

El Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el marco de la política cultural oficial (1936-1955)

Laura Mogliani & Nicolás Ricatti
(Instituto Nacional de Estudios de Teatro
Universidad de Buenos Aires, Argentina)¹

Resumen: La creación del Instituto Nacional de Estudios de Teatro en 1936 fue el resultado de la aparición de una nueva concepción del Estado como agente activo dentro del ámbito artístico y cultural. En ese marco, el Teatro Nacional de Comedia y el INET tuvieron un papel destacado como agentes de importantes políticas de fomento dentro del nuevo campo de actuación estatal. En el pensamiento del primer director de ambas instituciones, Antonio Cunill Cabanellas, se debía “arraigar la convicción de que el teatro es un factor importante en el desarrollo espiritual de un país” y, por ello, el INET se abocó a la tarea de estudio y divulgación de los antecedentes e historia del teatro nacional. Esa convicción e impulso inicial se mantuvieron durante casi quince años, y los sucesivos gobiernos, hasta que en 1950 se decide el cierre de la institución. En este trabajo se propone dar cuenta brevemente del desarrollo del INET durante sus primeros años y, brindar un acercamiento a un tema no abordado hasta el momento y que en su época generó miradas controversiales: el primer cierre del INET que se extendió entre los años 1950 y 1958.

Palabras clave: Historia, Teatro, Estado Nacional, Políticas culturales, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Abstract: The creation of the National Institute of Theater Studies in 1936 was the result of a new conception of the National State as an active agent within the artistic and cultural sphere. In this framework, the National Comedy Theater and the INET played a prominent role as agents of important promotion policies within the new field of state action. In the thought of the first director of both institutions, Antonio Cunill Cabanellas,

1. Laura Mogliani: Directora del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET). Doctora en Historia y Teoría de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, y Licenciada en Artes Combinadas por la misma institución. Como investigadora teatral, ha dirigido proyectos de investigación en la UNTREF y en la UNA, y ha participado en varios proyectos de investigación como miembro del Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano, GETEA. Es profesora de la carrera de Artes del Circo, de la UNTref. Ha sido docente de la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA; del Departamento de Artes del Movimiento de la UNA; así como en Andamio '90 y en la UCES. Ha publicado numerosos artículos sobre teatro y circo argentinos en libros y revistas especializadas, así como ha presentado numerosos trabajos de investigación en Congresos y Jornadas de la especialidad.

Nicolás Ricatti: Miembro del equipo de investigación histórica del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), donde también realiza tareas archivísticas. Estudiante avanzado de la carrera de Historia, de la Universidad de Buenos Aires. Participa en el área de investigación y archivo del Museo IMPA del Trabajo. Ha colaborado en proyectos UBANEX y UBACyT sobre la “Memoria social de la clase trabajadora”.

“the conviction that theater is an important factor in the spiritual development of a country should be rooted” and, therefore, the INET devoted itself to the task of study and dissemination of the history of the national theater. That conviction and initial impulse were maintained for almost fifteen years, and the successive governments, until in 1950 the closure of the institution was decided. In this paper it is proposed to give a brief account of the development of the INET during its early years and to provide an approach to a subject not addressed so far and that in its time generated controversial views: the first closure of the INET that lasted between the 1950s. and 1958.

Keywords: History, Theater, National State, Cultural Policies, National Institute of Theater Studies.

Recibido: 20 de abril. Aceptado: 4 de junio.

En esta ponencia, nos proponemos abordar la historia del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el marco de la política cultural oficial desde su creación en 1936 y hasta la finalización del segundo gobierno peronista en 1955. Su creación se enmarcó en la política cultural desarrollada por la Comisión Nacional de Cultura, por lo que comenzaremos relevando su labor.

En 1933, durante la presidencia de Agustín P. Justo (1932-1938), se sancionó la Ley N° 11.273 sobre el Régimen Legal de la Propiedad Intelectual que dio origen a una institución que tendría a su cargo la ejecución de la política cultural oficial de la Argentina los siguientes veinte años: la *Comisión Nacional de Cultura*.² Esta *Comisión* (CNC) debía conformarse, según el artículo N° 70 de la mencionada ley, por doce miembros³ y, entre sus funciones se encontraba la creación de premios de estímulo y becas de perfeccionamiento artístico, literario y científico tanto en el país como en el extranjero.⁴

La creación de la CNC y el desarrollo durante sus primeros años se dio en el marco de un período político conflictivo y de un intervencionismo estatal creciente en la economía y los mercados (Rapaport, 245 y ss) producto de las consecuencias que la Crisis de Wall Street de 1929 generó en el escenario internacional. No obstante ello,

2. La *Comisión Nacional de Cultura* fue creada por disposición del artículo 70 de la misma ley, y su reglamento interno y funcionamiento institucional fue aprobado por decreto el 28 de agosto de 1935. El organismo fue disuelto en 1954.

3. servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/norma.htm Los miembros según la ley comprendían a los escogidos por el Rector de la Universidad de Buenos Aires; por el Presidente del Consejo Nacional de Educación; por el Director de la Biblioteca Nacional; por el presidente de la Academia Argentina de Letras; por el presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes; por el Director del Registro Nacional de Propiedad Intelectual; por el presidente de la Sociedad Científica Argentina; por un representante de la Sociedad de Escritores; por un representante de las sociedades de autores teatrales; por un representante de la sociedad de compositores de música popular y de cámara y por dos representantes del Congreso Nacional.

