

Entre la tradición y la modernidad

HISTORIA DEL INSTITUTO NACIONAL
DE ESTUDIOS DE TEATRO
(1936-2022)



Ministerio de Cultura
Argentina



Secretaría de
Patrimonio Cultural



Ministerio de Cultura
Argentina

Presidente de la Nación
ALBERTO FERNÁNDEZ

Vicepresidenta de la Nación
CRISTINA FERNÁNDEZ DE KIRCHNER

Ministro de Cultura de la Nación
TRISTÁN BAUER

Jefe de Gabinete
ESTEBAN FALCÓN

Secretaria de Patrimonio Cultural
VALERIA GONZÁLEZ

Directora Nacional de Gestión Patrimonial
VIVIANA USUBIAGA

Directora del Instituto Nacional de Estudios de Teatro
LAURA MOGLIANI

Entre la tradición y la modernidad

HISTORIA DEL INSTITUTO NACIONAL
DE ESTUDIOS DE TEATRO
(1936-2022)

Laura Mogliani, ed.



Entre la tradición y la modernidad : historia del Instituto Nacional de Estudios de Teatro : 1936-2022 / Laura Mogliani ... [et al.] ; editado por Laura Mogliani ; prólogo de Jorge Dubatti. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Ministerio de Cultura de la Nación, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-8915-99-9

1. Historia. 2. Teatro. I. Mogliani, Laura, ed. II. Dubatti, Jorge, prolog.

CDD 792.0982

Foto de Tapa: Fotos del INET reproducidas en la Revista *Caras y Caretas* (1938).
Archivo Histórico Teatro Nacional Cervantes.

Compilación y edición: Laura Mogliani

Textos: Laura Mogliani, Nicolás Ricatti, Yanina Andrea Leonardi, María Eugenia Cadús, Belén Arenas Arce, Lucía Correa Vázquez, Sofía Rypka, María Cristina Lastra Belgrano, Susana Arenz, Andrea Fernanda Schik

Investigación: Nicolás Ricatti y María de los Angeles Mosquera

Relevamiento fotográfico: Nicolás Ricatti y Marcelo Lorenzo (TNC)

Fotografías: Daniela Villagra Romero y Rocío Riquelme

Colaboración de edición: Jorge Conde

Diseño de interior: Ana Uranga B.

Diseño de tapa: Valentino Tetamanti

Las imágenes reproducidas en este libro pertenecen al Archivo Fotográfico del INET, salvo indicación en contrario.

Agradecimientos

Este libro no hubiera sido posible sin el trabajo
y la dedicación del personal del INET:

María de los Ángeles Mosquera

Nicolás Ricatti

Jorge Conde

Daniela Villagra Romero

Andrea Schik

Nadia Vera

Luciano Meucci

Rocío Riquelme

Ricardo Pobierzym

Índice

Palabras preliminares	11
<i>Jorge Dubatti</i>	
Introducción.....	15
La Comisión Nacional de Cultura y el intervencionismo estatal en las artes escénicas	19
<i>Yanina Andrea Leonardi</i>	
El Instituto Nacional de Estudios de Teatro: creación y primera década de vida (1936-1946)	31
<i>Laura Mogliani y Nicolás Ricatti</i>	
La creación del Museo Nacional de Teatro y el patrimonio escénico nacional.....	57
<i>Yanina Andrea Leonardi</i>	
Teatro y Estado, construcción de una identidad nacional en los Ciclos de Conferencias de Teatro (1936-1943).....	69
<i>Belén Arenas Arce y Lucía Correa Vázquez</i>	
Un desarrollo dispar: el Instituto Nacional de Estudios de Teatro durante el primer peronismo.....	87
<i>Laura Mogliani y Nicolás Ricatti</i>	
Seminario Dramático del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (1947-1955).....	105
<i>Yanina Andrea Leonardi</i>	
Un futuro para la coreografía: creación y profesionalización de la danza en el Seminario de Estudios Coreográficos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.....	119
<i>Eugenia Cadús y Sofía Rypka</i>	
La modernización del INET a través de la gestión de Alfredo de la Guardia (1958-1967)	137
<i>Laura Mogliani y Nicolás Ricatti</i>	
De las tensiones políticas a la estabilidad institucional: el INET entre las dictaduras y la democracia (1968-2000).....	157
<i>Nicolás Ricatti</i>	

Gestión en el INET 2000-2016.....	181
<i>María Cristina Lastra Belgrano</i>	
EL INET de cara a un nuevo siglo (2000-2022)	185
<i>Nicolás Ricatti</i>	
Semblanzas de los Directores del Instituto Nacional de Estudios de Teatro	201
Antonio Cunill Cabanellas (1936-1940)	
<i>Susana Arenz</i>	203
Alejandro Berruti (1940-1941)	
<i>Laura Mogliani</i>	209
José Antonio Saldías (1941-1946)	
<i>Laura Mogliani</i>	219
Edmundo Guibourg (1946)	
<i>Laura Mogliani</i>	233
Juan Oscar Ponferrada (1946-1956)	
<i>Laura Mogliani</i>	241
Osvaldo Bonet (1956-1958)	
<i>Laura Mogliani</i>	249
Alfredo de la Guardia (1958-1967)	
<i>Laura Mogliani</i>	257
Juan Carlos Pássaro (1971 y 1976)	
<i>Laura Mogliani</i>	263
Néstor Suárez Aboy (1973-1984)	
<i>Laura Mogliani</i>	267
Osvaldo Calatayud (1984-1998)	
<i>Susana Arenz</i>	271
Alejandra Baldi (1998-2000)	
<i>Andrea Schik</i>	275
María Cristina Lastra Belgrano (2000-2016)	
<i>Laura Mogliani</i>	277
<i>Laura Mogliani</i> (2018-..)	
<i>Nicolás Ricatti</i>	281
Cronología de Actividades organizadas por el INET (1936-2022)....	285
<i>Nicolás Ricatti</i>	

Palabras preliminares

Jorge Dubatti¹



S un gran honor para mí, como investigador de las artes escénicas, escribir unas líneas prologales para esta historia del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, que coordina su actual directora, Dra. Laura Mogliani, colega de la Universidad de Buenos Aires.

En primerísimo lugar, porque el INET es, sin duda, una de las instituciones públicas de mayor relevancia en el desarrollo del teatro en la Argentina e Iberoamérica. Se trata de un organismo “nacional”, esto es, para todos los territorios argentinos, así, en plural, para todos los teatros argentinos, de Jujuy a la Antártida, de los Andes al mar, el río y la selva. De allí la importancia de este volumen, en el que se cuenta su trayectoria federal y se especifican en detalle sus actividades, publicaciones, servicios, agentes históricos. Se trata de una historia riquísima y silenciosa, poco conocida, que gracias a esta completa publicación se visibilizará entre especialistas, artistas y amantes de los acontecimientos escénicos y su reflexión.

Segundo, porque el INET nació hermanado al Teatro Nacional Cervantes, otra institución fundamental en las políticas públicas del país. Comparten desde su origen la misma

¹ Subdirector Teatro Nacional Cervantes - UBA – Academia Argentina de Letras.

casa (el bello teatro construido por María Guerrero, inaugurado en 1921) y ambos están indisolublemente ligados, por estrechos vínculos de colaboración, en la historia y el presente. Entre los últimos intercambios, destaquemos la participación del INET en los festejos del Centenario del TNC, así como las conferencias de historia cruzada de ambos organismos². En el imaginario popular (lo hemos escuchado tantas veces) la gente suele referirse al INET como “la biblioteca del Cervantes” o “el archivo del Cervantes”. Justamente el valor de su biblioteca, su archivo y las reliquias que conserva, hacen del INET un espacio único, merecida y necesariamente protegido por el Ministerio de Cultura de la Nación.

Tercero, porque su creación y puesta en funciones, en 1936, manifiestan la conciencia pública, de gestión, sobre la necesidad de acompañar y multiplicar las prácticas teatrales con la reflexión, la crítica, la edición, la historia, el armado de archivo y museo, las exhibiciones, los concursos y premios, la estimulación de la energía social en torno al teatro. La grandeza de un campo teatral se mide no sólo por la actividad artística que produce y recibe, sino también por la producción de pensamiento y conocimiento que genera sobre esas prácticas. Ambas dimensiones son, finalmente, inseparables, y se alimentan mutuamente. El INET está así vinculado a lo largo de su historia a la creación-investigación o filosofía de la praxis teatral, a las múltiples formas de producción de conocimiento desde el hacer y el pensar el hacer artístico. Esto está claro si se piensa en el trabajo que realizaron en el INET grandes artistas-investigadores/as e investigadores/as participativos/as (Antonio Cunill Cabanellas,

2 Disponibles, dentro del Área de Trabajo Artístico Federal y Producción de Conocimiento, en el Canal Cervantes Online

Juan Oscar Ponferrada, Alfredo de la Guardia, Osvaldo Bonet, etc.), como este libro refiere.

Por último, porque más allá de su dimensión oficial, el INET está en el corazón, en la microhistoria de todas/todos quienes nos iniciamos en la Teatología en este país. En la ochava de Córdoba y Libertad, el INET siempre ha sido un espacio de grandes y señoriales puertas abiertas para el amparo del trabajo solitario de la investigación, para el acceso preciado a documentos, textos teatrales e iconografía, y un espacio cálido y contenedor donde trabajar en silencio y concentración, en pleno centro porteño ensordecedor de tránsito, bocinazos y sirenas. Para las/los investigadores de provincia es una visita obligada cuando vienen a CABA. Y muchas/os agradecen el envío de fotocopias o archivos escaneados. Para quienes vivimos en CABA, una morada familiar. Es nuestra “Sala Groussac”, en el sentido que atribuye Antonio Pagés Larraya al espacio acogedor de la Biblioteca Nacional en su libro homónimo. Recuerdo cuánto significó para mí, en 1986, investigador debutante, todavía alumno, obtener un primer aval profesional a través de una de las Menciones del concurso “Cincuentenario del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1936-1986”, entregada a mi primera ponencia sobre “Francisco F. Fernández y el teatro político en Entre Ríos”, luego recogida en la *Revista de Estudios de Teatro* (VI, 15, 1987), publicación oficial del INET. Recuerdo las palabras de arenga del prestigioso Jurado de premiación: Guillermo Ara, Jorge Miguel Couselo y Patricio Esteve, cuando se otorgaron las distinciones en las III Jornadas de ACITA (Asociación de Crítica e Investigación Teatral de la Argentina), en el Teatro de la Ribera, en La Boca. Y luego la amable invitación del entonces director del INET, el querido Osvaldo Calatayud, para dictar un seminario sobre la dramaturgia

de otro entrerriano, Francisco Defilippis Novoa, en la sala de biblioteca.

Esperamos que este libro pase de mano en mano, llegue a las bibliotecas y las librerías, a las universidades del mundo, llevando el mensaje de la labor humanista del INET por el teatro.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires,

20 de junio de 2023

Introducción



La creación del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) en 1936 fue el resultado de la aparición de una nueva concepción del Estado como agente activo dentro del ámbito artístico y cultural. Su actividad a través del tiempo tuvo un desarrollo dispar de acuerdo a los diferentes momentos político-económicos. En el presente libro se busca dar cuenta del desenvolvimiento del INET durante sus ochenta y seis años de vida (1936-2022) en esos contextos cambiantes, que tuvieron como consecuencia diferencias importantes en la gestión y desarrollo del mismo.

Para organizar este estudio, realizamos una periodización de la historia del INET según cada contexto político y la historia interna de la propia institución. El primer período es el fundacional, en el que se delineó su perfil institucional, que va desde su creación en 1936 con la dirección de Antonio Cunill Cabanellas hasta su renuncia en 1940. La segunda etapa se desarrolla entre 1941 y 1945, bajo la dirección de Alejandro Berruti y José Antonio Saldías. En esta época permanecieron los rasgos esenciales de la etapa fundacional y ya comenzaron a advertirse, especialmente a partir de 1943, ciertos rasgos que caracterizarían a la política cultural teatral de la siguiente gestión peronista. El tercer período es el del gobierno peronista, desde 1946 hasta 1955, con la gestión de Juan Oscar Ponferrada y la creación del Seminario Dramático. La cuarta etapa parte desde 1956, incluye su recuperación y actividad, con la gestión modernizadora de Alfredo

de la Guardia, hasta 1967, que se interrumpe con la intempestiva mudanza del INET. El quinto período se inicia con la carencia de una sede propia, hasta su restitución en 1979, y culmina con la recuperación de la democracia. Desde ese momento, en 1983 y hasta fin de siglo se desarrolla otra etapa, bajo la dirección de Osvaldo Calatayud, mientras que a partir del 2000 comienza su última etapa, que se extiende hasta la actualidad.

En cada capítulo se aborda un período del desarrollo del INET, esta tarea colaborativa con Nicolás Ricatti ha sido muy fructífera. A ello hemos sumado el aporte de investigadoras especializadas en la política cultural oficial, Yanina Leonardi en el ámbito del teatro y María Eugenia Cadús en el de la danza, junto a su grupo de investigación: Belén Arenas Arce, Lucía Correa Vázquez y Sofía Rypka. También hemos incorporado la voz de la ex-directora María Cristina Lastra Belgrano, como un reconocido testimonio de nuestra memoria institucional.

Con una minuciosa investigación de fuentes, logramos cubrir ciertas lagunas que existían en la reconstrucción histórica de la trayectoria del INET y reconfirmar y rever datos erróneos, en especial en torno a los cierres e interrupciones de su actividad. A la luz de la nueva documentación, se pudo rastrear la continuidad de la labor del INET a lo largo de sus ochenta y seis años de historia, en especial la ininterrumpida tarea de la Biblioteca y el Archivo, y la más variable actividad de extensión teatral.

Presentamos, además, una semblanza biográfica de cada uno de los directores que tuvo el Instituto a lo largo de su trayectoria, tomando como base la documentación disponible en la propia institución. Para esto, convocamos a sumarse a otros autores, que trabajan en la actualidad en el INET, como Andrea Schik, o que lo hicieron durante muchos años, como Susana Arenz.

Finalmente, se realizó una recopilación de las actividades de extensión teatral y cultural llevadas adelante por el INET durante estos ochenta y seis años de existencia, permitiéndonos reconocer la enorme productividad y creatividad de nuestra institución a lo largo de su historia.

La recapitulación de los diferentes períodos atravesados por el Instituto arroja una dispar trayectoria según la época: de la prolífica labor llevada adelante por su primer director, Cunill Cabanellas, se pasó a otros momentos de ampliación del tipo de actividades realizadas, a etapas de un virtual cese de funciones y a otro de lenta recuperación. Como todo organismo público, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro tuvo un desempeño en relación a las posibilidades de cada período histórico, político y económico del país.

Estos avatares condicionaron el desenvolvimiento del INET que desde su creación estuvo abocado a la doble tarea de por un lado, fomentar la reconstrucción de una tradición teatral nacional y difundir el teatro clásico universal, y por otro, facilitar el acercamiento a las expresiones y tendencias contemporáneas del campo teatral. De esa manera, a lo largo de la trayectoria institucional prevalecieron diferentes énfasis en una u otra faceta de acuerdo a las posibilidades materiales, a los contextos y a los intereses de cada gestión. Esa diversidad enriqueció el patrimonio del INET y le brindó valiosas perspectivas de acción entre la tradición y la modernidad.

La Comisión Nacional de Cultura y el intervencionismo estatal en las artes escénicas

Yanina Andrea Leonardi¹



I.

En 1933, se creó a partir de la aprobación de la Ley nº 11.723 del Registro Nacional de Propiedad Intelectual, la Comisión Nacional de Cultura (CNC), entidad encargada de impulsar y ejecutar las actividades culturales oficiales. Su función central residió en fomentar el desarrollo del arte y la cultura, concretando así distintas estrategias como, por ejemplo, el otorgamiento de premios de estímulo y becas de perfeccionamiento literario, artístico y científico.

En el área de las artes escénicas, la labor de la CNC significó la creación de instituciones relevantes no sólo para la promoción de disciplinas artísticas como el teatro y la danza, sino también para la preservación de su historia. Con ese propósito se crearon el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), que tenía como objetivo cuidar y fomentar el patrimonio escénico nacional

¹ Investigadora del CONICET (Adjunta) con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA, donde también ejerce la docencia.

por medio de la biblioteca especializada, los ciclos de conferencias y cursos de especialización, la conformación del Archivo Teatral Argentino y el Museo Nacional del Teatro –fundado en 1938–, que respondían a fines de preservación del pasado y la tradición.

En esta oportunidad, nos interesa concentrarnos en los criterios y lineamientos establecidos para la creación de estas entidades y formaciones culturales, con el fin de comprender el concepto de patrimonio histórico teatral que definió la Comisión Nacional de Cultura y las estrategias para conformar la tradición de esta disciplina artística. Y, en consecuencia, conocer y comprender las estrategias y modos de intervención adoptados por el Estado nacional con el fin de incidir en el campo teatral del período.

II.

A lo largo de la década del treinta en la Argentina –si bien es una impronta presente a nivel internacional– se observa un creciente proceso de burocratización de las dependencias estatales que alcanza a nuevas áreas, incluyendo la cultura. Dicho proceso se intensificará durante los años cuarenta y cincuenta –coincidiendo con los dos mandatos de gobierno de Juan Domingo Perón– en un contexto de posguerra donde la presencia del Estado y su rol tutor en función de recuperar el tejido social cobraron centralidad. La irrupción de la Comisión Nacional de Cultura (CNC), en tanto agencia estatal destinada a definir lineamientos culturales a nivel nacional, es producto de esa coyuntura.

En el caso comprendido estrictamente por el área teatral, advertimos que la labor de la CNC resulta contundente en la creación de diversas formaciones e instituciones pensadas con el fin de incidir desde el Estado en dicha actividad artística. En

efecto, se trata de la primera experiencia sistemática de intervencionismo estatal en teatro. No se registran antecedentes de esa magnitud en la historia del teatro nacional, salvo el proyecto de Bernardino Rivadavia –en su rol de Ministro de Gobierno, en 1822–, que consistió en la compra de un edificio que funcionara como teatro y que se complementaba con la intención de crear una escuela de Declamación y Acción Escénica, de impulsar la construcción del Coliseo Nuevo y de conformar una Sociedad Literaria. Pero, como sabemos, este plan quedó inconcluso.

Por otra parte, nos interesa señalar las características y lógica de funcionamiento imperante en el campo teatral porteño a mediados de la década del treinta, momento en el que la CNC despliega sus políticas. En efecto, en esa década, se produjo la primera modernización del sistema teatral local con la creación del movimiento del Teatro Independiente (Pellettieri, 2006) a partir de la fundación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta, el 30 de noviembre de 1930. Este proyecto cultural, inscripto en un ideario de izquierda, que impulsaba contenidos artísticos con una impronta revolucionaria como una forma de compromiso político, obtuvo una rápida legitimación por parte de los agentes centrales del campo teatral. Pues bien, la presencia de estos nuevos lineamientos estéticos y culturales, que rápidamente alcanzaron un lugar dominante y se multiplicaron en numerosas formaciones, establecía cambios considerables. Consecuentemente, con el teatro independiente se reorganizaba la actividad teatral en un marco ideológico internacionalista, a la que consideramos como un factor clave a la hora de comprender los lineamientos ideológicos implementados desde la CNC.

Si bien en los estudios en los que se aborda la labor de la CNC –que hasta el día de hoy resultan escasos– predomina una visión que considera a esta entidad fundada en un posicionamiento

nacionalista homogéneo, inserto en un ideario de derecha, cuya visión se replica en su quehacer, cabe señalar que, en la práctica, deberían replantearse dichas aseveraciones ante un panorama un tanto más variado. Es cierto que podemos reconocer que la CNC se inscribió programáticamente en un ideario de derechas, pero reuniendo a diversos intelectuales y artistas que se ubicaban en ese amplio abanico ideológico², que de ningún modo presentaron una mirada homogénea frente a todas las cuestiones de orden histórico³ y cultural. Por ejemplo, en sus cargos directivos nos encontramos con nombre como los de Manuel Gálvez, Athos Palma y Gustavo Martínez Zuviría, pero también con los revisionistas Carlos Ibarguren y Ernesto Palacio⁴.

Entonces, coincidimos en que la CNC se inscribió en una línea de pensamiento nacionalista, respondiendo así a un clima de época donde las experiencias políticas revolucionarias de izquierda a nivel internacional –en particular, la de la Unión Soviética y los acontecimientos de octubre de 1934 en Asturias–, eran percibidas como una amenaza, no obstante, notamos que evidentemente a la hora de dictaminar la entrega de premios y

2 Si hacemos un corte sincrónico en 1945, es decir, antes del inicio de los dos mandatos de gobierno peronista, la CNC nucleaba a las siguientes personalidades entre sus autoridades: Educación: Ataliva Herrera; Director de la Biblioteca Nacional: Gustavo Martínez Zuviría; Presidente de la Academia Argentina de Letras: Carlos Ibarguren; Director del Registro Nacional de la Propiedad Intelectual: Horacio F. Rodríguez; Presidente de la Sociedad Científica Argentina: Gonzalo Bosch; Representante de la Sociedad Argentina de Escritores Jorge Luis Borges; Representante de la Sociedad General de Autores de la Argentina: Edmundo Guibourg; Representante de las Sociedades Musicales: Athos Palma; Secretario: Hómero M. Guglielmini; Clasificador: Juan José de Urquiza; Contador: Juan Valles.

3 El posicionamiento con respecto a los gobiernos de Juan Manuel de Rosas resulta una de las temáticas que no reportan uniformidad en el abordaje.

4 La CNC reunía en su conformación a personalidades muy diversas. Algunos nombres respondían públicamente a una ideología nacionalista, otros, integraban una élite tradicionalista.

becas, las comisiones asesoras gozaban de libertad de elección. Muestra de ello es la presencia de artistas de reconocida militancia de izquierda en los listados de resultados de las selecciones, como, por ejemplo, Leónidas Barletta⁵. Dicha amplitud ideológica, también podemos hacerla extensiva a la selección del personal técnico encargado de ejecutar las políticas culturales de la CNC, tal es el caso de Antonio Cunill Cabanellas, quien desempeñó varias tareas en el área teatral oficial, y que había participado de experiencias artísticas destinadas a los obreros en los ateneos socialistas en las primeras décadas del siglo XX. Efectivamente, la medida adoptada por el director catalán basada en la incorporación de las funciones teatrales para obreros como parte de la labor de la Comedia Nacional –medida que luego se complejiza durante las políticas culturales del primer peronismo–, está vinculada a sus prácticas militantes en las filas del socialismo.

III.

Además de la política de estímulo a la creación artística –que se fundaba en el otorgamiento de premios y becas–, la labor de la CNC dedicada al teatro se fundó en un proyecto programático de gran complejidad. El mismo estuvo integrado por la creación del Teatro Nacional de Comedia (1936), que consistía en un elenco estable financiado por el Estado, a fin de contribuir al desarrollo y difusión del teatro nacional, que fue dirigido por el catalán Antonio Cunill Cabanellas.

A esto debemos sumar una gran cantidad de actividades, instituciones y formaciones entre las cuales el Instituto Nacional

5 Al revisar los listados de premiados por becas o concursos, nos encontramos con nombre como el de Leónidas Barletta, Leopoldo Marechal, Alberto Vacarezza y Samuel Eichelbaum, entre otros.

de Estudios de Teatro (INET) –creado en 1936– resulta la más destacada por su envergadura. Su propósito residía en cuidar y fomentar el patrimonio escénico nacional por medio de la biblioteca especializada, los ciclos de conferencias y cursos de especialización, la conformación del Archivo Teatral Argentino y el Museo Nacional del Teatro, que respondían a propósitos de preservación del pasado y la tradición. En la misma línea, consideramos el “Seminario Dramático”, dependiente del INET, creado en la década del cuarenta con el objeto de formar nuevos teatristas (escenógrafos, técnicos, actores/actrices), o los cursos de títeres destinados a docentes dictados por Javier Villaflaño, entre otros. Y, si nos centramos en el área de la danza, el “Seminario de Estudios Coreográficos” dirigido por Emilia Rabuffetti, también dependiente de esta entidad. Entre las actividades organizadas por el INET a pedido de la CNC, nos interesa mencionar al Concurso Nacional de Teatro Vocacional, en 1946⁶. Se trataba de reunir a grupos teatrales no profesionales de todo el país, como una muestra de promocionar el arte vocacional. Tanto los premios como los costos de producción estaban a cargo de la CNC.

Asimismo, debemos considerar un complejo proyecto editorial integrado por revistas especializadas y la edición de libros bajo la colección “Biblioteca Teatral”. Esta última estaba integrada por dos colecciones. Una primera, dedicada a obras dramáticas, donde se constituyó un corpus integrado por siete títulos: *El Sargento Palma*, de Martín Coronado, *Los mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel, *Martín Fierro*, versión teatral de José González Castillo, *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega,

⁶ Un análisis específico de los elencos vocacionales durante el primer peronismo puede consultarse en: Leonardi, Yanina (2019). “De la legitimación a la profesionalización: los teatros vocacionales durante el primer peronismo”, en *Teatro XXI*, nº 35: pp. 71-84.

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. Por otra parte, una colección denominada “Crítica y Ensayos”, donde se publicaron dos volúmenes de carácter historiográfico: El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas, de Raúl H. Castagnino (1944) y Las ideas estéticas en el teatro argentino, de Arturo Berenguer Carisomo (1947). Entre las revistas cobran interés los Cuadernos de Cultura Teatral, el Boletín de Estudios de Teatro⁷; el Repertorio Teatral Argentino; y la Guía Quincenal de la actividad intelectual y artística de la Argentina.

Todas estas entidades y formaciones se establecieron como parte de un complejo plan ideado desde el Estado, cuyo fin –según se explicitaba en los documentos oficiales de la CNC– era completar “en forma orgánica la obra de difusión popular de la cultura teatral”⁸. Al revisar fuentes y documentos, se evidencia que cada una de las partes integrantes de esa planificación estatal respondía programáticamente a ese objetivo. Es así que las tareas llevadas a cabo en el INET, sus publicaciones, y el repertorio representado por la Comedia Nacional desempeñaban un rol definido en la sociedad: actuar como “factor de cultura pública”⁹.

Pero en el caso particular del pasado teatral y su tradición, resultaba necesario dar un paso previo a la difusión, que residía en la

⁷ Una aproximación a las características de esta publicación puede consultarse en: Leonardi, Yanina (2016). “Prácticas culturales oficiales en el campo teatral de los años '40: El Boletín de Estudios de Teatro (1943-1948)”. En Panella, C. y Korn G. (comp.), Ideas y Debates para la Nueva Argentina- Revistas culturales y políticas del peronismo (1946-1955). Vol. III. (pp. 63-80). La Plata: UNLP.

⁸ “Teatro Nacional de Comedia. Sus actividades en el año 1943”, en Boletín de Estudios de Teatro, año 2, n° 4, enero 1944, p. 54.

⁹ “Teatro Nacional de Comedia. Sus actividades en el año 1942”, en Boletín de Estudios de Teatro, año 1, n°1, enero 1943, p. 56.

definición y conformación de los mismos. Es allí donde el INET, en tanto institución dedicada exclusivamente a la investigación teatral –pionera en nuestro país– cobra un rol protagónico. Asistimos así a una experiencia de contundente intervencionismo estatal en el campo teatral, donde el Estado invierte recursos para la investigación, producción de contenidos y difusión de la historia teatral nacional. En consecuencia, se entablaban un férreo vínculo entre los historiadores, el Estado y la Nación cuyo propósito respondía a un orden comunitario: narrar la historia y despertar el interés por ella, que en este caso puntual era por la historia teatral¹⁰. Al respecto, la declaración del primer número del *Boletín de Estudios de Teatro* (1943) –una de las publicaciones dependientes del INET–, sostenía que su objetivo era: “Elaborar un plan de cultura teatral intensiva”¹¹.

Este vínculo entre los historiadores y las instituciones estatales artísticas y formativas tuvo resultados significativos en varias acciones. Una de ellas es la difusión de ciclos de conferencias organizadas por el INET sobre distintos aspectos de la historia del teatro argentino, realizadas en la sala del Teatro Nacional de Comedia –con una contundente asistencia de público que llenaba la María Guerrero– y retransmitidas por LRA Radio del Estado. Posteriormente, algunas de ellas fueron publicadas en los *Cuadernos de Cultura Teatral*, editados por el INET, que eran distribuidos gratuitamente. Se intentaba formar a la ciudadanía en la cultura teatral por medio de las conferencias.

Tanto en las revistas especializadas –como el *Boletín de Estudios de Teatro*– como en los libros de investigación publicados por la CNC por medio del INET, se presentaba un particular

¹⁰ El investigador Alejandro Cattaruzza (2007) da cuenta de la trascendencia dada a la historia como disciplina y del rol de los historiadores, en las décadas del treinta y cuarenta, en tanto herramientas para fomentar sentimientos patrióticos.

¹¹ *Boletín de Estudios de Teatro*, año 1, nº1, enero 1943, p.2.

interés en el pasado teatral, específicamente, en el teatro del período colonial. Esa intención en revisar los orígenes se evidencia en numerosos artículos dedicados al teatro en la época de Rosas, la labor de los Hnos. Podestá, el Teatro de la Ranchería y el Coliseo Provisional, la actividad circense, los actores y actrices del período colonial, los documentos referidos a la actividad teatral, las primeras textualidades representadas, las tendencias estéticas dominantes, entre otros. Para esta tarea se recurrió a historiadores como José Torre Revello, Luis Trenti Rocamora, Raúl H. Castagnino, Arturo Berenguer Carisomo, Juan Oscar Ponferrada, Mariano G. Bosch, entre otros. Entre ellos se advierten posicionamientos nacionalistas, revisionistas, y algunos inscriptos en un tradicionalismo católico.

Esta recurrencia en indagar en los orígenes del teatro argentino, en sus actores, prácticas, textualidades e instituciones, responden a la necesidad de definir el pasado, configurar el mapa de la historia del teatro nacional, y consolidar una tradición teatral. A estas acciones debemos vincular la experiencia del Museo¹², del Archivo y Biblioteca Teatral en tanto materialización de un patrimonio histórico.

Ahora bien, frente a este panorama, cabe preguntarse cuál es la tradición teatral que postulan la CNC y el INET mediante sus formaciones. Para ello sirve de ejemplo la participación en la Exposición de Teatro Argentino en Chile organizada por la Comisión Argentina de Fomento Interamericano, en 1945, que consistió en la muestra de varias piezas pertenecientes al Museo Nacional del Teatro dependiente del INET, como fotografías y retratos de actores argentinos –de la época de la colonia (Casacuberta, Morante) y aquellos populares de las primeras décadas del siglo XX (los Hnos. Podestá),

12 El Museo Nacional del Teatro fue creado el 28 de septiembre de 1938.

biografías y fotos de dramaturgos de la vertientes popular de nuestro teatro (Julio Sánchez Gardel, Martín Coronado, Gregorio de Laferrere, entre otros), junto con objetos que aluden al origen popular del teatro argentino como el traje de Juan Moreira usado por José Podestá y el de Pepino el 88. Dicha muestra fue acompañada por la conferencia titulada “Hechos y figuras del teatro argentino”¹³, que fue brindada por Horacio Guglielmini –en calidad de secretario de la CNC–, quien sintetizó la tradición del teatro nacional del siguiente modo:

Para comprender la evolución del teatro argentino, hay que retrotraerse, en los orígenes –como ocurre para la historia de todo teatro nacional–, a dos corrientes, dos cauces, dos módulos germinales que corren divorciados y que confluyen al fin para integrar la expresión acabada de un teatro nacional. El uno es el teatro académico, retórico, culto, literario, y el otro el teatro popular, vernáculo, espontáneo. El primero ostenta la corrección del habla culta, el hallazgo poético de la forma, la universalidad de las ideas y de los sentimientos. El segundo tiene a su favor la frescura y espontaneidad de la inspiración, el contacto con la vida popular y la realidad social, el ardor de las pasiones primitivas, la fuerza de la expresión. Lo que el uno tiene, le falta al otro. Mientras ambos no se fusionan y complementan, no habrá verdadero teatro¹⁴.

Es decir, desde la CNC se postulaba una tradición teatral fundada en la tensión entre dos vertientes, una culta y otra popular; la primera representada por la tradición hispánica y la neoclásica; y la segunda, por un repertorio popular representando por la Compañía de los Hnos. Podestá, donde cobró protagonismo la textualidad del Moreira.

¹³ Esta conferencia fue reproducida parcialmente en el siguiente artículo: “Exposición de Teatro Argentino en Chile”, Boletín de Estudios de Teatro, nº 10, septiembre 1945, pp. 161-165.

¹⁴ Boletín de Estudios de Teatro, año 3, nº10, septiembre 1945, p. 163.

IV. Algunas consideraciones finales

Tal como señalamos al comienzo, la participación de la CNC –y del INET– fue la primera experiencia sistemática de intervencionismo estatal en el área del teatro, con el fin de producir una cultura pública al servicio de la comunidad. Dicha propuesta requirió dos pasos, en principio definir los contenidos, y luego, diseñar las estrategias de difusión de los mismos. Para cumplir con la primera tarea, se convocó una cantidad de historiadores, brindándoles un rol relevante a la hora de “narrar la historia”, tal como estaba sucediendo en otras áreas de la cultura durante la década del treinta. Y, en segundo lugar, se crearon una serie de entidades y formaciones destinadas a difundir esos contenidos, conformando así una versión oficial de la historia del teatro argentino. La misma tendría un lugar periférico dentro del campo teatral de la época, donde las problemáticas y debates centrales estaban definidos por el teatro independiente, que había contado con una pronta legitimación dentro del campo.

Bibliografía

- Cattaruzza, Alejandro (2007). *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Leonardi, Yanina (2016). “Prácticas culturales oficiales en el campo teatral de los años ’40: El Boletín de Estudios de Teatro (1943-1948)”. En Panella, C. y Korn G. (comp.), *Ideas y Debates para la Nueva Argentina-Revistas culturales y políticas del peronismo (1946-1955)*. Vol. III. (pp. 63-80). La Plata: UNLP.
- Leonardi, Yanina (2019). “De la legitimación a la profesionalización: los teatros vocacionales durante el primer peronismo”, en Revista Teatro XXI, n° 35: pp. 71-84.
- Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concreta-da*. Buenos Aires: Galerna-Fundación Somigliana.

El Instituto Nacional de Estudios de Teatro: creación y primera década de vida (1936-1946)

Laura Mogliani y Nicolás Ricatti¹



El escenario internacional abierto en la década de 1930, tras la denominada crisis de Wall Street, derivó en una redefinición del rol de los Estados occidentales afectando a ámbitos que previamente estaban librados principalmente a la iniciativa privada. Así, las relaciones económicas comenzaron a ser reguladas más estrictamente para hacer frente a las condiciones generadas por la crisis, pero también, en el ámbito cultural el Estado apareció como un agente activo al crear múltiples instituciones de carácter nacional con el fin de estimular y fomentar las diferentes expresiones artísticas que se consideraban trascendentales para el desarrollo social.

En ese marco se inscribe la creación del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), el cual se fundó en el año 1936 junto al Teatro Nacional de Comedia. La creación de este último fue dispuesta en 1933 –bajo la presidencia de A. P. Justo (1932-1938)–, por la ley de Régimen de la Propiedad Intelectual (Nº11.723), con el propósito de formar un elenco estable financiado por el Estado,

¹ Nicolás Ricatti, estudiante avanzado de la Lic. en Historia, es el responsable del Archivo Documental Histórico del INET.

a fin de contribuir al desarrollo y difusión del teatro nacional. Al Teatro Nacional de Comedia se sumó la creación del Instituto Nacional de Estudios del Teatro, con el objetivo de propender al estudio y divulgación de la historia del teatro nacional.

Estas nuevas instituciones estaban bajo la dirección de la Comisión Nacional de Cultura, organismo que tuvo a su cargo la ejecución de la política cultural oficial de la Argentina desde su creación en 1933 hasta su disolución en 1954 (Leonardi, 2020). La Comisión Nacional de Cultura estaba formada por doce miembros² y, entre sus funciones se encontraba la creación de premios estímulo y becas de perfeccionamiento artístico, literario y científico tanto en el país como en el extranjero³ (CNC, 1937: 69).

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 (Rapoport, 2003: 245 y ss.) producto de las consecuencias que la Crisis de Wall Street de 1929 generó en el escenario internacional. No obstante ello, 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

2 <http://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.

3 Artículo nº 69 de la ley, en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/norma.htm>

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 Amieva, 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 (Niño Amieva, 2007) 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 de 1943-1946".

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, 2021: 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, 2021, 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 (CNC, 1936-1945: 69), 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 (Mogliani, 2010, 2012, 2013).

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”⁴. 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), 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 teatro fue uno de los pilares iniciales en los que se basó la política cultural de la Comisión Nacional de Cultura (Leonardi, 2022). El INET compartía con el Teatro Nacional de Comedia tanto la sede del Teatro Cervantes, –que había sido adquirido por el Banco Nación luego de la quiebra y subasta del mismo en 1926, y que fue entregado a la Comisión Nacional de Cultura en enero de 1936– como la dirección de Antonio Cunill Cabanellas.

El período fundacional: la gestión de Antonio Cunill Cabanellas (1936-1940)

Antonio Cunill Cabanellas era un director, actor y dramaturgo de origen catalán, ya legitimado dentro del campo del teatro profesional culto, a quien, en 1935, la Comisión Nacional de

⁴ INET. *Cuaderno de Cultura Teatral*, N° 1, 1936, p. 11.

Cultura le encomendó la organización y dirección del Teatro Nacional de Comedia y del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Cunill Cabanellas consideraba que este proyecto se sustentaba en la concepción de la política cultural gubernamental de la función social y educativa del teatro. Para él el Teatro Nacional de Comedia representa:

un ensayo que hace el Estado con el teatro, un experimento de subvención. (...) 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, (...) lo elevamos a función social trascendente y lo declaramos Institución de Cultura Pública (1939: 7).

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.

En ese marco, la fecunda labor del catalán Antonio Cunill Cabanellas, en el INET y en el TNC, produjo una modernización en el teatro argentino, tanto a nivel de la dramaturgia como a nivel de la dirección escénica y de la pedagogía actoral (Mogliani, 2006). Su actividad se integra a toda una corriente de artistas que buscaba esa modernización desde el sistema del teatro profesional culto, que en las décadas del 20 y del 30 bregaban por lograr un teatro de “calidad artística”, “moderno”, sin negar su esfera profesional, la dimensión del teatro como actividad productiva y lucrativa, como lo hiciera a partir de 1930 el teatro independiente. Además, su figura ha ocupado un lugar central dentro del campo teatral porteño, no solamente legitimada, sino también legitimadora dentro del mismo, debido a la dirección que

ejerció de instituciones fundamentales como el Teatro Nacional de Comedia, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro y el Conservatorio Nacional de Arte Dramático. Su extendida labor se desarrolló en los ámbitos de la dramaturgia, la dirección escénica, la pedagogía teatral (Cunill Cabanellas, 1984), la teoría y la filosofía del teatro y la gestión teatral (Ramonet, 1995).

Antonio Cunill Cabanellas se formó en Barcelona en la Escuela Catalana de Arte Dramático, dirigida por Adriá Gual, relevante modernizador de la escena catalana (Ciurans, 2006). Su carrera como director escénico se inició en la compañía de una de las actrices paradigmáticas del teatro profesional culto: Eva Franco. Cunill dirigió su compañía –con un repertorio predominantemente extranjero– en forma continuada entre 1930 y 1931, y alternando con otros directores entre 1932 y 1933 (Franco, 1998: 82). Su legitimación como director se la deparó la temporada que dirigió a la compañía de Enrique Susini en el Teatro Odeón entre 1933 y 1934. El unánime éxito de crítica y público de esta temporada le brindó la consagración como director escénico (Ramírez, 1963: 93-95), por lo que a partir de esa fecha se lo encontró en el centro del campo teatral, formando parte de dos formaciones que bregaban por una modernización dentro del sistema profesional culto. La primera fue “Anfiteatro”, taller de experimentación integrado por críticos teatrales (Octavio Palazzolo, Augusto Guibourg) e intérpretes como Iris Marga, Pablo Acchiardi y Guillermo Battaglia, que tradujo textos teóricos sobre Stanislavsky, y buscó divulgar la obra de los directores más avanzados escena mundial como Brecht, Tairof, Meyerhold, Reinhardt, Gordon Craig. Esta formación no subsistió y en febrero de 1934 Cunill Cabanellas formó parte de la creación del “NEA”, el “Núcleo de Escritores y Autores”. Este se encontraba integrado por su director general, Augusto A. Guibourg; cuatro directores, Antonio Cunill Cabanellas, Armando

Discépolo, Samuel Eichelbaum y Edmundo Guibourg, un Comité de Lectura formado por Arturo Cerretani, Augusto A. Guibourg y César Tiempo y el elenco estaba integrado, entre otros, por Rosa Catá, Gloria Ferrandiz, Ana Gryn, Iris Marga, Luisa Vehil, Guillermo Battaglia, Homero Cárpena, Sebastián Chiola, Miguel Mileo, Francisco Petrone y Juan Vehil y como régisseur, Horacio Martínez. La trascendencia e importancia del NEA se centró en que fue el intento más importante del teatro culto de nuclearse con un objetivo común, el del “teatro de arte”. Del manifiesto inicial de este núcleo, se desprende su búsqueda de renovación tanto en el campo de la obra dramática como en el de la puesta en escena, centrada en el ingreso al campo teatral de “nuevos valores”, de autores y actores “jóvenes”, así como su postulación como militantes de un teatro de arte y una actitud contraria a la sujeción del teatro a los intereses comerciales, posición compartida con el movimiento del teatro independiente. Esta agrupación tampoco pudo lograr continuidad, y luego de presentar dos obras en enero de 1935, se disolvió.

El prestigio obtenido por Antonio Cunill Cabanellas durante la temporada en el Odeón le permitió ser seleccionado como primer director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro y del Teatro Nacional de Comedia en 1936. La asombrosa productividad de la gestión de Cunill Cabanellas, caracterizada por la creación de nuevas instituciones, eventos y actividades, hizo que los pocos años en los que estuvo a cargo tanto del Instituto Nacional de Estudios de Teatro como del Teatro Nacional de Comedia, fueran de los más dinámicos de esas instituciones y sentó las bases de los años posteriores. Para Cunill, ambas instituciones compartían además el mismo objetivo de “arraigar la convicción de que el teatro es un factor importante en el desarrollo espiritual de un país” (CNC, 1936: 79).

Tanto la línea historiográfica asumida por el INET como el repertorio presentado en escena por el Teatro Nacional de Comedia respondían al objetivo de la política teatral oficial de difundir y desarrollar el teatro nacional, para lo que priorizaba sobre todo las obras de nuestro patrimonio teatral tradicional así como buscaba fomentar nuevas creaciones en nuestra dramaturgia nacional, estrenando obras de autores argentinos. Se revalorizaba del pasado especialmente los géneros de la gauchesca, el nativismo y la comedia costumbrista, por su voluntad de plasmar nuestra identidad nacional y su índole popular y regionalista, lo que aplicaba tanto para el Instituto Nacional de Estudios de Teatro como para el Teatro Nacional de Comedia. Así lo expresaba Cunill Cabanellas:

Se debe pensar en que el teatro, enfocado como función nacional, no puede desarrollarse sin el aporte ideológico y estético del interior del país. (...) Pensemos en encontrar (...) temas nacionales, (...) El próximo año [1940] el Instituto Nacional de Estudios de Teatro que dirijo invitará a hombres representativos regionales para que dicten conferencias sobre el aporte que el interior del país puede ofrecer a la formación de una temática apoyada en los elementos sociales, costumbristas y psicológicos que definan las ricas características de la conciencia nacional. Toda nuestra labor debe dirigirse e ir alumbrando y desbrozando el camino que ha de conducirnos a una definición de las existencias nacionales. (1939: 21-22)

El INET se inauguró el 10 de agosto de 1936, con discurso del Presidente de la Comisión Nacional de Cultura, Matías Sánchez Sorondo, y disertaciones de José Oría sobre “El teatro de Lope de Vega” y Arturo Capdevila sobre “Trinidad Guevara y Casacuberta”. Las actividades del INET iniciaron con gran dinamismo, ya presentando el 24 de ese mismo mes otras dos conferencias, José Monner Sans sobre el “Estado actual del teatro”, y de Mariano

Bosch, sobre “Los orígenes del teatro nacional argentino”, ciclo de conferencias que se continuó en los meses de septiembre y octubre. Además, el 15 de septiembre de ese mismo año Leopoldo Longhi dictó un curso de teatro griego.

Desde su creación, el INET se propuso llevar adelante una intensa labor de estudio y divulgación de los antecedentes e historia del teatro nacional. A 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 teatro⁵, que fueron difundidas mediante su publicación en los *Cuadernos de Cultura Teatral*. Así, estos *Cuadernos de Cultura Teatral* 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 argentinas⁶. El promedio de público asistente a estas conferencias oscilaba entre las 300 y 500 personas (Seibel, 2011: 34, 37, 43).

Bajo la dirección de Cunill Cabanellas también se crearon y organizaron las diferentes secciones que formaban parte del INET: Biblioteca de Teatro y Archivo de Arte Dramático, Conferencias,

5 Véase el detalle de las conferencias en la Cronología de Actividades organizadas por el INET, de este libro.

6 Un análisis pormenorizado de estas conferencias se puede encontrar en el artículo “Teatro y Estado, construcción de una identidad nacional en los Ciclos de Conferencias de Teatro (1936-1943)”, de Belén Arenas Arce y Lucía Correa Vázquez, de este libro.

Exposición y Museo del Teatro Nacional⁷. La Secretaría del Instituto estaba a cargo del destacado escritor Manuel Mujica Láinez, responsable de las relaciones con instituciones, periódicos y revistas. La Secretaría de Publicaciones estaba a cargo del crítico Arturo Romay, quien organizaba las conferencias y la edición de los Cuadernos.

En este período se realizaron numerosas adquisiciones de libros y archivos particulares. Cunill Cabanellas participó seleccionando la adquisición de libros, revistas y periódicos, contribuyendo asimismo con su archivo de teatro particular. Además, el INET recibió la colaboración de los inscriptos del Teatro Nacional de Comedia, una escuela de formación actoral para futuros integrantes del elenco que funcionó entre 1936 y 1938, quienes además de asistir a clases de actuación, danza, música y canto, debían asistir a las conferencias del INET y colaborar en la organización del Archivo y Biblioteca (Seibel, 2011: 33-34). Estos 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 la fundación del INET, se creó la Comisión Organizadora de la Exposición y Museo Nacional del Teatro mediante un reglamento aprobado por la Comisión Nacional de Cultura. La Comisión Organizadora estaba formada por Enrique García Velloso (responsable del área de Cronología), Alejo González Garaño (Iconografía), Pascual de Rogatis (Musicografía), Gregorio López Naguil (Escenografía), Mariano G. Bosch (Historiografía), Elías Alippi (Indumentaria), Enrique Amorin

7 INET. *Cuadernos de Cultura Teatral*, Nº 1, 1936. p. 1 a 8.

(Investigaciones generales), 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. Esta comisión, si bien creada en 1936, comenzó a reunirse regularmente a partir de mayo de 1937 (CNC, 1937: 37), estuvo abocada a recolectar material para crear el Museo para lo cual, entre otras acciones dirigió circulares a personalidades del campo teatral de Buenos Aires y del Interior del país con el fin de sumar apoyos para el proyecto. El Museo se inauguró finalmente, el 19 de septiembre de 1938 en el primer piso del Teatro Nacional de Comedia, piso en el que también se ubicaban la Biblioteca y el Archivo del INET.

La prensa de la época se hizo eco de esta nueva Exposición, destacando que sería “una demostración viva del desenvolvimiento de esa rama (el teatro) de nuestro progreso desde los remotos tiempos del virrey Vértiz hasta nuestros días, y en ella estarán presentes, por épocas y género, todas las expresiones del teatro en la Argentina, con lo que ofrezcan de plástico, anecdótico, pintoresco e informativo...”⁸. Para ello, la Comisión Asesora se dispuso a acumular todo el material posible que fuera pertinente al caso, y logró recolectar libros raros, referencias históricas, manuscritos, autógrafos, primeras ediciones agotadas de obras teatrales, nómina de nuestros primeros autores y actores, y curiosas estadísticas del movimiento teatral (CNC, 1937: 39). A esto se agregó una reconstrucción pictórica del teatro de la Ranchería, que todavía forma parte del patrimonio del INET y que fue encargada a la artista argentina de origen francés, Léonie Matthis (1883-1952), quien, por otro lado, también realizó una serie de trece cuadros titulada

8 La Razón, 8 de agosto de 1937, en INET, “Álbum de recortes 1936-1937”.

“Historia de la Patria a través de la Plaza de Mayo” con motivo del IV Centenario de la fundación de Buenos Aires en 1936⁹.

La creación del Museo implicaba una presencia activa del Estado en el mundo cultural argentino al brindar una concepción histórica determinada. En palabras de Cunill Cabanellas “en la formación del Museo se ha tenido naturalmente a que sea una historia lo más completa del pasado”, y a la vez, establecía como política de estado el compromiso institucional de resguardar y poner en valor un patrimonio que de otra manera se hubiera perdido. Al respecto, el mismo Cunill Cabanellas afirmaba que “todo esto que día a día se nos va de las manos, es necesario retenerlo, conservarlo y legarlo a las generaciones futuras. Esta es la función del Museo.” (CNC, 1937: 38-39)

Finalmente, la Exposición y Museo del Teatro se inauguró el 19 de septiembre de 1938, con un recorrido que comenzaba en el hall del Teatro Nacional de Comedia donde se evocaba a la actriz María Guerrero y al actor Fernando Díaz de Mendoza –fundadores del teatro–, seguía por una sala dedicada a actrices y actores nacionales como Enrique Muiño, Luis Arata, Enrique de Rosas, Elías Alippi y César Ratti entre otros, con fotografías y programas de sus obras, así como con maniquíes de prototipos de nuestros escenarios: damas coloniales, mazorqueros, gauchos, chinas y “compadritos”¹⁰. Luego se pasaba a un sector de exposición de indumentaria utilizada en diferentes representaciones por actrices de renombre, como Blanca Podestá, Angelina Pagano, Lola Membrives, Camila Quiroga, Eva Franco, Paulina Singerman, Olinda Bozán y Pierina Dealessi. Estuvieron presentes en esta

⁹ Véase sobre el Museo del INET el artículo de Yanina Leonardi “La creación del Museo Nacional de Teatro y el patrimonio escénico nacional”, de este libro.

¹⁰ La Razón, 19 de septiembre de 1938, en INET, “Álbum de recortes periodísticos 1938”.

muestra también el teatro y el circo criollos. Así, en la sala denominada “1884” había recuerdos de José Hernández y de Eduardo Gutiérrez, así como una maqueta del circo Podestá en Chivilcoy, en donde se representó por primera vez *Juan Moreira*. En dicha sala también había indumentaria usada por José, Jerónimo y Juan Podestá, el traje de payaso de “Pepino el 88”, así como objetos que recordaban a Roberto Casaux, Orfilia Rico o Ángela Tesada, mientras que en el salón del primer piso había una muestra de escenografías. La nutrida y variada exposición organizada en el Museo del Teatro también incluía manuscritos y primeras ediciones cedidas por la Biblioteca Nacional; cuadros, fotografías, programas y documentos de autores teatrales argentinos de los siglos XIX y XX, así como ejemplares de periódicos como el *Telégrafo Mercantil* y *el Argos*. Finalmente, también estuvieron presentes en la exposición homenajes a Trinidad Guevara y Juan José de los Santos Casacuberta, y una sección dedicada al clown inglés Frank Brown y a la acróbata ecuestre argentina Rosita La Plata.

La unión entre el INET y el Teatro Nacional de Comedia 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. Además, el Museo Nacional del Teatro del INET funcionaba entre abril y noviembre, junto con la temporada oficial de la sala del Teatro Nacional de Comedia.

Antonio Cunill Cabanellas renunció a su cargo de director del Teatro Nacional de Comedia y del Instituto Nacional de Estudios de Teatro el 22 de octubre de 1940, aduciendo “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.

En suma, esta primera etapa del INET y del Teatro Nacional de Comedia, bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas se caracterizó por su productividad, fueron años signados por la enorme creatividad e impulso que tomaron ambas instituciones desde su surgimiento, como por su productividad a lo largo del tiempo en nuestra ciudad, productividad que llega hasta nuestros días.

El Instituto Nacional de Estudios de Teatro en el período 1941-1946: una etapa de transición

El Instituto Nacional de Estudios de Teatro, durante el período comprendido entre los años 1941 y 1946 atravesó un período de transición, entre dos etapas claramente diferenciadas: la primera, a la que denominamos etapa fundacional que estuvo bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas, y en la que se delineó su perfil institucional; y la 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 presencia de Alejandro Berruti, quien se desempeñó como Administrador General del Teatro Nacional de Comedias durante toda la gestión de Cunill Cabanellas. Pero, por otra parte, ya comenzaron a advertirse, especialmente a partir de 1943, ciertos rasgos que caracterizarán a la política cultural teatral de la siguiente gestión peronista.

Luego de la renuncia de Antonio Cunill Cabanellas el 22 de octubre de 1940, asumió como Director del INET el dramaturgo Alejandro Berruti el 27 de diciembre de ese mismo año. Berruti asumió también como Director-Administrador del Teatro Nacional de Comedia, donde se subdividieron los roles que antes asumía Cunill: por un lado, el de director-administrador; por otro, el director escénico, buscando convocar a diferentes directores teatrales según el carácter de la obra a estrenar. A su vez, en diciembre de 1941, fue designado el dramaturgo y periodista José Antonio Saldías como director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro y del Museo del Teatro, quedando Berruti como director del Teatro Nacional de Comedia, así se subdividieron y separaron las direcciones de ambas instituciones.

A nivel político, este período se subdivide a su vez en dos etapas, la primera corresponde al gobierno de Roberto M. Ortiz, continuado por su vicepresidente Ramón Castillo, luego de la renuncia del primero debido a su avanzada diabetes y ceguera. La segunda se inicia en junio de 1943, cuando Castillo fue depuesto por la denominada Revolución del 43, y por la que se sucedieron en el poder de facto los militares Arturo Rawson, Pedro Pablo Ramírez y Edelmiro Farrell. En el plano cultural y educativo, este último gobierno decidió intervenir activamente, con una política cultural de ideología nacionalista e hispanizante, por la cual llegó a prohibir la utilización del lunfardo por la radio, debido a lo cual hasta las letras de tango debieron modificarse para su transmisión pública. En virtud de esto, entre estos dos períodos políticos pueden advertirse diferencias en la gestión del INET.

