronismo habría logrado constituir una dimensión "trascendental" a la experiencia de los trabajadores: su institución simbólico-inconsciente funcionó como referencia de la realidad, dado que se fundamentó sobre una fórmula ideológico-emotiva basada en la construcción de un "sentimiento".

sonido a las películas, generó la posibilidad de competir por los mercados latinoamericanos (España, 2000. Di Núbila, 1959. Peña, 2012 Karush, 2013). La radiofonía fue el medio hegemónico del sistema de medios hasta entrada la década del 60. Luego de su primera transmisión local en 1920, bastaron pocos años para que la radio lograra alcance nacional, con un claro perfil comercial, con lenguaje y géneros propios, una programación amplia en horarios, constante y organizada, y con un *star system* consolidado (Bosetti, 1994; Matallana, 2006a; Claxton, 2007; Fernández, 2008, Tobi, 2008; Rea, 2013; Berman, 2018). La radiofonía en Argentina tuvo un desarrollo exponencial que la convirtió en fuente de información, entretenimiento doméstico y referencia cultural casi excluyente para los sectores populares (Gallo, 1991; Karush, 2013; Matallana, 2006a.). Su centralidad sólo fue opacada en los primeros años de la década de 1960 cuando la televisión, finalmente, logró convertirse en un verdadero medio de comunicación de masas (Varela, 2005). La radiodifusión contó con una presencia constante al interior de la vida privada, constituyéndose en una inserción de la esfera pública en la cotidianidad del hogar (Williams, 2011; Varela, 2002). Estos dos medios impulsaron el desarrollo de un sistema de estrellas compartido que funcionaban como forma de publicidad de las producciones de ambas industrias (Calzón Flores, 2013; Mazzaferro, 2018).

Luego del golpe de Estado de 1943, gran parte del campo del espectáculo, sus figuras más representativas y la mayoría de los gremios del ambiente, se posicionaron contra la dictadura militar en general, y contra la figura del coronel Juan Domingo Perón en particular. Se trató de una aparición pública de estas personalidades para intervenir en los acontecimientos políticos. Fue un intento de traducir a la política los capitales obtenidos en su campo, en donde el Partido Comunista (PC) tuvo una importante influencia (Lindenboim, 2020a). Las celebridades participaron de actos, movilizaciones, incluso conformaron una comitiva que fue a la convención de la Unión Cívica Radical (UCR) para presionar por la creación de la Unión Democrática (UD). Durante la campaña electoral, una mayoría de actores y actrices militó públicamente las candidaturas de la UD (Lindenboim, 2020a). Por el contrario, no hay registros de apoyos públicos a la candidatura de Perón desde el espectáculo. Incluso un periódico de extracción radical instaba a que aquellos integrantes del mundo radial y cinematográfico que apoyaban al exvicepresidente lo hiciesen públicamente (Maranghello, 2016).

Luego de la victoria de Perón en las elecciones de febrero de 1946, comenzó a cambiar la situación. Circularon lo que se denominaron listas negras, donde se incluían nombres de aquellos que no debían ser convocados en radio y cine (Maranghello, 2016). Al mismo tiempo, surgían listas sindicales vinculadas al nuevo gobierno que buscaban disputar la dirección, como ocurrió en la Asociación Argentina de Actores (AAA), donde se llevó a la ruptura del gremio (Maranghello, 2002 y Lindenboim, 2020b). En este nuevo contexto, distintos gremios radiales se reunían con las emisoras para concertar convenios de trabajo y salariales. La Asociación Profesional de Orquestas (APO), que nucleaba a las orquestas (que también actuaban en emisoras), llamó a una huelga de músicos en septiembre de 1946 ante el fracaso en las negociaciones. Pocos días después recibió el apoyo de la Federación de Espectáculos Públicos (entidad que nucleaba a los distintos gremios relacionados con la radio) que se sumó en solidaridad³. La huelga radial se extendió por casi tres meses, y la derrota de ésta dejó un saldo catastrófico tanto para las emisoras como para los trabajadores. El gobierno salió fortalecido: logró desgastar la lucha, y al mismo tiempo dejó clara la dependencia que las patronales radiales tenían con el Estado para poder lidiar con la profesionalización y la gremialización de los trabajadores. Las estaciones de radio se encontraron sin la posibilidad de emitir sus audiciones, perdiendo grandes sumas de dinero de los auspiciantes. Además, imposibilitadas por ley a transmitir discos de música grabada, se vieron obligadas a entrar en cadena con LRA Radio del Estado para al menos poder emitir algo. Para los trabajadores, las consecuencias implicaron despidos (sobre todo de algunos con militancia o cercanía al PC) e incluso algunos breves arrestos. Pero también, la ruptura de la Federación de Espectáculos Públicos, así como la división de los gremios o la aparición de formaciones paralelas con apoyo del Estado (Lindenboim, 2020b). A partir de allí, las transformaciones acontecidas no se limitaron a un cambio de orientación política en los sindicatos, sino que fue una reorganización del campo del espectáculo desde la política.

³ Los gremios que integraban la Federación de Espectáculos Públicos eran: Argentores, SADAIC, AAA, Sociedad Argentina de Locutores (SAL), Gente de Radioteatro, APO, Asociación de Músicos de la Argentina (ADEMA), Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina (AGICA), Unión Electricistas de Teatro, Unión Maquinistas de Teatro.

La heteronomización del campo del espectáculo

Luego de la huelga de 1946 comenzó un profundo proceso de heteronomización del campo del espectáculo, en donde la política se posicionó como dominante⁴. Por un lado, se establecieron distintos tipos de acuerdos y sociedades con los estudios cinematográficos (Maranghello, 1984), además de desarrollar una política de créditos que convertía al gobierno en un virtual socio de estos (Girbal-Blacha, 2006). A su vez, desde 1947, el gobierno compró emisoras, directamente desde el Estado o a través de terceros. Para noviembre de 1948 había adquirido, sin que fuera público, la totalidad de emisoras del país (Lindenboim, 2021a).

Los empresarios y directivos de la radiofonía fueron contratados para continuar al frente de las radios como directores. De esa manera, se buscó generar una sensación de continuidad, como si la radio siguiese siendo esencialmente la misma (Lindenboim, 2021a). La aceptación de los ex permisionarios pudo haberse debido a que no se consideraba que había espacio político para negarse. Pero, en muchos casos, habría predominado la posibilidad de continuar conduciendo las emisoras, lo que también podía significar la apertura a nuevas posibilidades, como el caso de Jaime Yankelevich y el desarrollo de la televisión.

Los autores de libretos para radio tampoco mostraron disidencias. Algunos de ellos, como Roberto Valenti, Nicolás Olivari, María del Carmen Martínez Payva, Rafael García Ibáñez, Julio Porter y Abel Santa Cruz, fueron convocados a escribir para distintas emisoras, realizando libretos para varias audiciones en simultáneo. Además, habitualmente trabajaron para el gobierno escribiendo producciones radiales de la Subsecretaría de Informaciones (Lindenboim, 2020a). Esta era una nueva fuente de ingresos y de trabajos, que, por otra parte, no dejaba de tener sus repercusiones en las tareas más habituales en las emisoras. El trabajo junto a la Subsecretaría pudo haber funcionado como un impulso en la convocatoria para audiciones y radioteatros regulares, ya que el gobierno dirigía las cadenas radiales. Es importante ver algunos ejemplos de este proceso que

⁴ Se toma la noción de campo social de Bourdieu (1992). Como campo del espectáculo se delimita a los agentes vinculados con la producción radial, teatral o cinematográfica, así como en las revistas del espectáculo. Este campo logró desarrollar cierta autonomía relativa desde los años treinta.

muestran el lugar que la política llegó a tener al interior del campo del espectáculo, y a Raúl Apold, subsecretario de Informaciones, como nexo entre gobierno y el ambiente.

Abel Santa Cruz, prolífico escritor de libretos radiofónicos, le escribió una carta a Raúl Apold, el 19 de octubre de 1950⁵. Allí, además de saludar al funcionario por el reciente 17 de octubre y mostrar su adhesión al gobierno, aprovechaba para pedir perdón porque, debido a su gran cantidad de compromisos le era difícil “ser más flexible y puntual en la entrega de los libretos” para que éstos pudieran ser evaluados por la Subsecretaría. También, le agradecía especialmente “la ayuda y la orientación que encuentro en sus colaboradores inmediatos”.