4. Artículo N° 69 de la ley, en servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/norma.htm

su desenvolvimiento se caracterizó, salvo breves períodos, por la continuidad de sus miembros y de las políticas establecidas. Tal particularidad podría basarse en la afinidad ideológica de los integrantes y en la “construcción de una noción y modelo de cultura vinculado a la *confluencia* o síntesis de diferentes corrientes del pensamiento nacionalista argentino en una concepción de la misma como *concordia*, en cuanto particular espacio de unión y conformidad” (Niño, 2007). De hecho, al repasar la nómina de sus miembros puede observarse la permanencia de varios de ellos, incluso durante el peronismo, como los casos de Gustavo Martínez Zuviría y Carlos Ibarguren, quienes al igual que Matías Sánchez Sorondo pueden adscribirse a las corrientes nacionalistas de la época que Spektorowsky sintetiza en dos corrientes antitéticas: “la “integralista” –que el autor mencionado identifica con la derecha más reaccionaria– y la “populista” –que reconoce en FORJA principalmente– y cuya máxima expresión adquiere pregnancia durante el gobierno militar de 1943-1946” (Niño, 2007).

Las corrientes nacionalistas, a pesar de ser reducidas y heterogéneas en los años '30, tuvieron un importante rol en el ámbito cultural en el cual supieron proyectarse. Así, por ejemplo, dejaron su impronta en la literatura, en la universidad, en el cine y en la radio (Rubinzal, 2005 216), a la vez que los intelectuales vinculados a estas corrientes ocuparon espacios destacados en instituciones estatales del campo cultural: Carlos Ibarguren presidió la Comisión Argentina de Cooperación Intelectual (organismo en el que se repite el nombre de Homero Guglielmini, miembro de la CNC) y la Academia Argentina de Letras entre 1935 y 1952. En los años '40, Ibarguren también integró, junto a Gustavo Martínez Zuviría, la Junta Nacional de Intelectuales dependiente de la Subsecretaría de Cultura (Rubinzal, 2005 217).

Es importante notar que la composición de la CNC no incluía estrictamente un cuerpo de “profesionales de la cultura”, sino que en ella había un fuerte entrelazamiento entre lo cultural y lo político: su presidente era el representante del Senado, Matías G. Sánchez Sorondo, de profesión abogado, mientras que el representante por la Cámara de Diputados, José Arce era médico. Por otro lado, el rector de la Universidad de Buenos Aires, Vicente Gallo, era abogado y tenía una fuerte trayectoria dentro del radicalismo. El representante de la Sociedad Argentina de Escritores, Roberto Giusti, escritor y crítico literario era también, dirigente socialista. Incluso, dos de las figuras más notables dentro de la CNC, Gustavo Martínez Zuviría y Carlos Ibarguren, abogados dedicados a la literatura y a la historia respectivamente, tenían importantes carreras políticas. En otros casos, la formación de origen no se correspondía con el ámbito de desempeño, como ocurría con el Director de la Comisión Nacional de Bellas Artes, Nicolás Besio Moreno, que era ingeniero civil. Salvo algunas excepciones como las de Francisco E. Collazo, representante de la Sociedad General de Autores Teatrales, o, Raúl H. Espoile,

representante de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, la composición de la CNC evidenciaba la carencia de un cuerpo de “profesionales de la cultura” en la administración de dicho organismo.

La labor de la *Comisión Nacional de Cultura* no quedó solo en la creación de premios de estímulo y en el otorgamiento de becas de perfeccionamiento, sino que también patrocinó y fomentó a organizaciones culturales, y, casi desde el inicio de sus funciones, se le entregó el Teatro Cervantes para su administración,⁵ el cual pasó a denominarse Teatro Nacional de Comedia y a ser sometido a diversas reformas de modernización (reformas del escenario, en la técnica lumínica, incorporación de un equipo amplificador, etc.), junto con la creación de un elenco estable profesional.

El teatro fue uno de los pilares iniciales en los que se basó el desarrollo de la CNC, entendiendo como afirmaba Antonio Cunill Cabanellas (7), Director General del TNC, que este proyecto “se sustentaba en la concepción de la política cultural gubernamental de la función social y educativa del teatro”.⁶ Por ello, a las representaciones teatrales y las actividades formativas del TNC se sumó la creación del Instituto Nacional de Estudios del Teatro con su Biblioteca, Archivo, Publicaciones y Museo, con el objetivo de propender al estudio y divulgación de la historia del teatro nacional. No obstante, el Director de la *Comisión Nacional de Cultura*, el Dr. Matías Sánchez Sorondo, entendía que la responsabilidad del Estado no debía detenerse allí sino que debía ir avanzando gradualmente abarcando otros ámbitos según las posibilidades: “Creada para estimular, entre nosotros, las manifestaciones superiores de la ciencia y del arte, y para encauzar nuestra actividad espiritual en tanto ello dependa de la intervención del Estado, su materia es vasta; su acción, múltiple; su procedimiento, delicado y el resultado de su obra, paulatino”.⁷ En el transcurso de su existencia, la creación de la Comisión Nacional de Cultura representó la intervención del Estado en un ámbito hasta entonces reservado a la actuación privada, su iniciativa permitió la fundación del Teatro Nacional de Comedia, el otorgamiento de premios estímulo a las artes, becas de perfeccionamiento para científicos y artistas, la creación del Museo Nacional de Arte Decorativo (1937),