Tanto durante la gestión de Berruti como a partir del cambio de la nueva gestión de José Antonio Saldías, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro mantuvo, como en la etapa previa, el funcionamiento de su Biblioteca, Archivo y Museo, continuando la

realización de conferencias, que en 1942 se difundieron desde el Teatro Nacional de Comedia por LRA Radio del Estado¹¹. En 1943 el patrimonio del INET se vio incrementado por una importante donación de manuscritos de obras teatrales de Martín Coronado, así ingresaron al Archivo *Los curiales*, *Parientes pobres*, *La chacra de don Lorenzo*, *Flor del aire*, *Sombras que pasan*, *Los parásitos*, *La tormenta de verano*, *El granadero*, 1810, *Un soñador*, *Vía libre*, *Amor vengado* y *La tertulia*, cedidos por Luis Coronado. También la señora María P. de Soria legó al INET efectos personales que habían pertenecido a don Ezequiel Soria¹². Ese mismo año se recibieron además, la donación de un retrato de la actriz Trinidad Guevara, libretos, trajes y fotografías¹³.

En este período se continuó con la publicación de los *Cuadernos de Cultura Teatral* (desde el número 16 hasta el 21) y sumando nuevas publicaciones. A partir de 1943, el INET publicó el *Boletín de Estudios de Teatro*, 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 esta revista de difusión gratuita 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

11 Véase el detalle de las conferencias en la Cronología de Actividades organizadas por el INET, de este libro.

12 *El Nacional*, 31 de julio de 1943, en INET, “Álbum de recortes periodísticos 1943”.

13 *Estrellas*, 4 de agosto de 1943, en INET, “Álbum de recortes periodísticos 1943”.

niños y del teatro de títeres, acompañando la iniciativa del INET de despertar el interés sobre este tipo de teatro. Tenía una sección 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, el director del Boletín fue el mismo director del INET, José Antonio Saldías, quien llevó adelante la edición de 13 números.

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 período 1942-1946. Cada volumen estaba dedicado a una obra dramática y contaba 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 estaba 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. En 1945 el INET publicó el Fascículo I de la *Antología de los músicos del sainete argentino*, que incluía obras de Antonio Reynoso, Eduardo García Lalanne, Francisco Payá y José Carrillero, que no tuvo continuidad.

El Instituto Nacional de Estudios de Teatro siguió trabajando en conjunto durante este período con el Teatro Nacional de Comedia. En 1941, el INET tuvo la iniciativa de hacer una exposición sobre el poema *Martín Fierro*, de José Hernández, cuya teatralización por José González Castillo se representaba en el Teatro Nacional de Comedia, protagonizada por Miguel Faust Rocha. Esta exposición fue un homenaje a esta obra legitimada como cumbre dentro de nuestra literatura nacional, y se inauguró en el vestíbulo del Teatro Nacional de Comedia el día del estreno de *Martín Fierro* en ese Teatro. En esta muestra se expusieron diversas ediciones del poema, traducciones y estudios sobre el mismo, así como otras obras de Hernández y las maquetas escenográficas de la puesta en escena realizadas por Gregorio López Naguil para su reposición en el Teatro Nacional de Comedia, así como fotografías alusivas (un retrato de José Hernández y tres fotografías de su casa natal). Esta exposición contó con la cooperación de la Biblioteca Nacional y de la Comisión Nacional de Bellas Artes, que cedió las vitrinas especiales con que contaba para muestras. La muestra tuvo amplia repercusión en la prensa contemporánea. Con motivo de esta exposición, el INET recibió significativas felicitaciones y visitas. La muestra fue visitada por 66.833 personas y más de 4.000 alumnos de escuelas de la Capital y ciudades vecinas¹⁴.

En cuanto al Museo del Teatro, en la publicación del Boletín de Estudios de Teatro Nro.1 (1943), se menciona 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”. Y que se propuso para el año siguiente la

14 INET, “Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Su labor en 1941”, en *Memorias 1941-1967. Archivo Administrativo INET*.

habilitación de 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 1.365 personas desde su inauguración en octubre, pero luego, en 1939 por 110.210 personas; en 1940 por 139.512; en 1941 por 142.724; 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, en ese entonces, estaba situado en el primer piso del Teatro Nacional de Comedia. Se menciona 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 Léonie 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-Scotti¹⁵.

Asimismo, el INET desarrolló nuevas actividades en este período, 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 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 y fue otra acción conjunta con el Teatro Nacional de Comedia, ya que el Concurso se realizó en su sala. En este Primer Concurso participaron diez grupos, entre ellos el Teatro Experimental Renacimiento, que obtuvo el Gran Premio de Honor; la Asociación Cultural Florencio Sánchez, que obtuvo el Primer Premio; el Teatro de los Bancarios, que obtuvo el Segundo Premio, el Teatro Libre Florencio Sánchez y el Teatro Experimental de Buenos Aires; y asistieron 7043 espectadores (Seibel, 2011: 47, 239-240). Algunas dificultades marcaron este primer concurso, 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

La política cultural en relación al teatro desarrollada durante la siguiente etapa, a partir del golpe de estado de junio de 1943, establece ya dos ejes que serán continuados y profundizados por la política cultural del siguiente gobierno peronista: la difusión del teatro en el medio obrero, así como el teatro para niños como herramienta de formación educativa (Mogliani 2004,

15 Boletín de Estudios de Teatro, Año III, Nro.10, septiembre de 1945, p.160.

2005). El teatro para niños encontró en el INET, 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. Dicho curso fue dictado por una figura emblemática y precursora del teatro de títeres en la Argentina, Javier Villafaña. Este también dictó una conferencia ese año (publicada en los *Cuadernos de Cultura Teatral*) y elaboró una publicación, *Titirimundo*, en el que se enseña a hacer y manejar títeres, 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 Villafaña y volvieron a realizarse los cursos y exposiciones de títeres. 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. Todas estas funciones organizadas por el INET se realizaban en el Teatro Nacional de Comedia, en labor conjunta. 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 enero de 1945, con la dirección de Javier Villafaña, se presenta el Teatro de Títeres del INET en Mar del Plata, ofreciendo funciones gratuitas a los niños de las colonias de vacaciones, asilos y hospitales. Luego, el Teatro Nacional de Títeres se presenta en el Museo del Teatro y en otras instituciones, con piezas del siglo XV al XVIII, con la dirección de Mané Bernardo y la 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.

Este interés especial del INET en el teatro para niños se advierte en sus publicaciones, por ejemplo, en otra Sección de su Biblioteca Teatral, llamada Sección Teatro Infantil. Esta tercera serie de la Biblioteca Teatral se inició con *Teatro de Títeres*, de Mané Bernardo, publicado en 1945.

El 13 de marzo de 1946 falleció José Antonio Saldías, mientras ejercía como director del INET, y fue reemplazado brevemente por el crítico teatral, director y periodista Edmundo Guibourg, hasta que éste renunció en junio. En ese momento, se produjo el cambio en el gobierno nacional al asumir la Presidencia de la Nación Juan Domingo Perón, lo que dio origen a una nueva etapa en la gestión del INET.

Fuentes

INET. Boletín de Estudios de Teatro, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, N° 1 al 12, 1943-1946.

Comisión Nacional de Cultura (CNC). *Memoria correspondiente a su labor en 1936 a 1941*. Buenos Aires: CNC, 1936-1941.

- *Memoria correspondiente a su labor en 1942 a 1944*.

- *Memoria correspondiente a su labor en 1945 a 1947*.

INET. *Cuadernos de Cultura Teatral*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, N°1 a 21, 1936-1945.

INET. “Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Su labor en 1941.” en *Memorias 1941-1967*. Archivo Administrativo INET.

INET. Álbum de recortes periodísticos “Instituto Nacional de Estudios de Teatro 1936-1937”.

- , Álbum de recortes periodísticos “Instituto Nacional de Estudios de Teatro – 1938”.

- , Álbum de recortes periodísticos “Instituto Nacional de Estudios de Teatro – 1939-1941”.

- , Álbum de recortes periodísticos “Instituto Nacional de Estudios de Teatro – 1942”.

- , Álbum de recortes periodísticos “Instituto Nacional de Estudios de Teatro – 1943”.

Bibliografía

Ciurans, Enric (2006). “Antoni Cunill Cabanellas y la Escuela Catalana de Arte Dramático”, en: Osvaldo Pellettieri (editor) *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Galerna, pp. 160-168.

Cunill Cabanellas, Antonio (1939). *Función social del teatro*. Santa Fe: Instituto Social, Universidad Nacional del Litoral, Publicación de “Extensión universitaria” N°42.

- , (1984). *El teatro y el estilo del actor*. Buenos Aires: Marymar. Prólogo de J.A. de Diego.

Franco, Eva (1998). *Cien años de teatro en los ojos de una dama*. Buenos Aires: El Francotirador.

- Leonardi, Yanina (2016) "Prácticas culturales oficiales en el campo teatral de los años '40: el Boletín de Estudios de Teatro (1943-1948)". En: Korn, Guillermo y Claudio Panella (Comp.), *Ideas y debates para la Nueva Argentina: Revistas culturales y políticas del peronismo 1946-1955*. Vol. III. Ediciones EPC- de Periodismo y Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, pp. 61-80.
- (2020). "Primeras experiencias de intervencionismo estatal en teatro: la Comisión Nacional de Cultura". En: Bracciale Escalada, Milena y Mayra Ortiz Rodríguez (Comp.), *De Bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, pp. 41- 45.
 - (2022). "Preservación del pasado y tradición teatral desde las políticas oficiales en la década del treinta". En: Biernat, Carolina y Nahuel Vasallo (Coord.) *Historia contemporánea. Problemas, debates y perspectivas*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, pp. 979-985.
- Mogliani, Laura (2004). "El teatro en la política cultural del primer y segundo gobierno peronista", en: *Assaig de Teatre*, Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, Barcelona: Nº42, 2004, pp. 171-180. <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145994>
- (2005). "La política cultural del peronismo (1946-1955)", en: Sección Artículos de la Revista Teatro XXI, *Revista del GETEA*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Año XI, Nº20, otoño 2005, pp. 25-28.
 - (2006). "Antonio Cunill Cabanellas, modernizador del teatro argentino", en: Osvaldo Pellettieri (editor) *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Galerna, 2006, pp. 169-186.
 - (2010). "La creación del Teatro Nacional de Comedia y la gestión de Antonio Cunill Cabanellas (1936-1940)", en: O.Pellettieri (editor), *Búsquedas y discursos*. Buenos Aires: Editorial Galerna, pp. 247-258.
 - (2012). "La política cultural del Teatro Nacional de Comedia en el período 1941-1945", en: O. Pellettieri (ed.) *Territorios Teatrales*. Buenos Aires, Ed. Galerna, pp. 159-168.

- (2013). “El Teatro Nacional de Comedia y sus directores (1936-1945)”, en *Teatro XXI, Revista del GETEA*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Año XVIII, N°33, 2013, pp. 60-72.
- Niño Amieva, Alejandra (2007). “Instituciones culturales, discurso e identidad”. *AdVersuS*, Año IV, N° 8-9, abril-agosto. http://www.adversus.org/indice/nro8-9/dossier/dossier_ninoamieva.htm
- Ramírez, Octavio (1963). *Treinta años de teatro (1925-1955)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Ramonet, Conrado (1995). *Antonio Cunill Cabanellas (Un hombre de teatro)*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación. Prólogo de Osvaldo Bonet.
- Rapoport, Mario (2003). *Historia económica, política y social de la Argentina (1880 – 2000)*. Macchi, Buenos Aires, pp. 245 y ss.
- Rubinzal, M. (2012). *El nacionalismo frente a la cuestión social en Argentina [1930-1943]: Discursos, Representaciones y prácticas de las derechas sobre el mundo del trabajo*. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.450/te.450.pdf>
- Seibel, Beatriz (2011). *Historia del Teatro Nacional Cervantes. 1921-2010*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, INT.

La creación del Museo Nacional de Teatro y el patrimonio escénico nacional

Yanina Andrea Leonardi



I.

Durante la década del treinta en la Argentina, se concretaron determinados procesos de organización, institucionalización y burocratización de las actividades artísticas y culturales a partir de la intervención del Estado, que se complejizaron y sistematizaron en la década siguiente. Estas acciones respondían a un clima de época donde los estados modernos establecían –en particular en los períodos de crisis y posguerra– distintas estrategias en función de incidir en la reorganización de la vida social, política, económica y cultural de un país. La experiencia local se constituyó a partir de la creación de una agencia de promoción que fue la Comisión Nacional de Cultura, cuyo accionar tuvo trascendencia en el desarrollo de las artes escénicas y la definición de su patrimonio histórico. Concretamente, la labor de la CNC significó la creación de instituciones relevantes no sólo para la promoción de disciplinas artísticas como el teatro y la danza, sino también para la preservación de su historia. Con ese propósito se crearon la Comedia Nacional y el Instituto Nacional de Estudios de Teatro INET (1936), que tenía como objetivo cuidar y fomentar el patrimonio escénico nacional por medio de la

biblioteca especializada, los ciclos de conferencias y cursos de especialización, la conformación del Archivo Teatral Argentino y el Museo Nacional del Teatro, que respondían todos a fines de preservación del pasado y de la tradición.

Este proceso de definición y concreción de un patrimonio llevado a cabo por el Estado, debe leerse en el marco de distintos debates y medidas que se dieron a lo largo de la década del treinta. Por estos años, a través de la gestión de la CNC, el Estado adquirió obras de arte para incrementar los fondos patrimoniales e inmuebles con el fin de convertirlos en museos o instituciones culturales. Tal es el caso, por ejemplo, del Museo Nacional de Arte Decorativo –creado en 1937– a partir de la compra de la residencia de la familia Errázuriz-Alvear situada en la Av. Del Libertador de la ciudad de Buenos Aires. También se definió la fecha del 10 de noviembre como el Día de la Tradición (1939), y se creó la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos¹, en 1938, bajo la dirección del historiador Ricardo Levene. Asimismo, el Estado financiaba investigaciones y publicaciones de carácter histórico dirigidas a la comunidad, donde los historiadores desempeñaban un rol clave en tanto agentes encargados de seleccionar y analizar los contenidos representativos de la cultura nacional.

Todo este conjunto de acciones llevadas a cabo por el Estado respondía a un objetivo central que era nacionalizar a las masas a través de contenidos históricos presentes en el arte y la cultura

1 “La creación de la CN [Comisión Nacional] a final de la década del 1930 derivó del encuentro de los siguientes intereses: educación patriótica del pueblo por medio de la historia, formación de una conciencia nacional, valoración de la arquitectura nacional, definición del patrimonio cultural, actitudes nacionalistas que se exteriorizaron en una articulación entre tradición y progreso” (Uribarren, 2009: 218).

oficiales. Se creía que “una correcta enseñanza de la historia” garantizada por el Estado, significaba la conformación de un nacionalismo y patriotismo en la población, en un contexto de avance de un ideario de izquierda internacionalista. En ese sentido, los museos resultaban instituciones estratégicas para dicha tarea. Al respecto, el historiador Ricardo Levene consideraba a los museos como “templos de la nacionalidad”, sostenía que la enseñanza de la historia tenía un “carácter formativo de la conciencia argentina”, y que, “la multiplicación de los estudios históricos contribuía a fortalecer el sentimiento de la nacionalidad” (Cattaruzza, 2007: 154-155).

Al calor de estos debates y medidas llevados a cabo por el Estado, debemos ubicar la creación del Museo Nacional del Teatro por parte de la CNC, en 1938, bajo la dependencia del INET, entidad que estaba encargada de fomentar la investigación teatral, conformar su patrimonio y difundir sus resultados por distintas vías. En este estudio, nos proponemos indagar en esa etapa primera del Museo, a la vez que daremos cuenta de la complejidad que presenta la reconstrucción de la historia de esta entidad.

II.

El Museo comenzó a pensarse durante 1936 y 1937, para finalmente inaugurarse el 19 de septiembre de 1938 en un sector del edificio del Teatro Nacional de Comedia. Durante los dos años previos, se conformó una Comisión organizadora, el 6 de agosto de 1936, que estaba integrada por distintas personalidades de la cultura a las que se le había asignado un área en particular. Estas son: Enrique García Velloso, a cargo de la cronología; Alejo González Garaño, de la iconografía; Pascual de Rogatis, de la Musicografía; Gregorio López Naguil, de la escenografía; Mariano G Bosch, de la historiografía; el actor Elías Alippi, de la

indumentaria; y Enrique Amorín, de las investigaciones generales. Al frente de esta Comisión se encontraba Matías G. Sánchez Sorondo, quien presidía la CNC, y delegaba sus funciones en el director del INET, Antonio Cunill Cabanellas, quien también dirigía el elenco de la Comedia Nacional.

A lo largo de más de ochenta años, el Museo Nacional del Teatro pasó por distintas etapas, siguiendo en cierto modo el de rrotero del INET, entidad que lo alberga, padeciendo en algunos momentos los avatares del edificio y también de las gestiones del Teatro Nacional Cervantes. En la actualidad, el Museo ocupa un lugar muy reducido dentro de la institución, pero en la década del treinta fue un proyecto de relevancia dentro de la labor de la CNC, al igual que otros museos fundados por esos años, y se lo destacaba como el único museo dedicado al teatro en América Latina. El proceso de conformación fue cubierto por los diarios importantes de la época, contó con la colaboración de los/as teatristas y sus familiares, y su inauguración tuvo gran espectacularidad y repercusión. Se trató de una velada en la sala María Guerrero con la presencia de personalidades destacadas de la cultura. Ese evento también contó con la cobertura de medios periodísticos nacionales e internacionales.

A la hora de analizar el Museo y reconstruir sus orígenes, obviamente recurrimos a los elementos que están actualmente en el INET, pero estos corresponden a distintas gestiones y resulta difícil reconocer la conformación inicial del mismo, que es la que nos convoca en este estudio. En la trayectoria del Museo, algunas direcciones resultaron significativas ya que trataron de reavivar la trascendencia del proyecto inicial. Estas fueron la del actor Osvaldo Bonet, a mediados de la década del cincuenta, que es quien recupera las piezas del Museo arrumbadas en la

planta baja; y la de Alfredo de la Guardia en la década del sesenta². Ambas intentaron recuperar un espacio para la entidad dentro del edificio, pero no lo lograron.

Nos interesa en esta oportunidad, tal como ya dijimos, centrarnos en el período inicial del Museo, que se extiende por diez años, y se cierra en 1948, con el desmantelamiento y abandono de las instalaciones del Teatro Nacional Cervantes, y el traslado de sus componentes al subsuelo del edificio. No hay registro de la causa por la que se cerró el Museo en ese año. Si queda claro que, a partir de 1947, cuando la sala pasó a denominarse Teatro Nacional Cervantes, el edificio comenzó a experimentar una serie de transformaciones en función de visibilizar la nobleza de su construcción, a la vez que sumar nuevos espacios³ para constituirse en un centro cultural de trascendencia para el país. Por ejemplo, en 1948, se recuperó el salón Alfonso XIII del primer piso del Teatro Nacional Cervantes⁴, realizándose una puesta en valor de su arquitectura y materiales de construcción traídos de Europa por sus fundadores⁵.

2 En este trabajo no nos ocuparemos de las gestiones de Bonet y de la Guardia, pero nos interesa señalar que los documentos relevados de sus mandatos nos ofrecieron materiales y datos para reconstruir la conformación inicial del Museo.

3 En estos años, por ejemplo, se creó la Sala Argentina, que actualmente recibe el nombre de Orestes Caviglia.

4 En la actualidad, sala Luisa Vehil.

5 “El edificio del Teatro Nacional Cervantes es una verdadera joya arquitectónica, del más fino estilo Renacimiento español, cuyas bellezas interiores habían sido desvirtuadas con vitrinas, muebles y colgaduras que las sustraían a la contemplación y goce estéticos del pueblo, que concurre a los espectáculos del teatro oficial. Y esto era más lamentable, tratándose de sitios de tanta elegancia y armonía plástica como el Salón Alfonso XIII, del primer piso, donde funcionaba un museo teatral, cuyas figuras de cera, escaparates, con objetos y estampas, cuadros, fotografías, bocetos de figurines y decorados, desentonaban con la atmósfera de esplendor y gracias de la monumental sala”. “El salón Alfonso XIII del Teatro Nacional Cervantes”, en *Guía Quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*, año 2, nº 21, primera quincena, junio 1948: p. 34-35.

Por otra parte, en las memorias de la gestión de Juan Oscar Ponferrada al frente del INET, se señalan los reclamos realizados ante la CNC para reactivar el Museo, se presentan presupuestos por un supuesto daño en el sector que ocupaba, y posibles soluciones para repararlo. Aparentemente, en el período que va de 1948 hasta 1956, año en el que se inició la gestión de Osvaldo Bonet, las piezas del Museo estuvieron amontonadas en el subsuelo, dañándose. Sin embargo, y este es un dato que surge de las denuncias del mismo Bonet, algunas piezas del Museo –como el traje de “Pepino el 88”– formaron parte del Tren Cultural, formación que integraba las políticas culturales del primer peronismo, y, de ese modo, abrimos la posibilidad de considerar una etapa itinerante de la entidad, que requiere un trabajo exhaustivo de investigación para conocer su desarrollo.

III.

En el marco de los debates historiográficos y la conformación de una historia y tradición teatral nacional, nuestro propósito es centrarnos en los criterios y lineamientos oficiales que definieron el patrimonio histórico teatral en la etapa fundacional del Museo.

Nos parece importante considerar al Museo como una entidad que formó parte de un proyecto mayor dedicado a las artes escénicas, y que, por ende, debe pensárselo programáticamente –a partir de los propósitos de la CNC y del INET– junto con otras entidades, publicaciones y actividades que tienen el mismo fin: definir el patrimonio y la historia del teatro argentino (Leonardi, 2022). Estas serían las conferencias, las publicaciones del INET como las historias del teatro argentino y revistas como el *Boletín de Estudios de Teatro*, y el repertorio de la Comedia Nacional, que

presentan coincidencias en la definición de sus contenidos.

La planificación y conformación del Museo estuvo integrada por distintas etapas, que culminaron en la exposición del 19 de septiembre de 1938 en el hall del Teatro Nacional de Comedia. Una primera, que ya mencionamos anteriormente, que consistía en la constitución de una Comisión específica para tal fin. Una segunda, que residía en la convocatoria de objetos abierta al público en general, encabezada por Cunill Cabanellas, que fue publicada en los diarios, a la vez que se hizo extensiva a artistas y familiares de los mismos, durante 1937 y los primeros meses de 1938. Una tercera, que consistió en la definición de una cronología del teatro argentino; y una cuarta, que organizaba los contenidos y los materiales según determinados criterios.

La convocatoria realizada permitió reunir pertenencias de numerosas figuras de la época como Enrique García Velloso, José González Castillo, Gregorio de Laferrère, Roberto Payró, Martín Coronado, Ezequiel Soria, Mariano Galé, Julio Sánchez Gardel, Alberto Novión, Pepe Podestá, Alberto Ballerini, Jerónimo Podestá, Totón y Antonio Podestá, Guillermo Battaglia, Roberto Casaux, Orfilia Rico, entre otras. También artistas del presente como Paulina Singerman, Eva Franco, Lola Membrives, Blanca Podestá, Camila Quiroga, Florencio Parravicini, Enrique Muiño, Elías Alippi, Luis Arata, entre otro/as. Asimismo, se sumaron documentos facilitados por Gustavo Martínez Zuviría, director de la Biblioteca Nacional, referidos a la etapa colonial de nuestro teatro; una colección de fotografías de más de mil piezas dedicadas a la historia del actor. A ello deben sumarse trajes, partituras, ilustraciones, periódicos –en particular, del período colonial– y programas de mano. Dicha convocatoria fue constante, y en los años posteriores, el Museo continuó recibiendo materiales,

incrementando así el patrimonio escénico⁶.

A la hora de reconstruir esta etapa inicial de la entidad, surge el interrogante sobre el espacio destinado al Museo, cuestión relevante en toda su historia. Pues bien, el Museo ocupaba inicialmente el hall central del Teatro Nacional de Comedia, el pasillo que se encuentra a la derecha de ese hall, el primer descanso de la escalera, el espacio del primer piso donde hoy se creó la sala Luisa Vehil, y parte del segundo piso donde luego se creó la Sala Argentina –posteriormente denominada Orestes Caviglia–, donde en ese momento funcionaba el Archivo del Teatro Argentino dependiente del INET.

Con respecto a la cronología propuesta sobre la historia del teatro nacional, se presenta una evolución del teatro que parte del período de la colonia hasta ese presente, organizada con fines didácticos, donde se incluyen tanto las vertientes cultas como las populares de nuestro teatro sin predominio de ninguna de ellas. Cada una de las etapas definidas en la exposición reunían objetos originales producto de la convocatoria y otros materiales construidos específicamente para la ocasión. Entonces, tanto la exposición inicial como el Museo se constituyeron a través de los siguientes ejes:

- Autores, actores y actrices por medio de retratos fotográficos y esculturas;
- Edificios teatrales y escenografías a través de ilustraciones, fotografías y maquetas;

6 En 1947, el Museo Nacional del Teatro recibió una reproducción litográfica, de 1893, que contenía cuarenta y tres caricaturas a pluma del actor italiano Ermete Novelli, realizadas por el actor Ruggero Ruggeri. También se donaron programas de mano: uno correspondiente a la presentación de Eleonora Duse en *La dama de las camelias*, en 1907; otro, del estreno de *La tía de Carlos*, en Buenos Aires, en 1895, donde actuaba Ermete Novelli. “Donaciones al Museo Nacional del Teatro”, en *Guía Quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*, año 1, nº 13, segunda quincena, octubre 1947, p. 62.

- Textualidades y representaciones teatrales a partir de manuscritos, fotografías, trajes y muñecos de cera.

Dichos ejes conservaron una organización de las piezas que perdura en la constitución del Museo hasta la actualidad.

La exposición inicial del Museo tuvo determinados núcleos sobre los que se estructuraba su recorrido, que son los siguientes:

1. Sección dedicada a María Guerrero y Díaz de Mendoza, fundadores del teatro: su vestuario, trajes de Guerrero usadas en la sala, bustos de ambos y programas de mano.
2. Sección dedicada a actores y actrices nacionales: muestra de fotografías. Muñecos de cera que refieren a roles típicos de nuestra escena y cultura: gauchos, chinas, damas coloniales, compadrito, mazorquero.
3. Sección dedicada a las actrices criollas ubicada en el primer descanso de la escalera. Vitrinas con vestuario de primeras actrices en roles de época, como Blanca Podestá en *Amalia* (1904), y otras como Angelina Pagano, Lola Membrives, Eva Franco, Camila Quiroga, Olinda Bozán.
4. Sección destinada al circo criollo y los Hnos. Podestá.
5. Sección sobre la evolución de la escenografía.
6. Sección sobre la etapa colonial. Los primeros autores.

Tanto la cronología, como los ejes y las secciones planteadas en el Museo responden a esta recurrencia en indagar en los orígenes del teatro nacional, que también está presente en otras formaciones y publicaciones de la CNC y del INET. En todos los casos se trata de cumplir con un objetivo central para el Estado en materia cultural y teatral en particular, que es: definir el pasado, confeccionar un mapa de la historia del teatro argentino,

consolidar una tradición teatral y divulgarla en la sociedad por distintas vías oficiales.

Asimismo, observamos que el Museo Nacional del Teatro, en tanto materialización de un patrimonio histórico teatral, postula una tradición donde congrega tanto la vertiente culta como la popular de nuestro teatro, le otorga un lugar destacado a la etapa colonial, y principalmente a la tradición hispánica a través de las figuras de María Guerrero y Díaz de Mendoza. Por otra parte, si bien resulta recurrente el lugar de relevancia dado a los dramaturgos, lo mismo sucede con actores y actrices –parte esencial de la actividad escénica– que se hacen presentes por medio de distintas vías (trajes, fotografías).

IV. A modo de conclusión

Tal como mencionamos al comienzo, el Museo Nacional del Teatro formó parte de un período de la historia argentina en el que se dieron una serie de debates historiográficos y de acciones en función de definir los lineamientos de una cultura y patrimonio de orden nacional. El Estado participó desde CNC en distintas ramas de la cultura, y en el caso de las artes escénicas, su actividad fue prolífica. Se trató de un período en el que la actividad teatral oficial intervenía de un modo contundente en los debates que se daban en la esfera pública, participando así de la idea de nación que se discutía por esos años. El proyecto del Museo da cuenta de eso con su despliegue y esplendor inicial de la muestra inaugural de 1938.

Pero por el relevamiento que realizamos, entendemos que el Museo despertó el interés de las autoridades oficiales por menos de diez años, ya que en 1948 había sido desmantelado, y, posteriormente, cada vez que se intentó retomar su actividad,

el espacio ocupado era cada vez menor dentro del edificio. Esa interrupción en su actividad inicial, lo marginó dentro de las distintas formaciones y entidades creadas por la CNC, a un lugar secundario, dejándolo fuera de los debates en torno a la tradición teatral. El Museo quedó, por ende, limitado a su propuesta inicial, ofreciendo así una tradición teatral cristalizada a la que no se la actualizó en función de la evolución del teatro nacional.

Fuentes

Memorias de la Comisión Nacional de Cultura

Memorias del INET

Boletín de Estudios de Teatro

Guía Quincenal de la actividad intelectual y artística argentina

Bibliografía

Cattaruzza, Alejandro (2007). *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*. Buenos Aires, Sudamericana.

Leonardi, Yanina (2022). “Preservación del pasado y tradición teatral desde las políticas oficiales en la década del treinta”, en *Historia contemporánea. Problemas, debates y perspectivas*, Biernat, Carolina y Nahuel Vasallo (Coord.), Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, pp. 979-985.

Uribarren, María Sabina (2009). “La Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos de la Argentina entre 1938 y 1946: el patrimonio cultural y la construcción de una idea de nación”, en *Cuadernos de Historia*, nº11, pp. 213-244.

Teatro y Estado, construcción de una identidad nacional en los Ciclos de Conferencias de Teatro (1936-1943)

Belén Arenas Arce¹ y Lucía Correa Vázquez²



“Que nuestro teatro sea, ante todo, nuestro,
para ser luego de América y del mundo”

José González Castillo

Introducción

La década de 1930 marca en la historia de las Políticas Públicas Culturales, un punto de inflexión que se expresa en la intervención y planificación estatal en materia cultural. Este hecho tiene como precedente, entre otros, el estrecho vínculo que intelectuales y artistas –que se articulan desde diferentes

¹ Licenciada en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires. Becaria doctoral del CONICET. Investigadora en danza y política del Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL).

² Licenciada en Actuación por la Universidad Nacional de las Artes y maestranda en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino de la Universidad de Buenos Aires; investigadora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la misma casa de estudios.

asociaciones y grupos de intelectuales³– tienen con las instituciones del Estado. Es decir, el intrínseco vínculo que existe, desde su génesis, entre las artes como disciplinas y la construcción de un Estado-nación. Aclaramos que, al referirnos a las artes como disciplinas, marcamos la distinción que refiere a aquellas expresiones que se encuentran, en la época, vinculadas a la noción de Bellas Artes (pintura, escultura, arquitectura, literatura, entre otras) y que conforman circuitos de formación, exposición y un mercado de circulación de obras, como además la elaboración teórica ejercida por intelectuales. En este contexto es por la dramaturgia, por medio del texto dramático, que el teatro es considerado como una disciplina artística valiosa, por entender al teatro como literatura.

Entonces, tomando en cuenta la relación existente entre intelectuales y artistas y las instituciones del Estado, en este texto nos proponemos analizar los Ciclos de Conferencias brindados por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) en el Teatro Nacional de Comedias, entre los años 1936 y 1943. Estas conferencias fueron publicadas posteriormente en los *Cuadernos de Cultura Teatral*, los cuales forman parte de la proyección editorial del propio Instituto. Tomando la clasificación de Mogliani y Ricatti (2021) los años que abarca nuestro análisis son aquellos que pertenecen a la primera etapa del INET, la comprendida entre los años 1936-1941 y

³ Entre las asociaciones y grupos existentes de la época se encuentran: Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores) -1910-, Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (Sadaic) -1936-, la Sociedad Argentina de Escritores (Sade) -1928-, la Sociedad Científica Argentina -1872-, la Cámara Argentina del Libro -1938-, la Academia Argentina de Letras -1931-, la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales -1919-, la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos -1925-, la Federación Gráfica Bonaerense -1907-, la Sociedad Central de Arquitectos -1886-.

que los autores titulan “fundacional”, así como también trabajamos unos años posteriores a la misma, en la etapa de “transición” por extendernos hasta el año 1943⁴.

Para realizar esta tarea, pondremos el énfasis en los vínculos y tensiones que existen entre la construcción de la nación, al mismo tiempo en que se piensa en la génesis de un teatro argentino. Este enfoque fue el elegido para el trabajo porque consideramos que tanto la construcción de un teatro nacional, como la formación del Estado argentino, tienen un estrecho vínculo en la práctica teórica y artística de un gran número de funcionarios de gobierno, además, de la trayectoria de asociaciones y grupos intelectuales en los que se desarrolla la crítica. En este sentido, las disciplinas artísticas, como instituciones de las Bellas Artes, son un espacio de construcción simbólica que dan vida al espíritu de la nación y permiten una orientación en la educación del pueblo. Como señala Mariano G. Bosch en una de las conferencias que trataremos a continuación,

Tiene la historia de nuestro teatro una gloria que acaso no pueda ostentar ningún otro en el mundo: y es como una bendición del cielo: se vio ligado más de una vez íntimamente y no pocas marchó paralelamente y a la vera, y aún sobre la misma huella de nuestra propia historia de nación nueva y de nación libre; intervino eficazmente en diversos actos que se catalogaron luego como dignos de estas páginas; y ejerció muchas veces una influencia decisiva en los acontecimientos, difundiendo ideas (*Cuadernos...* N°12: 89).

⁴ A la primera etapa del Teatro Nacional de Comedia, los autores la denominan “fundacional” (1936-1941) y estuvo marcada por la dirección de Antonio Cunill Cabanellas, etapa en la cual se configura el perfil institucional. La etapa siguiente corresponde a la gestión del gobierno peronista, iniciándose en 1946. Entre ambos períodos, se encuentra la etapa de “transición” (Mogliani y Ricatti, 2021).

La Comisión Nacional de Cultura

En 1933, por medio de la ley N° 11.273 se crea la primera institución estatal a cargo de la planificación cultural, la Comisión Nacional de Cultura (CNC). La creación de esta institución, puede ser entendida, en relación a lo que proponemos en este texto, como el resultado de un debate cada vez más fuerte –que no solo se daba en Argentina sino en distintos países latinoamericanos y europeos–, referente a la necesidad de intervención del Estado en términos de Política Cultural. Esto se debe a que el ámbito artístico, cada vez más consolidado, carecía de regulación, sobre todo en lo referente a la circulación de obras y derechos de autor. Podemos decir, que el crecimiento y consolidación de un mercado nacional de las artes requería, de acuerdo al planteo de intelectuales y artistas de la época, de la intervención cada vez mayor del Estado (Arenas Arce, Clavin 2022).

En cuanto a su composición, podemos plantear, siguiendo la investigación que han realizado Mogliani y Ricatti (2021), que se expresa un fuerte vínculo entre las artes y la política, dado que quienes se desempeñan en la institución han sido o son funcionarios de Estado, a lo que se suman sus trayectorias de profesión que, por lo general, se enmarcan en el Derecho, las Letras, las Ciencias Sociales, la Historia y el Periodismo.

Dado el contexto político de conformación de la CNC, la principal misión de esta institución es apoyar el desarrollo de las manifestaciones de la cultura argentina. Desde una perspectiva muy cercana a algunos nacionalismos, la noción de “cultura argentina” busca valorar el espíritu de la nación y enaltecer la propia identidad (Correa Vázquez, 2022). En este sentido, se crea en 1936 el Teatro Nacional de Comedia, con sede en el Teatro

Cervantes, en el cual se funda el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, su Biblioteca especializada, espacios de formación, el Archivo Teatral Argentino y se realizan los Ciclos de Conferencias publicados posteriormente, en los *Cuadernos de Cultura Teatral*. Podemos proponer, en este sentido, que la consideración del teatro como disciplina artística dentro de la planificación cultural se establece a partir de la consideración del texto dramático como literatura. Atribuimos a esta concepción, la amplitud de aspectos que se consideran necesarios abarcar a la hora de pensar un teatro nacional.

Las conferencias de teatro y sus publicaciones, forman parte integral del entramado de la planificación política para las artes, en las que se destaca la necesidad de apoyar el desarrollo de las disciplinas artísticas en diferentes aspectos y por medio de diversas instituciones. Respecto del teatro, esto se ve reflejado, como ya planteamos, en el amplio sentido en que se considera el análisis y preservación de esta disciplina. Así, podemos comprender el discurso impreso en la primera página del *Cuaderno N°1*, en el que queda expresado:

para que el fomento del teatro nacional surta el efecto deseado, no basta la creación y la subvención de un teatro, que será centro y hogar de su existencia: es menester, al mismo tiempo, propagar la misma convicción de que el teatro es algo importante para la vida espiritual de un país.

Hace falta entonces, a parte de la ya aludida creación de un teatro activo –nuestro Teatro Nacional de Comedia– una labor intensa de estudio y de divulgación. Esa labor es la que se propone realizar el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (Presentación Comisión Nacional de Cultura (*Cuadernos...* N°1: 5).

Como observamos, se indica muy claramente que el desarrollo y evolución de un teatro argentino se debe comprender no sólo en las funciones (exposición de obras), sino, a la vez, en el desarrollo de su teorización, historización e, incluso, la construcción de archivo y museo, elaborando una memoria nacional de un teatro propio (Leonardi, 2021). En la comprensión de esta totalidad, dentro del INET, se abarcan las áreas de Biblioteca y Archivo, Exposición y Museo y el Ciclo de Conferencias publicadas en los *Cuadernos*. Son parte entonces de un plan conjunto que contempla la constitución de una historia propia, accesible a todo aquel que tenga interés en conocerla.

Nos resulta importante observar también que, en las *Memorias* de la CNC de 1936, se destaca que las conferencias eran de entrada libre y gratuita, lo que permitió, junto con la variedad de temas, así como por la autoridad de los conferencistas, que asistan a las mismas un promedio de 500 personas por jornada, lo que da por resultado una totalidad de 8000 asistentes a las 16 disertaciones ofrecidas ese año (*Memorias de la CNC*, 1936: 83-84). En las *Memorias* de 1938, aunque el número de asistentes que se nombra es de 300 personas por conferencia, se menciona que en numerosas ocasiones han “colmado la sala”. Las mismas contaban con difusión en la prensa y con carteles en distintos ámbitos educativos como escuelas secundarias, colegios y facultades, también en centros de cultura y sociedades artísticas. Las conferencias eran distribuidas de manera impresa en las principales bibliotecas públicas del país, Universidades y escuelas. Por su parte, los *Cuadernos de Cultura Teatral* se enviaban a organismos similares en el extranjero, lo que permitía el intercambio y la difusión internacional del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (*Memorias de la CNC*, 1938: 67).

Específicamente, las conferencias, brindadas por distintas personalidades de la cultura, tienen como objetivo divulgar las

diferentes teorías, ideas, conocimientos respecto del teatro y la cultura en general, ampliando el campo de estudio del teatro a aspectos que abordan la técnica, la historia, la teoría, el vestuario, etc.

Intelectuales, Estado y campo teatral

Como venimos señalando, el Estado incluye al arte como una parte fundamental de su proyecto modernizador, educativo, político y cultural. Es por ello que genera espacios como el INET y el Teatro Nacional de Comedia para la construcción de una identidad y de un teatro nacional, pensado e ideado desde el propio Estado. De acuerdo a lo planteado en este texto y, en relación al contexto histórico y político que estamos analizando, comprendemos que la vida intelectual, así como el desarrollo de las Bellas Artes, se encuentran en relación intrínseca con la construcción de la nación y el sentido “espiritual” de la identidad argentina. Así, la consideración de que el teatro refleja o expresa una identidad nacional, se nutre con la idea de que, a la vez, funciona como herramienta de educación y elevación del pueblo.

Siguiendo los análisis de Quiña (2021) en los que el autor propone distintas comprensiones de la relación entre las artes y la noción de independencia, en el contexto previo a la conformación de la CNC y sus lineamientos en cuanto a la planificación cultural nacional, existe una noción de independencia relacionada a la necesidad de diferenciar la identidad nacional del propio arte e intelecto, de las herencias españolas o europeas de las que nuestro país era depositario. En este sentido, existe una pugna que puede comprenderse como anticolonial, en la que se resalta lo nacional. Esta necesidad de afirmar la propia identidad de las artes argentinas, se mantiene hasta el momento histórico al que se dedica

este escrito. Por otra parte, el autor propone que el desarrollo de las disciplinas artísticas, así como la construcción de una trama intelectual nacional, estaban a cargo de funcionarios de gobierno o artistas e intelectuales muy próximos a los funcionarios.

Entre los disertantes de las conferencias, esta relación intrínseca se puede ver reflejada en sus trayectorias: son comunes las formaciones en Humanidades, así como la práctica profesional en el ámbito de la cultura, principalmente desde la escritura periodística, la crítica y la literatura, aunque también fueron invitados a disertar actores y actrices como Florencio Parravicini, Enrique Muiño, Lola Membrives, Elías Alippi, así como dramaturgos como Enrique García Velloso, entre otros.

Las Conferencias y la construcción de un Teatro Nacional

Entendemos que las conferencias son una parte fundamental del proyecto nacional porque su objetivo era la divulgación de los temas y saberes del quehacer teatral, artístico y cultural, destinadas al público en general, al tiempo que reflexiona sobre la historia del teatro argentino, latinoamericano y europeo, el teatro actual, la práctica escénica, la técnica actoral, las últimas innovaciones técnicas en escenografía, entre otros temas. La apertura del primer ciclo de conferencias fue realizada por el presidente de la Comisión Nacional de Cultura, el Dr. Matías Sánchez Sorondo, el 10 de agosto de 1936, quien en su discurso destaca la concentración de temas y materiales de las conferencias, que serán cátedra “donde se enseñe el pasado teatral, su presente y se orienten los estudios para su porvenir”.

En la revisión de las conferencias, encontramos que la cuestión sobre cuál es, o cuál debería ser el Teatro Nacional es una inquietud

que manifiestan muchos de los disertantes invitados, quienes, desde sus distintas áreas de conocimiento, irán haciendo sus apreciaciones sobre el tema. Cada conferencia irá tratando diferentes asuntos entre los que surgen las preguntas acerca de cuáles debieran ser las características principales de un teatro argentino, el origen del mismo, sus actores y actrices significativos, las tradiciones sobre las que se formó, entre otros aspectos, destacando la importancia y relevancia de lo autóctono frente a lo extranjero, actitud acorde al nacionalismo imperante de la época. Sin embargo, es importante plantear que no se trata de un odio a lo extranjero sino de la construcción de una propia identidad que permita el diálogo con otras culturas y naciones, al tiempo que pueda diferenciarse de aquellas.

La construcción de un pasado

El primer ciclo fue inaugurado por Arturo Capdevila y su conferencia titulada “Noticias del teatro argentino en los años gloriosos de Trinidad Guevara” marca el inicio de un tema frecuente en las disertaciones: el teatro del siglo XIX, así como el referido al de la época de la colonia. La necesidad de construir un pasado teatral como piedra angular de un “teatro nacional” es una constante en las diferentes conferencias a lo largo de los años. Como señala Leonardi, la “recurrencia en indagar en los orígenes del teatro argentino, en sus actores, prácticas, textualidades e instituciones, responden a la necesidad de definir el pasado, configurar el mapa de la historia del teatro nacional, y consolidar una tradición teatral” (2021).

Los *Cuadernos de Cultura Teatral* números 13 y 14 reúnen diferentes conferencias brindadas en 1939, dedicadas a exponer “panoramas del teatro” junto con sus respectivos “panoramas históricos, sociales y literarios” acorde a diferentes períodos,

siendo estos divididos entre los años 1700-1810, 1810-1830, 1830-1880, 1880-1910. En cada conferencia se trabajaron temas variados como el teatro de La Ranchería, el Coliseo Provisional, la obra teatral Siripo de Lavardén, los distintos géneros teatrales de la época, la importancia del *Martín Fierro* en la literatura nacional, las relaciones entre el teatro y los valores revolucionarios comentando las entonaciones del Himno Nacional en el Coliseo Provisional, la creación de la Sociedad del Buen Gusto, y se destacan a los actores Luis Ambrosio Morante, Trinidad Guevara y Juan José de los Santos Casacuberta, así como al autor Nicolás Granada y la generación del 80. El período referido a la época de Rosas no es esquivado por los disertantes, quienes tratan el tema en las conferencias de los días 7 y 14 de agosto de 1939. Tanto Diego Luis Molinari como Mariano G. Bosch señalan que, con la caída del gobernador, cae también el teatro criollo al abrirse Buenos Aires a las compañías extranjeras y su repertorio, avasallando la producción nacional. De todas maneras, Bosch discute con Molinari, quien había realizado su conferencia la semana previa, señalando que en todo el período 1830-1880, la actividad teatral fue ininterrumpida y de gran y “elevada” producción, dedicándole toda su disertación a las numerosas inauguraciones de edificios teatrales, a las compañías extranjeras alojadas en los mismos, los actores nacionales e internacionales más renombrados y la nueva hegemonía del teatro lírico por sobre el de verso.

El origen: Podestá o Morante

A lo largo de los años y de las distintas conferencias, encontramos que hay dos puntos de vista en relación al origen del Teatro Nacional. Desde el primer y segundo Cuaderno, la discusión entre los intelectuales se plantea entre quienes están a favor de considerar la obra *El 25 de mayo* de Luis Ambrosio Morante

como la fundadora del teatro argentino por un lado y quienes en cambio postulan a la obra *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez por la compañía de los hermanos Podestá como la verdadera iniciadora del teatro nacional, por el otro.

En la conferencia dictada por Mariano G. Bosch el día 24 de agosto de 1936 titulada “Los orígenes del Teatro Nacional Argentino”, el intelectual comienza determinando que

Si hemos de entender por obra de teatro nacional argentino aquella que por su asunto, sus personajes y su ambiente es realmente argentina, podremos afirmar con toda verdad que la primera que subió a las tablas de nuestro teatro fué la de Ambrosio Morante, el 24 de Mayo de 1812, y se titulaba *El 25 de Mayo*. Y con esto también dejamos establecido que el fundador del teatro nacional es él (*Cuadernos...* N° 1: 51).

Bosch considera fundamental en la obra de Morante los ideales patrios que sus obras representan al ser un gran defensor de la emancipación americana y un claro exponente en la lucha contra la corona española. En relación a la obra llevada a cabo por los Podestá, el autor afirma que “*Juan Moreira*, hablado, no dio nacimiento a ningún teatro nacional argentino, que ya había nacido y estaba bastante crecido en 1886” (p. 66-67)⁵. Continuadores de la propuesta de Bosch fueron las conferencias dictadas por el poeta y estudioso del folclore Ernesto Morales, el 26 de junio de 1939, titulada “1810-1830: Panorama del teatro” y la conferencia brindada por el actor Pablo Acchiardi llamada “Casacuberta y el Arte del Actor”.

⁵ A su vez, por la manifiesta postura antipopular de Bosch que se encuentran en las publicaciones de su autoría como lo son *La historia de los orígenes del teatro nacional argentino* y su *Historia del teatro en Buenos Aires*, podemos inferir que el autor destaca la actuación de Morante por privilegiar una concepción culta del teatro nacional, en detrimento de la popular, representada por los Podestá.

A modo de respuesta, el autor teatral Enrique García Velloso en su conferencia titulada “Los primeros dramas en los circos criollos”, presentada el 31 de agosto, unos días después de la brindada por Bosch, determina que “a Juan Moreira le corresponde el punto inicial de nuestro teatro contemporáneo y ninguna otra producción le ha superado en belleza trágica, en fuerza emotiva, en color y en interés penetrante” (p.68, Cuaderno 2). Citando a otros intelectuales y personalidades de la cultura que avalan su postura, Velloso retoma las palabras de José González Castillo al señalar que el Moreira “Creó un género, argentino, criollo, auténtico, original, base indispensable de todo teatro en formación: y creó al intérprete insustituible y propio. Dió la pasta y el instrumento” (p.88). Como vemos, Velloso destaca la importancia del Moreira por su raigambre popular y criolla, por ser la obra que dio inicio a un género teatral nacional y original (la gauchesca), y a su vez, por ser realizado por actores “insustituibles” por poseer la formación adecuada para la interpretación del gaucho y del jinete. Todos ellos fueron los elementos que formarían la base textual y espectacular de las obras que continuaron con la tarea iniciada por los Podestá.

En su conferencia, Velloso no se priva de condenar a la crítica contemporánea a Gutiérrez, a quienes acusa de falta de consideración y de respeto frente a la popularidad de las obras del autor, crítica que podemos inferir fue también dedicada a Mariano G. Bosch. La postura de Velloso fue la más compartida entre los conferencistas, quienes en diferentes momentos de sus disertaciones aprovechaban para mencionar al Moreira como la piedra fundamental del teatro nacional. Tal es el caso de Oscar R. Beltrán, quien en su conferencia “Orígenes del Teatro Argentino”, ocurrida el 13 de junio de 1938, destaca en Juan Moreira su emancipación de moldes y asuntos ajenos, razón por la cual la señala como la iniciadora de un repertorio propio.

En la misma línea se encuentra la conferencia “El drama rural argentino” de Roberto F. Giusti:

un teatro es un todo orgánico, completo en sus elementos, con continuidad en el tiempo, cosa viva y fecunda dotada de medios propios materiales y expresivos –escenarios permanentes, conjunto de actores especializados, público asiduo y dispuesto, prensa crítica, resonancia social– y manifestación de las costumbres, los sentimientos e inquietudes que alcanzan a veces, felizmente, profunda universalidad humana. Un organismo así germinó del silvestre drama gaucho, después del 80; sin embargo no debemos prescindir en la consideración de este proceso, de los civilizadores injertos extranjeros (...) El teatro rioplatense nació en el picadero y de él saltó a la escena (*Cuadernos...* N° 7: 11).

En vistas de la conformación de una Historia y de un canon teatral, creemos importante señalar que la conferencia de Velloso, la primera en destacar la labor de los Podestá, fue acompañada por una serie de imágenes proyectadas, las fotografías que acompañan la posterior publicación en los *Cuadernos*: la representación de Juan Moreira, de la familia Podestá, de Eduardo Gutiérrez, de Alejandro A. Scotti, de Pepino el 88, de la carpa de la compañía Podestá-Scotti, entre otras. Estas imágenes, al día de hoy, son una parte fundamental de todo estudio sobre el teatro argentino.

Buscando lo auténticamente argentino

Mientras varias conferencias trataban sobre temáticas universales (el teatro en la edad media, el teatro español, el teatro de Japón, etc.), otras tenían por asunto la búsqueda de lo nacional en el teatro frente a lo extranjero.

Una de las disertaciones fue llevada a cabo por el actor popular Enrique Muiño, el 5 de octubre de 1936, llamada “El compadrito y el gaucho” en la cual señala a estos como dos personajes auténticamente nacionales que encarnan su ideal de teatro argentino. Expone Muiño: “Yo quiero y deseo un arte que sea propio, que tenga la característica de mi pueblo, porque deseo que lo nuestro no se parezca a nada. Posiblemente este amor para con las cosas de mi patria, hizo que modelara mi compadrito con la arcilla modesta pero auténtica del suburbio” (*Cuadernos N°4:17*). El arte, para Muiño, debe nacer de la calle, de lo popular, diferenciándose de estéticas internacionales, razón por la cual destaca al gaucho y al compadrito como los personajes centrales del teatro argentino y de su trabajo como actor. El disertante termina su conferencia criticando a los actores contemporáneos por “despreciar las cosas y la gente gaucha”:

Es que no la sienten, o no la comprenden, o tal vez, porque esta ola de cosmopolitismo que nos invade o el afán de snobismo les hace olvidar que nuestro teatro para ser verdaderamente nuestro y vigoroso además, necesita actores y autores que se encariñen con las cosas de nuestra tierra. Cuando esto suceda, habremos realizado un ideal artístico (p.25).

Para Muiño, el teatro nacional debe caracterizarse entonces por elementos históricos y constitutivos de la nación, como es el caso del gaucho, así como por los “personajes” contemporáneos del pueblo, como lo es el compadrito, arraigados ambos en la cultura popular.

Por su parte, José González Castillo en su conferencia titulada “El sainete, medio de expresión teatral argentino”, realizada el 14 de junio de 1937, busca lo nacional en medio de las tensiones entre la copia del modelo extranjero y un teatro argentino que no

imitar lo foráneo, sino que sea independiente de aquel. El autor entiende que el sainete, género nacido en España, en un principio fue un gran modelo para copiar por tratarse de “tipos, costumbres y lenguaje”⁶ españoles, que los autores argentinos pudieron rápidamente sustituir por elementos locales. Con un rápido y fecundo éxito, el género chico se asentó en la oferta teatral porteña pero aún carecía de una “fisonomía propia”, aspecto fundamental para alcanzar la independencia del modelo foráneo. Con “fisonomía propia”, Castillo se refiere a que trate de “temas nuestros”, característica que encontraría, según el autor, en la transformación del género grande dada con Florencio Sánchez, Roberto Payró y Gregorio de Laferrére. El autor encuentra que tal emancipación del sainete y del teatro argentino se logra con Florencio Sánchez y su influencia ibseniana, quien, siguiendo otro modelo extranjero, en sus obras despertó la inquietud de diversos autores de realizar un “teatro nuestro”, es decir, un teatro que sea más que un “reflejo de las costumbres” y que trate en sus obras de los problemas sociales contemporáneos del pueblo argentino, logrando así la superación de los modelos extranjeros. De esta manera y siguiendo el camino de Sánchez, los autores de sainetes llevaron sus obras al contexto social del público, marcado por la gran inmigración. Por esta razón Castillo entiende que la obra grande le permitió al sainete argentino adquirir la categoría de obra artística siendo “después del teatro gauchesco, nuestro auténtico medio de expresión teatral”. Castillo destaca a autores hoy consagrados y pertenecientes al canon teatral como lo son Alberto Vacarezza, Armando Discépolo, Defilippis Novoa, Carlos Mauricio Pacheco, entre otros. Sin embargo, Castillo continúa su exposición criticando la situación actual del teatro por haber cedido a los intereses de los empresarios y capocómicos

6 En cursiva en el original.

configurando una industria que se repite a sí misma en pos del éxito económico y que ya no interesa al público por tratarse siempre de los mismos modelos, con los mismos tipos, con conflictos sociales que ya no le son propios. El autor finaliza señalando que “si hemos de tener un día un teatro nacional propio” (nótese el uso del futuro) “debemos buscarlo en nosotros mismos y hacerlo con nuestro propio material, y no construirlo sobre modelos extraños, con los problemas ajenos, con las preocupaciones impropias y desconocidas” (*Cuadernos...* N°5: 55).