El actor Eduardo Cuitiño, que dirigía el Teatro Municipal, también le escribió una carta a Apold el 19 de octubre de 1952. Primero, le preguntaba si se podía revisar la prohibición sobre la obra de teatro de Jean Paul Sartre, “Las manos sucias”, argumentándole dos motivos: se había estrenado en Estados Unidos y además era una obra anticomunista. Por otra parte, le explicaba la difícil situación económica que estaba pasando, además de los manejos políticos que tenía que superar al estar al frente de un teatro municipal. Cuitiño explicaba a Apold que “yo tenía un solo apoyo y era la señora [Eva Perón], Q.E.P.D., ella me sostuvo y me defendió de las intrigas y de las maldades de la gente de nuestra profesión” Después le pedía consejo al subsecretario de Informaciones,

Sólo ahora, con las espaldas descubiertas, creo que debo retirarme de esta función directiva y en ese sentido quería pedirle consejo (...) por eso me dirijo a usted para que me oriente y me dirija (...) qué hago? Perdóneme que me atreva a esto, pero lo considero a usted como una prolongación de la gran compañera que se fue⁶.

⁵ Archivo General de la Nación (AGN). Fondo Nacional de Recuperación Patrimonial. Correspondencia personal de Raúl Apold, folio 306. Comisión 21 (Subsecretaría de Informaciones). Archivo Intermedio.

⁶ AGN. Fondo Nacional de Recuperación Patrimonial. Correspondencia personal Raúl Apold, folio 285. Comisión 21 (Subsecretaría de Informaciones). Archivo Intermedio

Luego comenta que la autorización de la obra de Sartre le permitiría mejorar su situación, ya que en cine no había hecho más que una sola película “y en radio, lo que usted, gentilmente, me proporcionó”⁷.

Algunos intercambios con Apold eran a través de mediadores. Por ejemplo, el coronel Diego Perkins, director de la Dirección General de Propaganda del Ejército, le pidió por telegrama el 27 de marzo de 1952 a Apold, si podía incorporar al cómico Tino Tori en la programación del Teatro Discépolo⁸. La actriz Pola Alonso consiguió una entrevista con Apold el 18 de marzo de 1953, gracias a Juan Filomeno Velazco, senador por Corrientes. La actriz se presentó con una carta de Velazco donde éste le pedía al subsecretario que apoyara a Alonso en su carrera, sobre todo porque la joven era una “Peronista de toda hora”⁹.

Estos fragmentos condensan las tendencias que se desplegaron durante el período y describen las transformaciones producidas por el peronismo en el campo del espectáculo. En la primera carta hay tres puntos fundamentales. Por un lado, un autor de libretos que era también un adherente político. Además, señala que se sostenía la censura previa de las audiciones como había establecido el gobierno militar (Lindenboim, 2021b). Por otro lado, el organismo dirigido por Apold proveía algún tipo de asesoramiento a los autores que escribían para radio. Es decir que no sólo tenía una función de “prohibición”, sino que la Subsecretaría de Informaciones se involucraba en construir un mensaje, un discurso propio. En la carta de Eduardo Cuitiño, podemos ver nuevamente la censura en relación al anticomunismo, elemento ideológico central en el peronismo (Acha, 2014b). También aparece la centralidad de la figura de Apold y de la Subsecretaría. Se señala, además, el lugar que específicamente Eva Perón tenía en el campo del espectáculo, siendo un agente activo y central. Y finalmente, indica que había actores que eran contratados por su posicionamiento político y no

⁷ AGN. Fondo Nacional de Recuperación Patrimonial. Correspondencia personal de Raúl Apold, folios 377 y 378. Comisión 21 (Subsecretaría de Informaciones). Archivo Intermedio.

⁸ AGN. Fondo Nacional de Recuperación Patrimonial. Correspondencia personal de Raúl Apold, folio 285. Comisión 21 (Subsecretaría de Informaciones). Archivo Intermedio.

⁹ AGN. Fondo Nacional de Recuperación Patrimonial. Correspondencia personal de Raúl Apold, folio 385. Comisión 21 (Subsecretaría de Informaciones). Archivo Intermedio.

necesariamente por sus capacidades artísticas. La Subsecretaría de Informaciones era así una fuente de trabajo para actores, actrices y libretistas. Para trabajar, Tino Tori no buscó la intermediación de alguien del ambiente, sino que recurrió a un funcionario y militar. Pola Alonso, quien trabajaba desde principios de la década de 1940, podría haber recurrido al vasto capital social dentro del ambiente. Después de todo era hermana de los actores Tito, Iris, Mario y Héctor Alonso. Sin embargo, para lograr influir en el campo del espectáculo recurrió a Raúl Apold, y lo hizo mediante la intermediación de otro agente del campo del poder. Este trastocamiento en los circuitos de consagración y en los capitales requeridos señalan la heteronomización del campo. Este proceso de inserción de la política pudo verse expresado con claridad al interior del sistema de estrellas.

El star system

Morin (1964) estableció que sólo cuando se consolidó la radiofonía y se industrializó el cine, los actores y actrices se transformaron verdaderamente en estrellas: adquirieron la categoría de “semi-dioses”, mediación “entre el mundo fantástico de los sueños y la vida cotidiana” (Morin, 1964, p. 40). Si bien eran iguales al conjunto de los mortales, al mismo tiempo estaban imaginariamente por encima de estos. Sloterdijk (2000) desarrolló el concepto de “hero worship”, precisamente para describir el fenómeno de adoración de un héroe o ídolo, que en el siglo XX generó una nueva forma de propaganda a través del cuerpo y la imagen de las estrellas, una adoración de aquello que promete “una luminosidad más grande” (Sloterdijk, 2000, p. 21), un sentimiento que el sistema de medios de comunicación transformó en un régimen afectivo, una nueva sensibilidad. Lowenthal (1961), al referirse sobre la producción de estos ídolos de masas, observó un desplazamiento en las biografías que publicaba la prensa popular. A principio del siglo XX, se exhibían personajes provenientes del ámbito de la producción y la política. Pero para la década de 1940 los individuos elegidos provenían del deporte y el mundo del espectáculo, y su vida privada se ofrecía como mercancía.

Es necesario pensar a las estrellas como un sistema de la industria cinematográfica (y también radiofónica en el caso argentino), y no meramente como actores o actrices (McDonald, 2000). La industria construye y promueve las imágenes de estas estrellas, que cumplen una multiplicidad de funciones sociales: representan aspiraciones sociales; son

una fuerza de trabajo jerarquizada (y ahí la diferencia con la noción de actor, la estrella tiene otros ingresos y por lo tanto otro poder, es una agente con otra posición en el campo); son una forma de capital, un activo con valor para la industria, además de una inversión; y por otra parte, son una fuente de producción de identidades populares (McDonald, 2000).

Este lugar de la estrella del espectáculo fue transformado en los años peronistas. Si durante la dictadura militar fue uno de los sectores de mayor movilización contra el gobierno y contra Perón, luego de la derrota de la huelga se produjo un rápido proceso de reconversión política en el campo. Las actrices y actores comenzaron a mostrar públicamente su apoyo al peronismo, incluso muchos de aquellos que habían militado por la UD (Lindenboim, 2021b). El peronismo capitalizó la fascinación que las estrellas generaban en los sectores populares, un capital atractivo de traducir políticamente.

Estos intercambios de capitales entre política y espectáculo se manifestaron en prácticas concretas: 1) Estrellas aprovechaban entrevistas para manifestar su apoyo al gobierno y su admiración a Perón y Evita. 2) Construcción de acontecimientos donde los agentes de ambos campos (espectáculo y poder) se mostraban juntos: fiestas, homenajes y actos políticos. 3) Formación redes de sociabilidad 4) La presentación de estrellas en actos de gobierno, así como la representación en audiciones radiofónicas de carácter político, o en los llamados “docudramas” (cortos de propaganda). 5) La creación de organizaciones políticas al interior del campo del espectáculo. 6) Figuras del espectáculo que tomaron cargos políticos.

La manifestación pública del apoyo

Antes de 1943 el mundo del espectáculo era reticente a manifestar públicamente el apoyo a un gobierno o partido. Pero los actores y actrices del cine y la radio tuvieron un protagonismo destacado en la movilización contra el gobierno militar. Perón y algunos de sus allegados habían realizado acercamientos a figuras del ambiente, pero eso no se había traducido en un apoyo público durante las elecciones (Lindenboim, 2021b). Pero luego de la derrota de la huelga, el escenario hizo un giro de 180 grados. Comenzó una explosión de expresiones públicas de apoyo al nuevo gobierno por parte de diversos actores y actrices. En diarios y revistas

muchos de ellos daban entrevistas donde manifestaban su apoyo al peronismo. Incluso, la tarea de difusión por parte de las estrellas se esparcía fuera de las fronteras nacionales. Los contratos en otros países hispanohablantes eran oportunidades para hablar sobre la “Nueva Argentina”.