5. Argentina, Comisión Nacional de Cultura. Memoria correspondiente a los ejercicios 1936-1945. CNC, p. 69.

6. Para Cunill Cabanellas el Teatro Nacional de Comedia representaba: “un ensayo que hace el Estado con el teatro, un experimento de subvención. [...] Para nosotros, el Estado, antes que nada, debe tener un concepto del teatro y de su hombre. Cómo y qué categoría se le debe dar. Para nosotros, el Teatro, con relación al Estado, tiene la misma significación que puede tener la Escuela, el Instituto y la Universidad. Es decir, que el Teatro, al que le dimos el lugar que ocupa en el arte con su contenido esencial, al trasladarlo a la representación con la categoría de su contenido, lo elevamos a función social trascendente y lo declaramos Institución de Cultura Pública” (1939 7).

7. Argentina, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro. *Cuadernos de Cultura Teatral* 1936-1943. INET, p. 11.

la presentación de proyectos para una Orquesta Sinfónica Nacional, finalmente creada en 1948, y, por supuesto, la fundación del Instituto Nacional de Estudios de Teatro con su Archivo, Biblioteca y Museo.

El INET y su primer período: 1936-1945

Como se mencionó anteriormente, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro se creó en el año 1936 junto al Teatro Nacional de Comedia. Ambas instituciones compartían la sede del Teatro Cervantes, así como la dirección del mismo Director General, Antonio Cunill Cabanellas y el mismo objetivo de “arraigar la convicción de que el teatro es un factor importante en el desarrollo espiritual de un país”.⁸ Para ello, el Instituto llevaría adelante una intensa labor de estudio y divulgación de los antecedentes e historia del teatro nacional. Con tal fin, se creó la Biblioteca del mismo, el Archivo de Arte Dramático, y se organizaron todos los años de esta gestión Ciclos de Conferencias sobre teatro, que fueron difundidas mediante su publicación en los *Cuadernos de Cultura Teatral*. Así, estos *Cuadernos*...publicaron las conferencias dictadas entre 1936 y 1943 por relevantes historiadores del teatro, de la literatura, de la música, la danza y el folklore, así como por actores, directores, dramaturgos y escenógrafos que brindaron testimonio y reflexionaron sobre su práctica artística. Algunos ciclos fueron temáticos, como el de 1939 dedicado a brindar un panorama del teatro así como histórico, social y literario organizado por décadas desde 1700 a 1910, mientras que las conferencias de 1940 estuvieron dedicadas especialmente al teatro y la cultura en las provincias argentinas.

Bajo la dirección de Cunill Cabanellas también se crearon y organizaron las diferentes secciones que aún hoy forman parte del INET. El director participó además seleccionando la adquisición de libros, revistas y periódicos, y contribuyendo con su archivo de teatro particular. Por su parte, los inscriptos del Teatro Nacional de Comedia intervinieron en el fichaje de libros y en la compilación de artículos periodísticos relativos al teatro de diferentes medios, nacionales e internacionales, desagregados por temas, generando un archivo “razonado”, de gran relevancia en nuestro patrimonio cultural.

El mismo año de fundación del INET se creó la *Comisión Organizadora de la Exposición y Museo Nacional del Teatro*,⁹ que comenzó a reunirse a partir de 1937, abocada a recolectar material para crear el mismo, el cual se inauguró finalmente, el 19

8. Véase la *Memoria* de la Comisión Nacional de Cultura. *Su Labor en 1936*, p. 79. Archivo del Teatro Nacional Cervantes.

9. Esta comisión estuvo formada por estuvo formada por Enrique García Velloso, Alejo González Garaño, Pascual de Rogatis, Gregorio López Naguil, Mariano G. Bosch, Elías Alippi, Enrique Amorin, y presidía la Comisión Antonio Cunill Cabanellas (su vicepresidente, por delegación del Presidente de la Comisión Nacional de Cultura, Matías Sánchez Sorondo), y su secretario fue José González Castillo hasta su fallecimiento, cuando fue reemplazado por Rafael José de Rosa.

de septiembre de 1938 en la sede del Teatro Nacional de Comedia. La unión entre ambas instituciones quedaba en evidencia en las muestras especiales organizadas en forma conjunta y en homenaje a las reposiciones de *Calandria* de Martiniano Leguizamón, o en la conferencia de Mercedes de Carman sobre “Boceto incaico”, con motivo de divulgar aspectos de la vida de los incas, con motivo de las representaciones de *Ollantay* en el TNC.