Como vemos, la disertación de Castillo da cuenta de las tensiones entre lo nacional y lo extranjero que serán una constante en los análisis y la historiografía teatral argentina de la época. El problema sobre cómo entender las relaciones entre lo nacional y las producciones extranjeras (entendidas como “influencias” o “estímulos” según diversos autores) será una constante en los intentos por comprender cómo funciona nuestro teatro y sus vinculaciones con el teatro del mundo.

Conclusiones

Desde estas páginas, hemos intentado dar cuenta de las relaciones existentes entre el Estado, los intelectuales y los artistas en la configuración de un Teatro Nacional, de una identidad nacional en las artes escénicas, manifestadas en los Ciclos de Conferencias organizados por el INET, instituto dependiente de la Comisión Nacional de Cultura.

Acorde al nacionalismo de la época, la pregunta sobre cuál es un Teatro Argentino, cuál es la manifestación cultural que mejor responde a los ideales nacionales compartidos por la sociedad, fue una cuestión de la cual el Estado desde sus organismos, los intelectuales desde sus reflexiones e investigaciones y los

artistas como representantes culturales de la nación, se ocuparon en responder.

Las Conferencias, en su misión divulgadora del arte y la cultura, luego publicadas por el proyecto editorial *Cuadernos de Cultura Teatral*, aúna al Estado, artistas e intelectuales para reflexionar, entre otros temas, sobre la nacionalidad, invitando al público en general, a los ciudadanos, a participar de la discusión con su presencia, o posterior lectura. Siguiendo esta línea de investigación es que la construcción de lo nacional fue el eje elegido para analizar los ciclos de conferencias, atentas a las distintas discusiones y debates entre los intelectuales y artistas invitados por el Estado para reflexionar sobre el tema.

A partir del análisis realizado de las conferencias relevadas en este texto, podemos comprender que la labor ejercida por el INET y su misión formativa y divulgadora del teatro, ha resultado en la efectiva construcción de un canon teatral que llega hasta nuestros días. Las disertaciones, los *Cuadernos de Cultura Teatral* y todo el amplio proyecto que abarcó el INET, resulta al día de hoy, fundacional en la historiografía de nuestro teatro.

El arte y la cultura, entendidas como expresiones políticas, son una herramienta fundamental en la composición y el funcionamiento de un ser nacional, razón por la cual el Estado Nacional la incorpora desde la década del 30, a su estructura, generando espacios para su conformación, investigación y debate.

Fuentes

Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Cuadernos de Cultura Teatral 1936-1943. INET.

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

Bibliografía

- Arenas Arce, Belén y Clavin, Ayelén (2022). “Una aproximación al Estatuto del Trabajador Intelectual (1949): claves para comprender las tensiones del concepto de trabajo en las danzas argentinas” [Ponencia en el marco de las XVIII Jornadas Interescuelas UNSE Santiago del Estero]
- Correa Vázquez, Lucía (2022). “La cuestión de “lo nacional” en la Comisión Nacional de Cultura: oferta teatral y consumo”. [Ponencia presentada en el XXX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado por el GETEA y el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Buenos Aires, 3 al 5 de agosto de 2022]
- Leonardi, Yanina Andrea (2021). “Preservación del pasado y la tradición teatral desde las políticas oficiales en la década del treinta”, ponencia presentada en las XI Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea, organizadas por el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 13 al 16 de abril de 2021.
- Mogliani, Laura y Ricatti, Nicolás (2021). “El Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el marco de la política cultural oficial (1936-1955)” en Revista Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 No 11 enero-junio 2021.
- Quiña, Guillermo (2021). “El recorrido histórico de lo político en la cultura independiente en Argentina. Apuntes para su periodización” en revista Atenea, (523), 233-250. <https://doi.org/10.29393/AtAt523-419GQRH10419>

Un desarrollo dispar: el Instituto Nacional de Estudios de Teatro durante el primer peronismo

Laura Mogliani y Nicolás Ricatti



Durante el primer peronismo (1946-1955), el Instituto Nacional de Estudios de Teatro continuó teniendo, como en la década previa, un papel central en el ámbito de la investigación teatral argentina, e incluso desplegó nuevas estrategias en su tarea de difundir el teatro como factor importante en el desarrollo cultural del país. Entre estas estrategias, la creación del Seminario Dramático, como una entidad orgánica de practicantes e instructores, fue el medio más importante del INET, a lo largo de todo el período peronista, para cumplir con los objetivos institucionales. No obstante, el contexto cambiante del período debido a cuestiones económicas generó un desarrollo dispar del INET, especialmente a partir de 1950, cuando la crisis se agudizó y mermaron las actividades del Instituto.

La asunción de Juan Domingo Perón a la presidencia dio origen a una nueva etapa en la gestión cultural nacional. En cuanto al INET, tras la muerte de José Antonio Saldías, ocurrida el 13 de marzo de 1946, había asumido la dirección por un breve lapso el crítico teatral, director y periodista Edmundo Guibourg.

La nueva gestión nacional designó en agosto de ese año, como interventor del INET a Rodolfo Lestrade, tras cuya corta actuación fue nombrado como director el dramaturgo y poeta de origen catamarqueño Juan Oscar Ponferrada en noviembre de 1946. 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 (1954: 10).

Como se desprende de estas palabras, y del desarrollo 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 a una nueva audiencia para la actividad cultural en general, de origen obrero y de clase media baja. Los bienes culturales debían ser accesibles al pueblo trabajador, al que se consideraba como su legítimo poseedor. 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 se consideraba como sus legítimos poseedores. En los planes de acción de gobierno, denominados Planes Quinquenales, quedaba registrada esta preocupación del gobierno con respecto a 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: 28).

Así 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 (...) 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: 29).

En suma, para el peronismo, el teatro 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 (Moglianì, 2004, 2005).

En el caso del INET, Ponferrada dio un giro a la gestión del INET, con el fin de cumplimentar esta nueva política cultural, planteando que:

En 1946 la nueva realidad social-política, determinada por el triunfo de la Revolución, reclamaba de todo el organismo estatal ritmo distinto y nueva orientación. Por consiguiente se modificó en tal sentido la marcha del Instituto para hacer de

él un organismo más práctico, activo y popular, sin perjuicio de mantener la obra de investigación y difusión que venía realizándose. A dicha circunstancia obedeció la creación del Seminario Dramático¹.

Este afán se concretó, en primer lugar, con la iniciativa de Ponferrada de extender la obra del INET al fomento de las vocaciones artísticas de carácter teatral, para lo cual se realizó el Primer Concurso Nacional de Teatro Vocacional entre el 21 de diciembre de 1946 y el 30 de marzo de 1947. En las 33 funciones efectuadas en el Teatro Nacional Cervantes, desfilaron más de treinta conjuntos, quince de la ciudad de Buenos Aires y el resto del interior del país. Entre ellos podemos mencionar a Teatro Independiente Novel; Telón, Teatro Independiente Moderno; Teatro Experimental del Inst. Nac. del Prof. Secundario (Catamarca); Artistas Tucumanos Asociados (ATA), Fábrica Militar Río III: Casino de la Guarnición, etc². El Gran Premio de Honor CNC lo recibió el Teatro Vernáculo Argentino Gral. Martín Güemes; el Primer Premio CNC lo obtuvo el Teatro Roberto Casaux, de Florida (Prov.de Buenos Aires); el Premio J. A. Saldías de Argentores fue otorgado al Teatro de Arte de La Plata, y recibieron Menciones Especiales la Compañía Correntina de Arte Escénico de la Capital de la Provincia y el Teatro Shakespeare. En las memorias institucionales redactadas por el director Juan O. Ponferrada, se destaca que la prensa señalaba la importancia de este certamen nacional “que por primera vez se realizaba y traducía el espíritu de la Revolución Popular Peronista”, que movilizó “contingentes de todos los rumbos de la patria” y que “los

1 INET. Nota al Sr. Presidente de la Comisión Nacional de Cultura Dr. Ignacio Pirovano, 16 de octubre de 1952, en Memorias 1941-1967. Archivo Administrativo INET.

2 Véase el detalle de todos los conjuntos que se presentaron en el Concurso en la Cronología de Actividades organizadas por el INET, de este libro.

borderaux se destinaban a costear la estadía de los conjuntos en nuestra ciudad”³.

Este concurso constituyó el antecedente de la principal acción del INET durante esta gestión, dado que Ponferrada consideró que:

Como consecuencia de este certamen destinado a impulsar la vocación teatral de nuestra juventud, se creó posteriormente el Seminario Dramático que surgió de una necesidad social, pues había que facilitar a los jóvenes que acreditaban esa vocación un medio en que pudieran desarrollar sus aptitudes latentes⁴.

El Seminario Dramático comenzó sus actividades en 1947 y se extendió hasta 1955 fue “creado con el fin de facilitar la formación práctica de nuevos intérpretes, traspuntes, escenógrafos y maquilladores, poniendo al alcance de los jóvenes con honrada vocación teatral los conocimientos y medios necesarios para el cultivo de sus facultades artísticas”⁵. En ese marco, su elenco tenía “por misión contribuir a la cultura del pueblo difundiendo el teatro de significación en la literatura universal y argentina”.

Entre los antecedentes del Seminario Dramático –además del Primer Concurso Nacional de Teatro Vocacional mencionado anteriormente–, se cuentan 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.

La primera representación pública del Seminario Dramático fue en octubre de 1947 en honor al aniversario por el cuarto

³ INET. Nota al Sr. Presidente de la Comisión Nacional de Cultura Dr. Ignacio Pirovano, 16 de octubre de 1952, en Memorias 1941-1967. Archivo Administrativo INET.

⁴ ibid.

⁵ INET. “Programa del 25-26 de julio de 1949”. Archivo INET

centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes. Aniversario que implicó también el cambio de denominación del teatro, que desde 1936, al pasar bajo la órbita de la Comisión Nacional de Cultura se denominó Teatro Nacional de Comedia, pero, con el aniversario cervantino, pasó a llamarse Teatro Nacional Cervantes, desde el 12 de octubre de 1947 (Dubatti, 2021: 30).

Cada lunes, se daba en función vespertina en el Teatro Nacional Cervantes un acto dividido en tres partes. Así, el 13 de octubre disertó el Prof. Dr. Luis Morales Oliver sobre “La cautividad en la vida y en la obra de Cervantes”, hubo un intermedio musical y, en la tercera parte, se representaron los entremeses *Los Habladores* y *La cueva de Salamanca*. El día 20 de octubre disertó el Prof. Arturo Berenguer Carisomo con “Cervantes, teórico del teatro”, y luego, se representaron los entremeses *La guarda cuidadosa* y *El juez de los divorcios*. Finalmente, el 27 de octubre, disertó el Prof. Arturo Berenguer Carisomo con “Culminación de Cervantes” a lo que siguió la puesta en escena de *Los Habladores* y *La cueva de Salamanca*.

La representación de obras del Siglo de Oro español marcaría la trayectoria del Seminario Dramático, aunque, por supuesto, no de manera excluyente ya que se agregarían obras francesas, inglesas y argentinas, clásicas y modernas.

La actividad del Seminario Dramático se extendió hasta 1955 y fue intensa, llevó adelante más de 600 representaciones. Incluso después de 1950, cuando las actividades del INET mermaron por falta de presupuesto, el Seminario Dramático siguió adelante con sus representaciones en Buenos Aires y el interior del país manteniéndose activo entre marzo y diciembre de cada año.

Como se mencionó anteriormente, el repertorio estaba compuesto principalmente por obras españolas del Siglo de Oro

como Los Habladores, de Miguel de Cervantes; Don Gil de las calzas verdes, de Tirso de Molina; Dos Pasos, de Lope de Rueda o La pícara Valenciana, de don Guillén de Castro. Pero también se incluyeron obras como El abanico, del veneciano Carlo Goldoni; Fascinación, de Georges Bernard Shaw o El enfermo imaginario, de Molière. Y no faltaron obras de autores argentinos, como Los mirasoles, de Julio Sánchez Gardel; Tres caras de una mujer, de Homero Guglielmini; La novia de los forasteros, de Pedro E. Pico o El rosal de las ruinas, de Belisario Roldán. Incluso, el Seminario Dramático fue el encargado, a su vez, del estreno, en 1954, de la comedia Hay que salvar la primavera, de Arturo Berenguer Carisomo⁶.

En cuanto a su conformación, el Seminario Dramático estaba compuesto por un *cuerpo de practicantes* “dedicados a las distintas ramas de la escena” y cuyos integrantes eran seleccionados por una rigurosa evaluación previa, de la que participaba el director del INET, Juan O. Ponferrada⁷. Por otro lado, tenía un *cuerpo de instructores* “a cuyo cargo está la orientación estética y la formación técnica de los practicantes”⁸, de esa manera funcionaba como una entidad orgánica que no solo representaba obras teatrales, sino que también fabricaba sus propios trajes y decorados⁹. De hecho, en junio de 1949 se llevó a cabo en el Teatro Nacional Cervantes una muestra escenográfica de los practicantes del Seminario Dramático en la que expusieron los

6 INET. “Plan de labor 1954”, en *Planes de labor 1948–1965. Informes de la Dirección*. Archivo Administrativo INET.

7 INET. *Actas de calificaciones del Seminario Dramático*. Archivo Administrativo INET.

8 INET. “Programa del Seminario Dramático en la Semana de la Juventud, 1948”. Archivo INET

9 INET. “Plan de labor 1954”, en *Planes de labor 1948–1965. Informes de la Dirección*. Archivo Administrativo INET.

diferentes trajes, maquettes y decorados realizados para diversas obras.

A lo largo de sus casi ocho años, el Seminario Dramático desplegó su actividad en doce provincias y dos gobernaciones¹⁰, así como en el exterior, llegando a presentarse en Asunción en 1955 con la obra *El enfermo imaginario*, de Molière, en el teatro municipal “Dr. Ignacio A. Pane” de la capital paraguaya.

Durante todo el período mencionado, el principal espacio de representación del Seminario Dramático fue el Teatro Nacional Cervantes en el cual desarrollaba su actividad habitual entre marzo y noviembre. No obstante, también se trasladó regularmente a otras provincias otorgándole un verdadero carácter federal. El Seminario Dramático dio funciones así, por ejemplo, en el teatro Odeón de Tucumán por la Semana de la Juventud¹¹, en 1948, donde presentó *Los habladores* y *El juez de los divorcios*, de Cervantes; *Las aceitunas* y *El cornicuento*, de Lope de Rueda; *Los invisibles*, de Gregorio de Laferrère y *Noche de luna*, de Julio Sánchez Gardel. Asimismo participó en el aniversario del centenario Colegio Nacional en Concepción del Uruguay, y el espíritu de llevar el teatro a las clases populares que guiaba la actividad del Seminario Dramático hizo que este diera, en noviembre de 1948, dos obras breves de Lope de Rueda en el Club San Lorenzo de Almagro. También dio funciones en el teatro Palace de Mendoza, en el colegio Nacional de Río Santiago, en el teatro Vera de Corrientes (1950) y, en el teatro Patagonia, por mencionar solo algunos lugares. A su vez se presentó en la Casa del Teatro, en 1951, con la obra *El pan amargo*, de Paul Claudel,

10 ibid.

11 Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina, Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura (En especial Año II, N°33, diciembre de 1948; N°73, octubre de 1950), pp. 74-75.

y, desarrolló su labor pedagógica con representaciones de obras de Cervantes en la Escuela Naval Militar, donde puso en escena *La guarda cuidadosa* y *La cueva de Salamanca*, y en mayo de 1948, a solicitud de la Dirección General de Institutos Penales, hizo lo mismo en la Penitenciaría Nacional, donde presentó dos obras clásicas de su repertorio: *La guarda cuidadosa* y *El hospital de los podridos*, para los reclusos y el personal del establecimiento.

A su vez, otra de las estrategias que utilizó el INET para difundir el Seminario Dramático fue el mayor medio de comunicación de la época: la radio. A través de dicho medio, se realizaron al menos cien transmisiones de radioteatros por Radio del Estado¹². Así, por ejemplo, en 1950 se realizó una audición semanal con obras cortas entre el 1º de abril y el 25 de noviembre. Algunas de las obras representadas fueron *La cacatúa verde*, de Arturo Schnitzler; *Cédulas de San Juan*, de Florencio Sánchez; *El combate de San Lorenzo*, de Erwin Rubens o *El tiranuelo*, de Pedro Benjamín Aquino.

Sin embargo, debemos agregar que las obras representadas no agotaban el repertorio del Seminario Dramático. Este, en su desarrollo artístico-pedagógico, implementó una labor que incluía numerosas obras que no llegaron al escenario como en el caso de *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello, debido a que el Teatro Nacional Cervantes la llevó adelante con la Compañía Oficial. Entre los manuscritos de práctica del Seminario Dramático conservados en el INET, también se encuentran *La danza irresistible*, de César Jaimes; *La faunesa*, de Enrique García Velloso; *El odio*, de Ricardo Levene o *Hacia las cumbres*, de Belisario Roldán, por mencionar unos pocos ejemplos.

12 INET. “Labor en 1953” en *Memorias 1941-1967. Archivo Administrativo INET*.

A pesar de la diversidad de lugares en los que actuó, debe remarcarse que el Seminario Dramático tenía como destinatario principal a la juventud, y, por ello, las obras de su repertorio se adaptaban didácticamente para llegar de la mejor manera posible a dicho público, al decir del director del INET, Juan Oscar Ponferrada “se cuidó el aspecto didáctico de las representaciones condicionándolas mediante una adaptación adecuada de las obras para mejor comprensión de los auditórios”¹³. Ese interés por la juventud se potenciaba con la entrega de localidades gratuitas para alumnos secundarios de escuelas normales, bachilleres, escuelas artísticas, así como también para alumnos del Colegio Militar y de la Escuela Naval Militar. Todo este trabajo realizado por el Seminario Dramático iba en sintonía con la propuesta de formación de nuevos públicos y la popularización del arte, tal como lo proponía el gobierno peronista en los Planes Quinquenales, con el objetivo de contribuir a la función social de la cultura, entendiendo por función social el “servir a algo general, colectivo, o sea el Pueblo, procurando el bien común” (Ronzitti, 1953b:28)

La administración del INET, durante el período estudiado se encargó de adaptar sus actividades a lo pautado en los planes quinquenales y así lo informaba año tras año en sus *Planes de Labor*. Durante este período, y sumado a la actividad del Seminario Dramático, el INET desarrolló un programa de conferencias¹⁴, como el ciclo de 1947 dedicado al reconocimiento de la obra de Miguel de Cervantes, con cursos dictados, uno, por el profesor cubano José Cid sobre “Teatro Precolombino en la América Hispana”, y otro, dictado por Berenguer Carisomo sobre

13 INET. “Labor en 1954” en *Memorias 1941-1967*. Archivo Administrativo INET.

14 Véase el detalle de las conferencias en la Cronología de Actividades organizadas por el INET, de este libro.

“Teatro Clásico Español”. Mientras que en 1948 hubo conferencias del dramaturgo de origen español Agustín Remón, del escenógrafo estadounidense Donald Oeslager, del escritor español Joaquín de Entreambasaguas, de Arturo Berenguer Carisomo y del profesor y director artístico español Alberto Pérez de la Ossa. Mientras que, en el marco del Seminario Dramático, dictaron clases la actriz española Mercedes Prendes, el director Giulio Pacuvio, el actor italiano Sergio Tofano y el actor español Pedro Codina.

Asimismo, en abril de 1947 se crea también el Seminario de Estudios Coreográficos, anexado al INET, bajo la dirección de la coreógrafa Emilia Rabuffetti. Su objetivo era el estudio y perfeccionamiento del arte coreográfico. Se dedicaba a estudios científicos sobre la danza artística en todos los tiempos y todos los pueblos y a difundir las tendencias más modernas de la danza. En julio de ese año presentó a Mara Dajanova, cultora de la danza expresionista y en agosto a Otto Werberg y su Teatro del Ballet (Seibel, 201: 56-57)¹⁵.

Durante este período, el INET continuó publicando 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* (Leonardi, 2016), que a partir del número 14 de 1947 su dirección estuvo a cargo de Juan

¹⁵ Para un estudio pormenorizado del Seminario de Estudios Coreográficos, véase el artículo de María Eugenia Cadús y Sofía Rypka, “Un futuro para la coreografía: creación y profesionalización de la danza en el Seminario de Estudios Coreográficos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro”, de este libro.

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, con el patrocinio de la Comisión Nacional de Cultura, titulado *Las ideas estéticas en el teatro argentino* por Arturo Berenguer Carisomo, 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. Sin embargo, el Boletín se resintió en su periodicidad a partir de 1951 debido a la falta de fondos, y, aunque en 1952 el INET elevó el proyecto de edición del Boletín en la planificación anual, no fue autorizado.

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, de 1949, dedicado a Nicolás Granada, incluye sus obras *Bajo el parral*, *El minué federal* y *La gaviota*, mientras que, el segundo tomo, de 1950, corresponde a Martín Coronado y contiene sus obras *Justicia de antaño*, *La piedra de escándalo* y *El Sargento Palma*. Aunque no pertenezca explícitamente a esta serie, incluimos también 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, publicado en 1950, con prólogo y notas de José Luis Trenti Rocamora. 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.

A pesar de la intensa labor realizada en los primeros años del gobierno peronista, la actividad del INET comenzó a mermar

a partir de 1950, e incluso se dieron situaciones que afectaron el normal desenvolvimiento de la institución, como ocurrió ya, unos años antes, en 1948, con el cierre del Museo según lo dispuesto por la Comisión Nacional de Cultura, siendo trasladados todos sus elementos al subsuelo del Teatro Nacional Cervantes.

Sin embargo, y aunque ciertamente el Museo fue cerrado en 1948 –así como el traslado de sus bienes al subsuelo del Teatro Cervantes condujo al deterioro de parte de los mismos–, el INET no fue cerrado completamente en 1950 como suele afirmarse, sino que, sus actividades –ya no en el segundo piso del teatro sino en el subsuelo– quedaron reducidas casi a lo meramente administrativo, excepto la continuidad de la biblioteca, que en el período 1946 - 1953 contó con alrededor de 17.000 lectores¹⁶ y que aumentó su patrimonio bibliográfico de 6052 a 10.746 volúmenes, por adquisiciones, donaciones y canjes¹⁷, así como por la realización del Seminario de Arte Dramático, que continuó hasta 1955.

Además, las autoridades del INET continuaron, durante el lapso de 1950 a 1954, realizando los *Planes de labor anuales*, tal como se observa en la documentación preservada en el Archivo del INET. De esta manera, según el material encontrado en el Archivo administrativo de la institución, no fue el “cierre” lo que causó el cese de sus actividades sino la carencia de recursos. Esas dificultades económicas también perjudicaron la continuidad del *Boletín de Estudios de Teatro* y de los *Cuadernos de Cultura Teatral*. Tal situación excedía al INET ya que era el correlato de un contexto económico general desfavorable que incluso

16 INET, “Antecedentes del Instituto”, fechado 16 de octubre de 1953. Archivo Administrativo INET.

17 INET. Nota al Sr. Presidente de la Comisión Nacional de Cultura Dr. Ignacio Pirovano, 16 de octubre de 1952, en *Memorias 1941-1967*. Archivo Administrativo INET.

llevó a la disolución de la Comisión Nacional de Cultura en 1954, dejando a su vez acéfalo al Teatro Nacional Cervantes, dada la imposibilidad financiera del Estado de mantenerlo, y provocando la paralización del teatro también.

El Museo del Teatro también vio paralizada su actividad hasta que finalmente fue desarmado. Hasta diciembre de 1947 funcionó en el segundo piso del Teatro Nacional de Comedia, en esa fecha fue desmontado y finalmente, en 1948 fue trasladado al subsuelo del teatro, donde debían efectuarse trabajos de reinstalación, con materiales nuevos. A pesar de la insistencia del director Juan Oscar Ponferrada, quien solicitó los fondos necesarios para esos trabajos en numerosas oportunidades, y presentó las tareas a realizarse en los planes de labor desde 1949 a 1952, solo se autorizó la adquisición de material a emplearse, pero no los fondos para costear la mano de obra. Para la nueva instalación del Museo, un becario escenógrafo del Seminario Dramático realizó un proyecto entregado a la Presidencia en 1950. En las *Memorias de la Labor*, Ponferrada reitera anualmente la solicitud de fondos para poder reabrir este Museo, destacando su importancia por ser el único de su especialidad en Sudamérica¹⁸. Recién en las *Memorias* de 1954, Ponferrada informa que se han reiniciado los trabajos tendientes a la reinstalación del Museo, lo que ha sido una preocupación constante de su gestión. Da cuenta de que se ha efectuado una clasificación del material existente en depósitos y ha comenzado la construcción de las vitrinas de exhibición para la muestra permanente, la cual estima que podrá concretarse en 1955 si contasen con los fondos necesarios, hecho que no llega a suceder.

18 INET. "Memoria de las Actividades del Instituto Nacional de Estudios de Teatro durante el año 1948" en *Memorias 1941-1967*. Archivo Administrativo INET.

Al igual que los bienes del Museo Nacional del Teatro, los títeres del Museo Nacional de Títeres que funcionó entre 1943 y 1946, también fueron embalados y depositados en el subsuelo del Teatro Nacional de Comedias, hasta que lamentablemente, en un confuso incendio ocurrido en febrero de 1949 se perdieron los muñecos que en el Instituto habían realizado Mané Bernardo y el taller años antes (Bernardo, 1987: 60 y 61).

En 1954 la crisis económica se hizo sentir en el ámbito teatral oficial. En ese año se disolvió la Comisión Nacional de Cultura, dejando acéfalo al Teatro Nacional Cervantes (ex-Nacional de Comedia), dada la imposibilidad financiera del Estado de mantenerlo. Debido a ello, se generó una polémica acerca de la posibilidad de adjudicarlo a una empresa privada mediante una licitación, situación que tuvo como consecuencia la paralización de la actividad del teatro. Esto, sumado al congelamiento de las actividades del INET a partir de 1950, dio lugar a que luego del golpe de Estado de 1955 aparecieran críticas a las decisiones y al accionar de la administración previa.

Recapitulando lo visto y analizado según la documentación hallada en el INET, el Instituto tuvo un desarrollo dispar durante el primer peronismo, siendo el Seminario Dramático, la mayor expresión de la política cultural del INET en consonancia con los preceptos de los Planes Quinquenales, y la de más larga duración.

Fuentes

INET, *Boletín de Estudios de Teatro*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, N°13 a 31, 1946-1950.

Comisión Nacional de Cultura (CNC). *Memoria correspondiente a su labor en 1945 a 1947*.

Cuadernos de Cultura Teatral, 1936-1943. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, N° 22 a 24.

Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina, Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura (En especial Año II, N°33, diciembre de 1948; N°73, octubre de 1950).

Noticias Gráficas, 17/04/1956.

INET. *Actas de calificaciones del Seminario Dramático*. Archivo Administrativo INET.

INET, “Antecedentes del Instituto”, fechado 16 de octubre de 1953. Archivo Administrativo INET.

INET. “Memoria de las Actividades del Instituto Nacional de Estudios de Teatro durante el año 1948” en *Memorias 1941-1967*. Archivo Administrativo INET.

INET. Nota al Sr. Presidente de la Comisión Nacional de Cultura Dr. Ignacio Pirovano, 16 de octubre de 1952, en *Memorias 1941-1967*. Archivo Administrativo INET.

INET. *Planes de labor 1948 – 1965. Informes de la Dirección*. Archivo Administrativo INET.

INET. “Labor, en 1954, del Instituto Nacional de Estudios de Teatro”, diciembre 1954, en *Memorias 1941-1967*. Archivo Administrativo INET.

Programas de mano del Seminario Dramático, 1947-1955.

INET. Álbum de recortes periodísticos “Instituto Nacional de Estudios de Teatro 1947”.

Bibliografía

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

Bernardo, Mané y Bianchi, Sarah (1987). *4 manos y 2 manitas*. Buenos Aires, Tu Llave.

Dubatti, Jorge (2021). *Teatro Nacional Cervantes. El primer siglo*. Buenos Aires, Teatro Nacional Cervantes.

- Giunta, Andrea (1997). "Eva Perón: imágenes y público", en: Arte y Recepción. Buenos Aires: CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: 177-184.
- Leonardi,Yanina (2016) "Prácticas culturales oficiales en el campo teatral de los años '40: el Boletín de Estudios de Teatro (1943-1948)". En: Korn, Guillermo y Claudio Panella (Comp.), *Ideas y debates para la Nueva Argentina: Revistas culturales y políticas del peronismo 1946-1955*. Vol. III. Ediciones EPC- de Periodismo y Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, pp. 61-80.
- Mogliani, Laura (2004). "El teatro en la política cultural del primer y segundo gobierno peronista", en: *Assaig de Teatre, Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, Barcelona: Nº42, 2004, pp. 171-180. <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145994>
- , (2005) "La política cultural del peronismo (1946-1955)" en: Sección Artículos de la Revista Teatro XXI, Revista del GETEA, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Año XI, Nº20, otoño, pp. 25-28.
- Ponferrada, Juan Oscar (1954)."El teatro en el Plan Quinquenal". Buenos Aires: Teatro Universal Año I, Nº2:10.
- , (1959). "Para una ubicación del costumbrismo criollo", en: Lyra, Buenos Aires: Año XVII, Nro. 174-176: 89-91.
- Ronzitti, Miguel (1953a). "2º Plan Quinquenal y Teatro". Buenos Aires: Revista Talía, Año I, Nro. 1, septiembre.
- , (1953b). "2º Plan Quinquenal y Teatro". Buenos Aires: Revista Talía, Año I, Nro. 2, noviembre
- Seibel, Beatriz (2011). *Historia del Teatro Nacional Cervantes. 1921-2010*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, INT.
- Zayas de Lima, Perla (2017). "Juan Oscar Ponferrada: el seminario dramático, un compromiso político y un compromiso artístico", en: *El teatro en el primer peronismo (1943-1955)*. Buenos Aires, Eudeba, pp. 201-216.

Seminario Dramático del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (1947-1955)

Yanina Andrea Leonardi



El Seminario Dramático creado y dirigido por Juan Oscar Ponferrada, que funcionó en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro entre 1947 y 1955, fue una de las formaciones de relevancia creadas bajo el área de la Comisión Nacional de Cultura. Su propósito inicial era brindarle a los y las integrantes de los elencos vocacionales una formación artística centrada en distintos aspectos de la actividad teatral. Sin embargo, en un plano mayor, esta entidad se sumaba a un proceso de institucionalización de las artes escénicas y la educación artística dada en el período, en el marco de la promoción de la profesionalización de los/as artistas, dirigida por las políticas estatales.

Con el fin de abordar el estudio sobre el Seminario Dramático, en primera instancia nos referiremos a las políticas culturales oficiales en material teatral implementadas durante el primer peronismo, al rol del Estado en la cultura y a la relevancia otorgada al arte vocacional. Consideramos que resulta necesario conocer estas cuestiones con el fin de comprender las características y fundamentos de la formación creada por Juan Oscar Ponferrada.

I. Intervencionismo estatal y arte vocacional

El proyecto de la Comisión Nacional de Cultura en materia teatral tuvo como propósito central la organización institucional de la actividad a la vez que impulsar la preservación patrimonial, que se concretó con la creación de una serie de entidades de relevancia para el campo teatral de la época, todas ellas bajo su administración. La labor de la CNC durante el primer peronismo conformó una segunda etapa en la reciente historia de la institución, donde se integró programáticamente a la gestión de gobierno sin perder las formaciones y actividades que la integraban, y, a la vez, sumando otras. La centralidad del rol del Estado y contundencia de sus políticas públicas por estos años serían algunos de los puntos clave para habilitar esta coincidencia. En efecto, el período comprendido entre 1946 y 1955 estuvo signado por un fuerte accionar del Estado que incluyó el área de la cultura, en concordancia con un clima de época a nivel internacional.

Este intervencionismo estatal dado en los dos mandatos de gobierno de Perón, en materia cultural puede sintetizarse en las siguientes medidas que resultaron sus rasgos dominantes y a la vez consideramos que resultan las claves para leer la política cultural en materia teatral del primer peronismo. Estas fueron: la democratización del patrimonio cultural existente, la inclusión de nuevos sectores sociales en el consumo cultural; y la creación y modernización de las instituciones culturales tanto de índole artística como educativa; y como consecuencia de esta última, la promoción de la profesionalización del artista (Leonardi, 2019). Conocer estos rasgos resulta imprescindible para comprender las características y funcionamiento del Seminario Dramático.

Si nos centramos en algunos de los rasgos dominantes de la política cultural oficial teatral del período, tales como la

democratización del patrimonio cultural existente y la inclusión de nuevos sectores sociales en el consumo cultural, observamos que, en ese sentido, se registra la creación de actividades y de formaciones destinadas a los sectores populares que pueden calificarse como prácticas de índole amateur o vocacional. Esto acontecía tanto en el orden estatal, como en el partidario, en el sindical y el comunitario. Todos estos elencos vocacionales o aficionados tenían como punto en común la intervención del Estado a partir del uso de los escenarios oficiales. Era frecuente que tanto las formaciones obreras como las muestras de los cursos artísticos de las Unidades Básicas realizasen funciones en el Teatro Colón, el Teatro Nacional Cervantes u otras salas provinciales o municipales oficiales en un claro gesto de democratización del patrimonio cultural –haciendo extensivo el uso y apropiación de estos espacios oficiales por parte de los sectores populares–, a la vez que de legitimación de las prácticas de la cultura popular (Leonardi, 2019: 73-74).

Esta tendencia a la promoción del arte vocacional, que habilitaba la inclusión de los sectores populares en tanto consumidores y productores culturales, se vehiculizó en varias medidas, una de ellas fue la realización del Concurso Nacional de Teatro Vocacional convocado por la Comisión Nacional de Cultura y organizado por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro hacia fines de 1946. Se trataba de una convocatoria extensiva a las agrupaciones teatrales de todo el país, que habían realizado funciones durante 1946 y que no fuesen profesionales. Las representaciones de los elencos se realizaban en el Teatro Nacional de Comedia –que próximamente pasaría a llamarse Cervantes–, a un precio económico, y la recaudación era compartida con el elenco en cuestión. Además, dicha sala estatal proporcionaba las condiciones de producción de las puestas; y la CNC costeaba los

traslados de los elencos de las provincias a la ciudad de Buenos Aires. El concurso convocó, en sus sucesivas ediciones entre 1946 y 1955, a numerosos elencos de diversos lugares del país, tanto de tipo gremial, barrial, militar, filodramático, militante, incluyendo a algunos que incluían la palabra “independiente” en su denominación. La primera convocatoria del evento reunió a más de ochenta elencos procedentes de todo el país; el jurado realizó una selección previa quedando en el certamen treinta y tres grupos¹.

La intervención del estado en materia cultural con una planificación que le otorgaba centralidad a la cultura popular, en el campo teatral –a través de estos certámenes– significó la promoción y legitimación de prácticas teatrales no profesionales que existían en nuestro país desde décadas previas. El Concurso Nacional de Teatro Vocacional le dio un aval estatal a la actividad artística amateur de todo el país, permitiéndole experimentar condiciones de producción de carácter profesional oficial.

II. Formación y profesionalización: la creación del Seminario

Otro de los rasgos dominantes de las políticas públicas en materia teatral del primer peronismo fueron la creación y modernización de las instituciones culturales tanto de índole artística como educativa, y también de aquellas destinadas a la educación artística. En efecto, la promoción de la educación artística oficial se hizo evidente en la fundación de innumerables escuelas y conservatorios (teatro, danza, artes plásticas, música) cuyo fin

1 Un análisis sobre el Concurso Nacional de Teatro Vocacional puede consultarse en: Leonardi, 2019.

era formar artistas profesionales. Esto significaba el inicio de un proceso de institucionalización de las artes en cuestión que habilitaba el comienzo de hondas transformaciones en el campo concreto de cada disciplina artística. Cabe señalar que el Estado se posicionaba como entidad legitimadora a la hora de formar a los artistas, y, en consecuencia, pretendía disputar dicha enseñanza a las academias privadas con propuestas accesibles a toda la comunidad. Asimismo, posicionaba a la “profesionalidad” como un objeto central en la carrera de un artista. En el campo teatral porteño de aquellos años, esto implicaba una tensión con las numerosas formaciones del movimiento del teatro independiente que postulaban un artista amateur que entendía al arte como militancia.

Los propósitos de formación y profesionalidad también comprendieron al teatro vocacional. Precisamente, en este cruce entre la promoción de las experiencias artísticas vocacionales y la institucionalización de la formación artística, nos interesa leer la aparición del Seminario Dramático, creado en 1947 por Juan Oscar Ponferrada.

A raíz de la experiencia de los certámenes nacionales de teatro vocacional organizados por la CNC desde 1946, que tenía como uno de sus reconocimientos la inclusión de actores y actrices premiados/as en la Comedia Nacional, surgió en las autoridades oficiales la inquietud de la formación de los y las artistas amateurs provenientes de esos elencos. Además, existía entre esos integrantes la demanda de una educación artística que se había manifestado a los organizadores de los concursos. Ante este panorama, Juan Oscar Ponferrada², que se encontraba al frente de

² Nació en San Fernando del Valle de Catamarca, el 11 de mayo de 1907; falleció en Buenos Aires, el 5 de septiembre de 1990.

la dirección del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, fundó el Seminario Dramático, que se puso en funcionamiento en mayo de 1947, en las instalaciones de esa institución.

Proveniente de un nacionalismo católico tradicionalista, Ponferrada fue uno de los intelectuales que adhirieron al peronismo desde el comienzo, y que participó en la planificación cultural, ejerciendo cargos en la gestión, redactando documentos, además de su labor artística como escritor. Fue una de las voces dominantes en la cultura oficial del período, tanto a través de su pensamiento como de su dramaturgia o su rol de adaptador de clásicos universales. Obtuvo notoriedad por sus conferencias y labor docente en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en la Universidad de Buenos Aires, donde dictó cursos de Historia del Teatro Argentino. Ponferrada al igual que otros artistas e intelectuales –muchos de ellos de origen provinciano–, se constituyeron en los “técnicos” de políticas estatales modernizadoras en el ámbito de la cultura, por estos años.

En marzo de 1947, Ponferrada –desde su rol de director del INET– elevó a la Presidencia de la CNC el proyecto inicial del Seminario Dramático planteando la necesidad de formar artistas desde la práctica escénica, pedido que no se limitaba a actores y actrices, sino que también comprendía a directores/as, escenógrafos/as, y técnicos. Es decir, se pensaba en una formación y profesionalización que afectaba a varios rubros de la actividad teatral. En abril del mismo año, desde la Presidencia de la CNC –en ese momento ocupada por Ernesto Palacio– se aprobó y celebró la creación del Seminario, considerándola como un fomento para la producción dramática en el país. Se le otorgaron los recursos económicos, y el INET como lugar de funcionamiento diario, mientras que para las representaciones se les cedía el Teatro Nacional de Comedia en aquellos momentos en los cuales

no funcionase la Comedia Nacional. Las autoridades de la CNC reconocían en el Seminario Dramático la posibilidad de darle curso a un proyecto similar que había quedado inconcluso en 1945 por falta de presupuesto, al que definían como un teatro de tipo experimental.

El equipo docente del Seminario estuvo integrado por Juan Francisco Giacobbe³ (musicólogo y regisseur), Gregorio López Naguil⁴ (escenógrafo), Agustín Remón⁵ (director), Olimpio Bobbio⁶ (actor), Emilia Rabuffetti⁷ (coreógrafa) y Julia Cassini Rizzotto⁸ (actriz), siempre bajo la dirección de Ponferrada. Además, se designó un cuerpo de instructores que cubrían el área práctica de la labor del Seminario. Estos eran un maestro de escena, varios maestros de curso, un maestro de taller, un lector y un apuntador; todos ellos responsables de las puestas en escena y ensayos realizados por el elenco de estudiantes.

A principios de marzo de 1947, se dio inicio formal al Seminario Dramático con la presentación oficial en un acto donde se entregaban los premios del Concurso Nacional de Teatro Vocacional; también se redactó la reglamentación para su funcionamiento. Toda esta documentación se hizo pública en una publicación dependiente del INET, el Boletín de Estudios de Teatro. Por otra parte, se abrió la convocatoria de aspirantes al mismo. Con respecto

³ Durante la década del cuarenta, se desempeñaba como asesor musical del Teatro Nacional de Comedia, posteriormente denominado Cervantes.

⁴ Escenógrafo, pintor e ilustrador argentino. Su carrera tuvo un impacto tanto a nivel nacional como internacional. Se desempeñó como escenógrafo en teatro oficiales como el Colón y el Cervantes. Participó de muchas puestas en escena representativas del primer peronismo.

⁵ Dramaturgo, profesor y director teatral.

⁶ Actor italiano residente en la Argentina.

⁷ También presente en el Seminario de Estudios Coreográficos dependiente del INET.

⁸ Actriz italiana residente en la Argentina.

a estos últimos, dicha convocatoria contemplaba dos categorías: una de Becarios y otra para Aspirantes. Los Becarios constituían la base del elenco del Seminario y recibían una remuneración en calidad de viáticos por el lapso de dos años. Los Aspirantes eran aquellos que cursaban las asignaturas y actuaban junto a los anteriores en las representaciones programadas por el Seminario. Una vez que egresaban, podían aspirar a ser Becarios.

Para postularse a ambas categorías se debía cumplir con determinadas condiciones. En principio, debían ser de nacionalidad argentina o extranjeros con una residencia de diez años como mínimo en el país; tener 16 años de edad en adelante y haber cumplido con sus estudios primarios; no padecer enfermedades contagiosas y contar con un comprobante policial de buena conducta. En lo concerniente a las aptitudes artísticas, las mismas podían acreditarse por distintas vías: con la certificación de egresado del Conservatorio de Arte Escénico o de la Escuela de Bellas Artes; por medio de una mención o premio obtenido en el Concurso Nacional de Teatro Vocacional organizado por la CNC; o mediante la rendición de una prueba práctica ante el director y docentes del Seminario Dramático. Estos requerimientos para el ingreso daban cuenta de una gran amplitud a la hora de admitir a los/las futuros/as estudiantes. En algunos casos podía tratarse del primer acercamiento a una formación artística, y en otros, un perfeccionamiento de estudios previos.

En lo que respecta a la formación dada por el Seminario, esta comprendía tres áreas: una de Instrucción, otra de Ejercitación, y otra de Taller. Las tres se desarrollaban a lo largo de un ciclo lectivo que tenía comienzo a principios de marzo y culminaba a mediados de diciembre. Asimismo, se sumaban las áreas vinculadas a la práctica escénica, integradas por los ensayos y las representaciones. En el caso de los cursos de Instrucción Cultural, se trataba

de asignaturas teóricas como Historia del Teatro –desde una concepción universalista, que, abordada el teatro griego, el teatro europeo y americano-, Literatura Dramática, Lectura Analítica, Psicología y Nomenclatura teatral. El área de Ejercitación comprendía clases de entrenamiento donde se practicaban ejercicios de vocalización, gimnasia expresiva, recitado, imposición de la voz, gimnasia rítmica, mímica y gesto, manejo de títeres.

El repertorio estudiado y representado por el elenco del Seminario Dramático era definido por el director, Juan Oscar Ponferrada. Debían ensayar cuatro obras cada año: una perteneciente al teatro clásico universal, otra al teatro extranjero moderno, y dos títulos representativos del repertorio nacional.

Finalmente, el inicio de las actividades del primer grupo del Seminario fue el 2 de mayo de 1947, y estuvo integrado por treinta actores y actrices, traspuntes y directores; ocho escenógrafos- luminotécnicos y cuatro maquilladores. Se adjudicaron quince becas subsidios a los quince mejores practicantes, entre los que se comprendía a dos escenógrafos y trece intérpretes. En los años posteriores, estas becas se incrementaron.

En agosto de este primer año lectivo del Seminario Dramático, sus asistentes comenzaron a ensayar las piezas dramáticas que integraron un evento de renombre para la actividad cultural oficial, la conmemoración del IV Centenario de Miguel de Cervantes Saavedra. En dicha oportunidad, se recuperaría el nombre de Teatro Nacional de Cervantes a la emblemática sala, en un acto oficial realizado en octubre, que contó con la asistencia del Presidente de la Nación, evento donde se descubriría una placa alusiva.

A los entremeses de Cervantes, que el Seminario había estrenado en el evento de la conmemoración del Centenario del autor

español, bajo la dirección de Ponferrada y Juan F. Giacobbe, se sumaron títulos como *Los invisibles*, de Gregorio de Laferrére, *El abanico*, de Goldoni, *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, *Las aceitunas*, de Lope de Rueda, *Noche de luna* y *Los mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel, y el autosacramental *La compasión de Nuestra Señora*, de Chancerel en versión de Ponferrada, entre otros. Los estrenos se llevaban a cabo en la sala central del Teatro Cervantes, en diferentes horarios y con entradas accesibles, con la pretensión de alcanzar a un público más amplio. Asimismo, en un claro propósito de democratización cultural frecuente en las políticas culturales oficiales del período, el elenco brindó funciones gratuitas en otros espacios, y realizó giras por localidades provinciales. Por ejemplo, llevaron su repertorio a la Casa del Teatro, a las cárceles y participaron en 1949 de las Fiestas Patronales en San Carlos de Bariloche. Además, en ese mismo año, sumaron un ciclo teatral en Radio Excelsior, entre los meses de abril y noviembre.

La actividad del Seminario Dramático adoptó la dinámica de los elencos profesionales pertenecientes al Teatro Nacional Cervantes, que realizaban numerosas representaciones tanto en la sala céntrica como en los teatros barriales, y giras por los teatros provinciales, respondiendo así a una estrategia de gestión que residía en la descentralización de la cultura. Junto a ello, las reiteradas funciones gratuitas a escuelas y obreros, que respondía al carácter social que el Segundo Plan Quinquenal le daba al teatro. Es así que tempranamente los asistentes al Seminario adoptaban rutinas propias de la actividad escénica profesional. En algunos casos, algunos consecutivamente integraron el elenco del Teatro Cervantes.

A lo largo de casi nueve años de funcionamiento, el Seminario Dramático formó a numerosos teatristas, muchos de ellos

posteriormente desarrollaron carreras profesionales reconocidas por el gran público, tales como Osvaldo Terranova, Luis Tasca, Lita Soriano, Guillermo Bredeston, Rodolfo Graziano, Lilian Riera, Luis Medina Castro, Eugenio Filippelli, entre otros.

Filippelli, quien participó del Seminario Dramático prácticamente a lo largo de toda su existencia, en una entrevista brindada a la investigadora Beatriz Seibel, observaba que:

La metodología del Seminario era pragmática, en oposición –se decía– al academicismo del Conservatorio Nacional”, y el programa de estudios se completaba con la asistencia gratuita a espectáculos en otros teatros. Afirma que el Seminario le permitió el acceso y conocimiento de textos clásicos, del repertorio argentino y de europeos contemporáneos. “Allí oí hablar, por primera vez, de Stanislavski; también a la gimnasia diaria del teatro se sumó la posibilidad de hacer numerosas giras y gozar del beneficio de una beca que facilitaba una consagración casi total al teatro. (Seibel, 2011: 56).

En función al testimonio del actor, entendemos que el pragmatismo descripto consistía en la forma adoptada por la entidad para abordar a artistas provenientes del ámbito amateur. Se trata de una formación intensiva pero breve en el tiempo, donde el trabajo sobre el escenario era central, quizás en un claro gesto de instar a sus participantes a dar inicio a una carrera profesional.

III. Algunas conclusiones

El Seminario Dramático creado por Ponferrada y dependiente del INET fue una formación artístico-educativa de intensa actividad durante sus nueve años de duración, que generalmente pasa desapercibida a la hora de estudiar la actividad teatral oficial del primer peronismo y que resulta significativa a la hora de pensar

la institucionalización de la enseñanza artística. Se trató de una entidad que respondía programáticamente a los rasgos dominantes de las políticas oficiales del primer peronismo, tomando centralidad la promoción de la profesionalización de los artistas, que en el Seminario Dramático no se limitaba a la formación sino también a la práctica concreta en escenarios oficiales, que le otorgaban una experiencia enriquecedora para su carrera. Además, observamos el rol tutor de la entidad estatal a la hora de contener a los estudiantes por medio de las becas, habilitando así la continuidad de la formación; y, obviamente, la pronta salida laboral de los/las egresados/as en las salas oficiales.

En suma, el estudio del Seminario Dramático nos ofrece un claro modelo de intervencionismo estatal en función de la institucionalización de la formación artística teatral durante el período y la promoción de la profesionalización de los teatristas. Además, conocer las características de un modelo concreto de gestión cultural estatal y la incidencia del Estado en el desarrollo del teatro, y, situándonos en un plano más amplio, en la trascendencia de la intervención del Estado en la cultura en la primera mitad del siglo XX.

Bibliografía

- Leonardi, Yanina (2019). “De la legitimación a la profesionalización: los teatros vocacionales durante el primer peronismo”. Revista Teatro XXI, nº35, pp. 71-84. Disponible en: <http://revistascientificas.filoz.uba.ar/index.php/teatroxii/article/view/7195>
- , (2015). “Teatro y políticas públicas durante el primer peronismo”. En Carina González (Coordinadora), *Peronismo y representación. Escritura, imágenes y política del pueblo*. Buenos Aires, Ed. Final Abierto, pp. 159-179.

- Mogliani, Laura y Nicolás Ricatti (2021). “El Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el marco de la política cultural oficial (1936-1955)”, en Revista Tenso Diagonal, n° 11 (enero -junio), (Uruguay). Disponible en: <https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/308>
- Seibel, Beatriz (2011). *Historia del Teatro Nacional Cervantes. 1921-2010.* Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.



Alumnos de los cursos del Teatro Nacional de Comedia leyendo en la biblioteca del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
Revista El Hogar 22/02/1937

COMISION NACIONAL DE CULTURA

*

**Instituto Nacional
de Estudios de Teatro**

(Teatro Nacional de Comedia
Cervantes, Libertad y Córdoba)

Biblioteca Teatral de Consulta (en formación)

CONFERENCIAS: Todos los lunes a las 18 horas, en la Sala del Teatro, por maestros y figuras distinguidas de los artes y las letres.

ENTRADA LIBRE

**Primera Exposición
y Museo Nacional del Teatro**

A inaugurar en la primavera de 1937

Se ruega a los Autores, Artistas, Empresarios y Amigos del Teatro, que posean reliquias, documentos o recuerdos teatrales que quieran facilitarlos en préstamo o donarlos al Museo, se dirijan en ese sentido a la Secretaría del mismo.

TEATRO CERVANTES, LIBERTAD y CORDOBA

Propaganda del
Instituto Nacional
de Estudios de Teatro
y aviso de la próxima
inauguración de la
Primera Exposición y
Museo Nacional
del Teatro.
Revista de Argentores,
julio de 1937

CARAS Y CARETAS

697
Antonio Cunill Cabanellas

Director del Primer Instituto y
Museo de Teatro en la Argentina



Fichero del Archivo Na-
cional y Universal del
Teatro con su personal
en plena labor.

Antonio Cunill Cabanellas,
director del Teatro Nacio-
nal de Comedia, del Institu-
to Nacional de Estudios de
Teatro y del Museo del
Teatro.



La Biblioteca del Instituto Na-
cional de Estudios de Teatro
que es visitada por numeroso
público.



Olimpo Bobbio, Luisa Vehil y
Florindo Ferrario, artistas y ca-
maradas del Teatro Nacional de
Comedia.

De la página 28 publicamos el cuadro
de este número, que titula Luis Gómez

3 de Septiembre 1938

Nota de la revista *Caras y Caretas* sobre el
Instituto Nacional de Estudios de Teatro (1938).
Archivo Histórico Teatro Nacional Cervantes



Visita al INET de Alfredo Palacios, Luisa Vehil, Enrique García Velloso, entre otras personas. En el centro, de saco oscuro, el director José A. Saldías (ca. 1941-1946)



El director del INET José A. Saldías reunido con directores de teatros independientes para sentar las bases del Concurso de Teatros Independientes (1942)



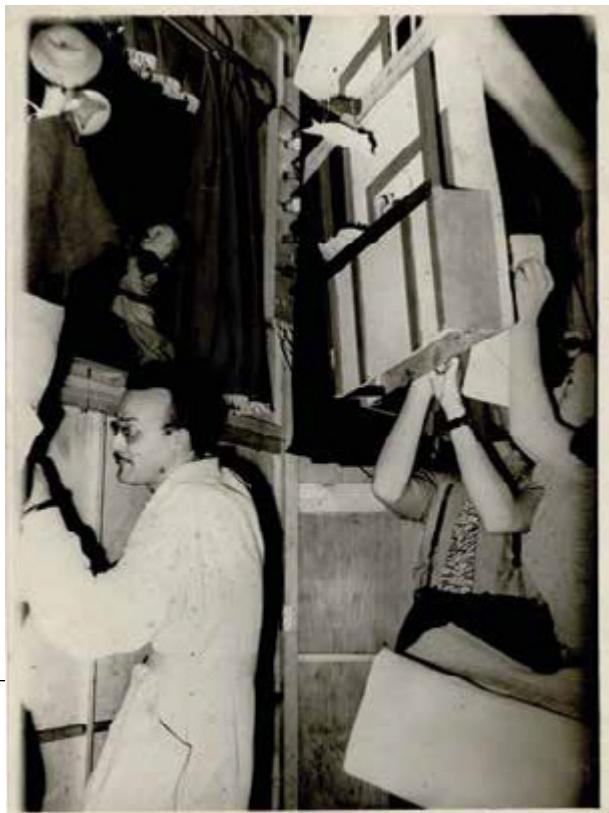
Visita de estudiantes chilenos con amigos y familiares al Museo Nacional del Teatro (1943)



Mané Bernardo y Sarah Bianchi trabajando en el taller de títeres del INET (1943)



Títeres de Mané Bernardo para el Entremés famoso de las brujas,
de A. Moreto (1943)



Vista interior
del Teatro
Nacional de
Títeres (1943)



Inauguración de la Muestra de Títeres (29/11/1943)



Inauguración de la Muestra de Títeres (29/11/1943)

INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS DE TEATRO

**EXPOSICION NACIONAL
DE TEATROS DE TITERES**

INAUGURACION
LUNES 29 DE NOVIEMBRE DE 1943

NOMBRE DEL TEATRO	EXPOSITOR
"La Sirena"	<i>Horacio Butler.</i>
"Marionetas Universitarias"	<i>Asociación Divertir Educando al Niño.</i>
"Retablo de Fantechas"	
"Teatro Guignol"	
"Títeres Javanezes"	<i>Isolda Medelón Breyer.</i>
"San Carlino"	<i>Doña Carolina y Don Bastián de Terranova.</i>
"Piccoli"	<i>Victorio Podrecca.</i>
"Ki-Ki-Rí-Kí"	<i>Marisa Serrano Vernengo.</i>
"Títeres del caballito volador"	<i>Gerarda Scalamieri.</i>
"La Tolderia"	<i>Alfredo Hermite, María Luisa Laguna Orús de Hermite, María Elisa H. de Nogués Acuña.</i>
"La Mojarrita"	<i>Magdalena Laguna Orús.</i>
"La Andariega"	<i>Javier Vilafañe.</i>
"Teatro Checoslovaco"	<i>Milas Bruncik.</i>
"Títeres de Cachiporra"	<i>Mano Bernardo.</i>
"La Nave"	<i>Alberto Morera.</i>
"La Estrella"	<i>Nole Sbarra.</i>
"Los Cuatro Vientos"	<i>Enrique Wernicke.</i>
"El Triángulo"	<i>C. Monzo Sanz, J. Vaccaro, G. Verdi.</i>
"Teatro de Títeres Aladino"	<i>Colegio Ward.</i>
"Retabillo de Maese Pedro"	<i>Fernando J. Birri (h.).</i>
"Los Siete"	<i>Juan Olano.</i>

Numerosas escuelas de la Capital, del interior del país y del Uruguay concurren a esta Exposición con muñecos, programas, escenografías, obras, etc.