Por ejemplo, Juan Carlos Thorry se definía como peronista al regresar de México en 1947 y hablaba con la prensa del orgullo nacional que sentía al comentar sobre la “Nueva Argentina” con los periodistas de ese país. A su vez, declaraba que Tita Merello, también se asumía como peronista ante la prensa mexicana. El matrimonio de Luis César Amadori y Zully Moreno elogió a la pareja presidencial al trabajar también en ese país en 1950¹⁰. Lo mismo hizo Mecha Ortiz durante su viaje a España¹¹ y Virginia Luque en Colombia¹². Estos gestos de figuras del espectáculo se repitieron durante el período. De esa manera, las estrellas se convertían en verdaderos agentes propagandísticos gracias al éxito en países de habla hispana que la producción cinematográfica argentina tenía desde la década de 1930. En la réplica de las revistas locales se buscaba instalar la idea de que en todos los países se preguntaba por Argentina, además de que allí siempre se admiraba a Perón y Evita. Al regresar de Estados Unidos, Hugo del Carril dijo que en ese país nos miraban como la “esperanza del futuro”¹³. Con el objetivo de exaltar lo nacional, el actor Fernando Ochoa afirmó que en España él usaba los pesos moneda nacional argentinos, porque eran aceptados en todos lados¹⁴. Por su parte, la actriz Ana May comentó que en Nueva York le decían que Perón era un fascista y que no había libertades, pero ella decía que ganaba todas las discusiones. La actriz explicaba que lograba convencerlos y que “muchos de los que comenzaban discutiendo ferozmente, luego terminaban pidiéndome un botón de Evita, o de Perón”¹⁵. Además de colaborar con el gobierno, ya desde 1943 había comenzado a formarse una red de relaciones sociales entre campo del poder y espectáculo que luego funcionó como sustento para el apoyo político.

¹⁰ *Radiolandia (RL)*, 04/03/1950, s/d y *RL*, 08/07/1950, s/d.

¹¹ *RL*, 07/10/1950, s/d.

¹² *RL*, 22/04/1950, s/d.

¹³ *RL*, 16/04/1949, s/d.

¹⁴ *RL*, 23/03/1949, s/d.

¹⁵ *Sintonía (SI)* 05/1948, s/d.

Los encuentros entre campos y la construcción de una red de relaciones sociales

Los encuentros entre agentes del espectáculo y políticos eran públicos, se hacían visibles para el consumo de masas (Sarlo, 2003). Se establecían cercanías que tenían efectos al interior de los respectivos campos. El funcionario podía obtener por asociación parte del capital simbólico de la estrella, mientras que el actor o la actriz podía convertir ese capital social en posibilidades laborales en el mundo del espectáculo, fortaleciéndose una red de relaciones sociales. Por ejemplo, Alberto Castillo hizo una fiesta en su casa. Además de personas del ambiente, el invitado especial fue el ministro de Hacienda Ramón Cereijo¹⁶. También el primer aniversario del *night club* Embassy, contó con la presencia de estrellas y de varios funcionarios del ministerio del Interior¹⁷. Para despedir el año 1953 los edecanes de la presidencia y el subsecretario Raúl Apold, convocaron a deportistas y estrellas del espectáculo¹⁸. Estos encuentros fueron una constante durante el período.

También eran habituales las visitas de políticos a las emisoras de radio. El gobernador de San Juan, Ruperto Godoy y el senador de esa provincia, Oscar Tascheret, estuvieron presentes en el programa de Radio Splendid “Alegres fiestas gauchas”¹⁹. Por su parte, Claudio Martínez Payva, tanto en su calidad de escritor para teatro, radio y cine, como de funcionario de la Subsecretaría de Informaciones, se hizo presente en la audición “Sinfonía porteña” de Radio El Mundo²⁰. Cuando la orquesta de Héctor Lomuto comenzó un ciclo de presentaciones en LR1 Radio El Mundo, contó con la visita del titular de la cartera de Trabajo y Previsión, José María Freire²¹. El

¹⁶ *SI*, 07/1947, s/d.

¹⁷ *SI*, 05/1948, s/d.

¹⁸ *RL*, 09/01/1954, s/d.

¹⁹ *RL*, 05/06/1948, s/d.

²⁰ *Antena (AN)*, 24/08/1948, s/d. Claudio Martínez Payva (o Paiva) fue director general de Espectáculos Públicos (una de las divisiones de la Subsecretaría de Informaciones), además de dirigir los teatros Nacional Cervantes y de Comedias.

²¹ *SI*, 05/1950, s/d. Héctor Lomuto era hermano de Enrique y Oscar, quienes fueron parte de la primera Subsecretaría de Informaciones durante la dictadura militar. Oscar Lomuto, incluso dirigió la Subsecretaría. También participaron ambos del armado de la campaña electoral de Perón en 1946.

subsecretario de Informaciones, Raúl Apold, se hizo presente en una audición de Aníbal Troilo²². Para mencionar sólo algunos.

Desde el gobierno buscaron institucionalizar estos encuentros. En 1950 la Fundación Eva Perón puso en funcionamiento un lujoso restaurante donde se mezclaban farándula y política. Se trataba del salón de baile y restaurante “General José de San Martín”. Allí se organizaban periódicamente cenas y fiestas para recaudar fondos para la Fundación. En la inauguración del restaurante y salón de baile se presentó la banda de jazz de Héctor Lomuto, el hermano del anterior subsecretario de Información²³.

También en 1950, se hacían bailes todos los domingos con estrellas invitadas en el salón de fiestas *Les Ambassadeurs*, para recaudar para la Fundación Eva Perón. Estos eventos donde se cruzaban estrellas y políticos eran incluso transmitidos por LR4 Radio Splendid, es decir, que explícitamente se buscaba publicitar estos encuentros²⁴. Allí se organizó, entre otros acontecimientos, el festejo de cumpleaños de Eva Perón, mediante un almuerzo con actores y actrices²⁵ donde estuvieron importantes miembros del sistema de estrellas: Luis Sandrini, Sabina Olmos, Hugo del Carril, Tito Lusiardo, María Esther Gamas, Fidel Pintos, entre otros²⁶.

Se podrían mencionar otros ejemplos. La pareja entre la actriz Malisa Zini y el director de Institutos Penales, Roberto Petinatto, organizó una fiesta donde nuevamente ambas esferas se encontraron. Entre los invitados estuvieron Raúl Apold, Carlos Vicente Aloé, el ministro de Comunicaciones Oscar Nicolini y Juan Duarte, quienes posaron con las estrellas para las cámaras fotográficas²⁷. Precisamente, se trataba de un entrecruzamiento entre lo personal y lo político, donde ambas instancias se superponían.

²² AN 02/06/1953, s/d. RL, 06/06/1953, s/d.

²³ AN, 28/02/1950, s/d. SI, 03/1950, s/d.

²⁴ AN, 22/04/1950, s/d. AN, 29/04/1950, s/d.

²⁵ RL, 13/05/1950, s/d.

²⁶ Precisamente muchas de estas estrellas también colaboraban en los actos de gobierno y en audiciones especiales como las del 17 de Octubre o 1º de Mayo.

²⁷ RL, 25/02/1950, s/d. AN, 28/02/1950, s/d.

Vínculos personales con efectos políticos

Los vínculos tenían consecuencias políticas, como, por ejemplo, el acompañamiento personal que realizó el presidente Perón a Luis Sandrini después de una operación a la que este último fue sometido. Las revistas del espectáculo cubrieron el seguimiento que hizo Perón. Remarcaban que estuvo todo el tiempo al tanto de su evolución, y que incluso le había enviado medicinas por avión al cómico. Raúl Apold se mantuvo siempre junto al actor y en constante contacto con el presidente para informarlo²⁸. Como puede verse, el capital social daba resultados al obtener ese trato preferencial y de acceso a recursos del Estado que un ciudadano común no podría esperar. Pero además tenía efectos políticos contundentes: señalaba que la principal figura política compartía los gustos populares y los legitimaba. Ese gesto acercaba a Perón con el pueblo²⁹.