La prolífica labor de Antonio Cunill Cabanellas concluyó con su renuncia al cargo de director del Teatro Nacional de Comedia el 22 de octubre de 1940, para la que adujo “razones de salud”. En realidad, el personalismo de Antonio Cunill Cabanellas fue la causa de la finalización de su gestión. Los conflictos suscitados a partir de la llegada de Gustavo Martínez Zuviría a la presidencia de la *Comisión Nacional de Cultura*, y los intentos de esta nueva gestión de participar en la toma de decisiones del Teatro creando una comisión asesora del Teatro Nacional de Comedias, y en especial dada su intromisión en la Comisión de Lectura, tuvo como consecuencia el alejamiento de Antonio Cunill Cabanellas de su cargo de director.

Luego de la renuncia de este último, asumió el 27 de diciembre como Director-Administrador Alejandro Berruti, autor dramático que se había desempeñado bajo la gestión de Cunill Cabanellas, como Administrador General. De esa manera, se subdividieron, en el Teatro Nacional de Comedia, los roles que antes asumía Cunill: el de director-administrador y el de director escénico, con el objetivo de convocar así a diferentes directores.

A su vez, la dirección del Instituto Nacional de Estudios de Teatro fue separada de la del TNC, y, en diciembre de 1941, fue designado Antonio Saldías como director del INET y del Museo del Teatro. Por su parte, Berruti, como director del TNC, siguió en gran medida los lineamientos de Cunill Cabanellas desde 1941 hasta la intervención del teatro el 20 de agosto de 1946.

El Teatro Nacional de Comedia, durante el período comprendido entre los años 1941 y 1946 atravesó un período de transición, entre dos etapas claramente diferenciadas: la primera etapa, a la que podríamos llamar “fundacional” (1936-1941) que estuvo bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas, y en la que se delineó el perfil institucional (Mogliani, 2010b); y la etapa siguiente, correspondiente a la gestión del gobierno peronista que asumió en 1946. En esta transición, permanecieron los rasgos esenciales de la etapa fundacional, fundamentalmente por la continua presencia de Alejandro Berruti, quien se desempeñó como Administrador General durante toda la gestión de Cunill Cabanellas, y que continuó su gestión durante el período 1941-1946 como Director-Administrador (Mogliani, 2012).

A partir del cambio de la nueva gestión de Saldías, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) mantuvo, como en la etapa previa, el funcionamiento de su Biblioteca, Archivo y Museo, continuando la realización de conferencias y publicaciones referidas al teatro, continuando la publicación de los *Cuadernos de Cultura Teatral* y sumando nuevas publicaciones. A partir de 1943 el INET publicó el *Boletín de Estudios de Teatro*, revista que se editó durante seis años, con el objetivo de divulgar documentos sobre la historia del teatro argentino e información sobre la bibliografía teatral publicada, así como difundir las actividades realizadas en el INET (Leonardi, 2016). En ella se publicaron numerosos artículos y colaboraciones de diversos autores sobre historia del teatro tanto argentino como universal, incluyendo fragmentos de textos en prensa o publicados. Incluía información sobre la actividad teatral, como un censo de las salas teatrales existentes en el país, así como estadísticas de representaciones anuales. Se destaca en esta publicación la presencia de material sobre el teatro para niños y del teatro de títeres, acompañando la iniciativa del INET de despertar el interés sobre este tipo de teatro. Tenía una separata destinada a alumnos de colegios secundarios, en el que se desarrollaban los contenidos obligatorios vinculados al teatro de ese nivel educativo. Desde 1943 y hasta su fallecimiento en 1946, su director fue el mismo director del INET, José Antonio Saldías.

También el INET publicó la colección *Biblioteca Teatral*, conformada por diversas secciones. La Sección Obras consistió en la publicación de obras dramáticas de autores argentinos, editadas en el periodo 1942-1946. Cada volumen está dedicado a una obra dramática y cuenta con un estudio preliminar sobre la obra y el autor, así como con la recopilación de las críticas periodísticas recibidas en el momento de su estreno. La colección está formada por siete tomos: *El Sargento Palma*, de Martín Coronado; *Los Mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel; *Martín Fierro*, teatralización de José González Castillo; *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega; *Los conquistadores del desierto*, de Enrique García Velloso, Folco Testena y José González Castillo; *Una mujer desconocida*, de Pedro B. Aquino; y *Marco Severi*, de Roberto J. Payró.

En la Sección Crítica y Ensayos de la *Biblioteca Teatral*, patrocinado por la Comisión Nacional de Cultura, se publicó en 1944 un extenso estudio de fundamental importancia sobre historia y estética del teatro argentino: *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, de Raúl H. Castagnino, que constituye una fundamental contribución documental a la historia del teatro argentino en el período comprendido entre 1829 y 1852.

Asimismo, el INET desarrolló nuevas actividades entre las que se destacó el *Primer Concurso de Teatros Independientes*, realizado en 1942 con el propósito de difundir al público la labor vocacional que realizaban los teatros de aficionados. Esta

iniciativa constituyó un reconocimiento y el primer intento de apoyo desde el teatro oficial al circuito del teatro independiente, este último, de fundamental relevancia en la modernización de nuestro campo teatral desde sus inicios en 1930. Este primer concurso estuvo marcado por algunas dificultades, dado que la convocatoria inicial incluía una obra extranjera y una de autor nacional, mientras que posteriormente -por disposición del Departamento Nacional del Trabajo- fue suprimida la obra extranjera, debido a lo cual tres conjuntos no pudieron presentarse.