Bibliografía del títere.

Programa de la Exposición Nacional de Teatros de Títeres (29/11/1943)



Vestuario de títeres, de Mané Bernardo (1944)



Practicantes del taller de escenografía
del Seminario Dramático (1947)



Seminario Dramático. Representación de la obra de
Tirso de Molina *Don Gil de las calzas verdes* (1948)



Seminario Dramático. Representación de la obra de Tirso de Molina
Don Gil de las calzas verdes (1948)



Representación de *El enfermo imaginario* de Molière,
por el Seminario Dramático en el Teatro Patagonia (ca. 1947-1955)



Ensayo de los practicantes
del Seminario Dramático (1947)



Clase de juego escénico
del Seminario Dramático (1947)



El director del INET, Juan O. Ponferrada,
junto a maestros del Seminario Dramático (1947)



En 1948 la Comisión Nacional de Cultura resuelve
el cierre del Museo Nacional del Teatro perteneciente al INET
y ubica sus bienes en el subsuelo del Teatro Nacional Cervantes



Muestra por el centenario de José “Pepe” Podestá (1958)



Muestra por el centenario de José “Pepe” Podestá (1958)

Reinauguración
del Museo Nacional
del Teatro (1960)



Reinauguración
del Museo
Nacional del
Teatro (1960)





Exposición “Teatro: Un siglo” (1970)



Exposición “Teatro: Un siglo” (1970)



Conferencia de Ángel Battistessa (1968)



Conferencia de Raúl H. Castagnino.
Sala "Paul Groussac" de la Casa de la Cultura (1970)

Un futuro para la coreografía: creación y profesionalización de la danza en el Seminario de Estudios Coreográficos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro

Eugenia Cadús¹ y Sofía Rypka²



En mayo de 1947, a través de la Comisión Nacional de Cultura (CNC), se creó el Seminario de Estudios Coreográficos anexado al Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET). Estaba dirigido por la bailarina, coreógrafa y escritora Emilia Rabuffetti y se proponía profesionalizar la danza a partir de la especificidad de la creación coreográfica, es decir que, a diferencia de otras instituciones existentes, no se concentraba necesaria o únicamente en la preparación de intérpretes sino en la puesta en escena. Esto constituía, entre otras cosas, lo novedoso y destacable de este proyecto.

¹ Investigadora del CONICET (Asistente) con sede en el Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA, donde también ejerce la docencia y dirige el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL).

² Licenciada en Composición Coreográfica -mención en Danza- por la Universidad Nacional de las Artes. Investigadora del Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL) de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Sin embargo, el proyecto del Seminario como tal, y previo al apoyo del INET y la CNC, había iniciado algunos años antes. Costeado por las hermanas Emilia y Alicia Rabuffetti (figuras 1 y 2), se encargaba de la difusión de la danza por medio de la enseñanza, espectáculos y conferencias. Emilia Rabuffetti, en una nota publicada en 1960 en la revista *Lyra* (1943-1983), escribe sobre el Seminario en referencia a la historia del Teatro Argentino de La Plata, como el antecedente de la formación del ballet estable de este coliseo, creado en 1946:

El Seminario de Estudios Coreográficos, que fundé y dirigí secundada por eminentes colaboradores -a quienes agradeceré eternamente por el apoyo espiritual que me dispensaron-: Vicente Fattone, Carlos Vega, Johannes Franze, Gastón Talamón (ya fallecido), y otros, fue el puente ideal entre ese ardiente mundo balletómano que pocos conocen y las autoridades oficiales que entonces debían decidir el destino de un teatro lírico de intermitente actividad (...).

Es decir que, previo a recibir financiamiento por parte del Estado, Rabuffetti ya había comenzado a desarrollar el proyecto del Seminario en vínculo con el Teatro Argentino de La Plata y a delinear sus principios y objetivos.

En *Estudios sobre danzas* (1948), el primigenio libro de historia de la danza escrito por Dora Kriner y Roberto García Morillo, mencionan la existencia de un “seminario de danza” y recuperan las palabras de las hermanas Rabuffetti sobre los lineamientos de su proyecto, quienes afirman:

Creemos que el ballet, ahora en pleno periodo evolutivo, arribará a temas más humanos y profundos, abandonando el desmedido culto de la danza artificiosa. Las dos tendencias técnicas: la clásica apolínea y la fáustica expresionista, en vez de excluirse, deberán complementarse, buscando todos los medios de posibilidad expresiva.

Harán resurgir el misticismo esencial de la danza tradicional, orientando la danza teatral hacia el ballet de cámara, que equivale a decir hacia el ballet en base a la danza pura (pp. 148-150).

Algunos coreógrafos allegados al Seminario como Otto Werberg, así como también otros bailarines de la época como Leticia de la Vega, proponían un posicionamiento estético similar, según Kriner y García Morillo: pretendían eliminar las etiquetas técnicas de la danza en la búsqueda expresiva por medio de este arte y en su experimentación escénica, apuntaban a construir un futuro para la coreografía sin restricciones de escuelas o de estilos y entendían que el lenguaje de los creadores no se encontraba en la base técnica sino en el “contenido emotivo”. Las hermanas Rabuffetti llevaron adelante el Seminario en un contexto entendido por ellas como un período “evolutivo” del ballet que requeriría de renovaciones y búsquedas de nuevos caminos y conceptos.

Bajo este proyecto y estos principios, el Seminario realizó funciones en 1944 y 1946. En una nota publicada *Lyra* en 1944 se hace referencia a los “conciertos de danza” llevados a cabo en el mes de junio de ese año en el Teatro Argentino de La Plata con el Seminario de Estudios Coreográficos. Allí se escribe que la “joven coreógrafa” Rabuffetti ofrecería un “ciclo especial dedicado a la danza expresionista y a las modernas escuelas germanas” y se indica que formó un elenco con ex integrantes del gran cuerpo de baile de la Ópera del Estado de Berlín y de la Ópera de Viena. Específicamente, el 15 de junio de 1944, el Seminario de Estudios Coreográficos presentó un gran espectáculo de danzas a cargo de Rodolfo Lozada y Elly Fauré. En el mismo, se desarrolló un programa en base a obras de célebres maestros de música: *Ouverture* de Chaminade, *La muerte del cisne* de Saint-Saëns, *Polonesa militar* de Chopin, *Danza ritual del fuego* de Falla, entre

otras. Se trató de un espectáculo a beneficio, dado que el total de lo recaudado por la venta de entradas sería destinado al hospital Melchor Romero.



Figuras 1 y 2 Emilia Rabuffetti, (Izquierda). Fuente: *Lyra*, Año II N°14, 1944. Centro de Documentación de la Biblioteca del Teatro Colón. Alicia Rabuffetti. (derecha). Fuente: *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*, Año I, N° 12, primera quincena, octubre de 1947, p. 41. Centro de documentación e investigación acerca del peronismo (CEDINPE), Universidad Nacional de San Martín.

Dos años más tarde, en 1946, Emilia presentó junto con Alicia “recitales de danzas” y “breves temporadas de ballet” con el Seminario de Estudios Coreográficos en el Teatro Nacional de Comedia, probablemente el antecedente que les abrió las puertas de esta institución dependiente de la CNC. Las presentaciones de estos espectáculos coreográficos se llevaron a cabo desde fines de noviembre hasta mediados de diciembre. El programa del 29 de noviembre comprendía “tres obras de diferente estilo, que permitieron a los intérpretes actuar con ponderable entusiasmo, sobre coreografías variadas y en carácter de las srtas.

Rabuffetti”, de acuerdo a las palabras del diario *La Nación*. En este espectáculo, se destacaron las actuaciones de los bailarines Rubén Molet, Savva Andreiev, Ciro di Pardo y Faico (chico) quienes recibieron los “elocuentes aplausos que manifestaron la aprobación de la concurrencia”.

En la función correspondiente al 5 de diciembre, se utilizaron “elementos” (es decir, bailarines y bailarinas) del Teatro Colón, Ballet Russe y del Seminario de Estudios Coreográficos, y se recordaron fragmentos de ballets de repertorio. En el programa de mano de esta función (figura 3), el espectáculo es presentado con el título “Variaciones de los ballets, tradicionales y clásicos por la joven generación” y organizado en dos partes. La parte I, por un lado, comprendía: *Sueño de amor* con Irina Borovsky; *Pas de deux de Bodas de Aurora* con Olga Ferri y Savva Andreiev; *Mazurca de Sylphides* con Rubén Molet; *Adagio* (VI y V sinfonía) con Roberto Giachero, Susana D’Este, Sheyla Kandenchan, Marta Mahr; *Fée Dragée* con Olga Ferri; *Vals* con Milita y Savva Andreiev; *Danza del joven cortesano* con Rubén Molet; *Lago del cisne* con Irina Borovsky y Victor Moreno; *Czardas* con Milita y Savva Andreiev. Por otro lado, en la parte II se presentaba: *Capricho español*, *La leyenda del beso*, *Sevilla* y *La danza del fuego* con Faico; y *Farruca*, *La boda de Luis Alonso*, *El relicario* y *Orgía* con Miguel Trevillo.

Posteriormente, a mediados del mes de diciembre, el Seminario de Estudios Coreográficos organizó en el Teatro Nacional de Comedia una serie de conciertos de danza individuales en los que se presentaron Francisco Pinter y otros bailarines solistas como Ivette Compagnon, Richard D’Apart, Aída Slon, Adela Ferrer, Paul D’Arnot, Verónica Pinter y Vilma Temin.

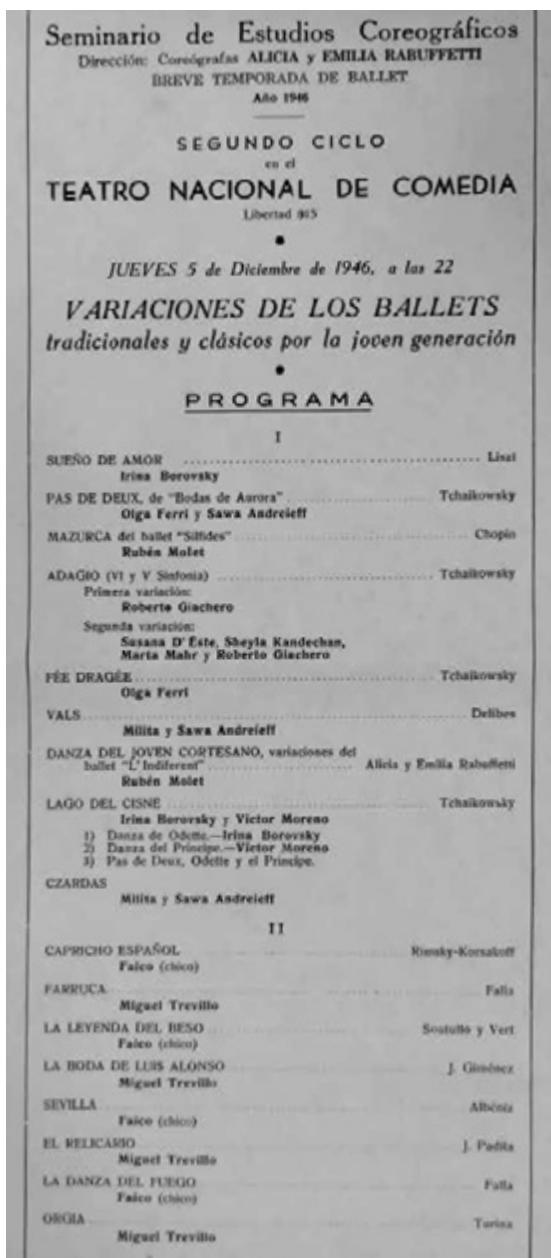


Figura 3. Programa de mano del Seminario de Estudios Coreográficos. Fuente: Archivo Histórico del Teatro Nacional Cervantes.

Al año siguiente, en 1947, el seminario fue apoyado por la CNC y el INET cobrando mayor relevancia y ampliando sus dimensiones y alcances al ser financiado y formalizado en la órbita estatal, quedando a su cargo solo Emilia. Además, a partir de mayo de 1947, fecha en la que fue oficialmente inaugurado el Seminario Dramático del INET, Rabuffetti formó parte del cuerpo de instructores del mismo.

De este modo, tras la creación del Seminario Dramático, el de Estudios Coreográficos se inició en mayo de 1947, bajo la dependencia de la CNC y anexado al INET. Ambos proyectos correspondían a la nueva gestión del diputado nacional Ernesto Palacio como presidente de la Comisión Nacional de Cultura. Su proyecto de políticas culturales se basaba en ampliar las labores de la CNC que, según él, hasta el momento consistían en unas pocas actividades como administrar becas y premios, para lo cual aumentó el presupuesto de la CNC y se concentró en hacer llegar los beneficios de la cultura a una mayor cantidad de personas y en otorgar la ayuda del Estado no solo a los especialistas ya consagrados, sino a los artistas e intelectuales en formación, estimulando la cultura. Así, el Seminario de Estudios Coreográficos se creaba con el fin de llenar un vacío y una necesidad de la época, la del estudio y perfeccionamiento del arte coreográfico en un marco institucional oficial. Se dedicaría a la orientación de los estudiantes de danza de los institutos oficiales y particulares, para tratar de formar una nueva generación de bailarines y coreógrafos capaces de emplear todos los medios de expresión creados en el pasado y en el momento. Este se dedicaría a los estudios científicos sobre la danza artística en todos los tiempos y todos los pueblos, con énfasis en la búsqueda de un mejor entendimiento de las tradiciones latinoamericanas, y con el objetivo de difundir las tendencias más modernas, haciendo foco tanto

para los estudiantes como para el público en los problemas de la estética coreográfica. Asimismo, buscaba promover el intercambio cultural con países del continente americano y europeo, con el objeto de que tuviera consecuencias artísticas para la cultura estética del país, a la vez que evidenciara la “libertad espiritual y el elevado idealismo reinantes en la Argentina”, en palabras de la CNC, ya que, como expone la *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina* que redactaba y difundía la CNC, “nuestra Nación es hoy capaz de amalgamar y profundizar los ideales superiores de la danza artística que data de los tiempos más remotos de la antigüedad”.

Con estos objetivos, el Seminario desarrollaría sus actividades en tres fases:

Las **actividades de seminario** comprenden: realización de investigaciones históricas de las tradiciones clásicas de la música y de la danza; estudios de los principios litúrgicos, teatrales y estéticos que originaron la técnica de los movimientos fisicorítmicos, de la quironomía y de la mímica de distintas escuelas coreográficas de oriente y occidente; estudio de la mitología, de la poesía, el drama, la escenografía, el traje, las joyas y ornamentos; la pintura, la escultura, el coro y el ritual religioso y ceremonial de los antiguos pueblos europeos, orientales e indoamericanos en sus relaciones con la danza; creación de una biblioteca de información sobre los problemas de la danza, actualizada y completada mediante la incorporación de traducciones privadas de las obras importantes escritas en idiomas orientales o poco generalizados; ordenamiento de la literatura mundial existente sobre problemas de la danza artística, en un catálogo; colección de láminas de todas las grandes creaciones de la danza; creación de una biblioteca musical con material orquestado sobre temas de ballet, y una discoteca especializada.

La **función académica** comprende: creación de una escuela de aprendizaje; de una escuela de perfeccionamiento y orientación profesional; de un consejo académico y consultivo constituido por el cuerpo de profesores de las escuelas del Seminario de Estudios Coreográficos; de un gabinete de investigación constituido por quince miembros que actuarán con carácter honorario para realizar trabajos de información y estudio que serán difundidos en forma de conferencias, publicaciones oficiales, transmisiones radiotelefónicas, y, cuando fuera menester, en el teatro, completando su documentación con proyecciones luminosas y actuación de bailarines.

La **actuación teatral** comprende: temporadas de ballet didáctico; organización de conciertos de danza; presentación de ballets argentinos y extranjeros con fines de divulgación artística³.

Dichos objetivos y lineamientos resultan de gran importancia ya que permitirían la formación y profesionalización de nuevos coreógrafos y coreógrafas, quienes se educarían teniendo contacto con la danza moderna, el ballet y el folklore, institucionalizando la educación en creación e investigación dancística por sobre cualquier estilo o técnica. Tal es el caso de Roberto Giachero quien inició sus estudios en esta institución, bailando como solista en espectáculos auspiciados por la CNC. Tras esta experiencia, en 1948, creó la Compañía Argentina de Ballet de la que fue director, coreógrafo y primer bailarín, y en 1954 fue designado como Director del Cuerpo de Baile y coreógrafo del Teatro Argentino de La Plata. Cabe señalar que la Compañía argentina de ballet incluía en su repertorio una danza con coreografía de Emilia y Alicia Rabuffetti, *Tocata y fuga* de Bach.

3 “Ha iniciado su labor el Seminario de Estudios Coreográficos”. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*. 1947. Año 1, N° 9, segunda quincena, agosto, p. 72.

En el mes de julio de 1947, el Seminario presentó en el Teatro Nacional de Comedia a Mara Dajanova asociada a la “danza expresionista”, y en agosto presentó a Otto Werber junto con su compañía Teatro del Ballet integrada por los bailarines Beatriz Durand, Carlos Sandoval, Inés Pizarro, Margarita Goncharova y Wasil Tupin.

Asimismo, para diciembre de 1947, Rabuffetti también había sido designada directora del Ballet Nacional por resolución de la Comisión Nacional de Cultura. Este ballet se anuncia como el “primer cuerpo de baile del Estado en toda Sudamérica” y se hace referencia a sus cursos y ensayos en el Teatro Nacional de Comedia. También se menciona a la figura del bailarín y coreógrafo Alejandro Sakharoff, quien sería el *regisseur* de este cuerpo de baile. El mismo contaba al momento con unas veinte bailarinas, número que se pretendía seguir aumentando a medida que se fueran seleccionando las aspirantes a integrarlo. Este novedoso proyecto se vinculaba al Seminario de Estudios Coreográficos ya que, tal como enunció Palacio al momento de presentar la creación del Seminario, su finalidad era la de lograr el viejo anhelo de estructurar un ballet nacional, mediante la colaboración de poetas, músicos, bailarines y escenógrafos argentinos. El objetivo de Palacio era que el auditorio nacional sea sede de la orquesta sinfónica nacional que creó, de los coros y del cuerpo de baile del Estado. Sin embargo, el proyecto quedó inconcluso.

La actividad del Seminario de Estudios Coreográficos bajo el apoyo y financiamiento del INET y la CNC funcionó hasta 1948. El último registro de funciones data de octubre de 1948 aunque ya no se menciona a Rabuffetti, ni se realizó en el ahora llamado Teatro Cervantes. La función se llevó a cabo en Teatro Presidente Alvear, representando *Las sélafides* de Fokine según la versión de

Roberto Giachero (interpretado por Liana Fuentes, Lila Daneu, Susana Ferraro y el propio Giachero), Tema con variaciones, un ballet de Giachero, Reverie de Werther Gluck (interpretado por Adela Prémoli y Gluck), Aria de Bach, por Renata Panadés, Sinfonía de Londres con coreografía e interpretación de Vilma Temin, Adagio de Tchaikovsky por Marta Mahr, María Zeller, Noemí Romero y Giachero, Danza N° 5 de Granados (interpretación y coreografía de Amalia Aliende), Danza en las cuevas gitanas (por Romero y Castro), Serenata española, con interpretación y coreografía de Amalia Iliende, Les enfants terribles por Mahr y Zeller. El programa finalizó con la presentación del ballet de Ada Prémoli, integrado por Adela Prémoli, Lila Danieu, María Zeller y Werther Gluck, quienes interpretaron *Impresiones del carnaval*. Resulta destacable los artistas nößeles que coreografiaron estas piezas, evidenciando los resultados del Seminario, ahora en proceso de disolución.

Sin embargo, tal como en sus inicios hacia 1944, el proyecto en sí mismo continuó configurando nuevas redes y estructuras tanto privadas como institucionales. En junio de 1948, previamente a la última función documentada del Seminario, la Secretaría de Cultura y Policía de la Municipalidad de Buenos Aires creó a título experimental, bajo la dirección de Emilia Rabuffetti, el primer Instituto Coreográfico de la Ciudad de Buenos Aires. En la Guía quincenal... correspondiente a la primera quincena de junio de ese año, se explicitan las finalidades del Instituto –muy similares a las del Seminario– como las siguientes:

Estimular la evolución de la cultura coreográfica en el país mediante toda clase de investigaciones relacionadas con la historia, la crítica y la estética de la danza y el arte de la coreografía en base al conocimiento de los principios metafísicos y de las formas técnicas de las

escuelas americanas, europeas y orientales en su tradición histórica y en su evolución cronológica para mantenerse siempre en contacto con las novedades surgidas en el exterior y difundirlas en nuestro país. Propender a la formación de coreógrafos argentinos, llenando así una notoria necesidad en el país que carecía de una organización oficial o particular destinada a estos estudios, por cuyo motivo se hacía indispensable la contratación de profesionales extranjeros para estas actividades, retardando con ello nuestra independencia artística en esta especialidad a pesar de estar temperamental y artísticamente preparados para bastarnos a nosotros mismos y para cuyo fin sostendrá una Escuela de Coreógrafos cuyos cursos dividirá en dos etapas: Escuela de Aprendizaje y Escuela de Perfeccionamiento y Orientación Profesional⁴.

Asimismo, mediante experimentaciones tendientes a introducir los motivos étnicos indoamericanos y especialmente de las danzas autóctonas, el Instituto buscaba fomentar el Ballet Argentino, y para ello también editaría trabajos originales y reeditaría publicaciones agotadas sobre temas de literatura coreográfica. También se proponía organizar transmisiones radiotelefónicas para intensificar la difusión del arte de la danza y realizar espectáculos de ballet o conciertos solistas de danza; formar un archivo de danzas y ballets internacionales antiguos y modernos mediante la escritura de los mismos a fin de conservarlos para su reconstrucción y divulgación; y fomentar el gusto del “arte coreográfico y de la danza” facilitando sus miembros a las instituciones oficiales y particulares que lo soliciten con fines culturales.

4 “Instituto Coreográfico de la Ciudad de Buenos Aires”. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*. Año II, N° 21, primera quincena, junio de 1948, p. 42.

Ese mismo año, el Instituto Coreográfico de la Ciudad de Buenos Aires realizó una reposición de *Muerte de adolescente* en el Teatro Municipal, con coreografía de Emilia y Alicia Rabuffetti y los bailarines Ciro Figueroa, Laura Moret, Enrique Brown, Inés Pizarro y Mara Dajanova. A su vez, las coreógrafas presentaron los ballets *La amazona de Dios*, *Kwi-Pig-Sin*, *El domador de peces*. En mayo de 1948 se presentó *La mística de la Danza*, Aline Gorska, en un concierto de bailes folklóricos precedido de un estudio estético e histórico de Emilia Rabuffetti, así como un espectáculo de Laura Moret, y otro de Norma Horwach. Y en junio presentó a Otto Werberg y a José Rakos Rakowsky.

En conclusión, el Seminario de Estudios Coreográficos buscaba formar artistas, creadores, coreógrafos. Su función no era la de un conservatorio o escuela, sino la de promover la creatividad: a través de espectáculos didácticos, diversos docentes centrados en una búsqueda experimental expresiva propia, conferencias, un grupo de investigación, publicaciones, divulgación, y la disponibilidad de materiales que permitieran el estudio y criticidad. El proyecto de Emilia y Alicia Rabuffetti apuntaba a construir nuevas visiones para el arte coreográfico y proponía un planteo muy contundente acerca de la necesidad de pensar en la danza no como servil a otras artes, sino como un arte que pudiera llevar “la sinceridad a su grado máximo de expresión”, una danza asociada a la espontaneidad, la libertad, un “arte que es expresión o no es arte”, en palabras de Emilia. En eso consistía el “futuro” del arte coreográfico: uno que pudiera promover la creación, la experimentación de lenguajes propios, y no la repetición de técnicas y formas prefijadas.



Figura 4. Seminario de Estudios Coreográficos con su formación previa a su incorporación al INET. En el centro Alicia Rabuffetti. Fuente: *Estudios sobre danzas* (1948) de Dora Kriner y Roberto García Morillo, p. 173.

Fuentes

“Compañía argentina de ballet”. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*. Año IV, N° 50 y 60, segunda quincena de febrero y primera quincena de marzo de 1950, p. 69-70. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura.

“Concierto” en *Lyra*. Año II. N° 14 Agosto, 1944. Buenos Aires.

“El ballet del Teatro Argentino de La Plata” en *Lyra*. Año XVIII. N° 177-179, 1960.

“Ensaya activamente el Ballet Nacional” en *Crítica*. 15 de diciembre de 1947.

“Espectáculo del Seminario de Estudios Coreográficos”. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*. Año II, N° 29, primera quincena, octubre de 1948, p. 56. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura.

“Ha iniciado su labor el Seminario de Estudios Coreográficos”. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*. 1947. Año 1, N° 9, segunda quincena, agosto. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura.

“Hoy se realizará en el Teatro Argentino, un recital de danzas”, en *El Argentino*. 15 de junio 1944.

“Informe del presidente de la Comisión Nacional de Cultura a la Cámara de Diputados de la Nación”. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*. Año I, N° 3, segunda quincena, mayo de 1947. Comisión Nacional de Cultura. pp. 72-75

“Instituto Coreográfico de la Ciudad de Buenos Aires”. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*. Año II, N° 21, primera quincena, junio de 1948, p. 42. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura.

“La bailarina argentina Mara Dajanova”. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*. Año I, N° 8, primera quincena, agosto de 1947. Comisión Nacional de Cultura, p.77.

“Les étoiles de L'opéra de Paris en el T. N de Comedia” en *El pueblo*. 9 de septiembre de 1946.

“Recital de Danzas en el Nacional” en *La época*. 9 de diciembre de 1946.
“Repertorio Danzas 1945-55”, Documento, Archivo Teatro Nacional Cervantes.

“Se crea un Seminario de Estudios Coreográficos”. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*. Año I, N° 2, primera quincena, mayo de 1947. Comisión Nacional de Cultura, pp. 72-73.

“Teatro del Ballet”. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*. Año I, N° 8, primera quincena, agosto de 1947, p. 78. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura.

“Una sesión de baile hubo en el Nacional de Comedia” en *La Nación*. 30 de noviembre de ese año.

Boletín de Estudios de Teatro, N° 17, 1947. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina, Año I, N° 12, primera quincena, octubre de 1947, p. 41. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura.

Programa de mano del Teatro Argentino, La Plata, 24 de mayo de 1955.

Rabuffetti, Emilia. “La danza y su intérprete”. *La revista coreográfica*, No 1, p. 4-5, 1938.

Archivos consultados

Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro

Archivo Histórico Artístico del Teatro Argentino de La Plata

Archivo Histórico del Teatro Nacional Cervantes

Centro de Documentación de la Biblioteca del Teatro Colón

Centro de documentación e investigación acerca del peronismo (CEDINPE), Universidad Nacional de San Martín

Hemeroteca de Diarios y Periódicos de la Biblioteca del Congreso de la Nación

Hemeroteca de la Biblioteca de la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires

Jerome Robbins Dance Division, New York Public Library for the Performing Arts

Bibliografía

Cadús, Eugenia y de la Puente, Irene (2021). “El arte de la coreografía: profesionalización y promoción de las danzas en la *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina* (1947-1950)”. *Tenso diagonal*, N° 11, enero-junio, pp. 98-113.

- Cadús, Eugenia (2020). *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de élite y culturas populares*. Buenos Aires: Biblos.
- Kriner, Dora y García Morillo, Roberto (1948). *Estudios sobre danzas*. Buenos Aires: Centurión.
- Seibel, Beatriz (2011). *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*.

La modernización del INET a través de la gestión de Alfredo de la Guardia (1958-1967)

Laura Mogliani y Nicolás Ricatti



El golpe de Estado de 1955, autodenominado como “Revolución Libertadora”, abrió un nuevo panorama institucional que afectó la continuidad de las políticas previas. El campo teatral, que durante el gobierno peronista estaba dividido en dos bandos antagónicos principales, uno adherido a la política oficial (Argentores, Asociación Gremial de Actores Argentinos, los elencos y funcionarios oficiales, etc.), y otro bando, crítico de la intromisión estatal en el campo de la cultura (teatros independientes, Asociación Argentina de Actores, etc), vio saldada la diferencia ante la proscripción establecida por el nuevo gobierno. Tal escenario generó el reacomodamiento de los diferentes actores culturales, y desató una suerte de euforia cultural como consecuencia de la sensación general de liberación de las presiones de la política cultural peronista (Mogliani, 2003: 87).

Por su parte, las nuevas autoridades consideraron también que había habido una restricción a la libertad artística (y empresarial), y que, por lo tanto, el Estado debía desregular algunos aspectos de la actividad cultural que habían regido durante los gobiernos peronistas. Así, por ejemplo, en lo que respecta al teatro, el decreto ley N° 1251/58 en el que se declara “a la actividad

teatral argentina, como elemento directo de difusión de cultura, acreedora al apoyo económico del Estado”¹, se establece que “no podrá restringirse la libertad que corresponde en el desarrollo de sus tareas a todos aquellos que directa o indirectamente participen en la creación de espectáculos teatrales (...)”², y avanza sobre un derecho laboral beneficiando al cuerpo empresarial al establecer que, “no se impondrá al teatro argentino, número determinado de actores, personal técnico u obrero, como condición indispensable para su funcionamiento (...)”³.

Otro aspecto de las nuevas políticas culturales fue la incorporación de intelectuales críticos del peronismo –o afectados por él–, a los que se les dio un nuevo espacio en el ámbito cultural. De esa manera, se nombraron en diferentes cargos a personalidades como Jorge Luis Borges (Director de la Biblioteca Nacional), José Luis Romero (Interventor de la Universidad de Buenos Aires), Vicente Fatone (Interventor de la Universidad del Sur), Manuel Mujica Láinez (Director de Relaciones Culturales de la Cancillería), y a Orestes Caviglia (Director del Teatro Nacional Cervantes).

Esa nueva orientación surgida con el golpe del 55 tuvo eco en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro donde cesó la actividad del Seminario Dramático, iniciado durante el gobierno peronista, por considerarse que era una “inútil superposición a la sección específica de tal enseñanza en el Conservatorio Nacional”⁴, y se determinó que debía volverse a la “misión puramente cultural, de

1 Decreto Ley 1.251/58 de febrero de 1958 y ratificada por Ley 14467 (B.O. 29/09/1958).

2 Decreto Ley 1.251/58 de febrero de 1958 y ratificada por Ley 14467 (B.O. 29/09/1958). Art. 2.

3 Decreto Ley 1.251/58 de febrero de 1958 y ratificada por Ley 14467 (B.O. 29/09/1958). Art. 3.

4 INET. *Memorias del año 1959*. INET, Archivo Administrativo.

fomento y conservación de la cultura dramática [...] dividida en sus secciones: Conferencias, Publicaciones, Biblioteca, Archivo, Museo y Exposiciones concernientes al arte dramático”⁵. En esta nueva etapa se nombró como interventor del INET, en 1956, al actor Osvaldo Bonet, antiguo alumno de Cunill Cabanellas en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático.

A juzgar por un artículo periodístico de *Noticias Gráficas*⁶, cuando Osvaldo Bonet recorrió las instalaciones del INET, se encontró con un panorama desolador en relación a los bienes del antiguo Museo del Teatro fundado en 1938. Trajes históricos, cuadros y documentos se encontraban para 1956 arrumbados en el sótano del Teatro Nacional Cervantes, en el espacio perteneciente al INET, sin orden y sin mínimos recaudos de conservación al punto de que, mucho de ese patrimonio había quedado dañado o semi destruido.

En efecto, como se mencionara en un capítulo anterior, la Comisión Nacional de Cultura dispuso el traslado de los bienes del Museo al subsuelo del TNC en 1948, y a pesar de que el entonces director del INET, Juan O. Ponferrada, solicitó a las autoridades superiores la reapertura del Museo, no obtuvo una respuesta favorable. Para 1956 esos materiales se encontraban en un abandono total.

En su labor como interventor del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Bonet inició tareas de limpieza y ordenamiento del Museo. Sin embargo, la actuación de Bonet fue breve ya que en junio de 1958, bajo el gobierno de Arturo Frondizi, fue designado un nuevo director: Alfredo de la Guardia.

5 INET. *Memorias del año 1959*. INET, Archivo Administrativo.

6 *Noticias Gráficas*, martes 17 de abril de 1956. p. 6.

La gestión de Alfredo de la Guardia

La gestión de Alfredo de la Guardia, que se desarrolló entre 1958 y 1967, se caracterizó por su gran impulso innovador y un acentuado giro hacia la modernidad teatral internacional, que llegaba a Buenos Aires gracias a medios como la Revista Talía, de la cual De la Guardia era habitual colaborador.

Sin embargo, se debió enfrentar, desde un comienzo, a la escasez de recursos económicos y a la carencia de personal. En el primer año de la gestión de Alfredo de la Guardia había un plantel de 9 personas de las cuales, solo 4 eran titulares y el resto procedían de otras dependencias como adscriptos o en comisión de servicios. Pero ello se agravó en los años siguientes, al punto de que en 1963 el INET contaba con solo cuatro personas para sostener y atender todos las áreas que lo componían⁷.

Estas carencias dificultaban el desenvolvimiento del INET. A juzgar por los reiterados reclamos de Alfredo de la Guardia en las *Memorias* anuales del Instituto y en los *Planes de Labor*, las actividades desarrolladas se pudieron llevar a cabo gracias al esfuerzo del personal y a la administración cuidadosa de los recursos económicos, ya que las falencias presupuestarias eran una constante por esos años. En el *Plan de labor* de 1958 se destaca ya este inconveniente, y, aún en 1965 se hacía hincapié en ello:

La limitación de su presupuesto ha impedido que pudieran desarrollarse en el presente año (1964) todas las actividades organizadas por la Dirección, algunas de las cuales han debido suspenderse ante la imposibilidad de cumplirlas en el orden administrativo (...) el Instituto no puede realizar sino la mitad de las actividades que desenvolvía en otras épocas" (*Plan de labor*, 1965: 11).

⁷ INET. *Memorias del año 1958 a 1967*. INET, Archivo Administrativo.

No obstante, bajo su mandato fueron concretándose una serie de proyectos que enriquecieron sobremanera la trayectoria del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, y todavía forman parte de su acervo. Entre ellos, debemos mencionar un ciclo de tres conferencias, que pueden considerarse como la primera actividad organizada por la gestión. La primera, el 26 de agosto de 1958, titulada “Significación e importancia del teatro en la cultura general de un pueblo”, se llevó a cabo en el Sindicato de Luz y Fuerza, y disertaron Inda Ledesma, Pablo Palant y Samuel Eichelbaum. La segunda, el 29 de septiembre de 1959, se tituló “Esencia y forma del teatro argentino”, se llevó a cabo en el Teatro Roma de Avellaneda, y disertaron Rosa Rosen, Luis Ordaz y Arturo Cerretani. Finalmente, la tercera conferencia fue el 28 de noviembre de 1958, se realizó en la Asociación de ex-alumnos, Esc. N° 10 DE 16, y se tituló “Problemas del teatro nacional”, en ella disertaron Violeta Antier, Alejandro Berruti y José Marial.

El Museo del Teatro

El principal objetivo de De la Guardia fue la reapertura del Museo del Teatro. Desde su creación en 1938 el Museo se convirtió en un espacio fundamental de exposición del patrimonio y trabajo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Sin embargo, su cierre en 1948, dispuesto por la entonces Comisión Nacional de Cultura, generó deterioros en los bienes del mismo como se analizó en un capítulo anterior.

La gestión de Alfredo de la Guardia se propuso revertir esa situación desde el comienzo mismo de su mandato, y procedió con la realización de un inventario del patrimonio del Museo. Aunque se tardarían algunos años para reacondicionar las salas y reabrir el Museo propiamente dicho, De

la Guardia organizó una exposición en 1958 para reposicionar al INET frente a la mirada del público. Es así como en octubre de ese año se inauguró la muestra “Exposición de homenaje a José J. Podestá”, en el centenario de su nacimiento, con fotografías, programas, manuscritos y efectos personales del artista teatral. Entre dicho material destacaban reproducciones del traje de su personaje “Pepino el 88” y de la indumentaria de Juan Moreira.

En un primer momento, la exposición fue instalada junto a la Sala Argentina del Teatro Nacional Cervantes debido al inicio de un ciclo de conferencias en honor de José Podestá, pero en noviembre pasó a una sala del INET donde permaneció abierta al público hasta el 30 de abril de 1959.

Poco después de la muestra sobre José Podestá, se inauguró el 14 de junio de 1959 otra exposición, en este caso referente al “Teatro en tiempos de la colonia y en los años de la Revolución”. Dicha exposición, que se mantuvo abierta hasta el mes de noviembre, pudo concretarse gracias a la colaboración de la Biblioteca del Congreso de la Nación, la Biblioteca Nacional y el coleccionista Dr. Guillermo de Achával. La inauguración de esta muestra fue precedida por una conferencia de la Prof. Rosanna Vacazzana sobre “La adaptación teatral de *Las noches lúgubres*, de Cadalso, realizada por Luis A. Morante”.

En el transcurso de esas dos primeras muestras, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro solicitó financiamiento al Fondo Nacional de las Artes (FNA) para reacondicionar la sala original del Museo. El FNA concedió un subsidio de 50.000 pesos de entonces⁸, gracias a lo cual pudo empezarse con los trabajos de

8 INET. Memorias 1941-1967, memoria correspondiente a 1959. Archivo Administrativo del INET

carpintería e instalación eléctrica, completar el reacondicionamiento de la sala, y mejorar la exposición del patrimonio: carteles, manuscritos y programas fueron desmontados de sus viejos marcos y ordenados bajo extensas vidrieras horizontales que permitían una mayor visualidad.

Finalmente y gracias a todos estos cambios, el 4 de septiembre de 1960, Alfredo de la Guardia pudo reabrir la primera sala perteneciente al Museo del Teatro. Se organizó allí una exhibición relativa a la época del Virreinato y a los primeros decenios del siglo XIX, que contó con una maqueta del teatro de la Ranchería, cuatro maniquíes preparados para representar a personajes de aquellos tiempos, e innumerables documentos pertenecientes al INET, a la Biblioteca Nacional, al Museo Mitre, a la Biblioteca del Congreso de la Nación, al Archivo General de la Nación, a la Sra. Fernández Blanco, entre otros.

Pasarían cuatro años para que, con la renovación del subsidio del Fondo Nacional de las Artes, se pudiera inaugurar la segunda sala del Museo, en este caso dedicada al teatro argentino durante los años 1850-1910. El circo, el teatro gauchesco y el sainete eran los ejes temáticos de la exposición, junto con la obra de distinguidos dramaturgos como Pedro Echagüe, Martín Coronado, Nicolás Granada, Ezequiel Soria.

La apertura oficial se hizo el 20 de mayo de 1964 con la presencia del Director General de Cultura, el presidente de la Academia Argentina de Letras, y autores, escritores y público en general. Los presentes pudieron disfrutar de un valioso patrimonio que reunía programas y bocetos publicitarios de los circos, un programa del Coliseo Argentino, documentos inéditos como una carta del clown Frank Brown a Podestá, un maniquí representando a “Pepino el 88” y otro a Juan Moreira, muñecos

restaurados por Mané Bernardo representado diversos personajes: Cocoliche, la china, el compadrito, Tata viejo. Además había manuscritos, fotografías, programas y partituras, entre muchos otros documentos.

En los años siguientes estuvo proyectado abrir una tercera sala de exposición del Museo pero, debido a que el lugar destinado a la misma estaba dentro del programa de remodelación del edificio del Teatro Nacional Cervantes tras el incendio de 1961, no fue posible.

La Discoteca Dramática Documental

Un segundo proyecto de la gestión de Alfredo de la Guardia fue la creación de lo que en un primer momento se denominó Archivo Fonográfico Dramático y, luego, pasó a llamarse Discoteca Dramática Documental. Esta se compone por siete grabaciones en discos con síntesis de obras dramáticas producidas por el INET entre 1960 y 1966. Esta Discoteca fue creada por iniciativa del entonces director del INET, quien en la *Revista Estudios de Teatro*, editada por el INET N°7, de 1963, afirmaba:

Las placas de nuestra Discoteca dramática son (...) documentos sonoros y no discos de carácter comercial, de los que lanzan al mercado correspondiente las empresas grabadoras. El propósito que ha guiado esta labor es el de revivir, en lo posible, el carácter de las obras y el tono de sus interpretaciones en relación con su estreno o sus reprises, tanto en lo que se refiere al concepto básico de los autores como a las modalidades propias de los comediantes.

Los discos fueron grabados en los estudios de Radio Nacional por los actores que las estrenaron o representaron en el momento de su estreno, precedidas por las palabras de sus autores,

siempre que ello fuera posible. Si no lo era, eran sustituidos por unas palabras críticas sobre el dramaturgo y por actores que hubieran representado la obra en otra oportunidad o afines a las piezas. A estos pasajes de obras dramáticas argentinas interpretadas por las voces de grandes protagonistas de la escena nacional, se les sumaban testimonios o reflexiones sobre esas obras de sus directores, autores o de críticos teatrales que las acompañan, como por ejemplo podemos escuchar las palabras de Armando Discépolo, Ricardo Rojas, Samuel Eichelbaum, entre otros. Las grabaciones se hacían en cinta magnética bajo la dirección técnica de Teobaldo Marí, de Radio Nacional, para luego pasarlas a la placa impresa⁹.

Este Archivo Fonográfico Dramático comenzó a organizarse en 1959. Su primera placa grabada fue *Ollantay* de Ricardo Rojas, interpretada por Miguel Faust Rocha, Luisa Vehil, Pablo Acchiardi e Iris Marga, quienes fueron los principales intérpretes de su estreno en el Teatro Nacional de Comedia en 1939. La grabación de *Ollantay* se presentó en una audición pública en ocasión de la reinauguración de la sala del Museo del Teatro, el 5 de septiembre de 1960. La precede una reflexión sobre la obra y unas breves palabras de Ricardo Rojas, y nos permite reconstruir cómo era la actuación del elenco del Teatro Nacional de Comedia.

En junio 1961 este Archivo Fonográfico causó interés en el “V Congreso Internacional de Bibliotecas-Museos de las Artes del Espectáculo” realizado en París, donde fue presentada la grabación de *Ollantay*, por lo que se invitó al Instituto a participar de una reunión a realizarse en Milán en mayo de 1963 con la intención de crear una Federación Internacional de Fonotecas, así como se convocó a

9 Todas estas grabaciones están digitalizadas y disponibles el canal de youtube y la página web del INET <https://inet.cultura.gob.ar/>

su director a participar con este tema en el siguiente VI Congreso a realizarse en noviembre en Munich en 1963. Lamentablemente, no pudo cumplir esta participación por falta de fondos.

La siguiente grabación fue *Pájaro de Barro*, de Samuel Eichelbaum, interpretada por Eva Franco y Arturo García Buhr; actores que la estrenaron en el Teatro Astral, el 3 de julio de 1940, a quienes se sumó Milagros de la Vega. Esta grabación es precedida por la voz del propio Samuel Eichelbaum acerca de su obra.

La tercera grabación fue *Stéfano*, de Armando Discépolo, interpretada por Luis Arata y Berta Gangloff, quienes actuaron en los mismos roles de Stéfano y Margarita en su estreno de 1928, acompañados por Mario Danesi, Pascual Nacaratti, Francisco de Paula y Mario Giusti. La grabación se inicia con la lectura de una escena por el propio Armando Discépolo, e incluye la escena final del Acto Primero, entre Stéfano y Pastore, y el Epílogo completo. Esta grabación fue prestada en 1964 al Pequeño Teatro, de la ciudad de Posadas (Misiones), así como las grabaciones de *Ollantay* y *Pájaro de Barro* fueron prestadas a la Escuela de Teatro de Villa Dolores (Córdoba), con motivo de estrechar los lazos del INET con instituciones afines¹⁰.

Le siguió en 1963 la grabación de *Madre Tierra*, de Alejandro Berruti, también precedida por las palabras de su autor. Esta obra fue estrenada el 16 de noviembre de 1920 por la compañía de Enrique de Rosas y Matilde Rivera, actriz que participa en la grabación, a la que se suma la actuación de Juan Bono, Perla Santalla; Ernesto Villegas, Osvaldo Ríos, Ana María Rey, Víctor Hard y Carlos Torres Urquiza.

10 INET. *Memorias 1941-1967*. Memoria correspondiente a 1964. INET, Archivo Administrativo.

En 1964 esta colección pasó a denominarse Discoteca Dramática Documental y su siguiente grabación nos permite escuchar la voz de una actriz que por su escasa filmografía sonora casi no hemos escuchado, Blanca Podestá, que participó solamente en un film hablado (y dos silentes). Ella grabó para el INET *Gigoló*, de Enrique García Velloso, obra que ella misma protagonizó en 1925, acompañada por Daniel Alvarado, Mario Danesi, Juan Bono, Perla Santalla y Estela Vidal. En esta ocasión, el comentario previo estuvo a cargo de Juan José de Urquiza, crítico conocedor de la obra de García Velloso, y se citan palabras del propio autor sobre su obra.

Se sumó en 1965 la grabación de *Una viuda difícil*, pieza de Conrado Nalé Roxlo, cuyos dos personajes principales estuvieron a cargo de Paulina Singerman y de Santiago Arrieta, los mismos actores que estrenaron la citada obra en el Teatro Odeón, el 21 de abril de 1944. Antes de las escenas, podemos escuchar unas palabras iniciales grabadas por el propio autor, presentando su obra.

La última grabación, realizada en 1966, corresponde a *La casa de los siete balcones*, de Alejandro Casona, estrenada en el Teatro Liceo en 1957 e interpretada por los mismos comediantes que intervieron en aquella ocasión. Luisa Vehil representa a la protagonista, secundada por Paquita Vehil, Alicia Bellán, Mario Lozano y Juan Carlos Barbieri. Las palabras iniciales en esta ocasión son del crítico Jorge Cruz.

Desde 1966 ya no se hicieron más registros, por lo que culminó la colección.

Las publicaciones del INET

Otro de los objetivos de la dirección de Alfredo de la Guardia fue el de retomar la publicación de un órgano oficial del INET,

ya que en 1950 había cesado la edición del Boletín de Estudios de Teatro. Este objetivo se materializó en 1959 con la Revista de Estudios de Teatro –sucesora del Boletín–, y que, en su primer número contó con las colaboraciones del Dr. Nucete-Sardi, embajador de Venezuela; la Prof. Rosanna Cavazanna, los Sres. José María Monner Sanz, Ismael Moya, Raúl H. Castagnino y Juan Carlos Ghiano. Además, se destacaron las recordaciones por el centenario de los nacimientos de Eleonora Duse, José León Pagano y André Antoine; hubo una referencia al Teatro Nacional Cervantes y a los estrenos de obras argentinas registrados en las salas de la ciudad de Buenos Aires durante 1958; se informó de la visita del Secretario General del Instituto Internacional del Teatro (UNESCO), Sr. Jean Darcante; y sobre la Primera Conferencia Latinoamericana de Teatro, que tuvo lugar en Santiago de Chile y a la que concurrió el director del INET.

Durante ese mismo año se editó un segundo número de la Revista de Estudios de Teatro, pero, en los años sucesivos, los problemas presupuestarios y “los aumentos del costo de impresión”¹¹ dificultaron la regularidad de las publicaciones del INET. No obstante, se prosiguió con la labor, y, hasta el año 1966 inclusive, se publicaron diez números de la Revista. Entre ellos se destacó el número 4, de carácter extraordinario y publicado tardíamente en 1961, que hacía referencia al 150º aniversario de la Revolución de Mayo.

Es de destacar que en el año 1963, la Revista de Estudios de Teatro pasó a formar parte de Ediciones Culturales Argentinas, un importante sello editorial perteneciente a la entonces Dirección General de Cultura y que perduró hasta comienzos de la década de 1990.

¹¹ INET. Memorias 1941-1967. Memorias correspondientes a los años 1960, 1964, 1965 y 1967. INET, Archivo Administrativo.

Relaciones del INET con otras instituciones

Acorde con la tarea de generar proyectos propios, la gestión de De la Guardia buscó construir puentes con las expresiones más modernas del teatro por entonces en boga, así como relacionarse con instituciones teatrales del país y del extranjero. Para ello, estableció vinculaciones con los consejeros culturales de las embajadas argentinas por intermedio de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores. El objetivo era que, por este medio, se diera a conocer en el exterior la actividad teatral argentina, y a la vez, el INET recibiera documentación acerca de entidades de estudios dramáticos, teatros, etc.¹².

También se mantuvieron relaciones postales con diversos centros teatrales del extranjero, especialmente con el Instituto Internacional del Teatro, con sede en París, y con la Sección Teatral Fundación Blondel, de la Biblioteca del Arsenal, de París. Y, en 1958, el INET recibió la visita del Sr. Jean Darcante, secretario general del Instituto Internacional de Teatro.

Ese mismo año, el INET participó en la “Primera Exposición Internacional del Títere”, organizada por la Asociación Argentina de Titiriteros, y en la cual se exhibieron cuatro paneles con la labor realizada por el INET entre 1942 y 1945 a través de su Teatro Nacional de Títeres. Por otra parte, también se cedieron en calidad de préstamo, para la “Primera Exposición y Museo del Tango”, elementos pertenecientes a Carlos Gardel propiedad del INET.

Para el final de la administración de De la Guardia, el INET podía jactarse de tener relaciones con entidades europeas y con

¹² INET. Memorias 1941-1967. Memorias correspondientes al año 1959. INET, Archivo Administrativo.

universidades norteamericanas, a través de correspondencia y del intercambio de material (la *Revista de Estudios de Teatro*, por ejemplo), así como con instituciones del interior de la Argentina a las cuales se enviaban libros o se prestaban discos.

Pero, quizás, entre los hechos de mayor trascendencia con respecto a las relaciones del INET con otras instituciones afines, haya sido la participación de Alfredo de la Guardia en el *V Congreso Internacional de Bibliotecas y Museos de las Artes del Espectáculo*, realizado en París entre el 26 de junio y el 3 de julio de 1961. En dicho congreso, el director del INET presentó el primer disco editado del Archivo Fonográfico Dramático, y en el que se registraron escenas de *Ollantay*, de Ricardo Rojas.

También merece destacarse la participación del INET en el *Primer Seminario de Dramaturgia*, organizado por la Sección Teatral del Instituto de Cultura Portorriqueña y llevado a cabo en San Juan de Puerto Rico entre el 27 de noviembre y el 3 de diciembre de 1961. En dicho seminario, Alfredo de la Guardia presentó un escrito titulado “La concepción y la técnica del autor teatral”. Esta participación, así como su trayectoria en el INET, derivó años después, más precisamente en 1966, en la incorporación de De la Guardia a la Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico como miembro correspondiente de la Argentina.

La Biblioteca y el Archivo

Los proyectos mencionados no agotan lo realizado en el INET durante el período 1958-1967. A pesar de las dificultades presupuestarias y de personal, las actividades del Archivo y de la Biblioteca de la institución siguieron adelante.

El Archivo siguió enriqueciéndose con donaciones, como la del coleccionista Guillermo de Achával (1961), o la de efectos personales de Luis Arata (1967), aunque también hubo algunas adquisiciones propias como un programa de 1841, otro del Coliseo de Lima de 1843, un dibujo coloreado del Teatro de la Alegría, grabados antiguos de escenas de teatro clásico español o un dibujo original para la escenografía de *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, donado por descendientes del autor. También mejoró la sección del archivo musical compuesto por partituras del teatro lírico argentino, especialmente de partituras para los primeros sainetes de carácter porteño por los maestros Reynoso, Payá, Carrilero, García Lalanne, De Bassi, etc., ya que en el año 1962 se contrató un técnico especializado que organizó, clasificó y fichó el material, poniéndolo a disposición de la consulta pública.

La Biblioteca tuvo una evolución dispar debido a la falta de personal y de presupuesto, no obstante, en 1958 se pudieron adquirir más de 400 volúmenes e instalar una mesa de lectura de periódicos extranjeros de artes del espectáculo y literatura. Se continuó engrosando el archivo de recortes periodísticos referidos al mundo teatral y se realizaron suscripciones a publicaciones especializadas de la Argentina y del extranjero. Es de destacar que la Biblioteca tenía un área de encuadernación para las revistas, recortes periodísticos y todo material que lo ameritara.