La política repercutía de otras formas. Por ejemplo, mientras Sandrini producía y dirigía una obra en el teatro Astral juntaba firmas entre el elenco en una carta del gremio AAGA para apoyar la reelección presidencial de Perón³⁰. Como algunos integrantes se negaron a firmar, la obra fue suspendida. Sandrini les avisó a esos actores que no los dejaban entrar al teatro por “antiperonistas”, además de notificarles que ya habían sido reemplazados (Maranghello e Insaurrealde, 1997). Muchos de los damnificados no volverían a trabajar por algunos años³¹.

Sandrini volvió a juntar firmas del espectáculo en 1954. Se trató de un pedido al presidente por la libertad del cómico radial Rafael Buono, parte del dúo Buono-Striano. Buono estaba preso por asesinar a su amante, la locutora radial Anunciada Inserra. Gracias a la iniciativa de Luis Sandrini, el cómico fue indultado por Perón antes de haber cumplido menos de la mitad

²⁸ *RL*, 27/03/1954, s/d.

²⁹ Sobre el efecto de políticos compartiendo el gusto popular, Maase (2016).

³⁰ Para ver sobre la ruptura del gremio de actores, la AAA, y la formación de la AAGA con apoyo estatal, Maranghello (2002); Lindenboim (2020b).

³¹ María Rosa Gallo y Camilo Da Passano tuvieron que irse a Italia, y volvieron en 1956. Orestes Caviglia hizo lo mismo en el Uruguay, retornando a finales de 1955. Claudio Martino y Agustín Barrios pudieron formar parte de pequeñas compañías de teatro que hacían giras por pueblos del interior. Alberto de Mendoza volvió a trabajar a mediados del año siguiente, gracias a la intervención de Fanny Navarro.

de los diez años de condena³². Estos ejemplos demuestran que los intercambios eran en ambas direcciones. Perón se ocupaba de la salud de un actor querido por el pueblo. Sandrini tenía poder dentro del campo gracias a su cercanía con Perón. Pero también podía influir en decisiones políticas, como con el indulto a Rafael Buono. Ambos campos confluían y se mezclaban.

Donde puede encontrarse con mayor despliegue la forma en que las relaciones personales y políticas afectaron en el campo del espectáculo fue en la figura de Juan Duarte, el secretario privado del presidente y hermano de Eva Perón. La presencia velada de Duarte en las páginas de rumores en las revistas del espectáculo era asidua, y puede encontrarse una serie de sobreentendidos, donde sin nombrarlo se comentaban sus conquistas sentimentales. Incluso la superposición de romances con Elina Colomer y Fanny Navarro llegó a las revistas del espectáculo de forma oblicua, por ejemplo cuando señalaban que se había desatado una “tormenta” entre las dos actrices pero sin referirse a nada concreto.³³ Algunas notorias actrices que fueron objeto de seducción (con resultados dispares) de Duarte fueron: Amelita Vargas, Virginia Luque, Elisa Christian Galvé, Anita Larronde, Analía Gadé, Susana Canales, Ana María Lynch (esposa de Hugo del Carril)³⁴ y Maruja Montes³⁵. Si Duarte era correspondido por la actriz, entonces con la ayuda de Apold se comenzaba a instalar su figura en las revistas, las audiciones de radio y en las películas, mientras que al mismo tiempo se silenciaban los rumores sobre el romance (Maranghello e Insaurralde, 1997).

No se trataba solo de romances o de esferas sociales antes más distantes, sino que por entonces recorrían circuitos sociales compartidos y públicos. Lo que aquí se señala es que estas relaciones personales con el poder político repercutían en los posicionamientos al interior del campo del

³² *RL*, 24/07/1954, s/d.

³³ *AN*, 26/07/1949, s/d.

³⁴ Ana María Lynch tuvo desde 1954 otra relación de pareja con el presidente de la Cámara de Diputados, el legislador peronista Antonio Benítez.

³⁵ Maruja Montes señala esta transformación al interior del campo del espectáculo. Como forma de ingreso al campo tuvo un romance con el director de la revista *Radiolandia*, Enzo Centenario Argentino Ardigó. Pero fue luego con Juan Duarte, con quien logró una verdadera consagración al comenzar a participar en una serie de películas desde 1952. Esto señala peso de la política en el campo.

espectáculo. Los casos más evidentes fueron los de Elina Colomer y Fanny Navarro. La primera se convirtió en la actriz más exitosa de 1948: apariciones en radio, contratos cinematográficos, tapas de revistas y hasta acceso a uno de los limitados autos importados que lograban entrar al país con permisos gubernamentales, fueron parte de los beneficios del cruce entre estas esferas sociales. Fanny Navarro por su parte, había logrado insertarse en el campo, pero sin lograr ser una primera actriz. Obtuvo un personaje secundario pero relevante en cine con *Dos ángeles y un pecador* (1945, Luis César Amadori, Argentina Sono Film) y al año siguiente un personaje menor en *El capitán Pérez* (1946, Enrique Cahen Salaberry, Pampa Film). Aunque logró sostener una trayectoria un poco más prolífica en teatro³⁶. Al iniciar una relación con Juan Duarte en 1949 cambió su situación profesional, tuvo un rol co-protagónico junto a Niní Marshall en una producción de Argentina Sono Film (*Mujeres que bailan*, 1949, Manuel Romero), el estudio cinematográfico en el que tenían relaciones Apold y el propio Duarte y no solo lograron incorporarla a la película, sino también de paso desplazó a Niní Marshall de la centralidad del film, quien además era considerada como “no grata” por el gobierno. Desde entonces y gracias a las influencias de la política en el campo del espectáculo, Fanny Navarro comenzó a filmar más, aumentó notablemente su cachet y obtuvo algunos tratos diferenciales, como un automóvil oficial con chofer. Incluso fue declarada mejor actriz del año 1950.

Pero la influencia de Juan Duarte también puede rastrearse en las consecuencias negativas sobre la trayectoria de una actriz. Cuando Analía Gadé estaba en el elenco de la obra de teatro “Blum” fue buscada por el secretario privado de Perón, pero ella lo rechazó, lo cual le generó dificultades para conseguir trabajo por un breve tiempo (Maranghello e Insaurralde, 1997). Su matrimonio con el actor y animador cercano al gobierno, Juan Carlos Thorry, habría sido un elemento que ayudó a distender la prohibición y posibilitó la continuación de su carrera. También estuvo el caso de Susana Canales, a quien Duarte intentó seducir. Ante esa situación, y dado que la actriz era aún menor de edad, su padre la trasladó a España para eludir al secretario de la Presidencia (Maranghello e Insaurralde, 1997)³⁷.

³⁶ Generalmente producía sus obras su marido, un empresario vitivinícola.

³⁷ *RL*, 22/04/1950, s/d, donde se insinúan algunos de estos elementos.

Este tipo de vínculos de pareja no se redujo a Juan Duarte. En mayo de 1950 se casaron la actriz Perla Mux y el diputado peronista José Francisco Saponaro. A partir de la cobertura de la fiesta por parte de las revistas del espectáculo es posible reconocer a importantes figuras de la política y de la industria del entretenimiento dentro de los invitados³⁸. El siguiente casamiento fue el de Roberto Pettinato con Malisa Zini en Francia a finales de ese mismo año³⁹. Estos vínculos también se expresaron con distintos niveles de intimidad. Tales fueron los casos de padrino de Raúl Apold a los bebés de los matrimonios de Mirtha Legrand con Daniel Tinayre, y de Luis César Amadori con Zully Moreno. Estas relaciones personales tenían luego su traducción política. Los actores y actrices comenzaron a prestar sus atributos profesionales y su figura pública reconocida para ser parte de los actos políticos del gobierno.

La participación de estrellas en actos políticos

Desde el gobierno militar de 1943, Perón utilizó el capital simbólico de la estrella y el lugar central que los medios de comunicación de masas tenían en la vida de los sectores populares, por ejemplo, con visitas a emisoras y estudios cinematográficos. Pero el primer gran acontecimiento que cruzó al espectáculo con la política fue el festival por el terremoto de San Juan en enero de 1944. Este evento le permitió a Perón lograr un nivel de conocimiento público sin precedentes, fue fotografiado junto a las máximas estrellas por periódicos y revistas del espectáculo, y cerró con su discurso la presentación de más de 200 artistas durante 10 horas de transmisión radial en cadena nacional desde el Luna Park. Fue la primera escenificación de un hecho político con elementos de la industria del entretenimiento, en donde lo político adquirió rasgos de espectáculo. Desde ese momento, estética, espectáculo y política confluyeron y se mezclaron (Lindenboim, 2021b). También la relación con Eva Duarte fue expresión de dichos cruces, teniendo repercusiones en sus distintos campos sociales. Para Evita la relación con la política implicó un salto en su carrera actoral (Maranghelo,

³⁸ AN, 30/05/1950, s/d. RL, 03/06/1950, s/d. SI, 06/1950, s/d. Estuvieron presentes el secretario de Trabajo, José María Freire, los diputados Alfredo Machargo y Guillermo de Prisco, el ministro de Comunicaciones Oscar Nicolini. También Roberto Pettinato junto a su pareja, la actriz Malisa Zini. Hubo invitados del espectáculo como Nelly Daren, Diana Lombard, o Julián Freyre.