El teatro para niños, encontró en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, a partir de 1943, un espacio muy relevante de creación y difusión, en especial el dedicado al teatro de títeres. Con la intención de crear un público para el espectáculo teatral, el INET consideró que el camino más directo y eficaz para llegar a los niños de las escuelas y, difundir entre ellos el teatro, era por medio de sus maestros, y en unión con el *Consejo Nacional de Educación* organizó un concurso para maestros, cuyos ganadores asistieron al curso realizado en septiembre de 1943, el cual fue dictado por una figura emblemática y precursora del teatro de títeres en la Argentina, Javier Villafañe. Este también dictó una conferencia ese año (publicada en los *Cuadernos de Cultura Teatral*) y elaboró una publicación, *Titirimundo*, para difundir entre los asistentes al curso y maestros del interior del país. El curso se clausuró con una función gratuita para alumnos de escuelas, en la que participaron siete grupos de Títeres de Niños y en noviembre se realizó la *Primera Exposición Nacional de Títeres*, con aportes de titiriteros profesionales. En 1944 se creó el *Teatro Nacional de Títeres*, que se presentó hasta 1946, con dirección de Javier Villafañe y volvieron a realizarse los cursos y exposiciones de títeres. El primer elenco que se presentó fue el del *Teatro La Cortina*, con dirección de Mané Bernardo y la participación de Sarah Bianchi, otras dos figuras fundamentales y pioneras del teatro de títeres en nuestro país. Mané Bernardo tuvo a su cargo el Taller de Títeres del INET, y la dirección de todas las obras presentadas por el Teatro Nacional de Títeres, la mayoría basadas en textos clásicos.¹⁰ Estas expresiones constituyeron, además, el inicio de la actividad teatral para chicos en el Teatro Nacional Cervantes, actividad que se extenderá luego a lo largo de todos sus siguientes períodos.

Este interés especial del INET en el teatro para niños se advierte en sus publicaciones, tanto como ya mencionamos en su revista, el *Boletín de Estudios de*

10. Las obras presentadas por el Teatro Nacional de Títeres en 1944 fueron *Coloquio Llamado Prendas de Amor* de Lope de Rueda; *Entremés Famoso de las Brujas* de Moreto; y *Bayle de Amor y Desdén* de Salazar y Torres, por el Elenco del Teatro La Cortina, con dirección y bocetos de Mané Bernardo. En 1945, presentó *La Farsa del Pastel y la Torta*, anónimo siglo XV en versión de Sarah Bianchi; *El Vendedor de Pollos*, anónimo napolitano del 700; *La Maja Majada*, sainete de Ramón de la Cruz, todos con dirección y bocetos de Mané Bernardo y música de Adolfo Morpurgo. En 1946 estrenó *El Encanto del Bosque y Aventuras de Pitirí* y *El Gigante Tragavientos* de Mané Bernardo, y *Andanzas de Renard y su Pariente Chantecler*, anónimo francés, todos con dirección de Mané Bernardo.

Teatro, como especialmente en otra Sección de su *Biblioteca Teatral*. La Sección Teatro Infantil. Esta tercera serie de la Biblioteca Teatral se inició con *Teatro de Títeres*, de Mané Bernardo, publicado en 1945, la cual compila siete obras de teatro para títeres de autoría de esta titiritera de extensa trayectoria. Esta publicación se encuentra en el marco de las diversas acciones que realizó el INET desde 1943 con el fin de difundir el teatro para niños como herramienta de formación educativa, en especial al teatro de títeres.

En cuanto al Museo del Teatro, sabemos por la primera publicación del *Boletín de Estudios de Teatro* Nro.1 (1943), que en 1942 se reorganizaron sus secciones y se crearon otras nuevas, “la de numismática teatral, la de críticos, la de circo y la sección de teatro extranjero”. Para el año próximo se propone habilitar las secciones del sainete y de músicos, estando en estudio una exhibición de programas. Esta revista nos informa que el Museo fue visitado en 1938 por 1365 desde su inauguración en octubre, pero luego en 1939 por 110.210 personas, en 1940 por 139.512 personas, en 1941 por 142.724 personas y en 1942 por 91.526 personas.

En el *Boletín* Nro. 5 de abril de 1944 se publica una descripción del Museo Nacional del Teatro que era traducción de la publicada en el diario *The Standard*. Su autor nos brinda una descripción del Museo, que estaba situado en el primer piso del Teatro Nacional de Comedias. Va describiendo el recorrido cronológico que proponía, desde la primera representación teatral en 1747 en el marco de las festividades de la coronación de Fernando VI, el cuadro del Teatro de la Ranchería pintado por Leonie Matthis, la exhibición de documentos y manuscritos del Siglo XIX, la sección dedicada al teatro gauchesco, los programas históricos, los diversos modelos de vestuarios, la sección dedicada a Frank Brown y a los artistas y compañías que visitaron el país. En un salón interior había un espacio dedicado a la exposición permanente de fotografías y comentarios de las figuras del teatro nacional. En esta época, el museo funcionaba de martes a domingo de 10 a 13 y ya se hablaba de un proyecto de mudarlo al subsuelo, a un espacio más amplio.