Para el año 1962, también se realizaban canjes de la *Revista de Estudios de Teatro* por material de instituciones extranjeras, a fin de aumentar y actualizar la biblioteca.

Conferencias y actos culturales

Otro aspecto que caracterizó a la gestión de Alfredo de la Guardia fue la realización de numerosas conferencias y actos

culturales que acercaron a grandes figuras del campo cultural al INET, que abrieron las puertas del INET a un público ampliado y ávido de nuevos temas, y a la vez, permitieron que un nutrido público accediera a conocer y consultar el patrimonio de la institución¹³.

Esta iniciativa no fue azarosa, sino que se inscribía en los principios del INET de difundir la cultura teatral argentina, en la concepción de De la Guardia de fortalecer los aspectos intelectuales que dan sentido a la actividad teatral. Al respecto, el director del INET afirma en la revista *Talía*:

El teatro debe vivir en una atmósfera de cultura; no debemos contentarnos con la consecuencia emocional exclusivamente. Para que el Teatro cumpla realmente su función social tiene que moverse en un plano intelectual, y esto está probado por los grandes teatros como expresión de arte, que, sin excepción, se desenvuelven en un medio cultivado. De otra manera, queda en mero “espectáculo”, o en alarde de lucimiento y vanidad individuales, en tentativas aisladas – breves triunfos o largos fracasos – que por falta de sentido orgánico, voluntad de persistencia, nobleza de aspiraciones, conducen sin remedio a la crisis, a la paralización, a los retrocesos.

La finalidad de estos actos, continúa De La Guardia, era divulgar lo que ha sido, lo que es y lo que significa el Teatro en la Argentina para obligar a un movimiento de abajo hacia arriba que exigiese la depuración de nuestra escena. (Espinosa, 1960)

Sería engoroso mencionar en este capítulo todas las conferencias brindadas en el período, pero, no podemos dejar de mencionar el ciclo de disertaciones de 1964, con motivo del IV

13 Véase el detalle de las conferencias en la Cronología de Actividades organizadas por el INET, de este libro.

Centenario del nacimiento de William Shakespeare, cuando el escritor Jorge Luis Borges participó en el INET con una conferencia titulada “El enigma de Shakespeare” (24/04/1964). O las conferencias dadas en el ciclo de homenaje a Nicolás Granada, en el año 1965, cuando disertaron entre otros, Kive Staiff, Juan José de Urquiza, Luis Ordaz o Jacobo de Diego, por ejemplo. También se contó con la colaboración de ex directores del INET, quienes en sucesivos momentos, brindaron conferencias: Alejandro Berruti (1960), Edmundo Guibourg (1960) y Antonio Cunill Cabanellas (1963).

Este tipo de actividades se realizaban en la Sala Argentina del Teatro Nacional Cervantes hasta que, con motivo del incendio de 1961 y el largo proceso de reconstrucción del edificio del Teatro produjo que el INET debiera buscar espacios alternativos fuera del Cervantes. La tarea no fue fácil porque no se contaba con presupuesto para alquilar un lugar y se necesitaba conseguir lugares con cesión gratuita. Afortunadamente, la Fundación Torcuato Di Tella cedió un salón (1965), así como también lo hicieron YPF (1964, 1966, 1967), la Casa Breyer (1966) y el auditorio Kraft (1966, 1967).

Como representante del INET, Alfredo de la Guardia también participó en importantes actos organizados por otras instituciones como el homenaje a Luigi Pirandello, organizado por la embajada de Italia en junio de 1967, o en los homenajes a Antonio Cunill Cabanellas (en el Teatro Liceo), y en el homenaje a Blanca Podestá (en el Teatro Smart), ambos en 1967.

Abrupto cierre de una gestión notable

La gestión de Alfredo de la Guardia significó para el Instituto Nacional de Estudios de Teatro una isla de estabilidad en medio

de un panorama político en constante fluctuación: el período se inicia en 1958 con el gobierno del radical Dr. Arturo Frondizi (1958-1962), sigue bajo el gobierno de facto de Dr. José María Guido (1962-1963), continúa bajo el nuevo gobierno radical de Dr. Arturo Illia (1963-1966), y termina, en 1967, bajo la dictadura del Tte. Gral. Juan Carlos Onganía.

Esos cambios institucionales, más la falta de fondos y de personal, crearon un marco que condicionó el desenvolvimiento cotidiano del INET al punto de que, por ejemplo, la biblioteca debió permanecer cerrada durante algunos meses de 1964 por no tener personal, y además, se suspendió la adquisición de nuevos ejemplares en 1965 por falta de dinero, siendo el canje el principal medio de incorporación de material nuevo durante todo el período (1958-1967).

De todas maneras, el esfuerzo del personal –tan destacado en las Memorias de la institución–, más una cuidada y, a la vez, audaz administración de Alfredo de la Guardia, lograron sostener al instituto e implementar proyectos novedosos como la Discoteca Dramática Documental, la realización de ciclos de conferencias con personalidades destacadas del campo cultural, el reacondicionamiento del patrimonio heredado o el establecimiento de vínculos con múltiples instituciones culturales de la Argentina y el mundo, brindándole una amplia perspectiva de desarrollo al INET en su función de “fomento y conservación de la cultura dramática”¹⁴, y de ser “el único organismo dramático oficial que cumple una misión de orden cultural en el ámbito escénico argentino”¹⁵.

14 INET. *Plan de labor*, 1964. INET, Archivo Administrativo.

15 INET. *Plan de labor*, 1965. INET, Archivo Administrativo.

Sin embargo, todo aquello no bastaría para que, poco más de un año después del golpe de Estado de 1966, y bajo el gobierno de facto del Tte. Gral. Juan Carlos Onganía, la permanencia del INET sufriera un abrupto traspie al ser exigido su desalojo -en el lapso de 4 días y sin mediar expediente o nota que lo avalara- del subsuelo que ocupaba en el Teatro Nacional Cervantes. Ante esa situación que ponía en riesgo no solo la continuidad del Instituto sino también su patrimonio, Alfredo de la Guardia elevó la renuncia a su cargo de director el día 13 de noviembre de 1967. Con posterioridad, el entonces Subsecretario de Cultura de la Nación, Dr. Alberto Espezel Berro, citó a De la Guardia y le aseguró que el traslado sería provisorio, a pesar de lo cual, Alfredo de la Guardia mantuvo su postura y dejó su lugar en el INET¹⁶.

Fue el fin de un período de importantes logros para el instituto cultural emblema del campo teatral argentino, y el comienzo de un futuro incierto para el mismo. La improvisación que llevó a ello fue tal que el patrimonio terminó desperdigado por diferentes sedes de la Subsecretaría de Cultura sin ser inventariado, rompiendo su unidad e imposibilitando que estuviera a disposición de la consulta pública. Los bienes del Museo (unas 3.000 piezas), fueron llevados al entonces Palais de Glace; los libros de la Biblioteca (unos 9.000) fueron empaquetados y llevados a la Biblioteca Nacional; la documentación administrativa y los discos de la colección Archivo Fonoeléctrico se trasladaron a la sede de Av. Alvear al 1600¹⁷. Pasarían muchos años para que el Instituto Nacional de Estudios de Teatro recobrara su unidad y volviera a ser el centro de referencia de los estudios teatrales en la Argentina.

16 Talía. Revista de Teatro y Arte, Año VII, Nº 33, 1967-1968. p. 10.

17 ibid.

Fuentes

- INET. *Memorias, 1941-1967.* INET, Archivo Administrativo.
- INET. *Planes de Labor, 1941-1967.* INET, Archivo Administrativo.
- Boletín Oficial (29/09/1958).
- Noticias Gráficas (17/04/1956).
- Talía. *Revista de Teatro y Arte.* N° 8 a 40 (1954 a 1970).

Bibliografía

- Espinosa, Pedro, 1960. “Plática con el Director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en: *Talía. Revista de Teatro y Arte*, Año V, N° 19/20, p. 7.
- Mogliani, Laura (2003). “Campo teatral (1949-1960)”, en Pellettieri, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976).* Buenos Aires, Galerna, pp. 77-91.
- Seibel, Beatriz. *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010).* Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro, 2011.

De las tensiones políticas a la estabilidad institucional: el INET entre las dictaduras y la democracia (1968-2000)

Nicolás Ricatti



El presente capítulo intenta abarcar de manera somera dos períodos disímiles: los años que van de 1968 a 1983, caracterizados por la inestabilidad político-institucional producto de los golpes de Estado y la proscripción política; y por otro, los años comprendidos entre 1984 a 1999, que vieron el retorno de la democracia y de gobiernos, que a pesar de sus altibajos, tuvieron una institucionalidad más consolidada.

El período 1968-1983

El período abierto tras la dirección de Alfredo de la Guardia (1958-1967), significó para el INET un derrotero que solo pudo encauzarse en el último año de la década de 1970. Entre 1968 y 1973 no faltaron actividades realizadas bajo la iniciativa del instituto, pero, no fue sino hasta 1979, con la recuperación de su sede en el subsuelo del Teatro Nacional Cervantes que volvió a tener un desarrollo orgánico en el marco de los objetivos establecidos durante su creación en 1936.

Esos cambios continuos en el Instituto fueron un reflejo de la alta inestabilidad política del período en el que se sucedieron varias dictaduras militares y tan solo un gobierno constitucional (1973-1976). A la vez, fue una época de

clara politización y nacionalización de la cultura dentro del campo (intelectual). Los núcleos más significativos fueron la revalorización del peronismo desde la izquierda y las intromisiones de las dictaduras y de la última parte del gobierno peronista (1975) en el campo intelectual, lo que trajo represión, censuras y autocensuras en los agentes intelectuales, los teatristas. (Pellettieri, 2003: 452).

Dicha politización trascendía a los diferentes sectores sociales y generó un escenario sin precedentes de cuestionamiento a las orientaciones y a las medidas tomadas por los sucesivos gobiernos militares, los cuales, a su vez, incrementaron la represión. Es justamente en esta etapa cuando se constituye el Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo; se forman las agrupaciones guerrilleras como las FARC, FAC, Montoneros y el ERP; aparece un “sindicalismo cuestionador del gremialismo ortodoxo peronista”; estalla el “Cordobazo” en mayo de 1969 o en 1973 regresa Juan D. Perón del exilio español y en octubre de ese año asume la Presidencia de la Nación, aunque ello no significó que cesara la violencia política.

Esas vicisitudes institucionales, que marcaron a fuego la sociedad de las décadas del 60 y 70, afectaron el desenvolvimiento del INET y provocaron que las actividades del organismo fueran irregulares. Más aún, las sedes y directores del INET cambiaron en varias oportunidades. En 1969 integró el Complejo Teatro Nacional Cervantes junto con la Comedia Nacional, el Taller Actoral y el Teatro del Interior, hasta el año 1971 cuando “se confirma la separación del INET de la estructura del Teatro Nacional

Cervantes” (Seibel, 2011: 98). Ese mismo año fue nombrado Juan Carlos Pássaro como director interino del INET, mientras que, en 1973, luego de un breve lapso cerrado, el Instituto fue reabierto el 30 de septiembre con Néstor Suárez Aboy como director, pero bajo la dependencia de la Dirección Nacional de Investigaciones Culturales, y con sede en Av. Alvear 1711. En 1976, el gobierno nombró a Suárez Aboy como director del Complejo TNC y otra vez a Juan Carlos Pássaro como director interino del INET. Pero ello sería por breve tiempo ya que, en noviembre de ese año se nombró a Rodolfo Graziano como director del Complejo TNC y Suárez Aboy volvió al INET. Finalmente, en 1979 el INET regresó a su sede del subsuelo del Teatro Nacional Cervantes, donde se encuentra hasta la actualidad.

En ese marco de recurrentes cambios de autoridades, los años que van de fines de los 60 hasta fines de los 70 significaron un riesgo a la integridad del INET. Carente de una sede propia, con sus colecciones documentales depositadas en diferentes reparticiones gubernamentales más la prescindencia y/o jubilación de parte del personal y el cese de actividades durante 1974 y 1975, se temió por la preservación de sus bienes y la continuidad de su actividad al punto de motivar un reclamo público en la prensa de la época (Klein, 1976).

Ese contexto de dispersión obligó a que las actividades de extensión del Instituto se desarrollaron en espacios cedidos como el salón “Manuel Belgrano”, de YPF, la sala “Paul Groussac” de la Casa de la Cultura o la sala “Miguel Cané” de la por entonces Secretaría de Cultura y Educación -y que a partir de 1970 pasaría a Subsecretaría de Cultura-, en Av. Alvear 1690. Esas actividades comprendían ciclos de conferencias entendidas como cursos de extensión teatral. En septiembre y octubre de 1968 se desarrollaron, por ejemplo, tres ciclos de cursos sobre “Historia del teatro”,

“Lectura e interpretación de textos dramáticos” y “El teatro y los momentos culturales”. Los cursos eran dictados por personalidades con destacada trayectoria en los proyectos culturales del INET: Arturo Berenguer Carisomo, Ángel Battistessa, Juan F. Giacobbe y Edmundo Guibourg, entre otros.

Para 1969 no se registran actividades pero en 1970 se reemprendieron los ciclos de conferencias de variadas temáticas entre mayo y octubre. A su vez, entre el 28 de septiembre y el 15 de octubre de ese año se llevó adelante la exposición “Teatro argentino: Un siglo”.

Entre junio y octubre de 1971 tuvo lugar otro ciclo de conferencias de extensión teatral, esta vez en la sala “Miguel Cané” de la por entonces Subsecretaría de Cultura. Fueron 52 fechas en las que disertaron, entre otros, Raúl H. Castagnino con “Variantes de la estética del desconcierto en el teatro moderno”; Mirta Arlt con “La problemática de la dramática inglesa a partir de 1956”; Conrado Nalé Roxlo con “Mi experiencia teatral”; Jacobo de Diego –cuyo fondo documental hoy pertenece al INET–, con “Diez años después de Caseros” o Roberto Tálice con “Panorama teatral rioplatense del siglo actual”. A ellos se sumaron los siempre presentes Ángel Battistessa, Arturo Berenguer Carisomo y Juan F. Giacobbe, por ejemplo.

1972 fue el último año (anterior al 76), del que se tiene registro de actividades más allá del habitual funcionamiento de la Biblioteca y del Archivo. Dichas actividades correspondieron a diez ciclos de cursos de extensión teatral, de cuatro conferencias cada una, en las que disertaron diez especialistas: Ángel Battistessa sobre “El teatro y el drama esencial del destino humano”; Juan F. Giacobbe sobre “Persona, vida y teatro en Luiggi Pirandello”; Antonio Pages Larraya disertó sobre “El teatro como metalenguaje”; Roberto Tálice sobre “Precursoras de un

renovador teatro argentino”; Arturo Berenguer Carisomo trató el tema del “Pensamiento y técnica en el teatro de Jacinto Benavente”; “El teatro liberador de tabúes”, fue la disertación de Edmundo Guibourg; “Raíces y realizaciones del teatro del absurdo”, fue la de Enrique Grande; Mariano López Palmero habló sobre “El teatro esperpéntico de Valle Inclán”; Haydée Jofre Barroso sobre “Teatro Nuevo del Brasil”, y finalmente, Martha Mercader disertó sobre “Los dramaturgos de la iracundia”.

Por el contrario, para el período 1973-1975 no se han hallado registros de conferencias o actividades de extensión, pero sí, como se mencionara anteriormente, se dispuso la habilitación del INET bajo la dependencia de la Dirección Nacional de Investigaciones Culturales, en una sede provisoria de Av. Alvear 1711 y se designó a Néstor Suárez Aboy como director de la institución (Seibel, 2011: 102). Suárez Aboy era un funcionario de carrera en la cartera de Cultura, que había sido Director General de Difusión Cultural del Teatro Nacional Cervantes en el año 1967, Director de Elencos Artísticos Estables, en 1971, y miembro del Comité Operativo del Complejo Teatro Nacional Cervantes entre 1972 y 1975, llegando a ser director del Complejo, por un breve lapso, en el año 1976. En el INET desempeñó la dirección entre 1973 y 1984.

La dictadura 1976-1983 y el campo cultural

A diferencia de dictaduras militares previas, el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” instaurado por el golpe cívico militar de 1976 significó, no solo la intervención de los militares en una función estrictamente ejecutiva de gobierno, sino que se proyectó en todos los campos de la sociedad: economía, salud, educación y, por supuesto, también en la cultura. Por ello, para el estudio de la configuración del campo teatral

porteño durante esos años es fundamental evaluar sus relaciones con el campo de poder, dominado por las fuerzas armadas.

Para justificar su intervención en los diferentes ámbitos sociales, el gobierno militar aplicó la “doctrina de la seguridad nacional”, “teoría centrada en la preeminencia de la seguridad de la nación frente a todo otro interés diverso”. El poder militar se arrogaba el deber moral de “salvar a la Patria” de la “subversión del orden establecido”. Para esto, no aceptaba la posibilidad de la existencia del disenso y del pensamiento crítico, al punto tal que aquellos que lo ejercían eran catalogados como “enemigos” y debían ser silenciados (Mogliani, 2001a: 82).

Las expresiones artísticas y culturales eran para el gobierno militar una posibilidad de “infiltración enemiga”, y así lo expresaba Francisco Carcavallo, Subsecretario de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, al informar del plan cultural a desarrollar en esa provincia (*La Prensa*, 24/06/1976):

La cultura ha sido y será el medio más apto de infiltración de ideologías extremistas (...) En nuestro país los canales de infiltración artísticos culturales han sido utilizados a través de un proceso deformante basado en canciones de protesta, exaltación de artistas y textos extremistas, teatros de vanguardia u obras que por transferencia se utilizan sutilmente; musicalización de poemas, actuaciones individuales desinteresadas de intérpretes para grupos de alumnos universitarios o en barrios de escasos recursos, obras plásticas de marcado tinte guerrillero, conferencia de prensa en defensa de “compañeros” de otros países, actuaciones en “café-concert” en las cuales aparece siempre el “mensaje” colocado de la más inocente manera posible.

En ese marco, la relación entre campo de poder y campo intelectual se caracterizó por una constante intervención del primero sobre el segundo y por una estricta vigilancia, destinada

siempre a velar por los intereses militares. La censura y la prohibición y exclusión de artistas, fueron dos de las estrategias utilizadas por el poder para intervenir en el campo teatral. Sin embargo, el campo intelectual se mantuvo como campo artístico autónomo, independiente de la esfera política, conservando la relativa autonomía de sus instituciones legitimantes. Esto puede comprobarse, por ejemplo, realizando una evaluación de los diferentes premios otorgados a la actividad teatral durante esos años. Entre estos, solamente responde a la esfera del poder el Premio Municipal de Teatro, que fue declarado desierto en sus ediciones de los años 1976 y 1977, mientras que para el bienio 1978-79 solo se otorgó un segundo premio. Es evidente que el gobierno militar no encontraba un teatro válido, que se identificara con su ideología por lo cual, en su desorientación, optó por abstenerse de premiar. Cuando comenzó a hacerlo, distinguió a autores que no se encontraban en el centro del campo teatral, como Jorge Grasso, Hebe Serebrisky y Bernardo Carey. Además, esta autonomía del campo de poder puede observarse también en el caso de la institución cultural oficial que nos ocupa, el INET. El Instituto Nacional de Estudios de Teatro, que otorgaba los premios “Pepino el 88”, solo incluyó del ámbito oficial en su jurado al director del Instituto, y el resto estuvo integrado por miembros del campo teatral (críticos, investigadores, actores, directores), por lo que en su edición del bienio 1981-1982 pudieron ser premiadas labores de actuación y de dirección de las ediciones de Teatro Abierto de esos años (Luis Brandoni por *Gris de ausencia* y Beatriz Matar por *Oficial primero*). En cuanto a los jurados de otros premios no oficiales, como el Molière -otorgado por la embajada de Francia y Air France-, o los premios Konex -que en su edición de 1981 estuvieron dedicados al ámbito del espectáculo-, estaban integrados totalmente por miembros del campo teatral, sin injerencia del poder militar (Mogliani, 2001a: 84).

Con respecto a la ubicación del artista, y del teatrista, en la sociedad, en este período se produjeron significativos cambios con respecto a los años anteriores. La regulación del campo cultural por parte del poder militar tuvo como consecuencia su repentina despolitización, luego de que su elevada politización fuera una de las características más salientes del campo durante los primeros años de la década. Por esto, el artista debió cambiar su actitud frente a la sociedad, abandonando la concepción del teatro como elemento transformador de una sociedad que -como se pensaba en los años anteriores al proceso- se encontraba viviendo un proceso de efervescencia política. El artista redujo su praxis sólo al campo intelectual, utilizando “formas oblicuas” de crítica al poder. Esto limitó las relaciones entre el campo cultural y los sectores populares.

En el contexto presentado y en consonancia con el período 1973-1976, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro tuvo una modesta actividad durante los inicios del gobierno militar. El director continuó siendo Néstor Suárez Aboy, quien había sido designado en 1973. El golpe de Estado no implicó su remoción sino, por el contrario, su afirmación en el cargo hasta 1984.

El INET durante la dictadura militar

La etapa que se inicia bajo la dictadura militar (1976-1983) encuentra al Instituto Nacional de Estudios de Teatro en una situación compleja. Sin actividades de extensión y con su patrimonio a merced del deterioro, el INET solo mantenía su biblioteca y archivo a disposición de los investigadores. Recién a fines de 1976 se brindó un corto ciclo de cuatro conferencias, pero hubo que esperar a 1978 para que retomara sus actividades de manera periódica, y a 1979 para que recuperara su sede en el subsuelo

del Teatro Nacional Cervantes. A partir de entonces comenzó un período de actividad ininterrumpida que se mantiene hasta la actualidad.

En el largo período de gestión de Néstor Suárez Aboy como director del INET (1973-1984), se lleva adelante la publicación del *Boletín informativo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro*. Este *Boletín informativo* se publicó desde enero de 1978 a febrero de 1980. Tenía un formato pequeño, y contenía breves notas sobre teatro argentino, en especial testimonios o semblanzas de actores, actrices, dramaturgos o investigadores de nuestra escena. Brindaba abundantes noticias sobre el teatro de su época en nuestro país y en el mundo, y en especial sobre las actividades realizadas por el INET. Además, realizó panoramas y balances de la actividad teatral de los años 1977 y 1978, tanto de los teatros oficiales y privados de Buenos Aires como de lo que sucedía en el interior del país.

En este período, se recibieron algunas donaciones, como la del Padre Alejandro Cordeyro Gradin, quien en 1978 donó un abanico de plumas perteneciente a la actriz Camila Quiroga, mientras que una familiar de Gregorio de Laferrère donó una caricatura del dramaturgo con destino al Museo del Teatro. Además, el INET volvió a tener, como en períodos anteriores, una destacable presencia pública, como por ejemplo con su participación en la IV Exposición Feria Internacional “El libro, del autor al lector”, realizada en el Centro Municipal de Exposiciones. En dicho evento, El INET cedió para la muestra en el Museo del Escritor, una serie de valiosos libros de su biblioteca.

Otra importante actividad realizada en vistas de difundir a la institución fue la participación en LRA Radio Nacional, de mayo a noviembre de 1978, con una audición semanal titulada “Hablemos

de teatro”, en la cual se hablaba sobre el teatro del pasado y el contemporáneo, se realizaban entrevistas y se daban diferentes noticias relacionadas con el campo teatral. Tanto la conducción del ciclo como su contenido era elaborado por trabajadores del INET, lo cual muestra la notable autonomía alcanzada por la institución para sus actividades.

En 1976 se realizaron cuatro conferencias. Ángel Battistessa disertó sobre “El teatro y la vida”; Arturo Berenguer Carisomo dio una “Introducción al teatro argentino”; Jorge Cruz disertó sobre las “Últimas promociones del teatro argentino” y el Prof. Javier Fernández (Consejero Cultural de la Embajada Argentina en el Uruguay) realizó un “Homenaje a Florencio Sánchez”. Dos años después, en 1978 se retomaron las conferencias y se llevaron adelante tres ciclos como parte de un curso de extensión teatral. El primer ciclo tuvo como disertantes a León Mirlas, Juan Carlos Ghiano y Juan Giacobbe, mientras que, para el segundo y tercer ciclo se contó con las exposiciones de Arturo Berenguer Carisomo y Raúl H. Castagnino respectivamente. Como el INET no contaba con sede propia aún, tanto las conferencias de 1976 como las de 1978, debieron darse en la sala “Miguel Cané”, de Av. Alvear 1690.

Otro importante curso brindado por el INET en 1978 fue el de “Títeres en la docencia – Teoría y práctica”, a cargo de Mané Bernardo y Sara Bianchi, especialistas que ya habían colaborado con el INET en décadas previas.

En cuanto al Museo, aunque en aquel momento se encontraba en reparación, no dejó de estar activo a través de la realización de una exposición en el Teatro Nacional Cervantes dedicada al teatro gauchesco, en la que se exhibieron libros, documentos y fotografías tanto de las obras teatrales como de sus autores. También hubo una vitrina especialmente dedicada a las

donaciones recibidas en dicho año. Por otro lado, el INET también estuvo presente en el homenaje a Julio Payró que se hizo en el Teatro Presidente Alvear, allí el Instituto contó con una vitrina en la que se expusieron libros, manuscritos, fotos y programas.

Pero, sin duda, el momento crucial para el INET puede decirse que se da en 1979 con la mudanza a su nueva y actual sede en el subsuelo del Teatro Nacional Cervantes. En ella se habilitó la Biblioteca, el Archivo de programas y fotografías, el Museo del Teatro y las oficinas administrativas. A partir de entonces, el INET contaría en adelante con un espacio propio donde desarrollar sus funciones ordinarias, sus exposiciones y sus actividades de extensión teatral.

1979 fue también un año trascendente para el Instituto debido a que, gracias a sus gestiones, el gobierno declaró, por Decreto N° 1.586 del 3 de julio de ese año, al 30 de noviembre como *Día del Teatro Nacional*, en conmemoración de la inauguración del Teatro de la Ranchería en 1783.

En 1980 el INET recibió un diploma de honor en el marco del XVIII Congreso argentino “*El niño y la televisión*” de Santiago del Estero. En 1981 se realizó la primera entrega bianual de premios “*Pepino El 88*” a la producción teatral de 1979-1980, que como ya dijimos, no seguía los lineamientos de la política cultural oficial, sino inclusive premiaba a obras claramente opositoras, como las mencionadas del Ciclo Teatro Abierto.

Así, los premios “*Pepino el 88*” del bienio 1979-1980 se entregaron, en una ceremonia en la sala principal del Teatro Nacional Cervantes, a Mabel Manzotti como actriz de *Y por casa cómo andamos*; a Marcos Zucker como actor de *Frank Brown*; a Osvaldo Pellettieri como director de *Don Chicho* y a Luis Ordaz como personalidad destacada del ámbito teatral. Mientras que, los

premios del bienio 1981-1982 correspondieron a Perla Santalla como actriz de *Elvira*; a Luis Brandoni como actor de *Simón, el caballero de Indias*; a Beatriz Matar por su dirección de *Oficial primero* y a Raúl Castagnino como personalidad destacada del ámbito teatral.

El INET a partir de la democracia

Con la recuperación democrática y la asunción de Raúl Alfonsín a la Presidencia de la Nación, el 10 de diciembre de 1983, comenzó una nueva etapa en la historia política argentina caracterizada por cuarenta años de gobiernos constitucionales. Y aquellos primeros años del gobierno de Alfonsín en los que prevalecía un discurso basado en el liberalismo político, un Estado activo en la economía, el democratismo, la centralidad de los partidos como representantes de la diversidad de intereses y la pluralidad de las opiniones y el progresismo (Altamirano, 2013) dieron pie a la llamada “primavera alfonsinista”, un momento de brío y grandes expectativas públicas, de promesas y reexamen que alimentó un florecimiento cultural sustentado en las nuevas libertades. Este nuevo escenario “produjo diferentes fenómenos, como el regreso de los artistas exiliados y prohibidos durante la dictadura y su reinserción en el campo” intelectual, así como la reubicación de los teatristas dentro del mismo. Además, “la recuperación democrática tuvo también como consecuencia (...) una apertura al mundo por parte de la cultura argentina, que permitió la entrada y circulación de nuevos discursos teatrales y estéticos” (Mogliani 2001b: 279).

En ese marco, el dramaturgo Carlos Gorostiza fue designado como Secretario de Cultura de la Nación, mientras que en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro asumió la dirección el

actor y director teatral Osvaldo Calatayud, cargo que desempeñó entre 1984 y 1998.

La extensa gestión de Calatayud significó la consolidación, nuevamente, del INET como centro de referencia de la investigación teatral. No fue un caso único ya que “la democratización del país en 1984 posibilitó la renovación y la institucionalización de la investigación teatral” (Lusnich y D’Amato, 2001: 302) y con ello el surgimiento de nuevos paradigmas teórico-metodológicos, así como diversos espacios de investigación entre los que pueden mencionarse al Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano, el Instituto de Historia del Arte Latinoamericano y Argentino de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA o la Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina (ACITA).

En cuanto al INET, en esta etapa continuaron en funcionamiento su Archivo Documental y la Biblioteca, ambos referentes de la historia teatral argentina; se retomó la edición de publicaciones propias; se realizaron actividades de extensión teatral; se brindó el espacio del INET para ser sede anual del Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado por el GETEA y se continuó con la entrega de los premios “Pepino el 88”, iniciados durante el mandato de Néstor Suárez Aboy, y que se convirtieron, con sus entregas bianuales, en un merecido reconocimiento a las mayores figuras del teatro argentino de los años 80 y 90.

En cuanto a las publicaciones, cabe destacar que a mediados de la década de 1980 vio la luz la tercera época de la *Revista de Estudios de Teatro*. La revista se había iniciado bajo la administración de Alfredo de la Guardia y tuvo su primer período de 1959 a 1966 con los números del 1 al 10. Luego, tuvo un segundo período

de 1970 a 1972, época en la que se editaron dos números (11 y 12). Finalmente, tras un espacio de catorce años, Osvaldo Calatayud decidió reemprender su publicación y, de esa manera, en el bieño 1986-1987 se editaron los números 13, 14 y 15.

El primer número de esta etapa, el N°13 está totalmente dedicado a la celebración del centenario del estreno de la obra *Juan Moreira*, y el N°14 a las Efemérides del Teatro Nacional, mientras que el N° 15 reúne una serie de artículos de temas diversos escritos por especialistas como Luis Ordaz, Osvaldo Pellettieri, Jorge Dubatti y Raúl H. Castagnino, entre otros.

También se publicaron los *Cuadernos de Divulgación Teatral* N° 1 al 2 (1987-1988). El primer volumen de estos *Cuadernos* compila las clases que dictaron Rubens Correa, Julio Brabuskinas y Justo Gisbert, en el marco del Seminario de Técnicas Teatrales organizado en mayo de 1986. El segundo volumen edita el texto “Del escenario de teatro al muñeco actor”, de Mané Bernardo, con cuatro obras de teatro para títeres estrenadas por la titiritera. El INET continuaba así, las publicaciones dedicadas al teatro de títeres que había iniciado en la década del 40 tras la Iº Exposición Nacional de Títeres.

Durante la gestión de Osvaldo Calatayud también, pero bajo las presidencias de Carlos S. Menem (1989-1995 y 1995-1999), se publicó, en 1995, el libro de Conrado Ramonet Antonio Cunill Cabanellas (*Un hombre de teatro*). El director y docente teatral Conrado Ramonet realizó para este libro una exhaustiva investigación sobre la figura del fundador del INET y del Teatro Nacional de Comedia, el dramaturgo, director y docente teatral catalán Antonio Cunill Cabanellas. Su trabajo comienza con una completa biografía de Cunill Cabanellas, y luego reseña su concepción del teatro, su práctica como pedagogo y como director

teatral, así como su peculiar personalidad. Ramonet realizó una muy valiosa reconstrucción de las clases que dictaba Cunill en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, así como de su trabajo como director, del modo en que planteaba y trabajaba las puestas en escena, en base a ricos testimonios de quienes fueron sus alumnos y actores en sus puestas en escena.

Por otro lado, entre 1994 y 1997, el profesor, director de teatro y actor Héctor Da Rosa llevó adelante una serie de reportajes a diferentes personalidades del teatro argentino, como Pedro Asquini, Amelia Bence, Alejandra Boero, Osvaldo Bonet, Carlos Carella, Eva Franco, María Rosa Gallo, Cipe Lincovsky, Onofre Lovero, Jorge Luz, Iris Marga, Ricardo Passano, Pepe Soriano, entre otros. Esta tarea revaloriza la memoria de muchos actores y actrices, ya que como remarcaba Calatayud en una entrevista sobre su gestión “me interesa sobre todo conservar los testimonios sobre el trabajo de los actores, porque en general las investigaciones se hacen sobre los autores. Pero las actuaciones son el hecho más teatral y el más fugaz a la vez”¹. Son un total de 54 entrevistas que componen una colección de 64 cassettes. Algunas de ellas, cuentan con la transcripción para su lectura también. Actualmente se encuentran en proceso de digitalización para adaptarlas a formatos actuales y facilitar su consulta pública.

Pocos años antes, en 1992, había tenido lugar también una importante donación: el archivo personal del investigador teatral, periodista y crítico Jacobo de Diego. En 1992, se produjo la recepción de la primera donación del archivo personal del investigador teatral, periodista y crítico Jacobo de Diego. Mientras que, luego de su fallecimiento, entre 1993 y 1994, la familia donó la segunda parte de este enorme acervo.

1 *Clarín*, suplemento “Espectáculos” 21/08/1994, p. 16.

Si bien no corresponde a una actividad propia del INET, e incluso excede el marco del período analizado, debe recordarse que el Instituto brindó su sede para la realización de los Congresos de Teatro Iberoamericano y Argentino organizados por el GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Fueron, entre 1991 y 2008, un total de un coloquio y diecisiete congresos, dirigidos por Osvaldo Pellettieri, en los que académicos nacionales e internacionales se dieron cita en el INET para exponer anualmente las últimas investigaciones del campo teatral.

Hacia el final de la década de 1990 y con el retiro de Osvaldo Calatayud, asumió la dirección del INET Alejandra Baldi, bajo cuya breve gestión se realizó un ciclo de “Teatro Leído” en agosto de 1999 y una conferencia de la Dra. Cristina Santaolaria Solano (Directora del Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música- España). Sin embargo, debido a una grave enfermedad, cesó en el cargo en el año 2000.

Los premios “Pepino el 88”

Una mención aparte merecen los premios “Pepino el 88”, que, continuando con el proyecto iniciado por Néstor Suárez Aboy en 1980, se siguieron entregando en forma bianual hasta fines de la década de 1990 a las figuras del quehacer teatral.

El premio se instituyó por Resolución Nº 1.183 de la Secretaría de Cultura, del 30 de diciembre de 1980 “para reconocimiento de las mejores manifestaciones en la labor de directores ,

intérpretes, críticos, maestros e investigadores del teatro argentino”².

En sus primeros años, el premio –una estatuilla de cerámica con la figura de “Pepino el 88”– distinguía cuatro categorías: mejor interpretación masculina, mejor interpretación femenina, mejor director y a una “personalidad del teatro argentino que haya cumplido una trayectoria destacada, ya sea como investigador, ensayista, crítico, en la cátedra, en la enseñanza o el estudio, convirtiéndose por ello en figura de auténtica representatividad, para el arte teatral de nuestro país”. En cuanto al jurado que debía seleccionar a los ganadores estaba conformado por un representante de la Comisión Nacional Asesora de la Actividad Teatral; un representante de la Academia Argentina de Letras; un representante de la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores); un representante de la Asociación Argentina de Actores; un representante de la Asociación de Directores Teatrales de la Argentina; un crítico teatral a designar por la Secretaría de Estado de Cultura; mientras que el director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro podía asistir a las reuniones del jurado, en las cuales tenía voz pero no voto, salvo en el caso de empate. Según el Reglamento, el jurado era convocado el mes de marzo del año subsiguiente al bienio a juzgar, y el Premio sería entregado el 30 de noviembre de ese año, dentro de los actos conmemorativos del Día del Teatro Nacional, instituido a instancias de la gestión del INET.

En sus primeras ediciones durante la dictadura, el premio fue entregado a diversas personalidades, como se mencionó más arriba, entre las cuales es de destacar que había miembros de Teatro Abierto 81 como Luis Brandoni y Beatriz Matar.

² INET. Archivo Administrativo.

Los cambios producidos en el país con el fin de la dictadura (1976-1983) y la vuelta de la democracia y el orden constitucional implicaron la suspensión de la entrega de premios para el bienio 1983-1984 así como una modificación para los siguientes.

Es así como el Secretario de Cultura, Carlos Gorostiza, determina por N° 1.023 del 29 de agosto de 1985, que los jurados cobrarían honorarios semejantes a los jurados de los premios nacionales. También se agregaron categorías a las cuatro mencionadas anteriormente. Se sumaron un premio al escenógrafo, otro al músico y finalmente, al autor (argentino). Esto conllevó la modificación del jurado, ya que se sumó un escenógrafo designado por Secretaría de Cultura y un músico designado por el Sindicato Argentino de Músicos. Además, se eliminó del jurado al representante de la Comisión Nacional Asesora de la Actividad Teatral y al representante de la Academia Argentina de Letras; y se los reemplazó por dos críticos más, triplicando la presencia de críticos en el jurado, dos de ellos designados por la recién creada ACITA, Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina, y el tercero designado por la Secretaría de Cultura. Este cambio es significativo, ya que el jurado se aleja del ámbito de la literatura para priorizar a críticos e investigadores especializados en teatro.

La nueva disposición se implementó con la entrega del premio el 29 de noviembre de 1987 cuando se galardonó a los teatristas del bienio 1985-1986. Entre ellos podemos mencionar a Leonor Manso por *Made in Lanús*, de Nelly Fernández Tiscornia y a Alejandra Boero por su dirección de *Dorrego*. Mientras que para el bienio 1987-1988 se galardonó, entre otros, a Eduardo Pavlovsky como actor de su propia obra *Pablo*; Cristina Moix como escenógrafa de la obra *Muñeca*, de Armando Discépolo; a Jorge Valcarcel como músico por *Yepeto*, de Roberto Cossa y a Jacobo de Diego por su trayectoria como investigador teatral.

Los premios “Pepino el 88” legitimaban principalmente al “Teatro de arte” (Pellettieri, 2001: 95; 303) y a la poética del realismo reflexivo y a sus modernizadores, lo que quedó demostrado en los premios otorgados a la labor autoral: a Roberto Cossa por *Los compadritos* (1985-1986); a Jorge Goldemberg por *Cartas a Moreno* (1987-1988); a Ricardo Monti por *Una pasión sudamericana* (1989-1990) y *La oscuridad de la razón* (1993-1994); a Osvaldo Dragún por *La balada del loco Villón* (1991-1992); a Patricia Zangaro, por su obra *Auto de Fe... entre Bambalinas* (1995-1996), y a Mauricio Kartun por *Rápido Nocturno* (1997-1998). En las últimas entregas, puede observarse cómo comenzaron a destacar también trabajos del teatro emergente en esos años, como la mención en 1993-1994 al grupo Periférico de Objetos, o el premio a Ricardo Bartis por su trabajo de dirección para *El pecado que no se puede nombrar*, y la mención al espectáculo *La Fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi* del grupo Los Macocos, ambos en el bienio 1997-1998.

Como mejores trabajos de dirección, aunque en la primera oportunidad se premió a Osvaldo Pellettieri por el sainete *Don Chicho*, de Alberto Novión (1979-1980), posteriormente se premió a directores realistas y que estilizaban el canon realista (Pellettieri, 2001) como Beatriz Matar por *Oficial Primero* de Carlos Somigliana (1981-1982), Alejandra Boero por *Dorrego* de David Viñas (1985-1986), Víctor Mayol por *Molino Rojo* de Alejandro Finzi (1987-1988); Laura Yusem por *Penas sin importancia* de Griselda Gambaro (1989-1990), Rubens Correa por *El Bizco*, de Marta Degracia (1991-1992), Jaime Kogan por *Rayuela*, adaptación de Ricardo Monti sobre la novela de Julio Cortázar (1993-1994) y a Daniel Marcove, por *Auto de Fe... entre Bambalinas*, de Patricia Zangaro (1995-1996). Lo mismo sucedió con los premios a la actuación. En la primera entrega de

1979-1980 se premiaron a actores cómicos populares, a Mabel Manzotti por *Y por casa cómo andamos* y a Marcos Zucker por *Frank Brown*, mientras que en todas las posteriores se premiaron a actores pertenecientes al canon realista de actuación. Así, se premió a las actrices Perla Santalla por *Elvira* (1981-1982), Leonor Manso por *Made in Lanús* (1985-1986), a Inda Ledesma por *El último padre* (1987-1988), Alicia Bruzzo por *Alta en el cielo* (1991-1992), a Rita Cortese por *La oscuridad de la razón* (1993-1994), a Cristina Banegas por *Otros Paraísos* y *Eva Perón en la hoguera*, (1995-1996), a Juana Hidalgo por *Ya nadie recuerda a Frederik Chopin* (1997-1998) y a Graciela Dufau por *Siempre diva* (1989-1990). En cuanto a los actores, recibieron esta distinción Luis Brandoni por *Simón Caballero de Indias* (1981-1982), Rodolfo Bebán por *Dorrego* (1985-1986), Eduardo Pavlovsky por sus obras *Pablo* (1987-1988) y *Rojos globos rojos* (1993-1994), Pepe Novoa y Carlos Carella por *Aeroplanos* (1989-1990), Osvaldo Bonet por *El Hombrecito* (1991-1992), Danilo Devizia por *Don Fausto* (1995-1996) y Ulises Dumont por *Años difíciles, A propósito del tiempo* y *Rápido Nocturno* (1997-1998)

Los premios a la personalidad del teatro argentino se otorgaron a prestigiosos historiadores e investigadores teatrales de extensa trayectoria: Luis Ordaz (1979-1980 y 1997-1998), Raúl H. Castagnino (1981-1982); José Marial (1985-1986); Jacobo de Diego (1987-1988), Arturo Berenguer Carisomo (1989-1990), Gastón Breyer (1991-1992), que aunque era escenógrafo, tuvo una extensa labor teórica y docente; Teodoro Klein (1993-1994) y Osvaldo Pellettieri (1995-1996). Fueron distinguidos con este premio los más relevantes escenógrafos del período: Luis Diego Pedreira (1985-1986), Cristina Moix (1984-1985), Graciela Galán (1989-1990), Jorge Ferrari, (1991-1992), Tito Egurza (1993-1994 y 1997-1998), Renata Schussheim y Roberto Traferri, (1995-1996).

El premio al músico teatral tuvo una gran relevancia, dado que es un rubro poco reconocido habitualmente. Con él, se destacó la labor de Alberto Favero (198519-86), Jorge Valcarcel (1984-1985), Luis María Serra (1989-1990), Fernando Aldao (1991-1992), Chango Farías Gómez (1993-1994), Federico Mizrahi (1995-1996) y Edgardo Rudnitzky (1997-1998).

Los premios “Pepino el 88” tuvieron continuidad hasta 1999 cuando fue entregado a los teatristas en reconocimiento por la labor del bienio 1997-1998³.

Conclusión

A lo largo de este complejo período que va de 1968 a 1999, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro atravesó momentos críticos en los que estuvo en riesgo el desarrollo de su actividad, sin embargo, con el retorno de la democracia a fines de 1983, muchas de las problemáticas que afectaban la institucionalidad del INET se disiparon y se consolidó su función primigenia de rescatar la memoria y la historia teatral argentina, y propender a la difusión del arte dramático en el país, tal como se había establecido durante su creación en 1936.

Hasta mediados de los años 70 la actividad del Instituto fue dispar y la falta de una cabeza visible hizo depender su actividad de los vaivenes gubernamentales. Sería el nombramiento de Néstor Suárez Aboy, funcionario de carrera quien –como Alfredo de la Guardia años antes–, lograría atravesar gobiernos de disímiles vertientes ideológicas y sortear la conflictividad institucional del período, y de esa manera, recomponer la trayectoria del INET al recuperar la sede

³ Ver el detalle de los premiados por Bienio en el anexo Cronología de actividades organizadas por el INET.

del Instituto y retomar sus actividades regulares e incluso, sumar nuevas (como la entrega de los premios “Pepino el 88”).

Con la recuperación de la democracia en 1983, y sobre todo en los 90, la labor del INET se afianzó más aún gracias a la continuidad de su Biblioteca y Archivo Documental que se mantuvieron como referentes para los investigadores teatrales, tanto como a una mayor regularidad de las actividades de extensión teatral que incluían por entonces, la entrega de premios, las conferencias y conciertos y la cesión del espacio para la realización de los congresos del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).

Fuentes

Boletín informativo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (1978-1980).

Diario Clarín (21/08/1994).

Diario La Prensa (24/06/1976). Revista de Estudios de Teatro, N.º 13 al 15 1986-1987

Cuadernos de Divulgación Teatral, N° 1 al 2 (1987-1988).

Bibliografía

Altamirano, Carlos (2013). “El momento alfonsinista”, en PolHis, Año 6, N° 12, segundo semestre 2013.

Klein, Teodoro (1976). “Peligran documentos de nuestro teatro”, en: El Cronista, 18 de febrero de 1976, Sección Espectáculos, p.12.

Lusnich, Ana Laura y D'Amato, Mónica (2001). “El renacer de la investigación teatral”, en O. Pellettieri (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: El teatro actual (1976- 1998)*, Volumen V. Buenos Aires, Ed. Galerna, pp. 297 a 302.

- Mogliani, Laura (2001a). “Campo teatral y serie social (1976-1983)”, en O. Pellettieri (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: El teatro actual (1976- 1998)*, Volumen V. Buenos Aires, Ed. Galerna, pp. 81-93.
- Mogliani, Laura (2001b). “Campo teatral y serie social (1983-1998)”, en O. Pellettieri (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: El teatro actual (1976- 1998)*, Volumen V. Buenos Aires, Ed. Galerna, pp. 277-287.
- Pellettieri, Osvaldo (2001). *Historia del teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Volumen V. Buenos Aires, Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (2003). “Campo teatral (1967-1976)”, en Pelletieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Volumen IV. Buenos Aires, Galerna.
- Ramonet, Conrado (1995). *Antonio Cunill Cabanellas (Un hombre de teatro)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Secretaría de Cultura de la Nación.

Gestión en el INET 2000-2016

María Cristina Lastra Belgrano



Cuando bajaba las escaleras del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, para hacerme cargo de su dirección, aquel 22 de noviembre del año 2000, pensé que era una fecha auspiciosa, ya que, un 22 de noviembre era la fecha de nacimiento de Pablo Podestá, que, junto con sus hermanos, fueron los creadores del Circo Criollo, que daría luego nacimiento al Teatro Argentino.

Cuando entré al teatro y a la dirección y vi el cuadro de Leonie Matthis del Teatro de la Ranchería, ese original precioso, que el Instituto tiene la dicha de poseer pensé: “estoy en las entrañas del teatro” en sentido lato y figurado puesto que, realmente estábamos en los subsuelos del Teatro Nacional Cervantes”.

Pero al mirar detenidamente el cuadro, respirar profundamente y tomar coraje para empezar una gestión que sabía compleja y llena de responsabilidades, pensé: “si la memoria no se resignifica corremos el riesgo de esclerotizar toda una riquísima historia teatral”. Fue entonces que, con ese objetivo de resignificar el patrimonio y el significado del Instituto, se comenzó o se retomó, se continuó y enriqueció una actividad que comprendía la preservación del patrimonio, la exposición del patrimonio, la divulgación, el acrecentamiento. Entonces la actividad era constante: las presentaciones de libros, los radioteatros, las funciones de teatro para niños, las puertas abiertas para los investigadores

de todo el mundo, tratando de darles, en la medida de nuestras posibilidades, las mejores condiciones para sus investigaciones. Y un día me planteé que el Instituto debía tener su carnet de identidad, su presentación, su DNI ante el mundo. Y también me di cuenta de que había gente con un enorme potencial y que no se estaban accionando todas esas posibilidades. Fue así que comenzamos a gestionar un logotipo que para mi criterio era el documento nacional de identidad del Instituto, una carta de presentación. Comenzamos a gestionar legalmente un logotipo, una marca registrada y recurrió a una persona que hasta ese momento estaba dedicada a la encuadernación, al cuidado y a la preservación de los libros de la biblioteca, pero tenía un gran potencial manual artesanal y ella hizo algo que hoy en día todavía conservo porque me lo llevé del INET. Ese fue el regalo que me hizo Mónica Lecce y que fue una síntesis de lo que todos creíamos que era el INET: teoría y práctica, práctica y teoría. Sería largo, tedioso y tampoco sería pertinente enumerar todas las actividades que se desarrollaron en ese período del cual puedo hablar porque fui la responsable, la máxima responsable de una larga gestión de dieciseis años y dos meses. Realmente se hizo mucho, se hizo a conciencia, con mucho amor. Se hizo el inventario del patrimonio que por distintos avatares políticos era un patrimonio que no había sido registrado fehacientemente y, por sobre todas las cosas, un personal que tenía muchas posibilidades y que, hasta ese momento, no en todos los casos, pero sí en muchos, no habían tenido oportunidades de accionar esas habilidades, estas inquietudes que tenían y que a veces originan mucha frustración. Tratamos en lo posible de que se activara toda esta energía que en muchos casos se logró y esto, fue realmente muy positivo y se incorporó gente, se fue gente, en general por jubilarse, porque el Instituto siempre generó un amor y un sentimiento de pertenencia del cual era muy difícil y casi diría inútil alejarse. ¿Para qué

irse de un lugar que uno amaba y al cual uno sentía que pertenecía? Sería muy largo también nombrarlos a cada uno de ellos, pero todos, todos, están en mi memoria, están en la memoria del INET y están en la memoria de la gente, que fueron atendidos respetuosamente, amorosamente por cada uno de ellos.

Hubo problemas, claro que los hubo, y muchos y se necesitó mucha paciencia y elaborar relaciones y situaciones. ¡Qué asociación humana, qué grupo humano no tiene ese tipo de problemas! Pero salimos airosos a pesar de todo porque teníamos una meta que iba más allá de nuestras individualidades y que era el teatro argentino. Ese teatro que nació en una carpa, nació en un rancho, nació transhumante y que nunca morirá. Como dijera un hermoso poeta o un excelente escritor gallego Manuel Rivas: “la memoria es nuestro hogar nómada” y vaya donde vaya el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, la gestión aquella que comenzó un lejano 22 de noviembre del 2000 y terminó un día de mucho calor, el último día de diciembre de 2016, siempre estará conmigo.

El INET de cara a un nuevo siglo (2000-2022)

Nicolás Ricatti



El siglo veintiuno se inició con una de las crisis más agudas que ha sufrido la Argentina en su historia. El 2001 marcó el fin de la convertibilidad y de las políticas denominadas neoliberales implementadas en la década anterior, las cuales derivaron en el deterioro de las condiciones económicas y sociales de la mayor parte de la población al punto de que terminaron por hacer eclosión política con las manifestaciones populares y la renuncia, el 20 de diciembre de 2001, del Presidente de la Nación Fernando de la Rúa. El escenario abierto entonces fue de suma complejidad institucional llegando a haber en el lapso de doce días, tres presidentes (Fernando de la Rúa, Adolfo Rodríguez Sáa y Eduardo Duhalde), y dos funcionarios en ejercicio del Poder Ejecutivo Nacional (Ramón Puerta, por ser el presidente de la Cámara de Senadores y Eduardo Caamaño, por ser el presidente de la Cámara de Diputados). La situación tuvo su correlato en la entonces Secretaría de Cultura, la cual cambió de jefatura en el mismo período: Darío Lopérfido (hasta el 20 de diciembre de 2001), María del Valle Fernández (del 23 al 31 de diciembre de 2001) y Rubén Stella (2 de mayo de 2002 al 25 de mayo de 2003).

Sin embargo, “a partir del 2003 las sucesivas presidencias, hasta el presente, configuran un país reestabilizado y de perfil

diverso al de las décadas anteriores” (Dubatti, 2012: 253). Ello no significa que los indicadores económicos y sociales hayan tenido una evolución favorable continuada, pero se han dado en el marco de una institucionalidad democrática sin precedentes en la Argentina y que lleva cuarenta años de trayectoria.

En cuanto a la cartera de Cultura, que hasta el 2001 se encontraba dentro del Ministerio de Educación, pasó a constituirse el 21 de febrero de 2002 –bajo el gobierno de Eduardo Duhalde–, en Secretaría de Cultura bajo la órbita de la Presidencia de la Nación y adquirió en el 2014 el rango de Ministerio con el gobierno de Cristina Fernández, para volver a ser Secretaría, en septiembre de 2018, y finalmente, en diciembre de 2019, ser elevado a Ministerio nuevamente.

Durante el período estudiado, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro continuó su labor primigenia de propender al estudio y divulgación de la historia del teatro nacional con la puesta a disposición del público de la Biblioteca “José Maríal” especializada en teatro; del Archivo de teatro (con programas teatrales, partituras, fotografías, manuscritos y diversa documentación); del Archivo Audiovisual (con material sonoro y audiovisual e incluso un film silente); de la apertura de exposiciones en la Sala-Museo y con la realización de múltiples actividades de extensión teatral que han brindado la posibilidad de acercamiento entre teatristas, investigadores y público en general.

No obstante, este período del INET coincide además con una nueva etapa histórica de desarrollo de las herramientas informáticas y de la adaptación de los procesos de administración pública a los nuevos mecanismos digitales. Lo que en décadas anteriores requería una tramitación en papel y la presencialidad de los agentes, en la actualidad se ha reemplazado, en un

gran porcentaje de casos, por trámites digitales. Ello se refleja en la generación de expedientes electrónicos; en el desarrollo de páginas web para cada instituto (subsidiarias de la web del Ministerio de Cultura), páginas a las que se suben no solo los datos institucionales de cada sector sino también los avisos de actividades, las publicaciones digitales –tanto escritas como sonoras y audiovisuales–, y los enlaces de comunicación con el público. Otro aspecto que ha collevado la informatización refiere a los procesos de digitalización del patrimonio institucional: fotografías, documentos y diverso tipo de material que se almacena en nuevos formatos (sin perder los originales), favoreciendo su conservación, su almacenamiento y su disposición para la consulta de investigadores y del público en general. Y no es de menor importancia destacar que las mismas consultas del público se canalizan de manera presencial, así como también, a través de e-mails permitiendo tener un contacto ampliado y fluido tanto con el público local como del interior del país y del exterior. Estas nuevas modalidades, incipientes a principios de la década del 2000, fueron desplegándose progresivamente en los años posteriores, al punto de volverse imprescindibles sobre todo con el desarrollo de la pandemia de COVID 19 en 2020 y 2021, tema que se desarrollará en un apartado más adelante.