³⁹ RL, 13/01/1951, s/d.

2016. Lindenboim, 2021b). Pero la traducción de capitales también pudo apreciarse en la participación de Evita en el ciclo radioteatral “Hacia un futuro mejor”, organizado por la Subsecretaría de Informaciones y transmitido en simultáneo por LRA Radio del Estado y LR3 Radio Belgrano. Tanto en el festival como en el ciclo radioteatral, lo que había aparecido era el valor político que el espectáculo podía tener.

La presencia en actos políticos fue una de las formas en que el *star system* puso sus capitales a disposición del gobierno. Tempranamente y cada vez con mayor frecuencia, las figuras del cine y la radio eran convocadas para la actividad proselitista. Podemos tan sólo mostrar algunos pocos ejemplos para señalar la cantidad y variedad de estos cruces. El gobernador de Santiago del Estero realizó el acto de elección de la reina de la primavera en 1947, y convocó a Silvana Roth y a Juan José Míguez como presentadores⁴⁰. En el mismo año, Eva Perón y el Secretario de Cultura y Policía, Raúl Salinas, en la realización de un acto le hacen la entrega de un contrato de actuación a la cancionista Juanita Larrauri en LS1 Radio Municipal⁴¹. El general Juan Filomeno Velazco, en ese entonces interventor de la provincia de Corrientes, invitó a diversas estrellas para la inauguración de un hotel turístico⁴². Varias figuras del espectáculo también participaron de la Exposición de Salud Pública⁴³. Para la conmemoración del 9 de julio, la Subsecretaría organizó un festival en el teatro Enrique Santos Discépolo por la independencia política y económica. Roberto Valenti, libretista de constante trabajo para la Subsecretaría, escribió el guión, que fue interpretado por Pedro Maratea, Nelly Daren, René Cossa y Ángel Prío, todos muy cercanos al gobierno⁴⁴. Sobre todo, el actor René Cossa, que era funcionario de la Subsecretaría de Informaciones y también director de varios radioteatros producidos por dicho organismo (Lindenboim, 2020b). Es decir, que el peronismo no sólo lograba el apoyo de las figuras del espectáculo, también las movilizaba en actividades de gobierno.

⁴⁰ AN, 07/10/1947, s/d. Ambas figuras tuvieron constante presencia en los actos de gobierno y manifestaron de forma pública en varias ocasiones su apoyo al peronismo.

⁴¹ SI, 07/1947, s/d.

⁴² AN, 28/09/1948, s/d.

⁴³ AN, 09/11/1948, s/d. RL, 13/11/1948, s/d.

⁴⁴ RL, 19/07/1952, s/d.

Los agentes del espectáculo también colaboraron con la programación radiofónica. Por ejemplo, Isabela Marconi, Alberto Rivera, Rodolfo Salinas y Fidel Pintos, ayudaban con su presencia en la audición de los sábados a las 20,30 horas por Radio Belgrano, “La cocina de la salud”, un programa producido por el ministerio de Salud Pública⁴⁵. Actores y actrices también se acercaban a la audición de la Subsecretaría de Informaciones, “Estrellas al mediodía”, precisamente un programa de entrevistas a figuras del ambiente que se organizó para apoyar la candidatura de Perón en 1951, pero que continuó al aire hasta 1955 (Lindenboim, 2020a). La actriz Elina Colomer fue nombrada por el Ministerio de Educación para enseñar actuación a estudiantes de la Unión de Estudiantes Secundarios (UES)⁴⁶. Zully Moreno y Luis César Amadori realizaron un viaje cuasi oficial en 1954⁴⁷. Fueron con el objetivo de organizar un acuerdo de co-producciones cinematográficas entre Argentina y Francia en representación de Raúl Apold. La actriz Nelly Daren fue parte del elenco para las obras infantiles organizadas por la Subsecretaría de Informaciones en el Teatro Enrique Santos Discépolo. La actriz explicaba el orgullo que sentía por ello, dado que hacían el teatro “tal como lo quieren el general Perón y su abnegada señora esposa, doña Eva Perón”⁴⁸. Actores y actrices participaron en los “docudramas”, cortos cinematográficos que mezclaban ficción y documental, y de exhibición obligatoria en las funciones de cine (Gené, 2005; Kriger, 2009). Para la filmación de estos cortos entre 1950 y 1953, el gobierno convocó a los más destacados directores, y obviamente también a las estrellas del cine y la radio: Fanny Navarro, Juan Carlos Thorry, Analía Gadé, Ángel Magaña, Diana Maggi, Enrique Serrano, Enrique Muiño, Agustín Irusta. Pero el gobierno también convocó a los actores y las actrices mediante organizaciones políticas que intentaron institucionalizar la participación de éstos, como el Ateneo Cultural Eva Perón, analizado a continuación.

⁴⁵ *RL*, 22/03/1952, s/d.

⁴⁶ *RL*, 23/01/1954, s/d. *RL*, 27/02/1954, s/d. *RL*, 18/09/1954, s/d.

⁴⁷ *AN*, 23/11/1954, s/d. *RL*, 27/11/1954, s/d.

⁴⁸ *RL*, 07/06/1952, s/d.

La creación de organizaciones políticas en el campo del espectáculo. El caso del Ateneo Cultural Eva Perón

Otra de las formas en que se expresó la heteronomización fue en la creación de estructuras políticas dentro del sistema de estrellas. Más allá de la acción hacia los sindicatos, se detectan otras formas de actuación del gobierno que tuvieron que ver con la propaganda, y una forma de control al interior del campo.

Hubo varias instancias mediadoras, algunas de ellas de poca notoriedad o continuidad en el tiempo, como la Peña Cultural Eva Perón o la Asociación Amigos de Eva Perón⁴⁹. Sin embargo, la de mayor repercusión fue el Ateneo Cultural Eva Perón, interesante experiencia que desplegó elementos para entender las tendencias centrales del período: la construcción desde arriba; la conversión de capital social y simbólico en capital político; la disposición de trayectorias personales dependientes de la política, el rol de la celebridad para construir hegemonía; y cierto sesgo de género que tuvo la política en el espectáculo. Y obviamente, como lo indicaban los nombres de las otras instituciones mencionadas, la centralidad de Eva Perón en el campo.

El Ateneo se formó en agosto de 1950, y designó autoridades: Fanny Navarro presidenta y Virginia Luque vicepresidenta. Sabina Olmos secretaria técnica; Pierina Dealessi secretaria administrativa; Perla Mux secretaria general; Silvana Roth tesorera y Nelly Daren protesorera. También se designaron vocales: Malisa Zini, Iris Marga, Tulia Ciámpoli, Rosita Contreras, Rosa Catá, Lea Conti y Adriana Alcock⁵⁰. Más adelante se incorporaron: Zully Moreno, Mecha Ortiz, Mirtha Legrand, Malvina Pastorino, Elena Lucena, Herminia Franco, Amelia Bence y Olga Zubarry⁵¹. La exclusiva participación femenina en el Ateneo pudo deberse a diversas razones. Pero se puede considerar que el principal motivo fue que la incorporación de las mujeres a los procesos electorales se había aprobado en 1947, pero recién iban a poder votar en las elecciones de 1951. Por lo

⁴⁹ La conformación de una peña de artistas puede relacionarse con la política del gobierno de acercarse a los migrantes internos más recientes, y con los intentos de difundir el folklore estudiados por Chamosa (2010).

⁵⁰ AN, 08/08/1950, s/d.