En junio de 1945 se llevó a cabo una exhibición del Museo Nacional del Teatro en Santiago de Chile, en el marco de la Exposición Cultural Argentina, organizada por la Comisión Argentina de Fomento Interamericano. Se remitieron diversas piezas del museo (manuscritos, programas, fotografías, medallas conmemorativas, caricaturas, una maqueta de la obra *Los disfrazados* de Claudio Mauricio Pacheco, el vestuario utilizado por Pepe Podestá en *Juan Moreira*, la acuarela de uno de los primeros circos de Podestá-Scotti.¹¹

11. Argentina, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro. *Boletín de Estudios de Teatro 1943-1950*, INET, p. 160.

Segundo período: 1946-1950

Grandes cambios en la política teatral oficial –así como a nivel cultural y político en general– se produjeron luego del triunfo de Juan Domingo Perón en el acto eleccionario del 24 de febrero de 1946 y especialmente a partir de su asunción a la Presidencia de la Nación el 4 de junio, lo que dio origen a una nueva etapa en la gestión cultural tanto del INET como del Teatro Nacional de Comedia. En cuanto al INET, en 1946 falleció José Antonio Saldías, quien estuvo al frente del Instituto entre 1941 y 1946. Asumió la dirección por un breve lapso el crítico teatral, director y periodista Edmundo Guibourg. Sin embargo, su mandato fue interrumpido al designarse interventor a Rodolfo Lestrade (quien luego será designado también interventor del Teatro Nacional de Comedia), tras cuya actuación fue nombrado como director el dramaturgo y poeta de origen catamarqueño Juan Oscar Ponferrada para el período 1947-1956. Ponferrada consideraba que los objetivos primordiales de la nueva política cultural oficial debían tender a la reinstauración de la naturaleza popular del teatro:

Si todo patrimonio de beneficio público debe imperiosamente ser restituido al pueblo, que es su derecho habiente natural, ¿cómo no le ha de ser recuperado el teatro que es sangre de su carne, fruto de su raíz?... Ello está conseguido. El pueblo ha vuelto al teatro. De esta asimilación debe surgir ahora una expresión auténtica: una forma de teatro que recuerde las grandes comuniones dramáticas de los concursos griegos y las congregaciones medievales, y mediante la cual se exprese el alma de la Nueva Argentina. En el Segundo Plan Quinquenal se abre esa perspectiva. (Ponferrada, 1954)

Como se desprende de estas palabras, y desarrolla a lo largo del artículo, Ponferrada proponía al teatro griego, al que consideraba paradigma de la relación teatro-pueblo; al teatro medieval de concepción cristiana y a la génesis popular del teatro argentino, que “nació de un mito que era la encarnación del pueblo; nació del mito gaucho” como ejemplos para fundamentar la naturaleza popular del teatro. Pero, además de este carácter popular, los tres ejemplos mencionados se caracterizan por concretar en la práctica un teatro religioso y/o que lleva a escena mitos de raigambre popular. Ponferrada proyectaba en la historia del teatro su concepción del teatro como hecho comunitario, de índole religiosa, cristiana. Y esta fue la concepción del teatro que concretó en su obra dramática y ensayística (1959).

El cambio fundamental aportado por el peronismo a nivel cultural y teatral estuvo en el ámbito de la distribución, circulación y difusión de los bienes culturales, así como ocurrió en las artes plásticas (Giunta, 1997) o la arquitectura (Ballent, 1993). La política cultural teatral oficialista se orientó al fomento de la distribución cultural, a la formación activa de un nuevo público para el teatro, así como una nueva audiencia para la actividad cultural en general, de origen obrero y de clase media baja. Este movimiento consideraba que su misión “revolucionaria” en el ámbito de la cultura era que los bienes culturales se convirtieran en accesibles al pueblo trabajador, al que consideraba como sus legítimos

poseedores. En los planes de acción de gobierno, denominados Planes Quinquenales, quedaba registrada esta preocupación del gobierno con respecto la “elevación cultural del pueblo”, para lo cual el teatro cumplía una importante función social de formación espiritual y educación del mismo, tal como expresara el mismo Perón: “Nuestra política social tiende, ante todo, a cambiar la concepción materialista de la vida en una exaltación de los valores espirituales. Por eso aspiramos a elevar la cultura social. El Estado argentino no debe regatear esfuerzos ni sacrificios de ninguna clase para extender a todos los ámbitos de la Nación las enseñanzas adecuadas para elevar la cultura de sus habitantes” (Ronzitti, 1953).