En este marco y continuando con la correspondiente finalidad institucional, a lo largo de estos años ha habido dos gestiones en el INET: la de la Prof. María Cristina Lastra Belgrano (2000-2016) y la de la Dra. Laura Mogliani (2018 al presente). En ambas gestiones se ha seguido profundizando la labor ya señalada por Antonio Cunill Cabanellas en 1936, partiendo de entender al teatro en su función social y educativa, y de considerar que “es un factor importante en el desarrollo espiritual de un país” (CNC, 1936:79). La multiplicidad de actividades llevadas adelante

en las poco más de dos décadas son testimonio de la diversidad de herramientas que se han utilizado desde el INET para ello. De todas formas y a grandes rasgos, ya que el desenvolvimiento institucional matiza cualquier diferenciación taxativa, pueden notarse dos modalidades de gestión: la de María Cristina Lastra Belgrano, tendiente a enfatizar las actividades teatrales con el objeto de resignificar la memoria y el patrimonio; y la gestión de Laura Mogliani, que busca focalizarse prioritariamente en las tareas de investigación. En sus propias palabras, el objetivo de su gestión es:

dinamizar su vínculo [del INET] con los investigadores teatrales, tanto con los de nuestra ciudad como con los del interior y exterior del país (...) que el INET esté al servicio de los investigadores (...). Queremos ser un centro de documentación de artes escénicas que sea referente en el campo de la investigación, la docencia y la práctica teatral. Deseamos que nuestra Biblioteca y Archivo les brinden a los estudiantes, investigadores, docentes, actores y directores teatrales los textos, las fuentes y documentos que buscan para llevar adelante sus trabajos de producción e investigación (Fabiani, 2020)

El período 2000 - 2016

Durante sus más de quince años de gestión, María Cristina Lastra Belgrano supo dar lugar a espectáculos teatrales para niños y adultos; conciertos; conferencias; proyecciones de películas; talleres de teatro; ciclos de radioteatro; presentaciones de libros; exposiciones y diversas actividades relacionadas con el mundo teatral.

El espacio del INET dedicado a la mayoría de tales actividades fue la sala de planta baja del Teatro Nacional Cervantes,

lindante con la Av. Córdoba, a la que por resolución SCC N° 0462 del 2001 se le impuso el nombre de “Trinidad Guevara” en reconocimiento a la gran actriz criolla, pionera del teatro porteño. En el evento inaugural participaron la directora del INET, la Directora Nacional de Patrimonio Liliana Barela y el actor Onofre Lovero, en una ceremonia en la que actuó el Ballet Folclórico Nacional.

Allí, en septiembre de 2001 se estrenó *El teatro argentino*, por el grupo El Picadero con obras de Eduardo Gutiérrez, Roberto Cayol, Armando Discépolo, Roberto Arlt, Roberto Cossa y Griselda Gambaro. Mientras que en octubre de ese mismo año el espectáculo infantil *El soldadito de plomo* realizado en la sala del INET contó con la participación de Alfredo Alcón. En noviembre de 2002 se inauguró una muestra documental y fotográfica sobre el titiritero Vittorio Podrecca, cuya conferencia inaugural estuvo a cargo de Sarah Bianchi. Un año antes se había montado el Homenaje a Mané Bernardo Pantomanos, con la presentación de las obras *Pantomima elemental*, *Barrio de ayer*, *Burocracia*, bajo la dirección de la titiritera Sarah Bianchi, quien junto a Mané Bernardo dieron vida en los años 40 a los talleres y al Teatro Nacional de Títeres inaugurado en el INET bajo la gestión de José A. Saldías (1941-1946).

En el 2003 y 2004 hubo talleres de teatro para niños, coordinados por Victoria Martínez, en la sala “Trinidad Guevara”. El radioteatro estuvo presente con ciclos en los años 2009, 2010 y 2013. Así, en 2009 por ejemplo se reconstruyó en la sala “Trinidad Guevara” un estudio de teatro del período 1945-1950 con actores y efectos sonoros de la época, y la representación de las obras *Martina Céspedes*, *Juana Manso*, *La difunta Correa* y, *Un velo blanco*, historia de la vida de la hija de Almirante Brown, escritas por María Mercedes Di Benedetto. Los ciclos de radioteatro

de 2010 y 2013 sobre mujeres de la historia argentina también incluyeron reconstrucciones de época. Estos radioteatros fueron Manuela Pedraza, de María Mercedes Di Benedetto, en 2013, *Felicitas Guerrero. Historia de una pasión* en 2015 y *María Josefa Ezcurra. Una mujer controvertida*, en 2016, los dos últimos de autoría de María Cristina Lastra Belgrano, y los tres con su dirección escénica.

Ese énfasis dado a las actividades teatrales durante la gestión de María Cristina Lastra Belgrano redundó en la creación, en noviembre de 2012, del área de Acción Educativa y Extensión Cultural, a cargo de Andrea Schik con el objeto de estrechar vínculos entre el INET y la comunidad a través de talleres, cursos y mesas redondas, entre otras actividades. Este área organizó la Gira Federal (1 x 24) Teatro por Veinticuatro Provincias con la obra infantil *Las Hadas de la Tierra Encantada*, de María Mercedes Di Benedetto. Esta gira recorrió el país entre septiembre y diciembre de 2016.

En ese contexto, resulta importante destacar que los trabajadores del Instituto abocados a sus tareas usuales en la Biblioteca y Archivo colaboraron en actividades de extensión. Los entonces miembros del Archivo, la Dra. Laura Mogliani y el Dr. Ricardo Pobierzym, ofrecieron dos charlas: “Frank Brown, un clown inglés en Buenos Aires” y “Lo que no vemos morir, de Ezequiel Martínez Estrada” respectivamente, en el marco del Ciclo de Charlas Figuras de nuestro pasado artístico: Frank Brown, Camila Quiroga y Ezequiel Martínez Estrada. Además, gracias a la gestión de la directora María Cristina Lastra y la colaboración de los trabajadores del INET se publicaron tres números del Boletín *Pepino el 88*: su N° 1 de septiembre de 2014, el N° 2 del 2015 y el N° 3 de octubre de 2015.

No obstante y de manera complementaria a las actividades organizadas por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, se brindaron las salas del INET para dar espacio a eventos relativos al mundo teatral y la cultura ciudadana organizados por otros organismos. De esa manera, la institución participó de las sucesivas “Ferias del Libro Teatral” establecidas a partir del año 2003 por el Teatro Nacional Cervantes y que tuvieron en la sala “Trinidad Guevara” un lugar para las presentaciones de libros y exposiciones. La repercusión fue tal que nuestra institución colaboró en las ediciones de los años 2003, 2004, 2006, 2007 y del 2010 al 2015.

También bajo la organización del Teatro Nacional Cervantes, el cine tuvo un lugar destacado con el Programa de Extensión Cultural del TNC, que llevó adelante en la sala del INET el ciclo “El teatro en el cine” durante nueve años (del 2001 al 2009).

Otra actividad de gran trascendencia ha sido la participación en “La Noche de los Museos”, un evento organizado anualmente por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires desde el 2004, y que incluye la apertura de museos y sedes culturales en franja nocturna, una vez al año. En esa fecha, cada sede miembro abre sus puertas con exposiciones y/o actividades extraordinarias. En el caso del Instituto Nacional de Estudios de Teatro ha participado casi ininterrumpidamente desde la primera edición del evento, salvo los años 2008, 2017 y, debido a la pandemia de COVID 19 en 2020 y 2021. En cada oportunidad, se han ofrecido exposiciones, como la del 2007 “El teatro argentino desde la colonia hasta nuestros días”, y actividades variadas como radioteatro, danza o performances, como en la muestra del 2013.

Por otro lado, y como venía ocurriendo desde 1991, el INET fue sede hasta 2008 inclusive del Congreso Internacional de

Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado por el Grupo de Estudios de Teatro Iberoamericano y Argentino, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Cada año, en el evento realizado en las dependencias del Instituto se daban cita especialistas del tema teatral para exponer los avances de sus investigaciones.

No se busca brindar aquí un detalle exhaustivo de lo realizado en el período ya que hay un capítulo exclusivo para ello¹, pero sí dar cuenta de la diversidad de eventos que, junto con la actividad regular de la Biblioteca y del Archivo, dieron cuenta de las diferentes aristas teatrales unidas a partir de la labor del INET en las primeras décadas del siglo XXI.

El INET desde el 2016 hasta el 2022

Tras la jubilación de la Prof. María Cristina Lastra Belgrano, el INET quedó acéfalo por más de un año y medio hasta la designación de la doctora Laura Mogliani como directora, en octubre de 2018.

A partir de entonces el perfil investigativo pasaría a tener preeminencia por sobre otras actividades teatrales. En consonancia con lo planteado por Jorge Dubatti en el prólogo a este libro, el campo teatral se nutre, no solo de la “actividad artística que produce y recibe” sino también, de “la producción de pensamiento y conocimiento que genera sobre esas prácticas”. Indudablemente, actividad teatral e investigación son caras complementarias de la misma moneda que el INET ha promocionado desde su creación y en las que ha sabido moverse según sus posibilidades y prioridades.

1 Capítulo “Cronología de actividades realizadas por el INET”

En el período iniciado en 2018, la centralidad del desarrollo del instituto en el marco de la promoción a la investigación ha generado que decenas de estudiosos de diferentes partes de la Argentina y el extranjero (Uruguay, Estados Unidos, Alemania, España o Inglaterra, entre otros), consultaran los fondos de la Biblioteca y el Archivo del INET para sus trabajos científicos. Pero también se han estrechado vínculos con instituciones análogas, por ejemplo a través de los ciclos de Encuentro con Centros de Documentación en Artes Escénicas, cuya primer edición fue en noviembre de 2018, en el que se expusieron las experiencias del INET y el Centro de Documentación “Ana Itelman” del Teatro San Martín, y en la cual intervinieron Laura Modigliani y Susana Arenz (INET) y Julia Bermúdez y Carlos Fos (CEDOC). Al año siguiente, se realizó una segunda edición a la que se sumó la presencia del Archivo Histórico del Teatro Nacional Argentino – Teatro Cervantes, al INET y el CEDOC Centro de Documentación de Teatro y Danza “Ana Itelman” del CTBA. En el 2020, el aislamiento obligatorio por la pandemia de COVID 19 obligó a ensayar nuevas modalidades de contacto a través de plataformas informáticas. Así, el 22 de septiembre se llevó adelante de manera virtual el encuentro “Centros de documentación de artes escénicas en tiempos de pandemia”, con la participación de Carlos Fos (Centro de Documentación de Teatro y Danza, Complejo Teatral de Buenos Aires), el investigador Ezequiel Lozano (CONICET-UBA), la directora del INET, Dra. Laura Mogliani, la investigadora Cecilia Perea (Centro Patagónico de Documentación Teatral) y la moderación de la Dra. Lía Noguera.

Justamente, este tipo de encuentros de carácter virtual pasaron a ser la norma a partir de la pandemia de coronavirus y la imposibilidad de continuar con los eventos presenciales.

El desenvolvimiento del INET durante la pandemia

La pandemia de Coronavirus iniciada en diciembre de 2019 provocó un impacto a nivel mundial transformando la realidad en diferentes niveles, y llevó a la determinación, por parte del gobierno nacional, de establecer el aislamiento social, preventivo y obligatorio que rigió desde el 20 de marzo de 2020 y fue prorrogado por casi dos años de manera escalonada. Ello implicó que toda vinculación social debió pasar de lo presencial al plano de lo digital en forma inesperada y sin estar preparados para ello.

Ante esta situación las instituciones se vieron en la necesidad de reinventarse, de cambiar y adaptarse a las nuevas reglas del juego incorporando los medios digitales de comunicación.

En el caso del INET, se comenzaron a buscar soluciones digitales para seguir en funcionamiento. La primera acción fue la actualización de la página web donde se pusieron a disposición de los lectores e investigadores gran cantidad de las publicaciones que el INET editó a lo largo de su historia. Como por ejemplo, los *Cuadernos de Cultura Teatral* (1936-1943), el *Boletín de Estudios de Teatro* (1943-1950), la *Revista de Estudios de Teatro*, en su primera etapa (1959-1966), y por último, también se digitalizaron casi todos los números del *Boletín Informativo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro* (1978-1980) (Mogliani, 2021).

En segundo lugar, se continuó de manera virtual con la serie de encuentros mencionados anteriormente entre los Centros de Documentación Teatral porteños –CEDOC, INET y Archivo Histórico del Teatro Nacional Cervantes-. Encuentros que sirvieron para reflexionar a la par sobre cómo continuar trabajando en tiempos de pandemia, y encontrar soluciones comunes.

Con ese objetivo el INET organizó en 2020 un ciclo de tres charlas virtuales: la primera con otros centros de documentación de artes escénicas nacionales (de la ciudad y del interior), la segunda con directores de institutos de investigación teatral e investigadores teatrales de Argentina y la tercera con centros de documentación teatral de Latinoamérica. Dichas charlas fueron grabadas y subidas a la cuenta de Youtube del Instituto, así como compartidas en la cuenta de Facebook (Mogliani, 2021).

Estos cambios ensayados de manera simultánea al desarrollo de la pandemia y en respuesta a sus consecuencias generaron aspectos positivos que permitieron adquirir nuevas modalidades de trabajo que se continuaron aún tras el fin de la pandemia. Ello fue así porque los medios digitales permitieron describir nuevas perspectivas que auspiciaron la ampliación de las audiencias concretando una participación verdaderamente federal en las acciones del INET, e incluso, llevaron a incorporar expositores del exterior del país. Ello significó, en definitiva, la posibilidad de que el instituto se vinculara a distancia y estrechara lazos con instituciones e investigadores de todo el país y del extranjero (Uruguay, Chile y México).

Siguiendo estas pautas, en el 2021 se organizaron dos ciclos de charlas virtuales: “Mujeres investigando en el archivo INET”, con el objetivo de difundir las investigaciones realizadas en el Instituto en el marco de las distintas becas de investigación otorgadas por el Ministerio de Cultura, y el Ciclo “Teatro y Filosofía” a cargo del Dr. Ricardo Pobierzym, investigador del INET. A su vez, en el 2022 se realizaron dos encuentros virtuales coorganizados por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro y el Teatro Nacional Cervantes. Dichos encuentros titulados “30 BATATO 30. 1ra. Sesión” (del 17 de mayo), y “30 BATATO 30. 2da. Sesión” (del 22 de junio) fueron un homenaje al actor, performer y clown Walter “Batato” Barea, y contaron con la participación de Jorge

Dubatti, Laura Mogliani, Guillermina Bevaqua y María Alejandra Minelli, en el primer caso, y de Cristina Martí, Doris Knight, Peter Pank para la segunda sesión.

De todas maneras, los avances no se dieron solo en el plano de las actividades de investigación y reflexión sino que también implicaron la adaptación de parte del acervo del instituto a los nuevos formatos digitales. En este sentido, la gestión priorizó el trabajo de digitalización del Archivo Audiovisual del INET conformado por documentos sonoros y filmicos de gran valor histórico. En realidad, esta labor había continuado con anterioridad a la pandemia pero durante el transcurso de la misma se promovió la creación de videos con los documentos mencionados para así difundirlos a través de las redes digitales. Así se subieron dos monólogos inéditos de Roberto Casaux, y luego, la colección completa de la Discoteca Dramática Documental. La digitalización de esta colección, el INET halló eco entre docentes universitarios, y así la cátedra de Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA compartió nuestro canal de Youtube en su aula virtual (Mogliani, 2021).

El patrimonio del INET contó también durante este período con la digitalización del film silente (ca. 1906) *Pericón Nacional*, un rollo de nitrato de 35 mm y siete minutos y medio de duración cuyo cambio de formato fue posible gracias a la beca “Activar Patrimonio” ganada por la conservadora del Instituto, Laura Gómez. Y gracias al programa “CONICET-Museos e Institutos Nacionales” organizado por el Ministerio de Cultura de la Nación y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, que ha seleccionado el proyecto “Las compañías teatrales argentinas de los Podestá (1886-1910) y el Archivo Manuscritos del INET. Digitalización, puesta en valor y acceso de sus textos

teatrales”, dirigido por la Dra. Lía Noguera, se ha podido llevar a cabo en 2022-2023, y como una parte del proyecto, la digitalización de veinte manuscritos teatrales pertenecientes a los fondos del INET.

Pero las acciones del INET durante la pandemia no se agotaron en la realización de encuentros virtuales y en la digitalización de parte de su acervo, sino que también se desarrolló una política de potenciación de la presencia del instituto en las redes sociales (Facebook, Instagram, Youtube), a través de las cuales se compartieron efemérides y videos. Más aún, se continuó con la atención de investigadores canalizando las consultas vía correo electrónico, y brindando así, en la medida de lo posible, documentación digitalizada.

Exposiciones y donaciones

Si bien el contexto de la pandemia de COVID 19 restringió por más de dos años la posibilidad de hacer actividades de carácter presencial, tanto antes como después se organizaron exposiciones en la sala del Museo del INET para cumplir con el fin de dar a conocer el patrimonio del instituto así como la labor de sus trabajadores en relación al mismo.

En esa línea se abrió en noviembre de 2018 una muestra de “Actores y Actrices del teatro Argentino” que se mantuvo en exposición hasta octubre de 2019. Y en el 2018, 2019 y 2022 se continuó con la ya tradicional participación del Instituto en La Noche de los Museos organizada anualmente por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, para la cual se reprodujo la muestra “Actores y Actrices del teatro Argentino” (2018), se realizó una exposición sobre los “200 Años de Circo en Buenos Aires” (2019) y otra sobre la “Historia de los teatros de Buenos Aires” (2022),

actividades que contaron con un público superior a los dos mil visitantes en cada evento.

A su vez, el INET ha cedido en calidad de préstamo elementos de su acervo para la realización de exposiciones en otras instituciones, como el préstamo de partituras, programas, fotografías y el bandoneón de Paquita Bernardo al Museo Casa Carlos Gardel de la Ciudad de Buenos Aires, para la muestra “Pioneras del tango” inaugurada en marzo de 2022 en dicha institución.

Durante el período iniciado en 2018 ha sido importante también la recepción de donaciones que han enriquecido el patrimonio del Instituto. Entre ellas pueden mencionarse la donación de la biblioteca del crítico y gestor teatral Kive Staiff realizada por sus hijas en diciembre de 2018, y la de la Librería Salort en 2021, una librería especializada y de referencia en Buenos Aires que legó a la biblioteca del instituto más de 2000 volúmenes principalmente sobre dramaturgia. En cuanto al archivo, en 2023 recibió una notable donación de parte del coleccionista Rubén Mario Martínez con programas y fotografías de la compañía teatral de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza con su actividad en Buenos Aires durante los primeros años del siglo XX.

Conservación y puesta en valor del patrimonio teatral, eventos de extensión teatral e investigación han sido los pilares fundamentales de la actividad del Instituto Nacional de Estudios de Teatro desde su creación. En las dos últimas décadas esa labor se ha redimensionado por el uso de las nuevas tecnologías informáticas abriendo nuevas perspectivas al patrocinio estatal de la “función social y educativa del teatro” a la que Antonio Cunill Cabanellas hacía referencia en la década del 1930.

Bibliografía

- Fabiani, Nicolás (2020). “Entrevista a la Dra. Laura Mogliani (Directora del Instituto Nacional de Estudios de Teatro)”, en IECE Revista Digital, Año 5, Nº 10, Diciembre de 2020, Mar del Plata.
- Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE, pp. 253-263
- Mogliani, Laura (2021). “La gestión del INET en tiempos de pandemia”, en Actas del III Congreso Internacional y XI Encuentro “Armando Capalbo” de Experiencias y Escrituras en la Cultura de Consumo “Consumo cultural en tiempos de pandemia y proyecciones postpandemia”, Organizado por Departamento de Artes y Centro Cultural Universitario Paco Urondo, FFyL, UBA y Colectivo Cultural Middlebrow, 2023. <http://eventosacademicos.filof.uba.ar/index.php/CNEAC/IICNAC> ISBN 978-987-8927-60-2.

Semblanzas
de los Directores
del Instituto Nacional de
Estudios de Teatro



Antonio Cunill Cabanellas (1936-1940)

Susana Arenz¹



Antonio Cunill i Cabanellas -así reza su nombre original, dice Conrado Ramonet en su libro *Antonio Cunill Cabanellas (Un hombre de teatro)* (1995: 10)-, nace en Barcelona el 27 de agosto de 1894, y fallece en Buenos Aires el 27 de febrero de 1969. Con la edad de 12 años, estudia teatro en el “Teatre Intim” de Adrià Gual. Llega a la Argentina junto a sus padres en 1910. En el año 1912 regresa a Barcelona y continúa sus estudios de actuación, en esta oportunidad en la “Escola d’Art Dramàtic”, también dirigida por Adrià Gual.

¹ Actriz y Licenciada en Bibliotecología y Documentación. A cargo del Archivo Documental Histórico del INET desde el año 1992 a 2019.

En 1915, regresa y se instala definitivamente en la Ciudad de Buenos Aires. En 1916 filma dos cortos, caracterizando, el mismo Cunill, al famoso Carlitos Chaplin, uno de los cortos lo tituló “Carlitos en Mar del Plata” y el otro “Carlitos entre las fieras”. Esto le valió a Cunill ser considerado como uno de los pioneros de la cinematografía argentina.

En sus años de actor trabajó con un nombre artístico, “Obregón”. Según parece era un excelente actor, pero en algún momento decide dejar la actuación y dedicarse a la dramaturgia –ya que escribió varias obras teatrales-, a la dirección teatral y a la docencia.

En el año 1936, Cunill realiza las gestiones necesarias ante los organismos oficiales pertinentes y crea el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), cumpliendo además el rol de ser su primer director y junto a una serie de personalidades muy destacadas del quehacer teatral de la época, comienza una ardua tarea de recopilación de diferentes tipos de documentos que permitieran reflejar los orígenes y desarrollo del teatro argentino.

Creado el INET, comienza a organizar un museo de teatro, que fue inaugurado en el año 1938, y sienta las bases del Archivo Teatral y de la Biblioteca. Organiza, además, un ciclo de conferencias y de encuentros semanales con la presencia de las más importantes figuras de los diferentes aspectos de la actividad teatral del país.

A mi humilde entender, Cunill Cabanellas fue el director más importante del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, sin desmerecer a los posteriores, ya que cada uno de ellos hicieron su significante aporte a este valioso Instituto. Pero Cunill fue el gran impulsor de crear una institución que salvaguardara la historia del teatro argentino.

En 1936 también es nombrado director del Teatro Nacional de Comedia, creado en 1933 (Ley 11.733) con sede en el Teatro Cervantes. El Presidente de la Comisión Nacional de Cultura, Matías Sánchez Sorondo, encomienda a Cunill Cabanellas la organización y dirección de la Comedia Nacional, con la cual inicia y culmina una trayectoria de elevada calidad teatral, que lo convierte en el director más admirado de su época.

La actriz María Esther Podestá, que fuera convocada por Cunill a integrar la Comedia Nacional, dice en su libro *Desde ya y sin interrupciones*:

Cunill Cabanellas merece, quién podría dudarlo, el recuerdo que se le suele tributar. Justamente de la disciplina hacia una religión, aplicándola a los fines en sus puestas en escena tan pulidas. La severidad contaba asimismo entre sus imperativos. Era muy locuaz y muy elegante en su hablar, inapelable en su concepción final de las cosas, y muy catalán en su autoritarismo. Creo que también era muy hábil para convencer a los demás de que habían pensado lo que en verdad pensaba él. Detrás de todo esto estaba el talento y la dedicación. (1985: 154).

Su gestión se caracterizó por la incorporación de escenografías corpóreas y de maquinarias, como giratorios y practicables corredizos que, salvo escasas excepciones, eran inusuales en esa época. Convocó a notables artistas plásticos para la realización de las escenografías, y también demostró una especial preocupación por la iluminación y el vestuario en los espectáculos.

Como director de la Comedia Nacional, propulsó infatigablemente la dramaturgia nacional. Se estrenaron veintiocho obras en cinco años, todas dirigidas por él, con un promedio de cincuenta representaciones cada una, de las cuales veintiséis eran de autores argentinos.

En su rol como docente, Cunill es nombrado en el año 1928, profesor de actuación en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. En poco tiempo logra desterrar el término “Declamación”, ya que consideraba nefasto que un actor declara-mara. Se cambia la vieja denominación por la de Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. En el año 1957, separa el área teatral del Conservatorio Nacional fundando la Escuela Nacional de Arte Dramático, más conocida como la ENAD, y a la que el 12 de diciembre de 1985 se le puso el nombre de su fundador. Actualmente es el Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y el nombre de Cunill Cabanellas ha quedado olvidado.

Otro homenaje póstumo que se le hiciera, fue en el año 1979, en que se inaugura una nueva sala teatral en el Teatro San Martín, y a la que se la bautiza Sala Antonio Cunill Cabanellas, en esta ocasión, y afortunadamente, aún sigue llamándose así. Cabe transcribir un párrafo de la Resolución del 22 de marzo de 1979, emitida por la designación del nombre de Cunill a la sala:

La nueva sala llevará el nombre de Antonio Cunill Cabanellas, como homenaje a aquella figura consular, unánimemente considerado como el director y maestro de actores más importantes de la Argentina en los últimos cuarenta años.

Es pertinente recordar que Cunill había sido nombrado director del Teatro San Martín en 1950 y durante su gestión se comenzó a construir el nuevo edificio. En este aspecto tuvo mucha participación, asesorando en todo lo referente a las necesidades técnicas de las nuevas salas.

Cunill Cabanellas fue una figura fundamental en el teatro argentino. Siempre defendió el status del actor, en todos los sentidos: el profesional, el estético, en su rol social y el respeto que

se les debía, al cual debían hacerse acreedores, y en esto último era inflexible con ellos. Otra de las características de su personalidad es que jamás renunció a sus concepciones estéticas, sea cual fuere el riesgo. Amén de su enorme capacidad de trabajo, su constante insistir sobre los aspectos éticos del teatro le valieron el mote de “El Maestro” con el que todo el ambiente artístico, discípulos o no, le nombraba.

Para finalizar esta breve semblanza de tan relevante figura de nuestro quehacer teatral, creo oportuno reproducir un párrafo del prólogo que Osvaldo Bonet, destacado y recordado actor y director argentino, escribió para el libro *Antonio Cunill Cabanellas: Un hombre de teatro*:

Este libro que me hubiera gustado escribir a mí, pero por suerte lo escribió de modo excelente Conrado Ramonet, muestra la figura de Cunill en todas las esferas en que desarrolló su vida. El Cunill de las clases: el que enseñaba por lo que decía y por lo que era; al que se veía crear, imaginar, afirmar y desdecirse. Hasta el Cunill recóndito. El que vivía en un segundo piso sin ascensor, en el seno de una familia cariñosa; en su habitáculo, la biblioteca, un cuarto no muy grande, sobrecargado de libros vividos, manoseados, donde urdía sus teatros, fantaseaba sus proyectos, se discutía a sí mismo.

Produce asombro una personalidad tan original en el teatro argentino, que él adopta y que lo adopta. Pues no provino de las largas tradiciones argentinas, no vino del circo, ni del sainete. Vino del movimiento teatral más vanguardista de la Europa de las vanguardias. Así se fue formando, y se va formando, la cultura argentina. Así nuestro pensar, nuestras poesías, nuestro teatro, nuestros cuentos, nuestros cantos. De gentes como Cunill Cabanellas, que traen y que cultivan aquí. Porque de espíritu, de cultura, se amasa una nación. (Ramonet, 1995: 6).

Bibliografía

- Cosentino, Olga (1994). “Un siglo de amor al teatro”. Artículo en *Clarín* (27/8/1994).
- De Diego, Jacobo (1984). “Prólogo”, en: Cunill Cabanellas, Antonio, *El teatro y el estilo del actor*. Buenos Aires. Ed. Marymar.
- Podestá, María Esther (1985). *Desde ya y sin interrupciones (Memorias)*. Ed. Corregidor.
- Ramonet, Conrado (1995). *Antonio Cunill Cabanellas (Un hombre de teatro)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Secretaría de Cultura de la Nación.

Alejandro Berruti (1940-1941)

Laura Mogliani



Dramaturgo, periodista y director teatral, Alejandro Eugenio Berruti nació en Córdoba el 6 de julio de 1888. Se radicó con su familia en Rosario, donde cursó sus estudios secundarios y se inició en el periodismo local. En el año 1907 ingresó en la redacción del diario *La Capital*, donde permaneció veinte años, mientras se desempeñó también como corresponsal del diario *La Prensa*. Fundó el diario *La Nota* junto con Hipólito Carambat y fue presidente del Círculo de la Prensa de Rosario.

Como dramaturgo, fue autor de numerosas obras de diversos géneros. Aunque consagrado por su drama social, predomina en su obra la veta cómica: la comedia, el sainete, la revista y el

género breve. En 1912 se inició como autor teatral, con el estreno del sainete *Cosas de la vida* por la compañía encabezada por María Gámez y Enrique Arellano, en el Teatro Politeama de la ciudad de Rosario. Desde ese estreno, que tuvo muy buena acogida de público y crítica, comenzó a producir obras para las compañías nacionales que se presentaban en Rosario y en menor medida en Buenos Aires. Así, su siguiente obra fue *La conflagración* (1914), sainete estrenado por la compañía Vittone-Pomar, en el Politeama de Rosario, con la que también obtuvo gran éxito. En 1916 estrenó por primera vez en la ciudad de Buenos Aires el sainete *Concurso de belleza*, por la compañía Muiño-Alippi, en el Teatro Nuevo. En 1917 estrenó en ambas ciudades, *La trifulca universal*, sainete que constituye la segunda parte de *La conflagración*, estrenado por la compañía Vittone-Pomar en el Teatro Nacional de Buenos Aires; y *Sanatorio modelo*, comedia estrenada por la compañía Ballerini-Rosich el Politeama de Rosario, luego repuesta al año siguiente por la compañía de Camila Quiroga y Salvador Rosich en el Teatro Liceo de Buenos Aires.

En 1918 incursionó por primera vez en la revista, estrenando *Rosario Film* y *Rosario Journal*, ambas por la compañía Podestá-Morganti, la primera en el Olimpo y la segunda en el Opera de Rosario. Ese mismo año estrenó la comedia *Los hombres*, por la compañía Pagano-Ducasse; las comedias *La Profesora* y *Un minuto de alegría*, por la compañía Arsenio Perdigero; y el monólogo *El primer desliz*, por la actriz Angelina Pagano, todas en el Teatro Olimpo de Rosario. Y estrenó la comedia *La suprema ley*, que llevaba un alegato divorcista, por la compañía Enrique de Rosas en el Teatro Opera de Rosario. En 1919 continuó estrenando en Rosario: el sainete *La odisea de la paz*, por la compañía Carlos Morganti en el Teatro Opera; la comedia *La mejor doctrina*, por la compañía Podestá-Ballerini en el Teatro Olimpo (reestrenada en

el Teatro San Martín de Buenos Aires por la compañía Ballerini-Valicelli en 1920) y la comedia *El redentor*, también por la compañía Podestá-Ballerini en el Olimpo. En el año 1920 presentó el entremés *La sorpresa*, en el Teatro La Comedia de Rosario, por la compañía H. Marín-M. Fernández; *Un minuto de alegría*, con la compañía Rivera-de Rosas, en el Teatro Nuevo, y volvió a incursionar en la revista, con *Rosario Film N°2*, estrenada por la compañía Lusitana-Morganti, en el Teatro Olimpo de Rosario.

Fue en ese año de 1920 cuando llegó a su consagración autoral con el drama social *Madre Tierra*, estrenado por la compañía Rivera-De Rosas en el Teatro Colón de Rosario, y repuesto en el Teatro Nuevo de Buenos Aires por la misma compañía. Este drama, relativo al conflicto entre los dueños de la tierra y los arrendatarios o chacareros, ha sido considerada como una obra clásica del teatro argentino. Tanto en Rosario como en Buenos Aires suscitó discusiones, protestas y manifestaciones, dada la denuncia que hacía la obra de los abusos y expoliaciones de que eran víctimas los trabajadores del campo. La Federación Agraria Argentina hizo una presentación en el hall del Teatro Nuevo, exhibiendo documentos, contratos y recortes periodísticos que reflejaban la difícil situación de los trabajadores rurales. El propio Berruti afirmó que:

el estreno de ese drama que suscitó las más apasionadas polémicas, los ataques y los elogios más amplios. El doctor Nicolás Repetto me dijo que esa pieza valía por millares de discursos, que su eficacia era directa y que el problema de la explotación de los latifundios y la pequeña propiedad rural estaba admirablemente observado. “*Madre tierra*” se representó infinidad de veces. En un pueblo de provincia el comisario prohibió su representación y hubo que ofrecerla en una chacra, al aire libre, ante un concurso emocionado. Otra vez, regresaba yo del puerto de despedir a un amigo y un hombre humildemente

trajeado me detuvo.... Que tenía conmigo una deuda de gratitud, a diez años de distancia de haber visto “Madre tierra” y que quería expresarme su simpatía y reconocimiento. (Tiempo, 1943).

Gracias a esta consagración como autor, en 1920 comenzaron a publicarse sus obras teatrales en las revistas *Bambalinas* y *La Escena*, como puede verse en la extensa bibliografía de Berruti que acompaña esta semblanza. El año siguiente continuó estrenando y residiendo en Rosario, presentando las comedias *El enemigo* y *La misión Burton*, por la compañía Vargas-Fernández en el Teatro Olimpo. En 1922 estrenó la comedia *Papá Bonini*, por la compañía de Roberto Casaux en el Teatro Opera de Buenos Aires. Luego de este exitoso estreno, en 1923 se radicó ya en Buenos Aires, ciudad donde residió y continuó su actividad profesional hasta su muerte. Ese año estrenó la pochade *Ku-Klux-Klan*, por la compañía Mary-Morganti-Gutiérrez, en el Teatro Maipo; el sainete *La yunta brava*, con música de Arturo De Bassi, por la compañía Muiño-Alippi, en el Teatro Buenos Aires; *El tío Falín*, comedia en colaboración con Alberto Weisbach, por la compañía de César Ratti en el Teatro Apolo y *Así habla mister Ruth*, comedia en colaboración con Alberto Weisbach, por la compañía Tesada-Arellano, en el Teatro Maipo. Durante 1924 estrenó la comedia *El amigo Krauss*, por la compañía Roberto Casaux, en el Teatro Nuevo, en la que el gran actor logró una notable actuación. En 1925 volvió a dedicarse al género revisteril y en 1926 se incorporó a la compañía de César Ratti, con la que estrenó la “historieta nupcial” *¡Qué noche de bodas!...*, el “juguete cómico” *El rival de Valentino* y la comedia *¡Viejo lindo!*, en el Teatro Smart.

Ese mismo año formó parte de una inédita campaña política, con la que inició su actividad vinculada a los aspectos gremiales del teatro. Formó parte de la lista del Partido político “Gente de Teatro”, agrupación de artistas y empresarios teatrales que se

presentó en los comicios del 21 de noviembre de 1926, para disputar un lugar en el Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires. La lista obtuvo 9500 votos y su primer candidato, Florencio Parravicini, pudo ingresar al Honorable Concejo Deliberante como edil, cargo que ocupó hasta 1930 (González Velasco, 2012: 150-151). La acción política no detuvo su incesante creación teatral, y en 1927 estrenó el sainete *¡Pinta brava!*, con la compañía Luis Arata en el Teatro Cómico, y *Tres personajes a la pesca de un autor*, subtulado por su autor “sainete a deshacerse, farsa en dos actos breves a la manera de Pirandello, con todo respeto”, obra de evidente intertextualidad con la obra *Seis personajes en busca de un autor*, de Pirandello, estrenada por la compañía de César Ratti en el Teatro Apolo.

Alejandro Berruti continuó estrenando obras sin pausa, *¡Quién tuviera veinte años!* y *Música barata*, ambas con la compañía de César y José Ratti en el Teatro Apolo en 1929; mientras que en 1930 estrenó la comedia *Chacarero criollo*, por la compañía de Luis Arata; *Milonga* “impresiones de una noche porteña, en tres momentos”, en el Teatro Nacional y el sainete *Mañana será otro día*, escrito en colaboración con Alberto Vacarezza y José González Castillo, así como reformó y reestrenó *Música barata*, con la compañía de Luis Arata. En 1931 estrenó la comedia *Cuidado con las bonitas*, por la compañía de Olinda Bozán en el Teatro Comedia, y en los dos años siguientes se dedicó a las obras en colaboración. Escribió con Pedro E. Pico y José González Castillo *Detrás de cada puerta*, “brochazos de la vida porteña en siete episodios” estrenada en el Teatro Broadway en 1932, por la compañía Argentina de Grandes Artistas, y *El camino del infierno*, estrenada en 1933 en el Teatro Buenos Aires por la compañía Muiño-Alippi. También estrenó la comedia grotesca *El pavo de la boda*, junto a Camilo Darthés, Carlos Damel, Pedro

E. Pico, Pedro E. y José González Castillo, en 1933 en el Teatro Broadway, por la compañía Argentina de Grandes Artistas.

Su extensa y variada labor dramática culminó en 1934 con *Les llegó su San Martín*, comedia estrenada en el Teatro Buenos Aires, por la compañía Olinda Bozán. A partir de esa fecha, su actividad se concentra en las actividades gremiales y de gestión teatral. En forma paralela a su labor de dramaturgo, entre 1925 y 1930 ejerció como director escénico, asesor literario y director artístico de las compañías de Roberto Casaux, Cesar Ratti y Olinda Bozán. Puso en escena con la compañía de Blanca Podestá en el Teatro San Martín la obra póstuma de Francisco Defilippis Novoa *Sombras en la pared*, en 1931, por lo que la crítica considera a la obra concluída por Alejandro Berruti.

Como dijimos, se abocó a la acción gremial en favor de los autores, presidiendo el Círculo Argentino de Autores (escisión de la Sociedad Argentina de Autores) en el período 1933-1934. Fue uno de los artífices de la unión entre ambas instituciones, lo que dio pie a la creación de Sociedad General de Autores de la Argentina - Argentores, de la que formó parte desde su constitución y durante treinta años. Fue presidente de Argentores en dos períodos, entre 1940-1942 y entre 1947-1949, y en 1947 asumió la presidencia del Consejo Panamericano de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores, organismo que rige a todas las entidades autorales del mundo. En ocasión de cumplir cuarenta años de actividad teatral, obtuvo un reconocimiento a su trayectoria artística por parte de la revista Argentores la cual le entregó un pergamino y una placa de oro. Cuando se retiró de la acción social en Argentores, luego de treinta años de labor, en 1951, la institución, para mantenerlo en su seno, le ofreció el cargo de director de su Biblioteca social y pública, cargo que ocupó hasta su muerte.

Además, en este período ocupó cargos de gestión teatral. Desempeñó el cargo de Administrador General del Teatro Nacional de Comedia y del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, junto a su director Antonio Cunill Cabanellas, desde la creación de ambas instituciones desde 1936. Según su sobrino Rómulo Berruti, el propio Antonio Cunill Cabanellas le propuso a Matías Sánchez Sorondo, presidente de la Comisión Nacional de Cultura, a Alejandro Berruti como administrador general del Teatro Nacional de Comedia, lo que fue inicialmente objetado por el funcionario conservador, debido a ser Berruti autor de la obra *Madre Tierra*, “un dramón socialista que hasta Nicolás Repettó ha usado en campaña!” (Seibel, 2011: 38-39). Luego de la renuncia de Antonio Cunill Cabanellas el 22 de octubre de 1940, Alejandro Berruti asumió el rol de Director General del Teatro Nacional de Comedia y del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Fue director del INET hasta la designación de José Antonio Saldías en diciembre de 1941, y continuó en el cargo de director-administrador del Teatro Nacional de Comedia hasta la llegada del peronismo al poder, con la designación el 19 de noviembre de 1946 de Claudio Martínez Payva como director del mismo. Así culminó la gestión de Alejandro Berruti, que se extendió por once años, quien pasó a ocupar un cargo en la Comisión Nacional de Cultura.

Alejandro Berruti continuó vinculado al INET, dictando conferencias y publicando artículos en las publicaciones de esta institución. En 1958 dictó la conferencia “Problemas del teatro nacional”, junto a Violeta Antier y José Marial en la Asociación de Ex-alumnos de la Escuela N°10 “José Juan Biedma” y en 1959 publicó el artículo “El autor en el momento actual del teatro argentino”, en el N°2 de la Revista de Estudios de Teatro, editada por el INET. En 1960 dictó la conferencia “El teatro breve en

el repertorio nacional”, cuyo texto fue publicado en *Revista de Estudios de Teatro* (1962). En 1963 dictó la conferencia “Dos generaciones en el teatro nacional”, confrontando el teatro la época entre 1920-1940 y 1960.

Alejandro Berruti falleció en Buenos Aires el 31 de agosto de 1964, a los 76 años de edad, mientras continuaba desempeñándose como director de la Biblioteca de Argentores.

Bibliografía

- Anuario Teatral Argentino 1924-1925*, (1925), “Diccionario de Autores”, Buenos Aires: ATA Ediciones, Año 1, N°1, pp. 246-247.
- Berruti, Alejandro E. (1920) “Madre Tierra”, en: Buenos Aires: *La Escena*, Año 3, N°127.
- (1920). “El primer desliz”; Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 3, N°102.
 - (1920). “La mejor doctrina ”; Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 3, N°141.
 - (1920). “Sanatorio modelo”; Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 3, N°101.
 - (1920). “Un minuto de alegría”; Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 3, N°141.
 - (1921). “Concurso de belleza ”; Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 4, N°156.
 - (1921). “La sorpresa”; Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 4, N°156.
 - (1922). “La suprema ley”; Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 5, N°203.
 - (1923). “Ku Klux Klan ”; Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 6, N°268.
- Berruti, Alejandro E. y De Bassi, Arturo (1923) “La yunta brava”, en: Buenos Aires: *La Escena*, Año 6, Suplemento 89.
- Berruti, Alejandro E. (1923). “Papá Bonini”; Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 6, N°264.
- (1926) “¡Qué noche de bodas!...”, en: Buenos Aires: *La Escena*, Año 9, N°408.
 - (1926) “Viejo lindo!” en: Buenos Aires: *La Escena*, Año 9, N°442.
 - (1926) “El rival de Valentino”, en: Buenos Aires: *La Escena*, Año 9, N°436.

- (1927) “¡Pinta brava!”, en: Buenos Aires: *La Escena*, Año 10, N°485.
 - (1929) “Tres personajes a la pesca de un autor”, en: Buenos Aires: *La Escena*, Año 12, N°563.
 - (1930) “¡Quién tuviera veinte años!”, en: Buenos Aires: *La Escena*, Año 13, N°621.
 - (1930) “Chacarero criollo”, en: Buenos Aires: *La Escena*, Año 13, N°631.
 - (1930) “Música barata”, en: Buenos Aires: *La Escena*, Año 13, N°651.
 - (1931) “Milonga”, en: Buenos Aires: *La Escena*, Año 14, N°664.
 - (1932) “Cuidado con las bonitas”, en: Buenos Aires: *La Escena*, Año 15, N°707.
- Berruti, Alejandro E., Darthés, Camilo; Damel, Carlos; Pico, Pedro E. y González Castillo, José (1933) “El pavo de la boda”, en: Buenos Aires: *La Escena*, Año 16, N°762.
- Berruti, Alejandro E., Pico, Pedro E. y González Castillo, José (1933) “Detrás de cada puerta”, en: Buenos Aires: *La Escena*, Año 16, N°761.
- Berruti, Alejandro E., Pico, Pedro E. y González Castillo, José (1933) “El camino del infierno”, en: Buenos Aires: *La Escena*, Año 16, N°771.
- Berruti, Alejandro E. (1934) “Les llegó su San Martín”, en: *Argentores*, revista teatral, Año I, N°9
- (1945) “Madre Tierra”, en: *Argentores*, revista teatral Año XII, N°249.
 - (1959a). “El autor en el momento actual del teatro argentino”, en: *Revista de Estudios de Teatro*, Tomo I, N°2, pp. 15-23.
 - (1959b). “Influencia del género gauchesco en la evolución del teatro argentino”, en: *Revista Lyra*, Año XVII, N°174-176, p.65.
 - (1960) *Madre Tierra*, Buenos Aires: *Argentores*, Ediciones del Carro de Tesis N°38.
 - (1962a). “El teatro breve nacional”, en: *Revista de Estudios de Teatro*, Tomo II, N°5, pp. 35-39.
 - (1962b). “La biblioteca teatral”, en: *Talía. Revista de teatro y arte*, Año VII, N.º 22, p. 9.
 - (1965) *Cuidado con las bonitas*, Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tesis, Colección Teatro Breve Argentino N°4.

- (1976) “Tres personajes a la pesca de un autor”, en: Marco, S. Posadas, A., Speroni, M. y Vignolo, G. (selección), *Antología del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba.
 - (1985) *Cuidado con las bonitas*, Buenos Aires: Colihue, p. 239.
 - (2016) “Madre Tierra”, en: Seibel, Beatriz (comp.) *Antología de obras de teatro argentino. Tomo 11 (1913-1916)*, Buenos Aires: INTeatro.
- Foppa, Tito Livio (1961). *Diccionario Teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires: Argentores, Ediciones del Carro de Tesis.
- González Velasco, Carolina (2012). *Gente de teatro*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, pp. 150-151.
- Seibel, Beatriz (2011). *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*. Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro.
- Tiempo, César (1943). “Alejandro E. Berruti, autor de un vigoroso alegato contra los explotadores del agro, es el piloto del Teatro Nacional de Comedia”, en: *Máscaras y caras*, Buenos Aires: Editorial Arrayán, pp. 77-82.

José Antonio Saldías (1941-1946)

Laura Mogliani



José Antonio Saldías nació en Buenos Aires el 31 de diciembre de 1891 y falleció en la misma ciudad el 13 de marzo de 1946. Era hijo del historiador, abogado, militar, político y diplomático porteño Adolfo Saldías, secretario de Sarmiento y autor de “Historia de la Confederación Argentina”. Autor prolífico, José Antonio Saldías fue sobre todo dramaturgo y periodista, pero también narrador, director de teatro, letrista de canciones y guionista de cine. En “El sainete que yo he visto” Saldías relata cómo fue su acercamiento al teatro. En 1904, mientras cursaba pupilo el bachillerato, a los 14 años, tenía como compañeros a Argentino y Marino Podestá, hijo y sobrino de Pepe Podestá, que se presentaba en el Teatro Apolo. Saldías escapa del colegio y Argentino Podestá lo introduce en el Teatro Apolo, donde tiene

el privilegio de “ver las funciones entre bastidores”. El deslumbramiento que le produce el teatro define su futura vocación, y lo lleva a iniciar muy joven su actividad teatral, instalando un teatro en el interior del colegio, en el salón de estudios. Realizaban funciones los domingos, los actores eran él mismo junto a alumnos pupilos, mientras que el público eran los alumnos externos y sus familias (Saldías, 1936: 56-57). En 1908 ingresó en la Escuela Naval por decisión de su padre, donde fundó un periódico, *La Semana Chichona*, y en 1910 abandonó sus estudios, que no se correspondían con su vocación. Al salir de la Escuela, a los diecinueve años, se inicia en el periodismo, ingresando en la redacción de *La Razón* y como narrador.

En 1913 inicia su prolífica carrera como dramaturgo, con el estreno de *Noche de Garufa*, su primera obra, un cuadro de costumbres porteñas, interpretado por Roberto Casaux. Su segunda obra fue *El distinguido ciudadano*, comedia escrita en colaboración con Raúl Casariego, estrenada en 1915 también por Roberto Casaux, bajo la dirección de Joaquín de Vedia. El propio Saldías (1945: 15-16) reconoce que él y Casariego tuvieron en vista a Casaux al elaborar el personaje protagónico de Gregorio Palleja. Esta obra tuvo tanto éxito que consagró a Saldías como autor y a Casaux como actor. El diario *Crítica* de noviembre de 1915 opinaba que “*El distinguido ciudadano* es sin duda alguna la mejor comedia del año y a eso se debe que haya alcanzado mayor número de representaciones que las demás”. Alcanzó una cifra récord de representaciones y se repuso al año siguiente.

Saldías continuó estrenando obras teatrales con asiduidad, las siguientes son *El gaucho robles* (1916) comedia nativista estrenada por la cia. de Angelina Pagano y *El caballo de Bastos* (1917), estrenada por la cia. Argentina de Comedias Lola Membrives - Roberto Casaux bajo la dirección de Joaquín de Vedia, con la

que también alcanza un notable éxito, llegando a las cincuenta representaciones. En esta obra Casaux interpretaba con maestría un tipo porteño de gran dignidad y Lola Membrives un tipo varonil, un chico de dieciséis años, mientras César Ratti al personaje cómico Baulito. Luego, la obra fue retirada del Apolo y la repuso ese mismo año la cia. Podestá Ballerini en el Teatro San Martín, donde se representó cien veces consecutivas con gran éxito, tanto en Buenos Aires como en gira por Argentina y en Montevideo entre 1917 y 1918. Esta fue la primera obra teatral que Saldías publicó por Argentores en 1917 y luego la reeditó en la revista Bambalinas en 1918. A partir de ese momento, continuó publicando en forma continua sus obras teatrales en los medios mencionados, así como en la Revista *La Escena*, como puede verse en la extensa bibliografía de su autoría que acompaña esta semblanza.

Saldías continuó su prolífica labor como dramaturgo, en el mismo 1917 estrenó *El candidato del pueblo*, sainete presentado por una de las compañías teatrales más importantes del teatro popular, la de Enrique Muiño y Elías Alippi, y *Blasones de plata*, comedia estrenada por la cia Rosich-Ballerini. En 1918 estrenó *El compañero de pieza*, comedia presentada nuevamente por la cia. Muiño-Alippi, con gran suceso; *La casa de las fieras*, comedia estrenada por la cia. Roberto Casaux, y *El comité de Loma Verde*, sátira política escrita en colaboración con Raúl Fernando Eguía, estrenada por la cia. César Ratti y Felisa Mary. En ese mismo año, Saldías incursionó en la política, y fue miembro del Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires. Pero su actividad política fue breve, y al año siguiente en 1919 tuvo un prolífico año, ya que estrenó seis obras teatrales: la comedia *La Perla de la Madona* (cia. L. Arata-L. Simari-J. Franco); *La cortada* (cia. Arturo Podestá); *Delirio de grandezas*, comedia que escribe a pedido de

su amigo Julio Sánchez Gardel, para la cia. Orfilia Rico, de la que éste era director, y le depara un gran éxito, llegando a las doscientas cuarenta representaciones. Esta comedia gira en torno a los deseos de figuración y ascenso social por parte de la clase media. Ese mismo año continúa estrenando *El divino tesoro*, fantasía bohemia presentada también por la cia. Orfilia Rico; *La Mondonera*, poema heroico estrenado por la cia. Rivera-De Rosas y *El pecado de amar*, comedia dramática presentada por la cia. Angela Tesada, dirigida por Armando Discépolo, con la que obtiene un éxito significativo.

A partir de ese mismo año, 1919, comienza su actividad gremial en la Sociedad General de Autores de la Argentina, Argentores. Es secretario de la entidad en el bienio 1919-1920, y continuará durante toda su vida ligado a esta entidad, ocupando diversos cargos: vocal (1921-1922, 1923-1924), secretario nuevamente (1922-1923, 1924-1925), tesorero (1925-1927). En 1920 tiene un gran fracaso, *El campeón del kilómetro*, obra que luego el mismo Saldías reconoce como equivocada, estrenada por Roberto Casaux. Este fracaso no lo amedrenta, y ese mismo año estrenó también *La leona de Castilla*, comedia estrenada por la cia. Orfilia Rico; *Corrientes y Esmeralda*; sainete estrenado por la compañía de Luis Vittone y Segundo Pomar, una de las más importantes de sainetes y revistas. En 1921 estrenó *Boheme*, cuatro episodios románticos presentados en el Teatro Florida, *No hay tierra como mi tierra*, fantasía escrita en colaboración con José Carrilero, en el Teatro Nacional. En ese mismo año, se produce un conflicto en el campo teatral, y José Antonio Saldías se adhiere a la Federación de Gentes de Teatro, formada por autores, actores y trabajadores de teatros de Buenos Aires y de las provincias. Y en el marco de esa causa “federacionista”, sale de gira por el interior del país con la Compañía Florencio Sánchez. Luego de la pérdida

de este movimiento, estrenó en 1922 con gran éxito *La señora Ministra*, sátira política estrenada en el Teatro Municipal de Bahía Blanca con la cia. de Felisa Mary, María Esther Buschiazzo y Juan Mangiante, y *¡Siga el corsol!*, sainete estrenado por la cia. Marcela Waiss en el Teatro Variedades.

En 1923 estrenó la comedia *Los angelitos*, por la cia. L. Simari-J. Franco, la comedia *La Cagnotte*, por la cia. Pascual Carcavallo, y Jesús Moreira, en el Teatro Victoria. En 1924 estrenó *La Porota*, *El señor Gobernador* y *La casa de barro*, esta última estrenada por la cia. de Pascual Carcavallo en el Teatro Nacional, en la víspera de su partida para Europa. El protagonista de esta comedia de costumbres, Julián, se constituye en el personaje embrague, que como portavoz del autor, explicita la tesis de la obra, centrada, por una parte, en impugnar la estimación de los hombres por su linaje y abolengo, y no por sus valores personales y por otra parte, la tesis sustenta la valoración del trabajo y la honestidad, frente a la acción interesada y el engaño. Julián, acciona con el objeto de lograr el bienestar de su familia, y su “recuperación ética”, volver a instaurar en ella los valores morales, especialmente la sinceridad y la honestidad. La comicidad se centra en el personaje de Jesusa, interpretado con gran éxito por Olinda Bozán, una mucama negra que a lo largo de la obra cae constantemente en el ridículo de creerse una eximia tonadillera, mientras canta terriblemente. A continuación estrenó tres obras en el Teatro Nacional con la cia. Pascual Carcavallo: *La muchacha de Montmartre* (1925), *Tucumancito* (1925), con la actuación de Olinda Bozán y Libertad Lamarque, y *El bandoneón* (1926), sainete en el que Olinda Bozán interpretaba un tango.