⁵¹ RL, 07/04/1951, s/d.

tanto, era una forma de establecer un diálogo mediante la identificación y la admiración con las actrices. Después de todo, el espectáculo era quizás el único espacio donde una mujer no sólo podía hacer carrera, sino que podía ganar más dinero que un hombre y lograr vivir lejos del destino de ama de casa. No es entonces difícil imaginar que la actriz representaba un espacio de fantasía de realización de autonomía para muchas mujeres de la época. La radiofonía y su constante programación a lo largo del día, era una compañía para las tareas del hogar, y muchas de las audiciones se enfocaban en el público femenino, por ello la identificación con las actrices. Milanésio (2014) señala que para la década del cincuenta las mujeres realizaban casi el 85% de las compras. Ya desde mediados de la década del treinta las grandes empresas habían desplazado sus inversiones publicitarias de la prensa gráfica hacia la radio, tanto para realizar anuncios como para patrocinar audiciones, considerando a la oyente femenina principalmente (Rocchi, 2014).

La conformación del Ateneo como un espacio para organizar a un conjunto de actrices fue una idea de Eva Perón. Lo que se presentó a la prensa fue el imaginario de una entidad producida espontáneamente por las mismas actrices. Incluso, ellas declararon contribuían para alquilar la sede, aunque el dinero provenía del Estado. Precisamente, la sede se dispuso en el segundo piso de Roque Sáenz Peña 570, propiedad que pertenecía al ministerio de Transportes, mientras que los muebles fueron aportados por la Cámara de Diputados (Maranghello e Insaurralde, 1997).

Fanny Navarro fue entrevistada por la revista *Radiolandia* luego de la primera reunión del Ateneo con Evita. Allí la actriz expresó el objetivo del Ateneo, “unir cada vez más sólidamente en el fervor justicialista a la familia artística argentina”, y además, definía a las integrantes como “soldados de la obra de Eva Perón”⁵². Es claro como al poco tiempo de haber conocido a Juan Duarte y de haber integrado el Ateneo, su carrera crecía astronómicamente. En la nota, Fanny, además de relatar que rechazaba contratos en México y España porque ella quería filmar en su patria, no ahorra elogios a Evita. Se refería a la primera dama con extremo fervor denominándola “consejera, amiga y alma de cuanto redunde en cualquier aspecto para la cultura y el bienestar de nuestro pueblo, el que tanto ama y quien tanto la ama”, luego agregaba que Eva era para los niños “su Hada

⁵² RL, 19/08/1950, s/d.

Buena. Su Hada de ensueño”. El día de la inauguración oficial se buscó explicar que las integrantes del Ateneo querían “colaborar con la obra que cumple la primera dama, sin matiz político alguno, sino con un claro sentido argentinista”. En su discurso transmitido a todo el país por radio, la flamante presidenta de la entidad manifestaba que “el Ateneo se enorgullecía de singularizarse mediante el nombre de la más infatigable, la más eficaz y la más sensible y sensitiva de las colaboradoras del Líder, Eva Perón”⁵³. Este rol de las actrices, concentrado en el discurso de Fanny Navarro, era no sólo de convencer en apoyar al gobierno, sino también colaborar en la construcción de una sensibilidad que se expresaba en las formas del cariño hacia la pareja presidencial. Para un admirador de estrellas del espectáculo, sentir que se compartía el mismo amor por los líderes, y que se compartía la idea de que se creaba una Nueva Argentina, fue una fuente de legitimación política importante para los sectores populares.

No se trató tanto de argumentar y explicar, sino de compartir un sentir. Por ejemplo, Perla Mux agasajó a artistas extranjeros con su marido, el diputado José Francisco Saponaro. La prensa del espectáculo fotografió a la pareja con los cuadros de Perón y Evita que adornaban el *living* de su casa⁵⁴. Una imagen efectiva: la casa que el lector de la revista quisiera tener, una actriz bella, un hombre poderoso, y la misma adoración por Perón y Evita. Deseo e identificación se cruzaban y mezclaban. Silvana Roth, la vicepresidenta del Ateneo, es otro ejemplo de construcción de una estructura de sentimientos, en declaraciones como la siguiente: “al abrazar la causa de la Dama de la Esperanza creo realizar el acto más lindo y más digno de toda mi vida de mujer y de actriz”⁵⁵. Las actrices construían una sensibilidad y una forma de experimentar el presente que llegaba a los sectores populares. Las actividades del Ateneo fueron solamente del género homenajes y, la más importante, brindar apoyo público al gobierno (y sobre todo a Eva Perón) aprovechando el lugar social de las estrellas⁵⁶.

La formación del Ateneo tuvo efectos sobre las trayectorias personales de las actrices que lo integraban. Funcionó como una instancia legitimadora de quienes lo integraron. Principalmente repercutió en su presidenta, Fanny

⁵³ *RL*, 14/10/1950, s/d.

⁵⁴ *RL*, 06/01/1951, s/d.

⁵⁵ *RL*, 03/02/1951, s/d.

⁵⁶ *AN*, 15/05/1951, s/d.

Navarro, en cuanto a la cantidad de contratos y tapas de revista que obtuvo. También ostentó mayor poder dentro del campo del espectáculo.

Previamente a su militancia política, por su cercanía a Juan Duarte, ya había logrado intervenir políticamente en varias situaciones. Por ejemplo, cuando Fanny habló con Duarte para que intercediera para sacar a Iris Marga de una lista negra (Maranghello e Insaurralde, 1997). En poco tiempo la actriz volvió a aparecer en un ciclo radial por Radio Splendid. Pero, además, para 1950, Marga era una de las integrantes del Ateneo Cultural Eva Perón, y participó en la representación de “Electra” para los festejos de la semana de la Lealtad, en 1951. Pasó de sentirse hostigada por el peronismo, a demostrarse profundamente peronista. Esto no sólo muestra el lugar que obtuvo Fanny Navarro a partir de su cercanía al poder político, sino que revela los reposicionamientos ideológicos en el ambiente, cómo se podía hacer de la necesidad una virtud cuando la política era el agente central del campo.

En los días previos a las elecciones de noviembre de 1951, Fanny Navarro convocó a una reunión en el Ateneo Cultural. Alguien había pegado en su silla una boleta de la UCR. Después de la reunión, varias actrices le acercaron los rumores sobre la autora de la broma. Se trataba de Benita Puértolas, quien a partir de ese momento no volvería a trabajar (Maranghello e Insaurralde, 1997). Se advierte entonces que el capital social se traducía en el campo del espectáculo, como muestra la figura de Fanny Navarro, y el funcionamiento del Ateneo como instancia mediadora entre gobierno y estrellas, y como forma de control de estas.

La muerte de Eva Perón significó el comienzo del fin para el Ateneo y su presidenta. Precisamente, una de sus últimas acciones fue la participar del adiós a la primera dama y realizar un funeral particular desde la entidad⁵⁷. Sin la protección de Evita ni la de Juan Duarte, tras su muerte en 1953, Fanny Navarro había perdido todo su capital político. Por eso Apold obstaculizó su carrera (Maranghello e Insaurralde, 1997), y además puso fin a la experiencia del Ateneo, hecho que evidencia cuán dependiente del poder político era esta iniciativa. Se decidió ubicar a los artistas bajo la órbita de la Subsecretaría y la rama femenina del Partido Peronista, creándose la Unidad Básica Eva Perón. Tanto la breve experiencia del

⁵⁷ AN, 12/08/1952, s/d.

Ateneo Cultural, como su presidenta Fanny Navarro, habían sido construidas y desarmadas por decisión del poder político. Esta experiencia política de las actrices no fue la única. Se desarrolló también la directa participación en instancias de gobierno.

El espectáculo asume cargos políticos

Se pueden mencionar dos tipos participación directa de agentes del campo del espectáculo en la política: los funcionarios y los elegidos por el voto. En los primeros, se los seleccionó por su peso en el ámbito donde actuaban. Por ejemplo, el autor de teatro, de guiones cinematográficos y radiales, Claudio Matínez Payva, fue designado director general de Espectáculos Públicos en octubre de 1947 hasta abril de 1951. Payva cumplió funciones dentro de la Subsecretaría de Informaciones, además de dirigir el Teatro Nacional Cervantes y el Teatro de Comedias, ambas salas bajo distintos niveles estatales. Francisco Muñoz Azpiri fue también parte de la Subsecretaría de Informaciones, en el área de propaganda. Ingresó a la función pública por ser el autor de los radioteatros que protagonizó Eva Duarte en Radio Belgrano. También Alberto Vacarezza fue por un tiempo director del Teatro Nacional Cervantes. Lola Membrives fue designada agregada cultural de la embajada argentina en España en 1947. El actor Eduardo Cuitiño, fue director del Teatro Municipal. Y también otro actor, René Cossa, fue parte de la División de Acción Radial de la Subsecretaría de Informaciones, donde dirigía radioteatros y audiciones de propaganda de dicho organismo, pero también programación habitual de ficción en las emisoras. También ejemplifican esta tendencia dos figuras centrales: Raúl Apold, que fue periodista y luego se encargó de la publicidad del más importante estudio cinematográfico, Argentina Sono Film. Y Evita, quien inició su trayectoria pública en el espectáculo antes de su conocida actividad política.