Mientras el Primer Plan Quinquenal, de 1947, tenía como propósito fomentar y ayudar cuanto tuviera relación con la cultura en general, el Segundo Plan Quinquenal proponía un plan orgánico tendiente a la formación de una cultura esencialmente nacional. Este plan le dedicaba a la cultura su quinto capítulo, y estipulaba que la cultura artística:

Será desarrollada mediante exhibiciones de carácter popular, con preponderancia de obras del acervo artístico nacional y universal, ajustando sus programas a la capacidad receptiva de los auditorios; actualizando y agilizando la actividad de los museos de arte, poniendo al alcance del pueblo todas las colecciones; se reglamentará en forma adecuada los distintos medios de difusión, en cuanto constituyan manifestaciones de cultura artística, tales como cinematógrafo, teatro, radio, prensa, televisión, a fin de que estos medios contribuyan a la formación de la conciencia artística nacional y dando lugar a que pueda elevarse la cultura social. Y no se trata de dirigir o imprimir una fisonomía forzosa a la cultura nacional, sino de cuidar que, en los aspectos fundamentales de las actividades citadas se cumpla una función esencialmente cultural y que además se hallen al servicio del Pueblo, con el objeto de integrar la personalidad de la Nación. (Ronzitti, 1953)

En suma, para el peronismo, el teatro no debía permanecer en la égida de un selecto circuito de intelectuales, sino que debía ser restituido a su generador y productor, “el pueblo”, destinatario del discurso y la acción de gobierno. En conjunción con esta preocupación por la “distribución social” de la riqueza cultural, dos rasgos caracterizaron la política cultural teatral del peronismo: su preocupación por la situación del arte escénico en el interior del país y por la difusión del teatro en el medio obrero (Mogliani, 2005).

En el caso del INET, este afán se concreta en que el Seminario Dramático del Instituto de Estudios de Teatro organizaba funciones especialmente dedicadas a los estudiantes y a los gremios obreros, los domingos a la tarde en el Teatro Nacional Cervantes. Las entradas gratuitas eran entregadas a instituciones culturales, educativas y gremiales. El Seminario Dramático del INET fue creado en 1947, dedicado a la formación actoral. El antecedente de esta institución eran los cursos de teatro organizados en 1936 por el Teatro Nacional de Comedia, con el fin de incorporar luego a sus “inscriptos” en el elenco del teatro. El Seminario Dramático, dirigido por el director del INET Juan Oscar Ponferrada, contaba con un repertorio donde predominaban obras de autores españoles

del Siglo de Oro (Cervantes, Lope de Rueda, Tirso de Molina) e incluía también autores tradicionales argentinos (comedias de Laferrère, sainetes de Pacheco). Además de lo actoral, la formación contemplaba los aspectos técnicos de la labor teatral, por lo que los integrantes del elenco confeccionaban también los vestuarios. Llevaban a cabo –como ya mencionamos– representaciones destinadas a escolares y gremios los domingos en el Teatro Cervantes, y también realizaron representaciones en cárceles y en la Fiesta de la Juventud organizada por la Secretaría de Educación en Tucumán.¹²

Durante este período continuaron publicándose los *Cuadernos de Cultura Teatral*, que a partir del número 21, de 1945, se focalizaron en la evocación de diversos actores fundamentales del teatro argentino, como Roberto Casaux, Florencio Parravicini, Orfilia Rico, Guillermo Battaglia, Mariano Galé, Francisco Ducasse y Gerónimo Podestá, constituyendo un valioso aporte al estudio biográfico de actores. También continuó publicándose el *Boletín de Estudios de Teatro*, que a partir de 1947 su dirección estuvo a cargo de Juan Oscar Ponferrada, lo que trajo aparejado un importante cambio de diseño gráfico en la revista. Asimismo, se sumó un nuevo volumen a la Sección Crítica y Ensayos de la *Biblioteca Teatral*, también con el patrocinio de la Comisión Nacional de Cultura. Este segundo volumen es *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, publicado en 1947, en el que Arturo Berenguer Carisomo realiza un estudio de la dramaturgia rioplatense desde su raíz indígena, transitando por el período colonial, el teatro neoclásico, el romanticismo, el ciclo de la gauchesca y el nativismo, y la dramática realista naturalista hasta 1918.

El nuevo proyecto editorial de este período fue el *Repertorio Teatral Argentino*. Esta colección, publicada entre 1949 y 1950, está conformada por dos volúmenes que contienen tres obras dramáticas de dos autores argentinos de fines de siglo XIX y principios del siglo XX. El primer tomo compila las obras *Bajo el Parral*, *El minué federal* y *La gaviota*, de Nicolás Granada; mientras que el segundo contiene *La piedra de escándalo*, *El sargento Palma* y *Justicias de antaño*, de Martín Coronado. Aunque no pertenezca explícitamente a esta serie, incluimos aquí por sus características y fecha de edición semejantes a las anteriores, el volumen *Selección dramática de Cristóbal de Aguilar*, autor de la Córdoba Colonial, con prólogo y notas de José Luis Trenti Rocamora publicado en 1950. Este volumen contiene una selección de cinco textos dramáticos hallados por este historiador del teatro argentino en la Biblioteca Nacional, así como un extenso estudio previo.

En esta etapa, la labor del INET se vio afectada con una disminución de sus actividades respecto a la etapa previa, y, si bien se continuaron llevando adelante

12. Argentina, Comisión Nacional de Cultura. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*. CNC, 1948-1950, pp. 74-75.

publicaciones, en 1948 el Museo fue cerrado y desmantelado y sus elementos fueron trasladados al subsuelo del ahora llamado Teatro Nacional Cervantes, hasta que finalmente el INET fue cerrado en 1950.