En 1926 retomará con mayor intensidad su rol de director teatral. Primero codirigió con Discépolo la compañía encabezada

por Carlos Perelli y Milagros de la Vega en una gira que realizó por el interior y exterior del país, con un repertorio formado por obras de autores nacionales. Las funciones eran precedidas por conferencias en que los directores, Saldías y Discépolo, exponían sobre la obra y el autor que iban a interpretar. En 1927 dirigió la Compañía de Teatro Breve encabezada por José Ramírez, presentando una temporada en Montevideo, en la que sus mayores éxitos los alcanzó con obras de Armando Discépolo. En 1927 también editó una revista en homenaje a haber cumplido sus diecisiete años literarios, a la que denominó *Mi revista*. En ella incluye poemas, una reflexión sobre la situación contemporánea del teatro nacional, un homenaje a su padre, relatos y una obra teatral *Mimí ha vuelto...*, episodios bohemios, estrenados por la cia. de Eva Franco ese mismo año. Además, se refiere así a su vocación literaria:

condenado en primera instancia por el delito de vocación a escribir apasionada, desordenada, entusiastamente, en segunda instancia fue confirmada la sentencia. He apelado. No sé lo que me depara la última instancia, pero tengo el presentimiento de una perpetuidad, rota solamente el día en que, un poquito cansado, me declare cadáver. (1927: 4).

Además de dramaturgo, José Antonio Saldías fue también un excelente narrador, siendo de su autoría las novelas *Pecado sin belleza*, *Muñeca*, *Náufragos*, *Tucumancito*, *Luz de candilejas*, *Un juramento de amor*, y el cuento *Juan Moreira en la comisaría*. Tuvo, además, una extensa carrera como periodista, que como ya comentamos inició a los diecinueve años, enfocada en temas teatrales. Ha sido redactor de los diarios *Crítica*, *La Razón*, *La Verdad*, *Última Hora*, *Tribuna*, *La Argentina* y *La Tarde*. Fue colaborador del Suplemento Literario de *La Nación* y de las revistas *Fray Mocho*, *Sherlock Holmes*, *La Novela Semanal*, *El suplemento*

(donde tuvo a su cargo la sección “Comentarios Teatrales”) y ¡Aquí está!. Su escritura se extendió a la música, como letrista de canciones, y al cine, como guionista cinematográfico. Entre sus canciones están la canción campera *El pañuelo de seda* (1922, con música de José Antonio Aguilar) y los tangos *Bizcochito* (1924, escrito para su obra *La Porota*, con música de Renzo Ferrari), *Muchachita de Montmartre* (1925, estrenado en la pieza del mismo nombre) y ¡*Perdón, Viejita!* (1925), estos dos últimos con música de Osvaldo Fresedo y grabados por Carlos Gardel. ¡*Perdón, Viejita!* inspiró el guión del filme mudo del mismo nombre, dirigido en 1927 por José Agustín Ferreyra. Como guionista de cine, escribió el guión de *Cadetes de San Martín* (1937) dirigida por Mario Soffici, protagonizada por Enrique Muiño y Elías Alippi, y los diálogos de *Turbión* (1938), dirigida por Antonio Momplet, autor también del guión, y protagonizada por Luisa Vehil y Francisco Petrone.

En la década del 30, la producción teatral de Saldías disminuye, estrenando *Mariquita Naranjazo* (1932) en el Teatro Nacional, *El Pollo Almada* (1935) por la cia. Cicarelli-Charmiello-Dardes, *Ocho en línea* (1935) por la cia. De Florencio Parravicini, y culminando su trayectoria con su última comedia *Mire que es chiquito el mundo* (1936), por la cia. De León Zárate. En estos años aumenta su labor societaria en Argentores, ocupando en 1934 nuevamente el cargo de secretario, y como conferencista, presentando en 1936 en el recién creado INET la disertación “El sainete que yo he visto”, cuyo texto luego publica en el *Cuaderno de Cultura Teatral N°4* (1936). Desde 1937 dirige el Boletín Social de Argentores y la Oficina de Prensa y Propaganda de la misma entidad. Además, agrega a su nutrida trayectoria el rol docente, al sumarse en 1940 como Profesor de Arte Escénico al Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. Y en 1942 fue designado director del Instituto

Nacional de Estudios de Teatro y del Museo del Teatro, cargo que desempeñó con gran productividad y dedicación hasta el momento de su muerte. Además de su rol de gestión, también creó y dirigió el *Boletín de Estudios de Teatro*, publicado por el INET, en el que publicó artículos de investigación histórica, en especial las biografías de Julio Sánchez Gardel (1942), Roberto Casaux (1945) y Mariano Galé (1947), así como también publica “Rivadavia en el teatro” (1945), texto de la conferencia pronunciada el 15 de septiembre de 1945 en la “Asociación Bernardino Rivadavia” de Bahía Blanca, en representación de la Comisión Nacional de Cultura. En 1945 y al momento de su fallecimiento el 13 de marzo de 1946 era director del INET, miembro de las Juntas Directivas de la Casa del Teatro y de Argentores, director del Boletín Oficial y Jefe de la Oficina de Prensa y Propaganda de Argentores. En 1947, al cumplirse el primer aniversario de su fallecimiento, la Comisión Nacional de Cultura dispuso rendir homenaje a su memoria descubriendo un retrato del extinto en la Dirección del INET. Al acto asistieron autoridades de dicha comisión, representantes de todas las entidades teatrales del país, del periodismo nacional, amigos y compañeros de Saldías, el personal del Instituto y de distintas dependencias. El nuevo director del INET, Juan Oscar Ponferrada, al descubrir el retrato, pronunció en su discurso:

Mucho debe a Saldías el Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Quién esto afirma está advirtiendo a diario cómo en la vida orgánica de nuestra dependencia el sello personal de su notable ex-director sobrevive (1947: 25).

Además, Argentores creó en su honor en 1947 el Premio José Antonio Saldías, que otorgó en el Festival de Teatros Independientes organizado por el INET.

Bibliografía

- Anuario Teatral Argentino 1924-1925, (1925), “Diccionario de Autores”, Buenos Aires: ATA Ediciones, Año 1, N°1, pp. 276-277.
- Castagnino, Raúl H. (1986). “Evocación de José Antonio Saldías”, en Revista de Estudios de Teatro, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Año IV, N°15, pp. 58-65.
- Foppa, Tito Livio (1961). *Diccionario Teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires: Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, pp. 601-602.
- Pellettieri, Osvaldo (director) (2002). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.II. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires: Ed. Galerna.
- Ponferrada, Juan Oscar (1947). “José Antonio Saldías”, en: Buenos Aires: Boletín de Estudios de Teatro, Año V, N°16, pp. 25.
- Saldías, José Antonio y Casariego, Raúl (1916). *El distinguido ciudadano; comedia satírica en tres actos*, Buenos Aires: Librería Teatral “Apolo”.
- Saldías, José Antonio (1917). *El caballo de Bastos; comedia en tres actos*, Buenos Aires: Sociedad Argentina de Autores.
- (1918). “Blasones de plata”; comedia en tres actos. Buenos Aires: *La Escena*, Año 1, N°23.
 - (1918). “El caballo de Bastos”; comedia en tres actos, Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 1, N°36.
 - (1918). “El gaucho Robles”; comedia en tres actos, Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 1, N°21.
- Saldías, José Antonio y Casariego, Raúl (1918), “El distinguido ciudadano”; comedia satírica en tres actos, Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 1, N°32.
- Saldías, José Antonio (1918). “El compañero de pieza”. Buenos Aires: *La novela cómica porteña*, Año 1, N°15.
- (1919). “El petit salón”; crónica porteña en tres cuadros, Buenos Aires: *La Escena*, Año 2, N°66, pp. 28.
 - (1919). “La Montonera”; poema heroico en tres jornadas, Buenos Aires: *La Escena*, Año 2, N°66.

- (1919). "El divino tesoro"; fantasía bohemia en un acto, Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 2, N°66.
 - (1919). "La cortada", Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 2, N°61.
 - (1919). "Delirio de grandezas"; comedia en tres actos, Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 2, N°66.
 - (1919). "El compañero de pieza"; comedia en un acto y tres cuadros. Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 2, N°61.
 - (1919). "El pecado de amar"; comedia dramática en tres actos, Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 2, N°77.
 - (1919). "La casa de las fieras"; comedia en tres actos. Buenos Aires: *La Escena*, Año 2, N°37.
 - (1919). "La Perla de la Madona"; comedia en un acto y 3 cuadros, Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 2, N°47.
- Saldías, José Antonio y Eguía, Raúl Fernando (1919). "El comité de Loma Verde"; sátira política en dos actos. Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 2, N°47.
- Saldías, José Antonio (1920), "Corrientes y Esmeralda"; sainete en un acto y cuatro cuadros, Buenos Aires: *La Escena*, Año 3 N°108.
- (1920). "La bohemia loca"; comedia en un acto. Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 3, N°106.
 - (1920). "La leona de Castilla"; comedia en tres actos, Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 3, N°106.
- Saldías, José Antonio y Carrilero, José (1921). "No hay tierra como mi tierra"; fantasía en un acto y seis cuadros, Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 4, N°179.
- Saldías, José Antonio (1921). "El gaucho Robles"; comedia en tres actos, Buenos Aires: *La Escena*, Año 4, N°151.
- Saldías, José Antonio y Casariego, Raúl (1921). "El distinguido ciudadano"; comedia satírica en tres actos, Buenos Aires: *La Escena*, Año 4, N°137.
- Saldías, José Antonio (1921). "Boheme"; cuatro episodios románticos. Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 4, N°191.

- (1921). "El candidato del pueblo"; sainete en un acto y tres cuadros. Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 4, N°191.
- (1922). "¡Siga el corso!": sainete en un acto y tres cuadros, Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 5, N°220.
- (1922). "La señora ministra"; sátira política en tres actos., Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 5, N°226.
- (1923). "Los angelitos"; comedia en dos actos. Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 6, N°274.
- (1924). "Jesús Moreira"; pieza en tres actos, Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 7, N°300.
- (1925). "La muchacha de Montmartre"; pieza en cinco cuadros, Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 8, N°394.
- (1925). *Tucumancito*; comedia en cuatro cuadros. Tucumán: Talleres Gráficos "El INCA". ,
- (1926). "El amor, la mujer y el varón en nuestro teatro", Buenos Aires: *Anuario Teatral Argentino* 1925-1926, Año 2, Nro.2, pp. 143-144.
- (1926). "El bandoneón"; sainete en tres cuadros. Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 9, N°451.
- (1926). "La cagnotte"; comedia en dos actos. Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 9, N°412. Corrientes
- (1926). *Tucumancito*; comedia en cuatro cuadros. s.e.
- (1927). *Mi Revista*. Buenos Aires: El Autor. Incluye "Mimí ha vuelto"; 4 episodios bohemios.
- (1927). "Primavera en otoño"; comedia en tres actos, Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 9, N°469.
- (1928). *Gomina y Jazz-Band*, comedia en cinco actos breves con comentarios de su autor. Buenos Aires: Talleres Gráficos L.J. Rosso.
- (1930). "La gringa Federika"; comedia en tres actos breves, Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 13, N°653.
- (1932). "Mariquita Naranjazo"; comedia en tres actos breves, Buenos Aires: *Bambalinas*, Año 14, N°720.

- (1933). "La casa de barro"; comedia de costumbres en tres cuadros. Buenos Aires: Bambalinas, Año XVI, N°744.
- (1934). "Delirio de grandezas", en Argentores, Revista Teatral, Año I, N°21.
- (1935). "El Pollo Almada", Buenos Aires: Argentores, Revista Teatral, Año II, N°68.
- (1935). "Ocho en línea", Buenos Aires: Argentores, Revista Teatral, Año II, N°54.
- (1935). "Romance Federal", Buenos Aires: Argentores, Revista Teatral, Año II, N°44.
- (1936). "El sainete que yo he visto", en Cuadernos de Cultura Teatral, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Vol.4, pp. 53-69.
- (1936). "Mire que es chiquito el mundo", Buenos Aires: Argentores, Revista Teatral, Año III, N°124.
- (1940). "La gringa Federika", Buenos Aires: Argentores. Revista Teatral, Año VII, N°184.
- (1942). "Julio Sánchez Gardel". en: Julio Sánchez Gardel, Los Mirasoles. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 7-13.
- (1945). "Itinerario de Roberto Casaux", en Cuadernos de Cultura Teatral, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Vol.21, pp. 9-42.
- (1945). "Rivadavia en el teatro", Buenos Aires: Boletín de Estudios de Teatro, Año III, N°11, pp. 185.
- (1947). "Mariano Galé. Benemérito del Teatro Argentino", en Cuadernos de Cultura Teatral, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Vol.22, pp. 9-60.
- (1957). "El candidato del pueblo"; sainete en un acto y tres cuadros. En Carella, Tulio , El sainete criollo, Buenos Aires: Librería Hachette, pp. 321-351.
- (1968). *La inolvidable bohemia porteña. Radiografía ciudadana del*

primer cuarto de siglo. Buenos Aires: Freeland.

- (2017). “Los Angelitos”, en: Seibel, Beatriz, *Antología de obras de Teatro Argentino desde sus orígenes hasta la actualidad*. Tomo XIV (1921-1930), Buenos Aires: INTeatro, pp. 95.
- (2017). Tucumancito, en: Seibel, Beatriz, *Antología de obras de Teatro Argentino desde sus orígenes hasta la actualidad*. Tomo XIV (1921-1930), Buenos Aires: INTeatro, pp. 131.
- (s/f). “Romance federal”; evocación histórica de 4 episodios de la tiranía, Buenos Aires: L. J. Rosso.

Edmundo Guibourg (1946)

Laura Mogliani



Periodista, crítico, dramaturgo, traductor, ensayista y director teatral, Edmundo “Pucho” Guibourg nació en Buenos Aires el 15 de diciembre de 1893. Su familia se mudó cuando tenía cinco años al barrio de Abasto, donde conoció a Carlos Gardel, amistad que cultivó toda su vida. Realizó sus estudios secundarios en la Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta, aunque no los culminó, incorporándose desde muy joven al ambiente teatral, frecuentando los lugares de encuentro de intelectuales como el café “Los Inmortales” desde 1910. Se inició en el periodismo gráfico, como caricaturista de

figuras del ambiente, donde obtuvo el seudónimo de “Pucho”, ya que agregaba siempre a sus dibujos un puchero humeante en el suelo. Se inició como cronista teatral en el año 1911 en el diario *Tribuna*, luego en *Crónica* y colaboró en *Última Hora*, al tiempo que trabajaba como caricaturista. En 1912 abandonó definitivamente la caricatura, para dedicarse de lleno al periodismo escrito, ejerciendo la crítica teatral en *La Vanguardia*, periódico del Partido Socialista del cual era simpatizante. También fue jefe de la página teatral de *La Verdad*, colaboró en la revista *La Nota*, y posteriormente en 1917 se incorporó al diario *Crítica*, donde trabajó durante 26 años. En ese diario fue corresponsal extranjero en París, luego ocupó el rol de jefe de la Sección Teatros y publicó desde 1933 la columna “Calle Corrientes”, en la que se refería a las noticias teatrales del momento, algunos de cuyos artículos fueron recopiladas en su libro homónimo (Guibourg, 1978) en forma temática. Luego ejerció el periodismo en el diario *Clarín*, donde publicó notas y apostillas.

Como dramaturgo, estrenó su primera obra, *El sendero en las tinieblas*, con la compañía Pagano-Ducasse en el Teatro Liceo el 5 de agosto de 1921, protagonizada por Angelina Pagano y José Gómez y luego publicada por la revista *Teatro popular* ese mismo año. La pieza alcanzó las cien representaciones por lo que, alentado por el éxito, al año siguiente estrenó con la misma compañía *Cuatro mujeres* el 11 de agosto de 1922 en el Teatro Smart, protagonizada por Angelina Pagano y Nicolás Fregues. En 1924 Lugnoe-Pöe asistió a una representación extraordinaria de *El sendero en las tinieblas*, realizada en el Teatro Liceo por la compañía Pagano-Ducasse. El *sendero de las tinieblas* se reestrenó en 1949 en el Teatro Liceo, con la cia. Española de Ana Lasalle, y en el Teatro del Pueblo, con dirección de Lenidas Barletta, en 1971. Edmundo Guibourg también se dedicó a la traducción de obras

teatrales, la primera de las cuales fue la traducción de *El doctor Kohn*, especialmente solicitada por el autor Max Nordau. Algunas de estas traducciones fueron publicadas, como fue el caso de su traducción de *El tren fantasma*, de Arnold Ridley, obra estrenada por la compañía de Eva Franco en 1933 y publicada por la revista *Bambalinas* en 1934. Abandonó la escritura teatral por muchos años, hasta que en 1965 publicó la obra *La dicha que me diste*, obra que había escrito años atrás y que modificó para la ocasión.

Edmundo Guibourg también fue ensayista y conferencista sobre temas teatrales. Como ensayista, fue autor de varios trabajos, como el “Prólogo” a *Creadores del Teatro Moderno* de Galina Tolmacheva (1946), escrito cuando era Director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. También realizó el “Estudio Preliminar” a la reedición del libro de Mariano Bosch, *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá* (1962) y fue autor del prólogo al *Teatro Completo* de Luigi Pirandello (1964), extenso prefacio que inicia refiriendo que conoció en calidad de periodista a Pirandello en Buenos Aires, en ocasión de su primer arribo en 1927, trato amistoso que reanudó en su segunda visita a la Argentina y en encuentros en París y Roma. Además, publicó los artículos “Puro juego”, en la *Revista de Estudios de Teatro*, (1965), en el que relaciona al teatro con el juego y “Los Hermanos Podestá (1851-1945)”, en la recopilación de biografías *Quien fue en el Teatro Nacional* (1969). Una de sus últimas producciones fue el artículo “Armando Discépolo de cerca”, publicado en la revista *Teatro* (1981), que también comienza con el relato de cuándo y cómo conoció a Discépolo. Entre la gran cantidad de conferencias que dictó, destacamos las que dictó en el INET: “La Crítica y el Teatro” (1959), “Florencio Sánchez” (1960), “Dos generaciones en el teatro nacional” (1963), “El Teatro Nacional” (1968), “Autores del 900. De Coronado a Laferrère”

(1970), y el ciclo de cuatro conferencias “El teatro, liberador de tabúes” (1972).

A su labor de escritura, Edmundo Guibourg sumó la de dirección teatral, fue director artístico y asesor de diversas compañías durante más de tres décadas. Se inició en la dirección en 1917 en la compañía de Camila Quiroga, de la que fue asesor literario durante seis años, y también dirigió la compañía de Luis Sandrini. Dirigió a Mecha Ortiz en *La piccola fiorentina*, del autor italiano Forzano; a Tita Merello en *Sexteto*, obra del autor húngaro Fodor; a Luis Sandrini y Angelina Pagano en *Juan Globo*, de Orlando Aldama, gran éxito que superó las cuatrocientas representaciones (y que luego tuvo su versión cinematográfica); a Luis Arata en *Tutto per benne* (Que todo sea para bien), de Pirandello; a Berta Singerman en *La dama del mar*, de Ibsen, y a innumerables autores y actores (Naios Najchaus, 1984: 151-152).

Edmundo Guibourg no fue solo director teatral, sino también radioteatral, cinematográfico y televisivo. Creó y dirigió una compañía de radioteatro junto a Samuel Eichelbaum, que presentaron en 1933 la obra *De la noche a la mañana*, de Eduardo Ugarte y José López Rubio, que contó con la calurosa presentación de Federico García Lorca, quien se sumó a esta iniciativa porque quería dar a conocer esta obra al público porteño (Gibson, 1998: 284). Este elenco radioteatral estaba integrado por Maruja Gil Quesada, Teresa Serrador y Mario Sóffici, entre otros (Guibourg, 1978: 148). Lorca se había acercado a conocer a Guibourg, que en ese momento trabajaba como secretario de la Casa del Teatro, para agradecerle su crítica a *Bodas de sangre* y se hicieron muy amigos, compartiendo muchos momentos en los seis meses de residencia de Lorca en Buenos Aires entre 1933 y 1934 (Medina, 1999: 47). Fruto de esta amistad, fue el impulso de llevar al cine la obra de este autor. Así, Edmundo Guibourg tuvo

también una labor cinematográfica, como guionista y director de *Bodas de sangre* (1938), según la obra homónima de Federico García Lorca. Fueron los intérpretes de este film Margarita Xirgu, Pedro López Lagar, Amalia Sánchez Ariño, Amelia de la Torre, Elena Cortesina, Enrique Alvarez Diosdado. Su labor cinematográfica suma su participación en el documental *Gardel, el alma que canta* (1985), con dirección de Carlos Orgambide y guión de Guillermo Fernández Jurado. En este documental acerca del cantor y compositor de tangos, Guibourg presenta su testimonio sobre su amistad con Gardel. En televisión, Edmundo Guibourg dirigió dos emisiones de programas dedicados a la adaptación de obras teatrales al medio televisivo. Dirigió un capítulo del ciclo *Gran Teatro Universal*, denominado “La Señora Morley, dos en una” (1970), así como uno de Alta Comedia titulado “Todo sea para bien” (1971).

A su labor como periodista, dramaturgo y director, Edmundo Guibourg sumó su extensa y continua labor societaria en Argentores. Fue miembro de la Junta Directiva durante varios períodos, Secretario General, Vicepresidente (1940-1942) y Presidente de la Sociedad General de Autores de la Argentina – Argentores en el período 1968-1971. En representación de los autores argentinos ha participado en numerosos congresos internacionales. En 1974 recibió el Gran Premio de Honor Argentores, establecido ese mismo año, a entregarse anualmente al asociado que se haya distinguido por su labor creativa autoral en las actividades específicas de su profesión y en su militancia en Argentores. Además, Edmundo Guibourg también se desempeñó en la gestión de otras instituciones del campo teatral. En 1945 fue presidente de la comisión para seleccionar obras e intérpretes del Teatro Nacional de Comedia y en 1946 director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, durante una breve gestión. Fue

asesor literario del Teatro Nacional Cervantes en 1956 y miembro de la Comisión de Teatro de esa misma institución desde 1958 hasta 1960. Además, presidió el Centro Argentino del Instituto Internacional de Teatro, fue miembro del Fondo Nacional de las Artes desde 1958 y secretario general de la Casa del Teatro.

En 1983 el Instituto Nacional de Estudios de Teatro le entregó a Edmundo Guibourg un especial reconocimiento al cumplir 90 años. Falleció el 12 de julio de 1986, y en 1987 recibió el Premio Konex de Honor.

Bibliografía

- Anuario Teatral Argentino 1924-1925, (1925), “Diccionario de Autores”, “Nuestros críticos”, Buenos Aires: ATA Ediciones, Año 1, N°1, pp. 262, 367
- Foppa, Tito Livio (1961). *Diccionario Teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires: Argentores, Ediciones del Carro de Tespis.
- García Olivieri, Ricardo (1993). “Edmundo Guibourg, partidario de la vida”. Buenos Aires, Clarín, 15 de diciembre, Sección Espectáculos, pp. 20.
- Gibson, Ian (1998) *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)* Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Guibourg, Edmundo (1921). “El sendero en las tinieblas”, en *Teatro popular*, Año 3, N°100.
- (trad.) (1934) “El tren fantasma”, de Arnold Ridley. Buenos Aires: Bambalinas N°759.
 - (1946). “Prólogo”, en: Galina Tolmacheva, *Creadores del Teatro Moderno*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
 - (1962). “Estudio Preliminar”, en: Mariano Bosch, *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires. Solar Hachette.

- (1964). "Prólogo", en: Luigi Pirandello, *Teatro Completo*. Buenos Aires; Compañía General Fabril Editora, pp. 9-51.
- (1965). "La dicha que me diste" en: *Argentores*, Ediciones del Carro de Tesis, N°78.
- (1965). "Puro juego", en *Revista de Estudios de Teatro*, N°IX, pp. 13-15.
- (1969). "Los Hermanos. Podestá (1851-1945)", en: *Quien fue en el Teatro Nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- (1978). *Calle Corrientes*. Buenos Aires, Ed. Plus Ultra. Prólogo de César Tiempo.
- (1981) "Armando Discépolo de cerca", en: *Teatro. Teatro Municipal General San Martín*, Año 2, N°3, pp. 6-9.
- (s/f) *Cuatro mujeres, comedia arbitraria en tres actos*. Teatro Nuevo, Biblioteca del Sindicato de Actores.

Medina, Pablo (1999) *Lorca, un andaluz en Buenos Aires 1933-1934*. Buenos Aires: Manrique Zago y León Goldstein, pp. 47-49.

Naios Najchaus, Teresa (1984). "Edmundo Guiboug", en: *Conversaciones con el teatro argentino de hoy*. N°II (1981-1984). Buenos Aires: Ediciones Agón, pp. 145-163.



Entrada al INET en su domicilio de Av. Córdoba 1199 (1985)



Ciclo de Teatro Leido (1986). En la imagen, de izquierda a derecha: Jorge Nicolini, Teresa Calero, Samy Zaremburg, Ana María Colombo, Roberto Fiore, Ricardo Risetti



Alejandra Boero galardonada con el premio “Pepino el 88”
a la dirección teatral del bienio 1985-1986 por Dorrego (1987)



Leonor Manso galardonada con el premio “Pepino el 88”
a la actriz protagónica del bienio 1985-1986
por Made in Lanús, junto a Luis Diego Pedreira (1987)



Roberto Cossa galardonado con el premio “Pepino el 88”
al autor del bienio 1985-1986 por su obra Los compadritos (1987)



De izquierda a derecha: Osvaldo Calatayud, David Di Nápoli y Lito Cruz que hace entrega del premio “Pepino el 88” a Chango Farías Gómez al músico del bienio 1993-1994 por la música creada para *La oscuridad de la razón* (1995)



Ceremonia de entrega de los premios “Pepino el 88” correspondientes al bienio 1995-1996. Al micrófono, Osvaldo Calatayud (1997)



Osvaldo Calatayud hablando durante la ceremonia de entrega de los premios “Pepino el 88” correspondientes al bienio 1995-1996. Sentado al centro, Osvaldo Dragún, director del Teatro Nacional Cervantes (1997)



Osvaldo Pellettieri recibe el premio “Pepino el 88” como personalidad destacada del teatro argentino (1997)



Los integrantes de grupo teatral “Los Macocos” galardonados con una mención del premio “Pepino el 88” del bienio 1997-1998 por su espectáculo *La Fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi* (1999)



Ulises Dumont galardonado con el premio “Pepino el 88”
al actor del bienio 1997-1998 por su actuación en *Años difíciles*,
A propósito del tiempo y *Rápido Nocturno* (1999)



El crítico e historiador Luis Ordaz galardonado
con el premio “Pepino el 88” a la personalidad destacada del
teatro del bienio 1997-1998 (1999)



Escalera de acceso a la Sala Museo del INET (1999)



Vitrinas de la Sala Museo (1999)



Vestuario
perteneciente
al patrimonio
del Museo (1999)
Foto Mariana Russo



Acto de imposición del nombre “Trinidad Guevara”
a la Sala Museo del INET, con la presencia de Cristina Lastra,
la Directora Nacional de Patrimonio Liliana Barela y
el actor Onofre Lovero (14/06/2001)



Acto de imposición del nombre “Trinidad Guevara” a la Sala Museo del INET. Presentación del Ballet Folclórico Nacional (14/06/2001)



Las hadas de la tierra encantada, obra de Mercedes Di Benedetto representada en el INET y en la Gira Federal por provincias.
Actores: Facundo Suárez y Florencia Campano (2014)



Espectáculo *Cuando el tango era teatro*, realizado en la Sala “Trinidad Guevara” del INET. Actores, de izquierda a derecha Diego Verni, Gustavo Bonfigli y Facundo Suárez (2014)



Exposición en la sala del Museo del Teatro del INET (2011)



Exposición en la sala del Museo del Teatro del INET (2011)



Exposición “Actores y actrices del Teatro Argentino” en la Sala de Exposiciones del INET (2018)



Exposición “Actores y actrices del Teatro Argentino”
en la Sala de Exposiciones del INET (2018)



Exposición “200 años de circo en Buenos Aires”
en la Sala de Exposiciones del INET (2019)



Exposición “Historia de los teatros en Buenos Aires” en la Sala de Exposiciones del INET (2022)



Exposición
“Historia de los teatros
en Buenos Aires”
en la Sala de
Exposiciones
del INET (2022)

Objetos patrimoniales del INET



Cuadro “El teatro de la Ranchería”, de la artista Léonie Matthis (1883-1952), pintado por encargo para el INET (1938)



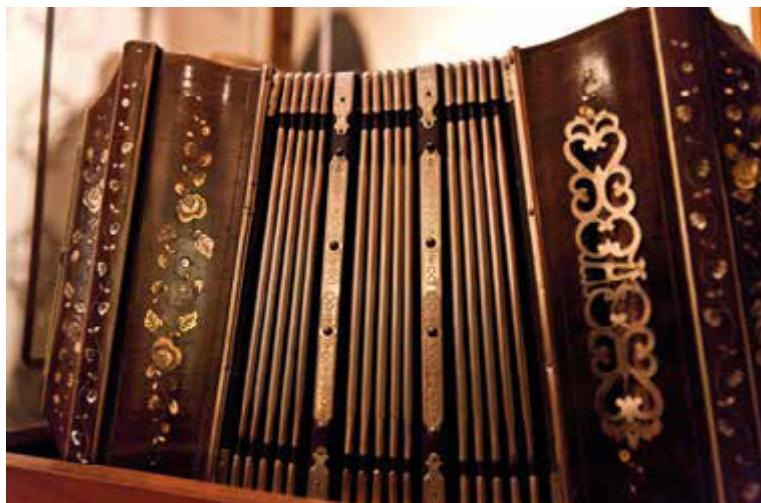
Réplica del traje
original de “Pepino el 88”,
personaje de
José “Pepe” Podestá



Traje perteneciente a Carlos Gardel,
utilizado en la película
El día que me quieras (1935)



Armonio de Antonio Podestá,
compositor del pericón *Por María*



Bandoneón de la compositora
y bandoneonista Paquita Bernardo (1900-1925)

El espacio del INET



Teatro Nacional Cervantes, sede del INET.
Foto de Daniela Villagra Romero (2023)



Entrada al INET, Av. Córdoba 1199.
Foto de Mauricio Cáceres (2023)



Biblioteca "José Marial" (2023)



Hemeroteca de la
Biblioteca “José Marial” (2023)
Foto: Daniela Villagra Romero



Archivo Histórico del INET (2023)
Foto: Rocío Riquelme



Sala de partituras del Archivo Histórico del INET (2023)
Foto: Daniela Villagra Romero

Juan Oscar Ponferrada (1946-1956)

Laura Mogliani



Dramaturgo, director escénico y poeta, Juan Oscar Ponferrada nació en la ciudad de Catamarca en 1907 y falleció en Buenos Aires el 5 de septiembre de 1990. Su obra dramática editada está compuesta por cuatro obras: *Los Pastores*, *El Carnaval del Diablo* (1943), *El Trigo es de Dios* (1947) y *Un gran nido verde* (1970). Permanecen inéditas *Pesebre* (1940), *Hoy en el Paraíso* (1958) y *Los incomunicados de Zapués* (1961).

En cuanto a sus puestas en escena, *El Carnaval del Diablo* fue estrenada el 25 de marzo de 1943 por la compañía de Eva Franco y Miguel Faust Rocha en el Teatro Politeama, bajo la dirección de Orestes Caviglia y con escenografía y vestuario de Antonio Berni.

Además de las figuras cabeza de la compañía, representaron la obra en ocasión de su estreno Carlos Perelli, Milagros de la Vega, María Rosa Gallo y Pedro Quartucci, entre otros. La música y la dirección coral estuvo a cargo de Lía Cimiglia Espinosa y la dirección coreográfica de Mercedes Quintana. Esta obra -por la que recibió el Premio Municipal de ese año y el Segundo Premio Nacional de los años 1943-1945- fue repuesta en numerosas ocasiones, entre ellas bajo la dirección del autor y con escenografía de Saúl Benavente en el Jardín Botánico en febrero de 1961, y luego en el Teatro Nacional Cervantes en 1970, bajo la dirección de Juan José Bertonasco.

El Trigo es de Dios, obra galardonada con el Primer Premio Nacional, fue estrenada el 14 de mayo de 1947 en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, bajo la dirección de Pablo Acchiardi, y repuesta, entre otras ocasiones, bajo la dirección del autor por la Comedia Cordobesa, a pedido del Director General de Cultura de esa provincia.

A pesar de no haber sido estrenada, *Un gran nido verde* recibió el primer premio del Concurso Municipal “Alberto Gerchunoff”.

Como poeta obtuvo el Primer Premio de poesía en el concurso para autores noveles organizados por la Asociación Literaria “La Peña”, por su libro *Calesitas*; en 1938 obtuvo el Primer Premio Municipal de Buenos Aires por su libro de poesías *La flor mitológica*. Además de los citados libros, Juan Oscar Ponferrada es autor de *La creciente*, *La noche y yo*, *El alba de Rosa María*, *Los abandonados del sueño* y *Don Juan Caranval*.

Además, Juan Oscar Ponferrada cumplió funciones oficiales, como la de director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro entre 1946 y 1956. En el marco de esa gestión, dirigió el Seminario Dramático, en el que cumplió una significativa

actividad formando actores y actrices, adaptando textos dramáticos clásicos para ser llevados a la escena y dirigiendo las puestas en escena de su elenco. También cumplió funciones societarias, como la vicepresidencia de Argentores. Esta trayectoria nos permite concluir que Ponferrada fue un autor dramático de rápida inclusión dentro del campo teatral de ese momento, gracias a la legitimación otorgada por los premios, las designaciones oficiales y los estrenos de sus obras en teatros nacionales o municipales. Sin duda este hecho se encuadra dentro de la política oficial teatral llevada a cabo por el gobierno peronista de esa época, en la que se destacaba su revalorización del género nativista, al que identificaba con su objetivo de propiciar un teatro para “el pueblo”, de expresión y sentido nacional (Mogliani, 1999).

Alejado de la esfera oficial luego de la caída del peronismo, en 1958 fundó la compañía teatral “Acción Artística”, que derivó luego en la Compañía de Teatro Regional (Zayas de Lima, 2017: 215). En 1960 inauguró el teatro Rio Bamba, del cual era director, poniendo en escena la obra *Sol de medianoche*, de Homero Gugliemini. Regresó al ámbito oficial primero al frente del Seminario Teatral Bonaerense, entre 1968 y 1972 y luego durante el tercer gobierno peronista, fue director del Teatro Municipal General San Martín entre junio de 1973 y junio de 1974. Se dedicó luego a la docencia universitaria en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, donde enseñaba teatro clásico.

Su dramaturgia se incluyó en el nativismo teatral, continuando conscientemente esta tradición nativista, a la que exaltó en sus escritos teóricos, como se observa en su artículo “Para una ubicación del costumbrismo criollo” (1959). Ponferrada le aportó a la poética nativista una nueva dimensión trascendente, de orden religioso y mítico . En su obra dramática concretó la intención de convertir al teatro en una práctica religiosa (*Los Pastores*),

o de llevar a la escena mitos regionales (*El Carnaval del Diablo*, *Un gran nido verde*) o relatos bíblicos (*El Trigo es de Dios*). Estos son los rasgos que caracterizaron su dramaturgia: la asimilación del teatro a su función religiosa y comunitaria y la escenificación mítica (Mogliani, 1998). En estos objetivos trataba de emular al teatro griego, al que consideraba paradigma de la relación teatro-pueblo. En su artículo “El teatro en el Plan Quinquenal” (1954: 10) expresaba:

Dos mil quinientos años han pasado desde que el genio griego desentrañó del culto de los dioses -y de uno de ellos particularmente- una forma de representación por la cual la creación del universo puede ser imitada y la vida volver a comenzar, a despecho del tiempo, en latente conflicto con la muerte. Ningún invento tuvo, como ese, vinculación tan natural con el pueblo, pues éste era a la vez su creador y su destinatario.

En ese mismo artículo destacaba 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 otros 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 es esta concepción del teatro la que concretó en su obra dramática.

Los Pastores, “Celebración de Nochebuena que hacen las gentes de las tierras del Norte, puesta en forma de égloga”, como el autor la subtitula, carece de estructura dramática, no se desarrolla en ella ningún conflicto. La obra en su totalidad

es la escenificación de los rituales previos a la celebración de la Navidad, centrados en la imagen del Pesebre. Su carácter costumbrista está subrayado por el autor en la “Noticia” previa:

Debo la sugerencia de esta pequeña égloga a la dulce y antigua tradición con que suelen las gentes de mi tierra celebrar la Navidad. Mi trabajo no ha sido más que el de trasponer a la forma teatral escenas que de niño presencié muchas veces y de cuyos recuerdos está llena mi infancia (1970, 107).

De esta obra no se consigna fecha de estreno en ninguna de las fuentes consultadas. Puede ser la denominada por Perla Zayas de Lima (2006) *Pesebre*, cuya fecha es 1940, por lo que sería la primera obra de este autor.

El Carnaval del Diablo escenifica el mito del Pucllay y los ritos del Carnaval en el noroeste. Podría considerarse una obra costumbrista, que busca pintar los festejos del Carnaval en los valles calchaquíes, si no fuera porque la intriga, de carácter sentimental, está enmarcada en una estructura mítica. La acción se inicia con la escenificación de una cosecha. Pero numerosas acotaciones, referidas tanto a efectos lumínicos como a los movimientos coreográficos de los cosechadores, indican que de ninguna manera esta escena constituye una pintura costumbrista, sino la instauración del rito de la cosecha en el ámbito teatral. El teatro adquiere en la obra de Ponferrada una función ritual, buscando semejarse al teatro griego por explícitas alusiones del autor en las acotaciones, que compara al Pucllay con Baco (1970: 133) y al coro de su obra con el de la tragedia clásica (1970: 135), ya que ambos cumplen la función de entonar en escena el cancionero popular.

Un gran nido verde escenifica la leyenda guaraní de la Caá Yarí, “deidad de la selva, y por antonomasia de la yerba mate”

(1970: 102). Comparte gran cantidad de rasgos con la obra anterior, a pesar de su gran diferencia espacial, cultural y lingüística, al ubicar la acción en Misiones, zona de influencia guraraní. La intriga sentimental, de clara índole costumbrista, se halla nuevamente inserta en un marco mítico, acentuado desde el subtítulo de la obra: "Mito en tres actos". En la figura de la Caá-Yari se integran por un lado, la leyenda de la niña pura convertida en planta de yerba mate por Dios; y por otro, la diosa de la selva, que se aparece a los mensúes cuando duermen y los encanta, dualidad característica del mito de lo eterno femenino.

Estas dos vertientes de su dramaturgia, la espiritualidad cristiana y los mitos indígenas, se unen en *El trigo es de Dios*. Esta obra establece una relación intertextual directa con el libro bíblico de Ruth, escrito alrededor del siglo IV a.C., que narra la historia de Ruth, extranjera maobita, y su casamiento con Booz. Este relato se refiere especialmente a la costumbre del Levirato, por la que cuando un hombre moría sin dejar hijos, su hermano o pariente más cercano debía casarse con la viuda a fin de darle un hijo, que llevaría el nombre del esposo fallecido y sería considerado suyo.

Esta intertextualidad se produce a dos niveles. En primera instancia, en el Prólogo de la obra, un mendigo narra la historia bíblica y se escenifica un fragmento de ella. Aquí el texto bíblico es tomado con absoluto respeto, citado, resumido y teatralizado. En una segunda instancia, en el desarrollo de la obra, la relación intertextual no deja de estar presente, pero ya no es de índole directa, sino que está dada por la trasposición de la historia bíblica al ámbito criollo: la intriga de *Un gran nido verde* remite al paratexto bíblico, aportando nuevos elementos y modificando otros. Un ejemplo de esta fusión de elementos es la construcción de los personajes, cuya identificación con las figuras bíblicas es total,

ya que se denominan de la misma manera, pero poseen rasgos criollos que las caracterizan: “Ya habrá salido Booz cuya figura evocara, en espíritu, al tierno y fuerte patriarca betlemita, aunque sin desvirtuar físicamente la pura estampa criolla” (1970: 27).

Entre los elementos que suma Ponferrada al paratexto bíblico, se encuentra una leyenda indígena, la del “áugo del horcao” (ahogo del ahorcado), referido al castigo de la Pachamama a un hombre que se enamoró de una mujer extranjera, y que -por obra del mito- continúa sucediendo cada vez que ese hecho se produce. Esta línea de acción paralela, que se establecerá entre los personajes de Aramón, Ruth y Orpha, produce en la obra un sincretismo entre creencias cristianas e indígenas, que sumadas a la alabanza regionalista y a las insistentes metáforas centradas en el trabajo rural y la cosecha constituyen la compleja trama de significados de la obra.

La modalidad del nativismo de Ponferrada se caracterizó por amplificar el rasgo religioso, presente en el nativismo anterior, hasta ubicarlo como la significación fundamental de su obra. Profundo creyente, su obra teatral buscaba transmitir su fe, y poner en escena una realidad trascendente, mediante la escenificación de creencias y prácticas rituales, tanto cristianas como prehispánicas y los sincretismos de ambas.

Bibliografía

- Foppa, Tito Livio (1961). *Diccionario Teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires: Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, pp. 547-548.
- Mogliani, Laura (1998). “La dramaturgia nativista de Juan Oscar Ponferrada: escenificación mítica y práctica religiosa”, en Osvaldo Pellettieri (editor), *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Editorial Galerna- Facultad de Filosofía y Letras (UBA): 225-231.

- (1999). "El resurgimiento del teatro nativista en el período 1940-1955 y su relación con la política cultural de la época". en: Osvaldo Pellettieri (editor) *Tradición, modernidad y posmodernidad*, Buenos Aires, Editorial Galerna, Facultad de Filosofía y Letras: 259-264.
- Ponferrada, Juan Oscar (1947). "El teatro y la expresión nacional", Buenos Aires: El Líder, 7/9/47.
- (1947). "La sugestión telúrica en el teatro de Sánchez Gardel". *Cuadernos de Cultura Teatral*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, N°23: 93-133.
- (1948). "Orígenes y Rumbos del Teatro Argentino", en: *Boletín de Estudios de Teatro*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Nro. 20-21, mayo-junio: 55-64.
- (1954)."El teatro en el Plan Quinquenal". Buenos Aires: Teatro Universal Año I, N°2, febrero, 10.
- (1958). *El carnaval del diablo*. Buenos Aires: Argentores / Ediciones del Carro de Tespis, Nro.15.
- (1959). "Para una ubicación del costumbrismo criollo", en: *Lyra*, Buenos Aires: Año XVII, Nro. 174-176: 89-91.
- (1961). Ezequiel Soria. *Propulsor del Teatro Argentino*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- (1967). *El Trigo es de Dios*, Buenos Aires: Argentores / Ediciones del Carro de Tespis, Nro.91.
- (1970). *Tres obras dramáticas. Un gran nido verde. Los pastores. El carnaval del diablo*. Buenos Aires: Eudeba.
- Zayas de Lima, Perla (2006). *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)*. Buenos Aires: Editorial INTeatro, Instituto Nacional del Teatro, Colección El País Teatral, pp. 152-153.
- (2017). "Juan Oscar Ponferrada: el seminario dramático, un compromiso político y un compromiso artístico", en: *El teatro en el primer peronismo (1943-1955)*. Buenos Aires, Eudeba, pp. 201-216.

Osvaldo Bonet (1956-1958)

Laura Mogliani



A ctor y director teatral de extensa trayectoria, en especial en el teatro profesional culto y el teatro oficial, Osvaldo Bonet nació el 30 de septiembre de 1918. Era hijo del profesor de literatura Carmelo Bonet, autor de ensayos sobre teatro. Estudió en el Colegio Nacional de Buenos Aires y luego en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico “Carlos López Buchardo”, donde tuvo como maestro a Antonio Cunill Cabanellas, de quien se consideraba discípulo. Continuó sus estudios teatrales en Francia, entre 1951 y 1955. Tanto a través de las clases de Cunill Cabanellas, como en su formación en París con la Sra. Bellarreine, discípula de la escuela del Teatro de Arte de Moscú y luego actriz en la Compañía Meyerhold entre 1952 y 1953, conoció las teorías y el método del pedagogo y director

ruso Konstantin Stanislavsky, que orientaron su actuación de corte realista (Máscara, 1965: 126). Así definía Osvaldo Bonet su concepción de la actuación y las técnicas que utilizaba como actor, director y docente teatral:

Hay una cosa que dijo Stanislavsky que yo siempre la puse en práctica, es “el si mágico”. Qué haría yo si, con un si condicional. (...) El teatro tiene esas dos cosas la platea y el escenario y después se forma esa otra realidad que es el sueño de fantasía, de imaginación, de cuento en la cual él juega, pero es necesario que enganche en el juego al público, si no lo engancha pierde su potencia, su ser en la vida. Lo que tiene que hacer es enganchar a los demás. Para engancharlos tiene que vivir sobre una cuestión de verdad en la cual los dos estén de acuerdo en una tercera realidad que tiene que ser comprendida por los dos y participada por los dos, si no se logra, es un fracaso.

Es eso, para jugar a eso tiene que jugar y le viene muy bien como técnica el si condicional, que haría yo en tal cosa, esa manera de verlo de Stanislavsky y después tiene que pensar cómo mejorar el personaje.

Pero hay otra cosa más. Es necesario que uno se sensibilice y lo juegue bien por dentro y para eso Lee Strasberg pensó en un método que a mí me dio resultado hasta cierto punto que es el recuerdo de mis momentos emotivos. (Calero, 2010: 100-101).

Como vemos, concebía la actuación desde la perspectiva de la primera etapa del método stanislavskiano y desde el método desarrollado por su continuador norteamericano Lee Strasberg, pilares teóricos de la actuación realista. En este párrafo, profundiza sobre los conceptos fundamentales de esta modalidad: el “si mágico”, el objetivo de lograr verdad escénica, la necesidad de provocar la identificación actor-spectador mediante la identificación del propio actor con los sentimientos de su personaje, el método strasberiano de la memoria emotiva.

Osvaldo Bonet debutó como actor en agosto de 1943 en *La Salamanca*, de Ricardo Rojas, en el Teatro Nacional de Comedia (actual Teatro Nacional Cervantes), en el rol de El Bailarín, “bastonero del aquelarre”. Luego, en octubre de ese mismo año, participó en la reposición de *El halcón*, de José León Pagano, bajo la dirección Orestes Caviglia, en el mismo teatro. Y fue también en ese teatro nacional donde comenzó su carrera como director teatral, primero como asistente de dirección de Orestes Caviglia en *Facundo en la ciudadela*, de Vicente Barbieri, en 1956, y luego ya como director de *Los expedientes*, de Marco Denevi, en 1957.

A partir de ese momento, desarrolló una fructífera carrera como director teatral del sistema del teatro profesional culto, poniendo en escena obras que modernizaron la escena nacional, como *Recordando con ira*, de John Osborne, autor de la neovanguardia inglesa, en 1958, con la actuación de Alfredo Alcón y María Rosa Gallo, quienes habían estudiado también con Antonio Cunill Cabanellas en el Conservatorio Nacional. Otro hito de esta modernización fue su puesta de *Orfeo desciende*, del autor norteamericano Tennessee William, en 1962. A partir de 1964 regresó al teatro oficial, iniciando una extensa trayectoria como actor y director en el Teatro Municipal Gral. San Martín, dirigiendo *Zamora*, de Georges Neveux, en la que también participaba como actor. En este teatro dirigió *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, de Tom Stoppard (1969); *Las Troyanas*, de Eurípides (1972); *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand (1977-1978), *Égloga, farsa y misterio*, de Julio Ardiles Gray (1979); *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina (1983 y 1985) y *La Celestina*, de Fernando de Rojas (1993). Para el Teatro Nacional Cervantes dirigió *Los mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel (1968, presentado en el TMGSM); *Peribañez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega (1968); y *Che Madam*, de Carlos Pais y Américo Torchelli (2001).

Como director, Bonet también llevó a escena obras de destacados autores argentinos del teatro realista emergente, como *La granada*, de Rodolfo Walsh en el Teatro San Telmo (1965) o *Segundo Tiempo*, de Ricardo Halac (1976) en el Teatro Lasalle. También dirigió obras en francés en el Teatro de la Alianza Francesa (*Le commissaire est bon enfant y Gros Chagrins*, de Georges Courteline y *Le peur de coups*, 1967). En el teatro profesional dirigió *La envidia*, en *La Botica del Ángel* (1970), *La burla*, de Anthony Shaffer, en el Teatro El Globo (1971), *El cerco de Leningrado*, de José Sanchis Sinisterra, en Andamio 90 (2001-2002). También tuvo participación en el circuito del teatro independiente, dirigiendo en 1964 al elenco estable del Teatro IFT en *El teniente Niente*, adaptación de Pierre Gripari de un cuento tradicional ruso, aunque su presencia en este circuito fue menor, siempre predominó su labor en el teatro profesional y en el oficial.

Osvaldo Bonet tuvo una significativa participación en el Ciclo Teatro Abierto, como director, dirigiendo *La oca*, de Carlos Pais, en el Teatro Picadero y luego en el Teatro Tabarís en Teatro Abierto 1981; así como *Seis ratones ciegos*, de Carlos Luis Serrano, en el Teatro Odeón en Teatro Abierto 1982, y como actor en *Blues de la calle Balcarce*, de Sergio de Cecco, Carlos Pais y Gerardo Taratuto, en Teatro Abierto 1983.

En forma paralela a su rol de director, desarrolló en forma constante su carrera de actor, también en el teatro profesional culto y oficial. Participó como actor en *El rehén* de Brendan Behan con la Compañía Gente de Teatro dirigida por David Stivel en el Teatro Ateneo en 1967; también en eventos callejeros como *Plaza hay una sola* de Diana Raznovich, en la Plaza Roberto Arlt, con dirección de Mario Rolla (1974) y en *El mago (el alquimista)* de Ben Jonson, con dirección de Alejandra Boero (1981-1982). En *Final de partida*, de Samuel Beckett, dirigida por Alfredo Alcón en el

Teatro Andamio 90 (1990), además de actuar, realizó la traducción y asumió el asesoramiento en dirección. Posteriormente, actuó en *Doce hombres en pugna*, con dirección de China Zorrilla en el Teatro Blanca Podestá (1996); *Ricardo III*, de William Shakespeare (1997); *El jardín de los cerezos* de Anton Chéjov (1998) y *La profesión de la Señora Warren*, de George Bernard Shaw (2002), las tres con dirección de Agustín Alezzo; *El corazón en una jaula*, de Raúl Brambilla en *El Portón de Sánchez* (2002); y *Atendiendo al Sr. Sloane*, de Joe Orton, con dirección de Claudio Tolcachir en Ciudad Cultural Konex (2007).

Osvaldo Bonet se destacó como actor en el circuito oficial, participando en *Trescientos millones*, de Roberto Arlt, con dirección José María Paolantonio (1973) en el Teatro Municipal General San Martín, y luego formó parte del elenco estable de este teatro en la gestión de Kive Staiff entre 1976 y 1985, presentándose en *Nuestra bella que duerme*, de y dirigida por Alberto Rodríguez Muñoz (1976); *Escenas de la calle*, de Elmer Rice, dirigida por Alejandra Boero (1979); *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, con dirección de Omar Grasso (1979-1980); *El inspector*, de Nicolai Gogol, con dirección de Roberto Durán (1980); *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, con dirección de Hugo Urquijo (1982-1983) y *Santa Juana*, de George Bernard Shaw, dirigida por Alejandra Boero (1982-1983). Luego de la desaparición del elenco estable, continuó su presencia en el escenario de este teatro, en *;Arriba, corazón!*, de Osvaldo Dragún, con dirección de Omar Grasso (1987); *El pato salvaje*, de Henrik Ibsen, con dirección David Amitin (1997), *Lulú*, de Frank Wedekind, con dirección de Alberto Félix Alberto (1998); *Abue, doble historia de amor*, de Carlos Gorostiza, con dirección de Daniel Marcove (1999); *Luces de Bohemia*, de Ramón del Valle Inclán, con dirección de Villanueva Cosse (1999); *La*

Tempestad, de William Shakespeare, con dirección de Luis Pasqual (2000) y Enrique IV de Luigi Pirandello, con dirección de Rubén Szuchmacher (2005). También dentro de la esfera oficial del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires se presentó en el Teatro Regio, en *Tres hermanas*, de Anton Chéjov, con dirección de Luciano Suardi (2008).

Continuando con el teatro oficial, se presentó en el Teatro Nacional Cervantes en *Destiempo* (1984) de Eugenio Griffero, junto a Alejandra Boero con dirección de José María Paolantonio, y en *El hombrecito* (1992) de Carlos Pais y Américo Torchelli, dirigida por Osvaldo Pellettieri y repuesta en el Teatro Corrientes al año siguiente. Por esta actuación recibió varios premios, entre ellos el Premio Pepino el 88 otorgado por el INET. También actuó en este teatro en *La zarza ardiendo*, de José González Castillo y Federico Mertens, con dirección de Raúl Brambilla (2003); *Los desventurados*, de Francisco Defilippis Novoa, con dirección de Luis Romero (2004) y *Numancia*, de Miguel de Cervantes Saavedra, dirigido por Daniel Suárez Marzal (2005).

Osvaldo Bonet se caracterizó por sumar a su desempeño como actor y director teatral, roles de gestión en la esfera teatral oficial, tanto en el Teatro Nacional Cervantes como en el INET. En 1956, cuando fue designado Orestes Caviglia como director del TNC, Osvaldo Bonet asumió como director del Estudio Taller que dependía de ese Teatro, en el que se dictaban diversos cursos como gimnasia plástica y rítmica, foniatria, dicción, recitado coral, y el propio Bonet daba clases de improvisación. En ese mismo año, fue designado como interventor del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, hasta que en 1958 fue designado director del mismo Alfredo de la Guardia. En 1968 fue designado director del Teatro Nacional Cervantes, cargo que ocupó hasta

1969, en que se creó el Complejo del Teatro Nacional Cervantes, bajo la dirección de Juan José de Urquiza.