Pero, por otra parte, se ensayó una nueva forma de traducir en valor político el capital obtenido en el campo del espectáculo: la conquista del voto popular. Por ejemplo, la actriz y autora de radioteatros Celina Rodríguez de Matínez Payva fue elegida diputada nacional en las elecciones de 1951.

También la cantante Juanita Larrauri fue elegida senadora en 1951⁵⁸. Si bien de forma embrionaria, estos hechos muestran un cambio cualitativo en el campo del poder, una transformación de los atributos y recorridos esperables para una trayectoria política.

Conclusiones

Una primera conclusión de este artículo parte directamente de una de las fuentes utilizadas: las revistas del espectáculo. Si algo marca el cambio de configuración cultural es la presencia de la política en dichas publicaciones, muy escasa antes del golpe militar de 1943, generalmente referencias a legislación sobre radiodifusión o cinematografía. Pero a partir de ese año se constituyó “un régimen de *innovación cultural* donde, por primera vez, se mezclan en público (y no en las *garçonnières* donde ya se habían conocido) los militares y la gente de la farándula” (Sarlo, 2003, p. 62). Esta nueva configuración implicó que ambos campos confluyeran y superpusieran. Desde junio de 1946 en todas las revistas del espectáculo relevadas (*Sintonía*, *Radiolandia* y *Antena*) presentaron al menos una página por número con cuestiones políticas. Principalmente las figuras de Perón y de Evita ocupaban la primera página de estas publicaciones.

La heteronomización transformó las formas de trabajo, las trayectorias de consagración y la figura pública de las estrellas. La política aprobaba o mandaba a corregir cada libreto radial, producía audiciones (además de dirigir a todas las emisoras), daba créditos para filmar, producía noticieros, documentales y docudramas. El Estado, pero principalmente el gobierno, eran una fuente central para trabajar en el espectáculo. La aprobación, o no, de la Subsecretaría de Informaciones podía implicar la consagración o el desprestigio.

Pero también se modificaron las formas de hacer política, con las estrellas al servicio de ésta. Daban su apoyo en la prensa, participaban de actos políticos y aportaban su éxito en el espectáculo para legitimar al gobierno. Si bien el campo del espectáculo y el sistema de estrellas ya estaban consolidados antes de la emergencia del peronismo, se podría proponer

⁵⁸ Hubo un ensayo de corta vida con la formación del partido Gente de Teatro y la elección en 1926 de Florencio Parravicini en el Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires (González Velasco, 2012).

que el gobierno los “peronizó”, dado que modificó los funcionamientos cotidianos de los mismos y se posicionó como referencia obligada para sus agentes. Por esta politización, las estrellas de cine y radio deben ser consideradas en calidad de intelectuales de nuevo tipo, en la concepción de Gramsci (Portelli, 1973), por su colaboración en elaborar ideología, una concepción del mundo entre los sectores populares, su transformación en sentido común.

En cuanto al desarrollo de una concepción de vida, el peronismo contó, paradójicamente, tanto con intelectuales tradicionales como orgánicos. En los primeros podemos ubicar por ejemplo a los miembros del clero, y también a intelectuales católicos. Es decir, eran parte de la dirección de la sociedad civil previo al surgimiento del peronismo, y que tuvieron un lugar destacado también durante el gobierno militar de 1943 (Caimari, 1995; Zanatta, 2013; Mallimaci, 2016). Es en el segundo grupo que se puede incorporar a distintos agentes del campo del espectáculo. Por un lado, un sector que no era dominante en el campo intelectual, como los escritores Enrique Santos Discépolo y Homero Manzi, pero con una presencia fuerte en la música, el cine y la radio, y que llevaron adelante parte de la producción ideológica durante el período recortado. Otros ejemplos, Abel Santa Cruz y Francisco Muñoz Azpiri, que venían de la carrera de Letras, una institución importante dentro del campo intelectual. Si bien estos escritores no habían podido ser parte de revistas o grupos intelectuales, sí jugaron un rol fundamental en la producción de una visión de mundo, en una elaboración de un orden simbólico particular a partir de su trabajo de escritura en radio, y en algunos casos, para audiciones del gobierno. Hay, entonces, dos niveles de funcionamiento. Aquellos que formaron parte de instancias estatales o político-partidarias, y aquellos que, sin ser parte de una estructura política, colaboraron de manera estrecha con éstas.

Pero lo central fue el rol de las estrellas de cine y radio. Este fenómeno tuvo existencia previa en los Estados Unidos durante el *New Deal* y la Segunda Guerra Mundial y también en las experiencias fascistas (Horten, 2002; Renschler, 1996). Pero si solamente se señalara este hecho, se perdería de vista las características particulares que tuvo a nivel local. Los actores y actrices fueron una parte fundamental (para usar los términos de Gramsci) en la reforma intelectual y moral, y construyeron un vínculo orgánico entre las sociedades política y civil. Esto pudo lograrse por sus orígenes de clase vinculados a uno de los grupos fundamentales de la sociedad. La mayoría de las estrellas venían de sectores populares, lo que acrecentaba su

capacidad de llegada al pueblo. De hecho, no sólo provenían de los mismos orígenes sociales, sino que también encarnaban sus fantasías por haber logrado niveles de vida soñados. Facilitaba su función, el ser objeto de admiración y poseer un capital simbólico reconocido por los sectores populares incluso antes de su acercamiento a la política. Sobre todo, porque ya estaban construyendo desde antes un sentido común que el peronismo supo recuperar.

James planteó que era necesario considerar el atractivo ideológico y retórico del peronismo, ya que supo tomar “la conciencia, los hábitos, los estilos de vida y los valores de la clase trabajadora tales como los encontraba” (2006, p. 37). Dado que “la atracción política del peronismo era esencialmente plebeya” (2006, p. 37). Esa glorificación de formas de vida y hábitos populares involucró un estilo y un idioma político a tono con dichas sensibilidades. Aquí se postula que parte de ese atractivo implicó una recuperación de lógicas y lenguajes de la cultura de masas, y entre estas la traducción política de una sensibilidad desarrollada en torno a la adoración hacia las estrellas. El acercamiento y la legitimación del gusto popular fue fundamental para que el peronismo se convirtiera en identidad político-cultural de amplios sectores de la sociedad. Pero también, fue fundamental que elementos culturales y políticos del peronismo deviniesen en sentido común.

Flavia Fiorucci (2011) desarrolló las diferentes medidas de acercamiento al campo intelectual que desarrolló el peronismo y los fracasos en lograr el apoyo de los sectores dominantes de éste. Para Gramsci los intelectuales elaboran ideología y la transforman en concepción del mundo. También construyen consenso y sentido común (Portelli, 1973. Altamirano, 2013). El artículo muestra cómo las estrellas del espectáculo dieron homogeneidad a la estructura de sentimientos alrededor del peronismo, lo que implicó una redefinición de los sentidos sociales y un marco para entender las experiencias político-culturales⁵⁹. Mediante su prestigio y el cariño del que eran objeto, colaboraron en generar consenso espontáneo en las masas y una sensación de normalidad⁶⁰. Hay que mirar en los nuevos medios de comunicación y en los gustos populares para encontrar un nuevo tipo de

⁵⁹ Estructura de sentimiento como Williams (1977) y Altamirano y Sarlo (1980).

⁶⁰ Maase (2016) trabaja la idea de que los medios de comunicación construyen una sensación de normalidad que colabora en la producción de un orden político.

intelectual. Estos medios funcionaron como una mediación (junto a otras) entre el gobierno y la sociedad civil. Si de cierta manera la hegemonía es un cuerpo de prácticas culturales, en el cine y en la radio tomaron forma dichas prácticas y las acciones de los agentes de dichos medios.