En esta ponencia se ofrece el avance de una investigación en curso sobre la historia del INET y de este período en particular, pero aún queda profundizar sobre hechos como el cierre mencionado de la institución. La documentación que se resguarda en su Archivo brinda algunos datos que deben ampliarse y estudiarse con mayor profundidad para dilucidar las motivaciones que llevaron al traslado de los bienes del Museo desde el primer y segundo piso del Teatro Cervantes hacia el subsuelo del teatro según la decisión de la Comisión Nacional de Cultura en enero de 1948. Tras la mudanza y depósito del patrimonio en dicho lugar –que implicó el cierre del Museo–, numerosas piezas se deterioraron o incluso desaparecieron. En 1954 la crisis económica se hizo sentir en el ámbito teatral oficial. En ese año se disolvió la Comisión Nacional de Cultura, dejando esto acéfalo al Teatro Nacional Cervantes (ex-Nacional de Comedia), dada la imposibilidad financiera del Estado de mantenerlo. Debido a esto, se generó una polémica sobre si adjudicarlo a una empresa privada mediante una licitación, que tuvo como consecuencia la paralización de la actividad de ese teatro. Esto, sumado al cierre del INET en 1950, dio lugar a que luego del golpe de Estado de 1955 aparecieran críticas a las decisiones y al accionar de la administración previa.¹³

Queda mucho todavía por investigar con respecto a la situación del INET en este período, a las motivaciones que determinaron su cierre y, a la situación de los bienes patrimoniales de la institución, pero se presenta en este trabajo, un avance de la tarea encarada para recuperar la historia institucional del INET.

Bibliografía citada

Fuentes

Argentina, Comisión Nacional de Cultura. Memoria correspondiente a los ejercicios 1936-1945. CNC.

Argentina, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Boletín de Estudios de Teatro 1943-1950. INET.

Argentina, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Cuadernos de Cultura Teatral 1936-1943. INET.

13. “Un agravio a la cultura, negación de Argentina y la historia.” Artículo periodístico del 17/04/1956 resguardado en el Archivo del INET.

Argentina, Comisión Nacional de Cultura. Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina. Comisión Nacional de Cultura, 1948-1950.

Bibliografía

Ballent, Anahí. "Las estéticas de la política: arquitectura y ciudad. El peronismo en Buenos Aires (1945-1955)." *Arte y Poder*. CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, 1993, pp. 116-125.

Cunill Cabanellas, Antonio. *Función social del teatro*. Instituto Social, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1939.

Giunta, Andrea. "Eva Perón: imágenes y público." *Arte y Recepción*. CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, 1997, pp. 177-184.

Leonardi, Yanina. "Prácticas culturales oficiales en el campo teatral de los años '40: el Boletín de Estudios de Teatro (1943-1948)." *Ideas y debates para la Nueva Argentina: Revistas culturales y políticas del peronismo 1946-1955*, vol. 3, EPC- de Periodismo y Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, 2016. pp. 61-80.

Mogliani, Laura. "El teatro en la política cultural del primer y segundo gobierno peronista." *Assaig de Teatre*, Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, N° 42, 2004, pp. 171-180.

www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145994

---. "La política cultural del peronismo (1946-1955)." *Revista Teatro XXI*, N° 20, 2005, pp. 25-28.

---. "El Teatro Nacional de Comedia bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas." *Actas de las I Jornadas Nacionales Investigación y Crítica Teatral*, 2009, vol. 4, AINCRIT. Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, 2010a, pp. 116-129. CD-ROM.

www.aincrit.org/image/editorial/i_jornadas_nacionales.pdf

---. "La creación del Teatro Nacional de Comedia y la gestión de Antonio Cunill Cabanellas (1936-1940)." *Búsquedas y discursos*. Galerna, Buenos Aires, 2010b, pp. 247-258.

---. "La política cultural del Teatro Nacional de Comedia en el período 1941-1945." *Territorios teatrales*. Galerna, Buenos Aires, 2012, pp. 159-168.

---. "El Teatro Nacional de Comedia y sus directores (1936-1945)." *Revista Teatro XXI*, N° 33, 2013, pp. 60-72.

Niño Amieva, Alejandra. "Instituciones culturales, discurso e identidad." *AdVersuS*, N° 8-9, abril-agosto, 2007.

www.adversus.org/indice/nro8-9/dossier/dossier_ninoamieva.htm

Ponferrada, Juan Oscar. "El teatro en el Plan Quinquenal." *Teatro Universal*, N° 2, 1954, p. 10.

---. "Para una ubicación del costumbrismo criollo." *Revista Lyra*, N° 174-176, 1959, pp. 89-91.

Rapoport, Mario. *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000)*. Macchi, Buenos Aires, 2003.

Ronzitti, Miguel. "2º Plan Quinquenal y Teatro." *Revista Talía*, N° 1, 1953, pp. 26.

Rubinzal, Mariela. *El nacionalismo frente a la cuestión social en Argentina (1930-1943). Discursos, Representaciones y prácticas de las derechas sobre el mundo del trabajo*. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2012.
www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.450/te.450.pdf