Walter Benjamin (2009) pensó a las estrellas de cine como objetos capaces de recuperar el aura perdida por la obra de arte, una recuperación de esa lejanía y cercanía simultánea, de esa sacralidad y mundanidad superpuestas. El culto a las estrellas propiciaba cierta trascendencia a través de seres que estaban por encima de lo común, que eran la confluencia del personaje y del ser real. Acha (2014a) planteó que el amor que sentían los trabajadores por Perón y Eva Perón, era tanto un lazo libidinal como un vínculo identificatorio, y que esa identificación se realizaba con el doble cuerpo, por ejemplo, de Perón: el individuo y el hombre de Estado. Esa sensibilidad, esa forma del sentimiento se había desarrollado antes en la relación del público popular con las figuras del espectáculo. Ese capital es el que la política peronista necesitaba para refundar la idea de representación, inspirada en la admiración, el amor y la fascinación. Se trataba de la sensibilidad que los sectores populares ya habían adquirido en la cultura de masas y que el peronismo buscó trasladar a la política.

En el orden cultural, las estrellas ponían en escena trayectorias concebidas por el público como deseables y ejemplares. Entre las jerarquías de intelectuales, como creador, organizador y divulgador de la ideología, las estrellas tenían un nivel de llegada al conjunto de la ciudadanía muy superior a cualquier libretista o escritor. Eran la encarnación física personal de la ideología en cuanto modelo deseado a seguir. Esta fusión entre el mundo de la farándula, el cine y la radio, con la política, fue central en la construcción, no sólo de apoyo al gobierno, sino también en identificaciones con el mismo. Precisamente, el peronismo fue la primera experiencia de la historia argentina donde coincidieron una identidad política con identidades culturales y sociales (Sarlo, 2001).

Bibliografía

Acha, O. (2014a). *Crónica sentimental de la Argentina peronista. Sexo, inconsciente e ideología, 1945-1955*. Prometeo.

- Acha, O. (2014b). El peronismo y la forja del anticomunismo obrero. *Actas del Cuarto Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2014)*. Tucumán, octubre. <http://redesperonismo.org/articulo/el-peronismo-y-la-forja-del-anticomunismo-obrero/>
- Altamirano, C. (2013). *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*. Siglo XXI.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Centro Editor de América Latina.
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Las Cuarenta.
- Berman, M. (2018). *La construcción de un género radiofónico: el radioteatro*. Eudeba.
- Bosetti, O. (1994). *Radiofonías. Palabras y sonidos de largo alcance*. Colihue.
- Bourdieu, P. (1992) [2005]. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Cadús, E. (2020). *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de elite y culturas populares*. Biblos.
- Caimari, L. (1995). *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y sociedad en la Argentina (1943-1955)*. Ariel.
- Calzón Flores, F. (2013). *El cine y las estrellas: entretenimiento e idolatría popular durante los años peronistas (1943-1955)*. Tesis de Maestría inédita. Maestría en Investigación Histórica, Universidad de San Andrés, Buenos Aires, Argentina.
- Claxton, R. (2007). *From Parsifal to Perón. Early radio in Argentina, 1920-1944*. Florida University Press.
- Chamosa, O. (2010). Criollo and peronist. The Argentine folklore movement during the first peronism, 1943-1955. En M. Karush y O. Chamosa (Eds.) *The new cultural history of peronism. Power and identity in mid-twentieth-century Argentina* (pp. 113-142). Duke University Press.
- Di Núbila; D. (1959). *Historia del cine argentino*, tomo II. Cruz de Malta.
- España, C. (Comp.) (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo, 1933-1956*, volumen I y II. Fondo Nacional de las Artes.

- Fernández, J. (2008). Introducción: modos de producción de la novedad discursiva. En J. Fernández (Comp.). *La construcción de lo radiofónico* (pp. 9-73). La Crujía.
- Fiorucci, F. (2011). *Intelectuales y peronismo. 1945-1955*. Biblos.
- Gallo, R. (1991). *La radio. Ese mundo tan sonoro, volumen I y II*. Corregidor.
- Gené, M. (2005). *Un mundo feliz: imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Fondo de Cultura Económica.
- Girbal-Blacha, N. (2003). *Mitos, paradojas y realidades en la Argentina peronista (1946-1955): una interpretación histórica de sus decisiones político-económicas*. Universidad Nacional de Quilmes.
- González Velasco, C. (2012). *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Siglo XXI.
- Horten, G. (2002). *Radio goes to war. The cultural politics of propaganda during World War II*. University of California Press.
- James, D. (2006) [2010]. *Resistencia en integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina*. Siglo XXI.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Ariel.
- Kelly Hopfenblatt, A. (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40*. Enerc/Ciccus.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Siglo XXI.
- Lindenboim, F. (2020a). Peronismo y espectáculo (1949-1951). El desarrollo de la División de Acción Radial y su intervención política. *Revista Pilquen*, 23 (3), 102-117.
<https://revele.uncoma.edu.ar/index.php/Sociales/article/view/2753>
- Lindenboim, F. (2020b). La disputa por la radio. Gobierno, gremios y espectáculo en los inicios del peronismo (1943-1946). *La Trama de la Comunicación*, 24 (2), 15-31. <https://doi.org/10.35305/lt.v24i2.741>
- Lindenboim, F. (2021a). La radiofonía privada deviene gubernamental. El proceso de adquisición de emisoras por el peronismo (1947-1949). *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 18 (58), 79-103.

- Lindenboim, F. (2021b). Los primeros ensayos de política mediática de Perón antes del peronismo. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, (55), 80-103. <https://doi.org/10.34096/bol.rav.n55.10351>
- Lowenthal, L. (1961). *Literature, popular culture, and society*. Pacific books.
- Maase, K. (2016). *Diversión ilimitada. El auge de la cultura de masas (1850-1970)*. Siglo XXI.
- Mallimaci, F. (2016). *El mito de la Argentina laica*. Capital Intelectual.
- Mangone, C. y Warley, J. (1984). *Universidad y peronismo (1946-1955)*. Centro Editor de América Latina.
- Maranghello, C. (1984). La pantalla y el Estado. AA.VV.: *Historia del cine argentino*. Centro Editor de América Latina.
- Maranghello, C. (2002). *Artistas Argentinos Asociados: la epopeya trunca*. Ediciones del Jilguero.
- Maranghello, C. (2016). *Eva Duarte, más allá de tanta pena*. Eudeba.
- Maranghello, C. e Insaurralde, A. (1997). *Fanny Navarro o un melodrama argentino*. Ediciones del Jilguero.
- Mattallana, A. (2006a). "Locos por la radio": una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947. Prometeo.
- Mattallana, A. (2006b). El clamor del pueblo: la radio entre el negocio y la política. F. Korn y L. Romero (Comps.), *Buenos Aires / Entreguerras. La callada transformación, 1914-1945* (pp. 153-190). Alianza.
- Mazzaferro, A. (2018). *La cultura de la celebridad. Una historia del star system en la Argentina*. Eudeba.
- McDonald, P. (2000). *The star system. Hollywood's production of popular identities*. Wallflower.
- Milanesio, N. (2014). *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Siglo XXI.
- Morin, E. (1964). *Las estrellas del cine*. Eudeba.
- Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Biblos.

- Plotkin, M. (1994) [2013]. *Mañana es San Perón: propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Eduntref.
- Portelli, H. (1973) [2007]. *Gramsci y el bloque histórico*. Siglo XXI.
- Rea, L. (2013). *Argentine serialised radio drama in the infamous decade, 1930-1943: transmitting nationhood*. Routledge.
- Renschler, E. (1996). *The Ministry of illusion: Nazi cinema and it's afterlife*. Harvard University Press.
- Rocchi, F. (2014). La americanización del consumo: las batallas por el mercado argentino 1920-1945. M. Barbero y A. Regalsky (Eds.) *Americanización. Estados Unidos y América Latina en el siglo XX. Transferencias económicas, tecnológicas y culturales* (pp. 150-216). Eduntref.
- Sarlo, B. (2001). *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Siglo XXI.
- Sarlo, B. (2003). *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*. Siglo XXI.
- Sloterdijk, P. (2000). *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. Pre-textos.
- Tobi, X. (2008). El origen de la radio. De la radioafición a la radiodifusión. En J. Fernández (Comp.). *La construcción de lo radiofónico* (pp. 75-90). La Crujía.
- Varela, M. (2002, [2008]). Medios de comunicación de masas. Altamirano, C. (comp.). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Paidós.
- Varela, M. (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna, 1951-1969*. Edhasa.
- Williams, R. (1977) [2009]. *Marxismo y literatura*. Las Cuarenta.
- Williams, R. (2011). *Televisión. tecnología y forma cultural*. Paidós.
- Zanatta, L. (2013). *Perón y el mito de la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo*. Eduntref.