Con el advenimiento de la democracia, en diciembre de 1983, volvió a ser designado como director del Teatro Nacional Cervantes, así como Director Nacional de Teatro y Danza, dependiendo del Secretario de Cultura de la Nación, el dramaturgo Carlos Gorostiza. En ese momento, se propuso que uno de los objetivos fundamentales de su gestión cultural sea “sentar las bases para una auténtica dramaturgia nacional”, convocando a autores que habían sido marginados para incorporarlos a la programación de ese teatro (*La Razón*, 15/12/1983). Además, una de sus mayores preocupaciones fue acercar nuevos públicos al teatro reduciendo el precio de las entradas y difundiendo las actividades del teatro en diversos ámbitos, como sindicatos, barrios, grupos universitarios y clubes. Fue Director General del Teatro Nacional Cervantes hasta abril de 1986 y mantuvo el cargo de Director Nacional de Teatro y Danza hasta noviembre de 1987. Luego, fue Jurado de Premio Federal 2006 del Programa de Cultura del Consejo Federal de Inversiones, cuyas obras ganadoras se presentaron en el Teatro Nacional Cervantes en 2007.

Además, Osvaldo Bonet se dedicó a la docencia teatral, siendo docente del Conservatorio Nacional de Arte Dramático, división teatral del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico dónde él se formó. Y también se dedicó al cine y en menor medida a la televisión. En cine, fue asistente de dirección de Carlos Borcosque en *Siete para un secreto* (1947), y de *Sombras en la frontera* (1951), dirigida por Leo Fleider. Como actor cinematográfico, participó en *Quebracho* (1974), *Contar hasta diez* (1985), *Cuerpos perdidos* (1989), *Alma zen* (cortometraje, 1996), *La venganza* (1999), *Tacholas*, un actor galaico porteño (entrevistado, 2003), *Suspiros del corazón* (2006), *El otro* (2007) y *El cielo elegido*

(2009). En televisión, entre otros trabajos, dirigió la serie televisiva *Antonella* para Canal 13 en 1990.

Osvaldo Bonet falleció en Buenos Aires el 30 de julio de 2013. Su hijo, Joaquín Bonet, también se dedicó al teatro, es dramaturgo, director y actor, así como guionista televisivo.

Bibliografía

Calero, Teresa (2010). *El impulso creador del actor. Testimonios*. Buenos Aires: Corregidor.

Seibel, Beatriz (2011). *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*. Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro.

Teatro Municipal Gral. San Martín (1980). *Veinte años del Teatro Municipal General San Martín 1960/1980*. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

Máscara (1965). “Stanislavski y nosotros: una encuesta de Máscara”. en: Revista Máscara N°3/4, “El desconocido Stanislavsky”, 2da. Epoca, N.º 132/133, pp. 125-126.

Alfredo de la Guardia (1958-1967)

Laura Mogliani



Criticó, docente y ensayista teatral, Alfredo de la Guardia nació en Madrid, España, el 8 de diciembre de 1899. Su familia se trasladó a nuestro país en 1911 y aquí completó sus estudios, asistiendo a la Facultad de Filosofía y Letras. Adoptó la ciudadanía argentina y vivió en Buenos Aires hasta su muerte, ocurrida el 6 de febrero de 1974.

Alfredo de la Guardia ejerció la docencia en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, y en organismos dependientes del Ministerio de Educación y de la Universidad de Buenos Aires. Fue director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro INET entre los años 1958 y 1967. Fue primero designado miembro de la

Academia Argentina de Letras en 1965, ante la que se presentó con la disertación “Drama y Teatro”, y luego en 1968 fue elegido Secretario General de esta institución hasta el día de su fallecimiento. También fue miembro de la Academia Nacional de Ciencias y miembro correspondiente de la Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico.

Entre las muchas obras publicadas por Alfredo de la Guardia como ensayista teatral, citamos en primer lugar *García Lorca, persona y creación* (1941), en la que aborda el contexto geográfico de este autor, su biografía, su poesía y su obra dramática. En *El teatro contemporáneo* (1947), luego de un breve panorama de la cultura y el teatro, se dedica a la iniciación del teatro realista en diferentes países europeos, y aborda luego especialmente a la obra de Henrik Ibsen. Además, desarrolla el teatro realista-naturalista tanto en Europa como en Iberoamérica, así como la creación de Bernard Shaw y el apogeo y variedad de la comedia a nivel mundial. Entre otras de sus obras también pueden citarse *Antología del Teatro francés Contemporáneo* (1945) e *Imagen del Drama* (1954), recopilación de artículos y conferencias producidos con anterioridad, donde recorre las escenas francesa, alemana, italiana, española y argentina, se detiene especialmente en la obra de Ibsen y en el expresionismo alemán. En 1959 publicó *El verdadero Byron*, biografía y estudio crítico sobre la obra del poeta, por el que obtuvo el Primer Premio Municipal de ensayo.

Ya como director del INET, publicó *Ollantay*, de Ricardo Rojas (1964), donde analiza la obra teatral de Rojas, que había sido estrenada en el Teatro Nacional de Comedia en 1939 y él grabó para el INET en la serie Discoteca Dramática Documental del INET en 1959. En 1967 publicó *Ricardo Rojas*, libro sobre la vida y la obra cultural de este autor, por el que obtuvo el Premio Municipal que lleva su nombre. Ya alejado de la gestión del INET, en *Visión de la crítica dramática* (1970), De la Guardia expone sus

ideas relativas a la dramaturgia, a la teorización sobre el teatro y a la crítica teatral a lo largo de la historia, desde la edad greco-romana y el Medioevo, pasando por el Renacimiento, los Siglos XVII, XVIII y XIX, hasta llegar al siglo XX, en el que desarrolla tanto la dramaturgia europea como la de diversos países de América. Sobre la Visión de la crítica dramática, Edmundo Guibourg (1970) comentó que en este texto se muestra un “trabajo enciclopédico” que representa una guía valiosa tanto de consulta como de vulgarización en la cual el autor muestra un gran conocimiento tanto de la historia del teatro como de los avatares de la humanidad occidental.

En *Hay que humanizar el teatro* (1971), De la Guardia postula su personal visión del teatro del absurdo y del teatro de la ira, así como del teatro de Edward Albee y de los Estados Unidos. Plantea que existe una “degradación de la escena” y propone en el último capítulo una “dramaturgia nueva y genuina”. En su última publicación, *Poesía dramática del romanticismo* (1973), se dedica al teatro romántico tanto europeo (inglés, francés, alemán, español) como al argentino, al analizar *El cruzado y El poeta*, dos dramas de José Mármol de 1842.

Alfredo de la Guardia fue periodista y trabajó en 1933 en *La Razón*, luego en 1937 y durante largos años como crítico teatral en el diario *La Nación* y llegó a ser Vicepresidente de la Asociación de Críticos Teatrales. También publicó numerosos artículos sobre temas teatrales en diarios y revistas especializadas de nuestro país y del exterior. En *Talía, Revista de teatro y arte*, publicó en 1960 el artículo “”Molina”, un preludio romántico”, sobre el poema dramático “Molina”, de Manuel Belgrano, el joven (sobrino del prócer), de transición clásico-romántico, que le permitió demostrar cómo la dramaturgia argentina no se inicia con la pantomima circense *Juan Moreira*, sino “con dramas de

dignidad poética” (1960). También publicó en ese misma revista el artículo “Recuerdos del Old Vic” (1964), en la que se refiere a la visita a Buenos Aires de un conjunto de actores de esa compañía inglesa, que trajo a su memoria las representaciones shakespearianas a las que había asistido diez años antes en Londres; así como otro artículo “Federico, 30 años después”, sobre Federico García Lorca, de quien era amigo (1966) y un último artículo sobre “Samuel Eichelbaum” (1967). Fue también colaborador (primero especial y luego permanente) de esta revista especializada en teatro desde 1966 hasta la desaparición de la misma en 1970.

Alfredo de la Guardia fue también guionista cinematográfico, realizó (en colaboración) la adaptación cinematográfica de la novela *Juvenilia* de Miguel Cané en 1943, así como fue co-guionista de los films *Allá en el setenta y tantos...* (1945) e *Inspiración* (1946).

En el homenaje realizado a Alfredo de la Guardia por el centenario de su nacimiento, Federico Pelzer concluye afirmando que:

Otros aportes podría mencionar como confirmación de lo mucho que la cultura argentina debe a este español que eligió ser un hijo más de nuestra tierra y trabajar por ella. A tal misión consagró sus conocimientos, que eran ricos, su laboriosidad que no decayó nunca y su honestidad de crítico. Alfredo de la Guardia fue, además, un hombre de firmes convicciones y, al par, afable y bueno. (...) Fue cordial con todos, como lo había sido con él uno de sus maestros, don Ricardo Rojas. Fue bueno, porque acaso el teatro que amó y estudió con devoción, le enseñó a conocer las debilidades y la vulnerabilidad de la criatura humana.

La crítica artística y literaria puede constituir un instrumento de poder, un desahogo para oscuras frustraciones o un magisterio. Cuando opta por esto último, ayuda a abrir los ojos y a mirar con mayor lucidez lo que el creador dio de sí. Alfredo de la Guardia eligió, de las tres posibilidades, la última. Por eso hoy honramos su memoria (1999: 439-440).

Bibliografía

- De la Guardia, Alfredo (1947). *El Teatro Contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Schapire.
- (1954). *Imagen del drama*. Buenos Aires: Ed. Schapire.
 - (1960). ““Molina”, un preludio romántico”, en: *Talía. Revista de teatro y arte*, Buenos Aires: Año V, N.º 19/20, 1960. Págs. 6-7.
 - (1961). *García Lorca. Persona y Creación*. Buenos Aires: Editorial Schapire, Cuarta Edición.
 - (1964). “*Ollantay*” de Ricardo Rojas. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. Dirección Gral. de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia.
 - (1964). “Recuerdos del Old Vic”, Buenos Aires: *Talía. Revista de teatro y arte*, Año IV, N.º 26, pp. 6-7.
 - (1966). “Federico, 30 años después”, Buenos Aires: *Talía. Revista de teatro y arte*, Año V, Nro.30, pp. 2-5.
 - (1967). *Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Ed. Schapire.
 - (1967). “Samuel Eichelbaum”, Buenos Aires: *Talía. Revista de teatro y arte*, Año VI, Nro.32, pp. 6-8.
 - (1970). *Visión de la crítica dramática*. Buenos Aires: Editorial La Pléyade.
 - (1971). *Hay que humanizar el teatro*. Buenos Aires: Editorial La Pléyade.
 - (1973). *Poesía dramática del romanticismo*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Foppa, Tito Livio (1961). *Diccionario Teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires: Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, pp. 229.
- Guibourg, Edmundo (1970). Nota bibliográfica sobre Visión de la crítica dramática, de Alfredo de la Guardia, en: Buenos Aires: *Talía. Revista de teatro y arte*, Año XI, Nro.38, pp. 41.
- Peltzer, Federico (1999). “Homenaje a Alfredo de la Guardia en su centenario”, en: *Boletín Academia Argentina de Letras*, Tomo LXIV, N° 253-254, julio-diciembre, pp. 433-440

Juan Carlos Pássaro (1971 y 1976)

Laura Mogliani

Juan Carlos Pássaro fue funcionario público en el área de cultura, docente y director teatral. Dirigió en 1958 *La zapatera Prodigiosa*, de Federico García Lorca, con Mabel Pessen, Fernando Vegal y Susana Mara. Fundó en 1959 junto a Adelaida Hernández de Castagnino la Escuela de Arte Dramático, dependiente de la Dirección General de Cultura de la Provincia de San Juan, en la que ambos fueron docentes durante un año (Lerga, 2001: 45). Posteriormente, Adelaida de Castagnino se desempeñó en el Archivo del INET durante muchos años, hasta 1997. Por su parte, Juan Carlos Pássaro fue funcionario de la Subsecretaría de Cultura de la Nación. En representación de la Dirección de Cultura, fue jurado del concurso de autores noveles organizado por la Comedia Nacional Argentina en 1964.

Pássaro ocupó el rol de Jefe del Departamento de Teatro de la Subsecretaría de Cultura de la Nación en 1966 y gracias a sus gestiones, se inauguraron ese año Cursos de Teatro con apoyo oficial, en conjunto con la comisión pro-Centro de Estudios Teatrales de Tandil y en el marco de los “Ciclos Culturales” organizados por la Biblioteca Rivadavia y el elenco de El Teatrillo. Los docentes a cargo de esos cursos fueron el mismo Pássaro, dictando el Seminario de Interpretación Integral y Adelaida

Castangino, a cargo de la cátedra Formación técnica del actor (Fuentes, 2009: 155). Además, Pássaro formó parte en 1967 de la Comisión Asesora del Teatro Nacional Cervantes, hasta 1968, fecha en la que asumió la dirección del mismo Osvaldo Bonet. En 1968 dictó un seminario de teatro en Campana, junto a Adelaida Castagnino y otros docentes, organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Nación. Al año siguiente, alumnos de ese seminario fundaron el Centro de Experimentación Teatral, que luego se convirtió en La Comedia de Campana. En 1970 dirigió *Farsa del corazón*, de Atilio Betti, en el Teatro Nacional Cervantes, con la actuación de Mario Alarcón.

En 1971, durante el gobierno militar, mientras ocupaba el cargo de Jefe de la División Teatro de la Dirección Nacional de Acción y Promoción Cultural, Juan Carlos Pássaro fue designado director interino del Instituto Nacional de Estudios de Teatro hasta 1973, en que fue designado director Néstor Suárez Aboy. En 1973 formó parte del Grupo de Asistencia Técnica de la Subsecretaría de Cultura. Luego, en 1976 fue designado nuevamente por el gobierno militar como director del INET, en reemplazo de Néstor Suárez Aboy, mientras éste fue designado Director del Complejo Teatro Nacional Cervantes. Desde 1982 formó parte de la gestión del Ministerio de Educación y Cultura de la Provincia de Buenos Aires, y en 1983 fue Director Provincial de Espectáculos de esa provincia.

Bibliografía

Fuentes, Teresita María Victoria (2009). "La profesionalización Teatral".

En: Revista La Escalera n°19, UNICEN, Universidad Nacional del Centro de la Prov.de Buenos Aires, pp. 151-159.

Lerga, Gabriela (2001), “Propuestas educativas que impulsaron la actividad teatral en San Juan”, en Revista Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño, N.º1, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 44-47.

Seibel, Beatriz (2011) *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*. Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro, pp. 98 y 105.

Néstor Suárez Aboy (1973-1984)

Laura Mogliani



Funcionario público en el área de Cultura, Néstor Suárez Aboy nació en Buenos Aires el 3 de agosto de 1922. Realizó estudios en la Facultad de Filosofía y Letras entre 1940 y 1943, y en la Facultad de Derecho entre 1941 y 1947. Fue productor teatral desde 1942; director de teatro en el Gallo Petirrojo a partir de 1956 y en el Grupo de Teatro desde 1961, entre otros.

Néstor Suárez Aboy fue Director Gral. de Difusión Cultural de la Subsecretaría de Cultura de la Nación entre 1966 y 1969. En el marco de su gestión, en diciembre de 1966 fundó el Coro Nacional de Niños, al frente del cual designó a Vilma Gorini de Teseo y así como el Coro Nacional Polifónico, del que designó

director a Roberto Saccente. Tras la convocatoria por diarios, radios y televisión hubo cientos de inscriptos para integrar los recién creados coros y los ensayos y el trabajo de técnica vocal comenzaron en febrero de 1967. En ese período, produjo los siguientes eventos musicales y teatrales: *Canta la patria en Buenos Aires* (1967); *Festival Nacional de Coros 1967*; *Festival Nacional de Teatros del Interior* (1967); *Buenos Aires Canta la Navidad* (1967-1968); *De la Tierra en que Nací* (1968); *Festival Nacional de Música Religiosa* (todo el país) (1969).

En 1966, luego de la renuncia en octubre de Luisa Vehil a su cargo de directora del Teatro Nacional Cervantes, fue designado Néstor Suárez Aboy como Director General del mismo, hasta 1968, fecha en la que asumió el cargo Osvaldo Bonet. Entre 1969 y 1972 ocupó el cargo de Director del Departamento de Elencos Artísticos Estables de la Subsecretaría de Cultura de la Nación. En 1970 formó parte de la creación de la Comisión Permanente de Difusión y Promoción del Libro de Edición Argentina, constituida por un convenio suscripto entre la Subsecretaría de Cultura de la Nación y la Cámara Argentina del Libro. Formó parte de esa Comisión en representación de la Subsecretaría de Cultura de la Nación, fue designado presidente de la misma y redactó su reglamento. Esta Comisión organizó la Exposición Itinerante del Libro de Edición Argentina, inaugurada en octubre de 1970 en Salta, y que recorrió el interior del país ese año y el siguiente. En el marco de esta Exposición, la Comisión fundó ocho bibliotecas, escritores dictaron conferencias y se proyectó en cada lugar un audiovisual sobre el libro y la historia de la técnica editorial a través del tiempo. La Comisión organizó un ciclo de conferencias en el Salón Dorado del Teatro Nacional Cervantes durante la Semana del Libro de 1971, en el que participaron Abelardo Arias, Ulises Petit de Murat y Luisa Mercedes

Levinson, y también un Concurso Literario para alumnos de escuela primaria.

En 1971, Néstor Suárez Aboy formó parte del Comité Operativo del Teatro Nacional Cervantes, y participó de su puesta en marcha por la Subsecretaría de Cultura, hasta el 30 de julio de 1973, que fue designado director César Tiempo. Del Cervantes pasó al Instituto Nacional de Estudios de Teatro, que se reabrió el 30 de septiembre de 1973 bajo su dirección, dependiendo de la Dirección Nacional de Investigaciones Culturales, y funcionando provisoriamente en la sede central de la Subsecretaría de Cultura en Av. Alvear 1711, hasta que se terminaran los trabajos en la sede definitiva ubicada en el edificio del Teatro Nacional Cervantes, lo que recién sucedió en 1979.

Entre 1974 y 1975 volvió a formar parte del Comité Operativo del Teatro Nacional Cervantes y en 1976 asumió nuevamente como Director a cargo del Complejo Teatro Nacional Cervantes hasta que el 4 de noviembre de ese año asumió el cargo Rodolfo Graziano. Desde 1977 hasta 1984 continuó como Director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. En el marco de su gestión, fue el creador en 1979 del Día del Teatro Nacional, que se instituyó por Decreto N°1586 el día 30 de noviembre, en conmemoración de la inauguración del Teatro de la Ranchería en 1783. También como director del INET instituyó el Premio de Teatro “Pepino el 88” en 1980 “para reconocimiento de las mejores manifestaciones en la labor de directores, intérpretes, críticos, maestros e investigadores del teatro argentino”. Fue jurado con voz pero sin voto en la entrega de esos premios correspondientes a los Bienios 1979-1980 y 1981-1982.

Néstor Suárez Aboy fue representante de la Subsecretaría de Cultura de la Nación en numerosas oportunidades; fue invitado

a participar en congresos, encuentros y simposios de Teatro y Música. Como investigador y estudiioso del teatro, dictó conferencias, publicó artículos en revistas y publicaciones. Además, fue Asesor Cultural de entidades privadas religiosas, perteneció a la Orden de Caballeros de San Martín de Tours, a la Asociación Amigos del Regimiento de Patricios. Y fue Miembro de Número del Instituto de Estudios Iberoamericanos. Recibió a lo largo de su carrera las siguientes distinciones: Premio Fuerza Aérea por Fotos de la Antártida 1968; Premio San Gabriel de la Comisión Episcopal 1976; Premio “Regina Pacini” de la Casa del Teatro 1980.

Bibliografía

- Seibel, Beatriz. *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*. Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro, 2011.
- Quién es Quién en América del Sur. Diccionario Biográfico Argentino 1982-1983*. Publicaciones Referenciales Latinoamericanas, 1982, pp. 684.

Osvaldo Calatayud (1984-1998)

Susana Arenz



Osvaldo Calatayud (Calata, como lo llamábamos todos), nació en la ciudad de Buenos Aires el 15 de enero de 1925. Actor, director e investigador teatral, fue socio fundador de la Asociación de Directores Teatrales de la Argentina.

Fundador, en su adolescencia, de peñas, elencos filodramáticos y grupos vocacionales. Se vincula, muy joven, al movimiento teatral independiente. Creó y dirigió el Nuevo Teatro Bonorino (1953/57), reciclando para ello un antiguo club de barrio, fundado por su tío, el siempre recordado y presente en Calata, Alberto Cortazzo. Más tarde dirigió el Teatro Diagonal (1958/61). Realizó la puesta en escena y dirección de numerosas obras en

las nombradas salas y en las de los teatros Agón, ABC, Roma y del Teatro San Martín, entre otros. Entre las obras que dirigió, cabe mencionar *Milagro en el mercado viejo* de Osvaldo Dragún (1964), obra que Calata siempre citaba como una de las que más satisfacciones le había dado.

Docente e investigador teatral, colaboró con sus trabajos de orientación y divulgación teatral en decenas de publicaciones en Argentina y en diferentes países del mundo. Cuando se le preguntaba cómo había nacido su pasión por la cultura y el teatro, siempre lo nombraba a su querido tío Alberto (Cortazzo), que trabajaba en el diario Crítica y lo había introducido en el amor por las bibliotecas. Cuenta Calatayud en su libro Bonorino al setecientos:

La biblioteca de mi tío si bien voluminosa, no se destacaba tanto por la cantidad sino por la calidad de los grandes autores que la nutrían: Anatole France, Pablo Mantegazza o Rafael Barret, tenían un sitio destacado en los anaqueles. Hurgando en esa biblioteca fue que descubrí a José Ingenieros. Al hacerlo, creí encontrar en sus libros la revelación misma de la existencia. Mi vida se insufló de nuevas ideas. Me contagie de ese idealismo romántico, tocado por el moño volador y el sombrero aludo. (2000: 111)

Por otra parte, Calata desde pequeño vio desfilar en la casa del tío Alberto muchas de las destacadas figuras del teatro argentino de esa época. En más de una ocasión recordaba anécdotas de esos personajes que habían sido fundamentales en la historia de nuestra escena nacional, pero también, en su vocación teatral.

En el año 1977 se radicó en España. En Barcelona dio clases de teatro y formó distintos grupos actorales como “Buenos Aires”, “Mass”, “Media” y “Farándula”, con los que montó una importante

cantidad de espectáculos sobre textos argentinos. Participó como actor en una docena de films y otro tanto en spots publicitarios, especialmente en la ciudad de Barcelona.

Restituida la democracia en nuestro país en 1984, fue convocado por el Secretario de Cultura de la Nación Carlos Gorostiza, para hacerse cargo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), en donde desarrolló sus funciones hasta el año 1998.

En el año 1994, Jorge Asís, el entonces Secretario de Cultura de la Nación, le ofreció la dirección del Teatro Nacional Cervantes. Asís se presentó en el despacho que Calatayud tenía en el INET y le dijo: "Calata querido, necesito a una persona como vos, decente, honesto y gran conocedor del teatro argentino... quiero que seas el Director del Teatro Cervantes". Posteriormente, por razones políticas, Asís debió renunciar a su cargo y Calata fue desplazado de su puesto.

Un año más tarde, en 1995, Calatayud y Conrado Ramonet recibieron una invitación para participar del "Primer Ciclo de Teatro Argentino en Barcelona", organizado por el Consulado Argentino en Barcelona y auspiciado por el Institut del Teatre y el AIET (Asociació d' Investigació i Experimentació Teatral), institución dirigida, en ese entonces, por el prestigioso director e investigador catalán Ricard Salvat. Ramonet expuso la conferencia "Antonio Cunill Cabanellas : un prócer catalán del teatro argentino" y Calata "El teatro en el Río de la Plata".

En el año 1996 y con el expreso pedido de Osvaldo Dragún, quien fuera nombrado director del Teatro Nacional Cervantes, le ofrecen a Calata la subdirección del mismo, la cual él acepta, siempre y cuando le permitan seguir dirigiendo el Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Entre tantas acciones destacables que Calata le brindó a la comunidad, durante los años de su gestión en el INET, quiero resaltar su apoyo incondicional a los grupos de teatro del interior del país. Constantemente recibía en su despacho a representantes de conjuntos teatrales de las distintas provincias. Todos se llevaban obras fotocopiadas (muchas veces el mismo Calata realizaba las photocopias) de diferentes autores argentinos, que posteriormente llevarían a escena en sus lugares de origen. Además, realizó un censo de grupos independientes del país y en ese entonces Calatayud era uno de los pocos que podía hablar con solvencia del teatro provinciano. Por todo eso, era profundamente admirado y respetado por los grupos teatrales de todo el país.

El querido Calata nos dejó el 7 de agosto de 2001, sus restos descansan en el panteón de la Asociación Argentina de Actores.

Bibliografía

- Cabrera, Hilda (2001). "La lucha fue cruel y mucha". Artículo en Página 12. (10/8/2001).
- S/F 2001. "Calatayud, adalid del teatro nacional". Artículo en La Nación (9/8/2001).
- Calatayud, Osvaldo (2000). Bonorino al setecientos. Buenos Aires: Ed. CATARI.

Alejandra Baldi (1998-2000)

Andrea Schik¹



Alejandra Baldi fue una de las principales impulsoras del desarrollo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) durante su limitado tiempo como directora de esta Institución, desde agosto de 1998 hasta su fallecimiento en el año 2000. Su pasión por la cultura y el arte la llevó a trabajar incansablemente para garantizar que los estudiantes, académicos e investigadores de teatro tuvieran acceso a los servicios de la Biblioteca y el Archivo Histórico Documental entre otras áreas

¹ Andrea Schik es actualmente asistente en gestión de proyectos con orientación en patrimonio cultural del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, y se desempeñó como coordinadora del área Extensión Cultural del INET durante la gestión de María Cristina Lastra Belgrano.

para desarrollarse como profesionales en el mundo del teatro. También fue una destacada integrante de la Delegación de Cultura de la Unión Personal Civil de la Nación (UPCN). Antes de ocupar ese cargo, había formado parte de la Delegación de Educación y trabajó como subsecretaria junto a Leticia Manauta, quien era la secretaria general en ese momento. Más tarde, se convirtió en secretaria general en lugar de Leticia Manauta, mientras seguía desempeñando el cargo de directora del Instituto Nacional de Estudios de Teatro y secretaria general de la Delegación de Cultura de UPCN hasta su fallecimiento.

Era conocida por ser una persona generosa y sencilla, cuyo principal objetivo era ayudar a sus colegas sindicalistas y a quienes representaba como gremialista. A pesar de las diferencias financieras que enfrentaba, siempre estaba disponible para brindar ayuda a quien lo necesitaba. En su tiempo libre, Alejandra Baldi disfrutaba pasar tiempo con sus compañeros de la delegación y en particular con el INET, una institución que le importaba mucho. A pesar de haber enfrentado momentos difíciles, como la pérdida repentina de una de sus hermanas, siempre mantuvo una actitud positiva y amigable. Su trabajo sindical nunca fue un camino para alcanzar cargos de poder, sino una forma de ayudar a sus compañeros y dejar lo mejor de ella en la comunidad sindical.

Su compromiso con la defensa de los derechos laborales y su lucha por la igualdad de oportunidades para todos los trabajadores fue reconocido por sus colegas y por la comunidad sindical en general. Su liderazgo y ejemplo inspiraron a muchos otros a seguir su camino en la lucha por una sociedad más justa y equitativa. Alejandra Baldi será recordada como una líder sindical y una defensora de la cultura y el arte, cuyo legado continúa inspirando a nuevas generaciones de gremialistas y artistas a luchar por sus ideales y trabajar por un mundo más justo y solidario.

María Cristina Lastra Belgrano (2000-2016)

Andrea Schik



María Cristina Lastra Belgrano es maestra, profesora universitaria en Lenguas Modernas por la Universidad del Salvador y egresada del curso de Actuación de Juan Carlos Gené. Durante su destacada trayectoria como actriz, realizó trabajos de relevancia y protagonizó junto a Oscar Martínez la obra *El Último de los Amantes Ardientes*, escrita por Neil Simon.

Como dramaturga, ha escrito la obra *De Palabras y de Abrazos*, por la que obtuvo el Primer Premio del Concurso para Dramaturgas “Rosa Guerra” otorgado por la Comisión de la Mujer de la Asociación Argentina de Actores (AAA) y “Encuentro Mujer

y Teatro". Esta obra fue premiada y publicada por la AAA en 1996. A la vez, ha publicado artículos en inglés para revistas de teatro extranjeras, como *The Magdalena Project- Odin Teatret* dirigida por Eugenio Barba y ha presentado ponencias en Congresos de Teatro, como el organizado por el Grupo de Estudios de Teatro Iberoamericano y Argentino (GETEA) de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, entre otros.

Su trabajo ha contemplado tanto la cursada como el dictado de innumerables seminarios de investigación en el campo cultural (en las temáticas de Educación, Artes del Teatro, Gestión Cultural y Conservación del Patrimonio) y de Doctorado en la Universidad de Buenos Aires.

De igual importancia ha sido su aporte como investigadora, en el que se destaca su estudio sobre *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare. Su trabajo "Celtic Traces", que desarrolla los vestigios de la cultura celta en esa obra, fue el resultado de su investigación como becaria en el Reino Unido, Irlanda y Suecia.

María Cristina Lastra Belgrano ha dirigido obras nacionales de teatro y es autora de argumentos para ballet. Ha sido Profesora Titular de la Cátedra de Dirección Integral en la Licenciatura de Artes del Teatro (Escenografía), de la Universidad del Salvador (USAL), desde el año 2000 hasta 2011.

A la par de su labor docente, ha sido directora a cargo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) que dependía de la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos del Ministerio de Cultura de la Presidencia de la Nación, ex Secretaría de Cultura de la Nación, del 2000 al 2016. En el año 2017 cesó en el cargo, habiendo sido la directora que más tiempo estuvo al frente del Instituto.

Durante su gestión el Instituto Nacional de Estudios de Teatro recibió los siguientes premios:

- Interés Cultural por la Honorable Cámara de Diputados de la Nación (2001).
- Premio al Aporte al Teatro Argentino y Universal otorgado por la Universidad de Buenos Aires (2003-2004).
- Premio “María Guerrero”, directora Cristina Lastra Belgrano, Mención Especial (2004).
- Premio Argentores por Aporte al Estudio del Teatro Argentino (2005).

Actualmente es autora de radioteatros donde se resalta, entre otros temas, la participación de las mujeres que contribuyeron a crear nuestra identidad y que colaboraron en las luchas por la Independencia, como *María Josefa Ezcurra, una mujer controvertida* o *Felicitas Guerrero. Historia de una pasión*. Otro de sus radioteatros es *El Curupay*, en el que aborda el aporte de Belgrano a la economía, la educación, el medioambiente y el lugar de la mujer en la sociedad. Estos guiones han sido representados en varios espacios, como en el Centro Cultural Borges en 2019, entre otros.

Bibliografía

- Lastra, Cristina (1996) *De Palabras y de abrazos*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores, Colección de Teatro Contemporáneo N°2.
- Zayas de Lima, Perla (2006). *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)*. Buenos Aires: Editorial INTeatro, Instituto Nacional del Teatro, Colección El País Teatral, pp. 15.

Laura Mogliani (2018-...)

Nicolás Ricatti



En el año 2018 se abrió un nuevo capítulo en la gestión del Instituto Nacional de Estudios de Teatro al ser designada como directora la Dra. Laura Mogliani, de amplia trayectoria en el ámbito de los estudios teatrales, en la docencia universitaria y en funciones dentro del mismo organismo, ya que, desde el año 2014 cumplía tareas de reorganización y catalogación del importante Fondo Jacobo de Diego, perteneciente al Archivo del INET.

La Dra. Laura Mogliani realizó sus estudios de grado y de posgrado en la Universidad de Buenos Aires, obteniendo los títulos de Licenciada en Artes (Orientación en Artes Combinadas:

Teatro, Cine y Danza), y el de Doctora en el área de Historia y Teoría de las Artes siendo el tema de su tesis “El costumbrismo en el teatro argentino”.

En su destacada trayectoria académica no debe dejar de mencionarse su labor como docente de posgrado en el Seminario de Maestría “Trayectos socioculturales del teatro en el mundo”, perteneciente a la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino en la Universidad de Buenos Aires; así como su extensa experiencia como docente de grado, siendo por ejemplo, Profesora Adjunta de la asignatura “Historia del Circo”, de la carrera Artes del Circo de la UNTREF; Profesora Adjunta y Jefa de Trabajos Prácticos de la cátedra “Introducción al lenguaje de las Artes Combinadas”, de la carrera de Artes en la UBA, así como de Andamio ‘90 y de la UCES, entre muchos otros cargos.

A su vez, la Dra. Laura Mogliani ha participado en numerosos proyectos de investigación como por ejemplo, el proyecto de investigación “Historia del Circo en Buenos Aires III: Nuevo Circo y Circo Contemporáneo. La formación universitaria del intérprete de circo”, del que fue directora, en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. También fue directora del proyecto de investigación “Historia del circo II. Caminos metodológicos en la formación actoral del intérprete de circo”, Universidad Nacional de Tres de Febrero, y, directora del proyecto de investigación: “Laboratorio de Composición Escénica a partir de V. Meyerhold”, en la Universidad Nacional de las Artes (UNA), así como ha sido co-coordinadora del proyecto de investigación “Historia del teatro en las provincias”, bajo la dirección del Dr. Osvaldo Pellettieri, solo por nombrar algunos proyectos destacados.

Todo ello sin mencionar que también ha sido tutora y jurado de tesis, evaluadora en revistas especializadas, secretaria en

varios de los congresos del GETEA, Grupo de Estudios de Teatro Iberoamericano y Argentino, donde se formó como investigadora teatral y participó en varios proyectos de investigación”, bajo la dirección del Dr. Osvaldo Pellettieri.

También ha sido autora de libros (*Nativismo y Costumbrismo en el Teatro Argentino*, *Historia del Circo en Buenos Aires. De los volatineros a la formación universitaria*, *Historia del Circo en Buenos Aires. Volumen II. Nuevo Circo y Circo Contemporáneo*), de ponencias, artículos y reseñas publicadas en diversos medios.

Este recorrido sobre la formación de la Dra. Mogliani no busca ser exhaustivo pero sí intenta reflejar los motivos que, como académica, orientan sus prioridades en la gestión del INET. En este sentido, su faceta de investigadora potencia la necesidad de dinamizar el vínculo con los investigadores teatrales para que puedan acceder y revalorizar los fondos documentales de la institución. En palabras de la Dra. Mogliani: “Nos proponemos que el INET esté al servicio de los investigadores, que esté siempre abierto y dispuesto a atender sus consultas. Queremos ser un centro de documentación de artes escénicas que sea referente en el campo de la investigación, la docencia y la práctica teatral. Deseamos que nuestra Biblioteca y Archivo les brinden a los estudiantes, investigadores, docentes, actores y directores teatrales los textos, las fuentes y documentos que buscan para llevar adelante sus trabajos de producción e investigación” (Fabiani, 2020).

Bibliografía

Fabiani, Nicolás (2020). “Entrevista a la Dra. Laura Mogliani (Directora del Instituto Nacional de Estudios de Teatro)”, en: Revista IECE, Mar del Plata, Instituto de Estudios Culturales y Estéticos, Año 5, N°10, diciembre.

Cronología de actividades organizadas por el INET (1936-2022)

Nicolás Ricatti



~ 1936 ~

- 10/08 Inauguración del INET, con discurso de Matías Sánchez Sorondo, y conferencias de José Oría sobre “El teatro de Lope de Vega” y Arturo Capdevila sobre “Trinidad Guevara y Casacuberta”
- 24/08 Conf. José Monner Sans, “Estado actual del teatro”
- 24/08 Conf. Mariano Bosch, “Los orígenes del teatro nacional argentino”
- 25/08 Visita del actor René Rocher al INET
- 01/09 Conf. Enrique García Velloso, “Los primeros dramas en los circos criollos”
- 08/09 Conf. Amado Alonso, “El ideal artístico de la lengua y la dicción en el teatro”
- 05/09 Curso de teatro griego por Leopoldo Longhi.
- 28/09 Conf. Elías Alippi, “Su experiencia en el teatro”
- 28/09 Conf. Pablo Acchiardi, “El actor sir Henry Irving”
- 29/09 Conf. Pedro Enríquez Ureña, “El teatro colonial de la América española”
- 05/10 Conf. Enrique Muiño, “Sobre el gaucho y el compadrito”

- 05/10 Conf. Juan Bengoa, “Un aspecto regional del teatro español”
19/10 Conf. Samuel Eichelbaum, “Ernesto Herrera”
19/10 Conf. José Antonio Saldías, “El sainete que yo he visto”

~ 1937 ~

- 07/06 Conf. José Oría, “El teatro en el medioevo”
14/06 Conf. José González Castillo, “El sainete, medio de expresión teatral argentino”
21/06 Conf. Américo Castro, “Teatro de Calderón, la poesía de un pensador barroco”
12/07 Conf. Rodolfo Franco, “Escenografía y técnica del escenario”
19/07 Conf. Lola Membrives, “Mi experiencia en el teatro”
26/07 Conf. J. Uriel García, “Las danzas como elemento teatral en el Perú preincaico y colonial”
02/08 Conf. Carlos Vega, “Los bailes criollos en el teatro nacional”
09/08 Conf. José R. Destefano, “El teatro de Sófocles”
08/08 Conformación de la Comisión de la Exposición y Museo del Teatro
16/08 Conf. José Ojeda, “El teatro en Roma”
13/09 Conf. Roberto Giusti, “El drama rural argentino”
18/09 Conf. Eduardo Marquina, “El teatro clásico español”
18/09 Conf. José Torre Revello, “Orígenes del teatro en Hispanoamérica”
04/10 Conf. Ana M. Berry, “El teatro para niños dentro del movimiento contemporáneo”
02/11 Conf. Ana M. Speckel, “Aspectos del teatro italiano contemporáneo”

~ 1938 ~

“Teatro de la Ranchería” - Cuadro de Léonie Matthis elaborado especialmente para el Museo.

18/04 Conf. José Oría, “Don Juan en el teatro francés”

25/04 Conf. Ana de Cabrera, “Elementos teatrales en el folklore nacional”

02/05 Conf. Octavio Ramírez, “El teatro contemporáneo en Francia”

09/05 Conf. Pablo Rojas Paz, “El teatro y las ideas”

30/05 Conf. Arturo Berenguer Carisomo, “Juan Cruz Varela y el neoclasicismo”

06/06 Conf. Arturo Capdevila, “Un dramaturgo que perdimos: Ventura de la Vega”

13/06 Conf. Oscar Beltrán, “Orígenes del teatro argentino”

27/06 Conf. Octavio Palazzollo, “Mis experiencias como director”

04/07 Conf. Florencio Parravicini, “Mis experiencias como actor”

11/07 Conf. Victorina Durán, “El indumento durante la Conquista”

18/07 Conf. Victorina Durán, “El indumento español durante la colonización”

25/07 Homenaje en memoria de Enrique García Velloso, conferencia de Juan Pablo Echagüe, “Enrique García Velloso: el hombre y su obra”

08/08 Conf. Victorina Durán, “La moda francesa e inglesa a fines del siglo XVIII”

22/08 Conf. Angelina Pagano, “Mis comienzos en el teatro”

19/09 Creación de la Exposición y Museo Nacional del Teatro dependiente del INET

24/09 Exhibición y charla de Violeta Shinya sobre “Teatro, música y danza en el Japón”

17/10 Conf. Rafael A. Arrieta, “El centenario de Ruy Blas de Víctor Hugo”

02/11 Conf. Mariano Bosch, “El teatro en la historia argentina”

07/11 Conf. Vicente Martínez Cuitiño, “Elogio de Joaquín de Vedia”

14/11 Conf. Pablo Acchiardi, “Antecedentes de *La vida es sueño*”

El Museo del Teatro recibió, de octubre a diciembre, 1.365 visitantes.

~ 1939 ~

08/05 Conf. Mariano Bosch, “1700-1810: Panorama del teatro”

22/05 Conf. José Torre Revello, “1700-1810: Panorama histórico, social y literario”

24/06 Conf. Ernesto Morales, “1810-1830: Panorama del teatro”

17/07 Conf. Pablo Rojas Paz, “1880-1910: Panorama histórico, social y literario”

07/08 Conf. Diego Luis Molinari, “1830-1880: Panorama histórico, social y literario”

14/08 Conf. Mariano Bosch, “1830-1880: Panorama del teatro”

21/08 Conf. Pablo Acchiardi, “Juan Aurelio Casacuberta y el arte del actor”

25/09 Conf. Arturo Jiménez Pastor, “Nicolás Granada: el hombre y su obra”

02/10 Conf. Arturo Berenguer Carisomo, “Martín Coronado: su tiempo y su obra”

09/10 Conf. Delio Panizza, “Martiniano Leguizamón: el hombre y su obra”

23/10 Conf. Vicente Martínez Cuitiño, “Gregorio de Laferrère: el hombre y su obra”

Extraordinarias:

Conf. Jacinto Grau: “El siglo de oro español”

Conf. Jacinto Grau: “Un tal Cervantes del dramaturgo alemán Bruno Frank”

Conf. Mercedes N. de Carman: “Boceto incaico”

El Museo del Teatro recibió, de abril a diciembre, 110.212 visitantes.

~ 1940 ~

29/07 Conf. Manuel Lizondo Borda (Tucumán), “Temas del Norte para el teatro argentino”

12/08 Conf. Pablo Inchauspe, “Elementos tradicionales de la región central para nuestro teatro”

26/08 Conf. Julio Aramburu, “Salta y Jujuy, temas para nuestro teatro”

09/09 Conf. Antonio Bermúdez Franco (Mendoza), “De lo regional a lo universal: impresiones cuyanas para el teatro argentino”

23/09 Conf. Orestes Di Lullo (Santiago del Estero), “Contribución del folklore al teatro nacional”

30/09 Conf. Carlos B. Quiroga (Córdoba), “Aparición y formación del teatro nacional: cómo deben presentarse sus características regionales”

14/10 Conf. Juan Alfonso Carrizo, “Los cantares tradicionales de La Rioja en su relación con el teatro”

04/11 Conf. Isidro J. Ódena, “Elementos para la formación de un teatro nacional: contribución de Corrientes”

12/11 Conf. José Luis Lanuza, “La historia nacional como tema de teatro”

El Museo del teatro recibió, de abril a diciembre, 139.512 visitantes.

~ 1941 ~

30/05 Conf. José María Pemán (España), “Algunos valores fundamentales del teatro de Lope de Vega”

16/06 Conf. Luis Franco, “Divagaciones sobre el teatro: el teatro argentino”

25/08 Conf. Arturo S. Mom, “La fantasía en el cinematógrafo. Experiencias de un director. Recuerdos de un cronista”

08/09 Conf. Carlos Alberto Olivari, “El argumento en el cine”

13/10 Conf. Bernardo Canal Feijóo, “En el principio era el teatro”

27/10 Conf. Chas de Cruz, “El cine hasta Orson Welles”

El Museo del Teatro recibió, de abril a diciembre, 142.724 visitantes.

~ 1942 ~

15/06 Conf. Arturo Capdevila, “Las varias muertes y la verdadera defunción de Trinidad Guevara”

20/07 Conf. Vicente Martínez Cuitiño, “Estampa de Roquendo (el dramaturgo español y su gran obra argentina”

31/08 Conf. Ramón Pérez de Ayala, “El gran teatro del mundo. Maneras de escuchar teatro”

14/09 Conf. José Antonio Oría, “Teatro español a fines del siglo XIX (Del Duque de Rivas a Benavente)”

02/11 Conf. Ernesto de la Guardia, “Teatro y literatura de la Edad Media y Renacimiento”

Dichas conferencias fueron transmitidas por LRA Radio del Estado.

Primer Concurso de Teatros Independientes:

9/11 Teatro Experimental Renacimiento (Gran premio de honor), con la obra *La ofrenda*, de José L. Pagano

16/11 Teatro del Extra Cinematográfico, con *Nuestros hijos*, de Florencio Sánchez.

23/11 Asociación Cultural Florencio Sánchez (Primer premio), con *El señor maestro*, de José J. Berrutti.

1/12 Teatro Popular Argentino, con *El ídolo roto*, de Pedro B. Aquino, dirección de Bernardo Vainikoff.

3/12 Asociación Cuadro Filodramático Apolo, con *El rosal de las ruinas*, de Belisario Roldán.

7/12 Teatro de los Bancarios (Segundo premio), con *Marco Severi*, de Roberto J. Payró.

9/12 Conjunto Teatral La Carreta, con *Don Basilio mal casado*, de Túlio Carella.

12/12 Teatro Libre Florencio Sánchez, con *M'hijo el dotor*, de Florencio Sánchez, dirección de Celso Tíndaro.

14/12 Teatro Popular Independiente Renacimiento, con *La casa de los Batallán*, de A. Vacarezza, dirección de Ramón Iglesias.

16/12 Teatro Experimental de Buenos Aires (premio especial), con *Relojero*, de Armando Discépolo, dirección de Emilio Satanowsky.

El Museo del Teatro recibió, de abril a diciembre, 91.526 visitantes sin contar los colegios.

Se iniciaron trabajos para el levantamiento de un censo teatral.

~ 1943 ~

29/11 al 19/12 1º Exposición Nacional de Títeres, visitada por 5.047 personas sin contar colegios.

Cursos sobre títeres para docentes, prof. Javier Villafaña. Publicación de 5.000 ejemplares de *Titirimundo*, enseñanza de títeres para docentes. Función de Teatro de Títeres; 7 Grupos de Títeres de Niños. Primera Exposición Nacional de Títeres.

26/07 Conf. Vicente Martínez Cuitiño, “Imagen de Pacheco”

23/08 Conf. Alberto Insúa, “Discordia y concordia de la novela y el teatro”

23/08 Conf. Javier Villafaña, “El mundo de los títeres”

De abril a octubre el Museo Nacional del Teatro fue visitado por 80.925 personas sin contar los colegios.

Se continuó confeccionando las planillas del censo teatral del país, hasta 1943 se censaron 329 localidades con un total de 418 salas de espectáculos (teatros; cine-teatros, salones habilitados como teatros, etc.).

~ 1944 ~

Obras presentadas por el Teatro Nacional de Títeres (INET)

05/12 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. Elenco del Teatro La Cortina. Dirección y bocetos: Mané Bernardo

5-6-7/12/1944 Funciones en Transradio, Edificio CADE y Kraft.

Diciembre: Exposición de Títeres.

~ 1945 ~

26/11/1945 al 03/12/1945 Teatro Nacional de Títeres en el INET:
La farsa del pastel y la torta, anónimo del siglo XV, versión Sarah Bianchi; *El vendedor de pollos*, anónimo napolitano del 700, traducción María Petrella; *La maja majada*, sainete de Ramón de la Cruz. Dirección y bocetos de Mané Bernardo. Música: Adolfo Morpurgo. Funciones en instituciones.

Junio Exposición de Teatro Argentino en Chile con una exhibición de piezas enviadas por el INET

~ 1946 ~

Teatro Nacional de Títeres, INET; Museo del Teatro

Octubre- noviembre. Reposiciones. Estrenos: *El encanto del bosque* y *Aventuras de Pitirí* y *El gigante tragavientos*, de Mané Bernardo; *Andanzas de Renard y su pariente Chantecler*, anónimo francés; traducción Nora Bianber Masa. Dirección: Mané Bernardo.

14/09 Conf. Guillermo Díaz Plaja (Director del Instituto del Teatro- Barcelona), “El teatro y sus fantasmas”

28/09 Conf. Luis Molero Massa (España), “Un año de teatro en España”

23/11 Conf. Juan O. Ponferrada, “La sugestión telúrica en el teatro de Julio Sánchez Gardel”

1º Concurso Nacional de Teatro Libre, del 21/12/1946 al 30/03/1947

21/12 Teatro Vernáculo Argentino Gral. Martín Güemes: *El sargento Palma*, de Martín Coronado. Dirección: Armando Zorrilla.

22/12 Teatro Experimental Bellas Artes (Mención especial): *Farsa del licenciado Pathelin*- Anónimo francés, traducción de R. Alberti. Dirección: Cecilio Madanes.

23/12 Tinglado (Libre Teatro): *Desencuentro*, de Octavio Rivas Rooney; *Yo soy un héroe*, de J. C. Guerra; *Farsa del héroe y el villano*, de Aurelio Ferretti. Dirección: Aurelio Ferretti.

26/12 Teatro Los Bancarios: *La conquista*, de C. Iglesias Paz. Dirección José Constanzo. (Pasa a llamarse 1º Conc. Nac. De Teatro Vocacional según programa)

28/12 Teatro del Extra Cinematográfico: *En familia*, de Florencio Sánchez. Dirección: Juan Solucio.

29/12 Teatro Ricart: *Misia Pancha la Brava*, de A. Novión. Dirección: María Luisa Ricart.

30/12 Teatro Libre Cervantes (Premio Asociación Argentina de Actores): *La vena de oro*, de Guillermo Zorzi. Dirección: José María Tasca.

~ 1947 ~

1947 1º Concurso Nacional de Teatro Vocacional (21/12/1946 a 30/03/1947)

02/01 Teatro Independiente Novel: *Bendita seas*, de A. Novión. Dirección Ítalo H. Cuore.

03/01 Asociación Artística “Victoria”: *Dueña y señora*, de Navarro y Torrado. Dirección: Nelly Suárez.

04/01 Teatro Shakespeare (Mención especial): *Hedda Gabler*, de Ibsen. Dirección: Iel Marie Terán.

05/01 Telón, Teatro Independiente Moderno: *El hombre imperfecto*, de Vicente Martínez Cuitiño. Dirección: Sergio Lonti.

- 07/01 Teatro Popular Renacimiento: *El sargento Palma*, de Martín Coronado. Dirección: Leonardo Battipede.
- 08/01 Teatro Experimental Renacimiento: *La honra de los hombres*, de Jacinto Benavente. Dirección: Eleuterio Martínez Ramos.
- 09/01 Teatro Experimental Mascaradas: *El rosal de las ruinas*, de Belisario Roldán. Dirección: Francisco A. Ferrando.
- 10/01 Compañía Argentina de Teatro Universal: *Celos*, de Luis Verneuil. Dirección: Gloria Corbetta Oporto.
- 11/01 Teatro Experimental del Inst. Nac. Del Prof. Secundario (Catamarca): *El avaro*, de Molière. Dirección Celina C. de Carilla-Aurelio Alois Maudet.
- 12/01 Teatro Roberto Casaux: *Así es la vida*, de Malfatti y Llanderas.
- 14/01 Teatro Estudio Leonor Rinaldi: *El refugio*, de Darío Niccodemi. Dirección: Adalberto Scarpino.
- 15/01 Fábrica Militar Río III; Casino de la Guarnición: *Los mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel. Dirección: Manelic A. Seras.
- 16/01 Conjunto Teatral del Instituto de Arte; Sociedad Sarmiento (Santiago del Estero)- Premio J. Sánchez Gardel del INET- *Juan Francisco Borges*, de Blanca Irurzun (estreno). Dirección: Héctor Marinoni.
- 17/01 Asociación Amigos del Arte; Mercedes (Corrientes): *En familia*, de F. Sánchez. Dirección: F. Román Maciel.
- 18/01 Teatro de Arte de La Plata: *La ley del hombre*, de Víctor Pérez Petit. Dirección: Cándida Santa María.
- 19/01 Retablo El Alma Encantada; Cosquín (Córdoba): *Perdidos en la luz*, de Edmundo Bianchi. Dirección: Omar Buschiazzo.
- 21/01 Teatro Estable Nicoleño Div. Arte Esc. Teatro Municipal San Nicolás: *La Gioconda*, de Gabriel D'Annunzio. Dirección: Mario Monte.

- 22/01 Conjunto Teatral Club Social y Deportivo Progreso (Remedios de Escalada): *Tierra virgen*, de Pedro E. Pico. Dirección: Juan B. López.
- 23/01 Cuadro Escénico ACYAC (Asociación Cultural y Artística Curuzucuatense): Mención especial: *Amores*, de Paul Nivoix; versión castellana de René Garzón.
- 24/01 Teatro Escuela de Bellas Artes; Paraná (Entre Ríos): *La samaritana*, de F. Defilippis Novoa. Dirección: Isidoro Rossi.
- 25/01 Teatro Universal de La Plata: *La leyenda de Ante*, de Alfredo Rafaelli Sarandria. Dirección: Livia Lugano.
- 26/01 Artistas Tucumanos Asociados (ATA): *Alma doliente*, de José J. Berrutti. Dirección: Olga Sfrisso y C. M. Manzini.
- 28/01 Cuadro Filodramático Julio Sánchez Gardel; Azul (Pcia. de Bs. As.) – Mención especial: *La luna en el pozo*, de Armando Moock. Dirección: Enrique Ferrarese.
- 29/01 Centro Ciudad de Rafaela (Santa Fe). Mención especial: *La grieta*, de Pico y Bengoa. Dirección: Juan R. Bascolo.
- 30/01 Agrupación Artística Sindicato del Calzado; Rosario (Santa Fe): *Los cardales*, de A. Vacarezza. Dirección: Emo Bernal.
- 01/02 (Última función del concurso): Compañía Correntina de Arte Escénico de la Capital de la Provincia – Mención especial: *La enemiga*, de Darío Niccodemi. Dirección: Víctor M. Claver.
- 14/16-18/19-28/30 de marzo de 1947 Teatro Vernáculo Argentino Gral. Martín Güemes – Gran Premio de Honor CNC: *El sargento Palma*, de Martín Coronado. Director: A. Armando Zorrilla.
- 20/22 de marzo de 1947 Teatro Roberto Casaux, Florida (Pcia. de Bs. As.) – Primer Premio CNC: *Así es la vida*, de Malfatti y Llanderas. Dirección: Enrique Rocha Casaubon.
- 23-26/27 de marzo de 1947 Teatro de Arte de La Plata – Premio J. A. Saldías de Argentores: *La luz de un fósforo*, de Pedro E. Pico. Dirección: Cándida Santa María.

07/05 Seminario Dramático INET. Inauguración. Entrega de Premios del 1º Concurso Nacional de Teatro Vocacional. Director general: Claudio Martínez Payva

10/04 al 27/06 *Camino bueno*, de Roberto A. Vagni. Dirección: Carlos Morganti

12/07 al 07/09 *Al campo*, de Nicolás Granada. Reposición estreno 1902 por la Compañía Podestá Hnos. Dirección: Carlos Morganti.

17/09 al 30/11 *Alondra*, de Pilar de Lusarreta y Arturo Cancela. Dirección Rafael José de Rosa. 3º Premio de la Comisión Nacional de Cultura

Elenco adicional de gira Seminario Dramático INET.

1º Gira

Tierra extraña, de R. A. Vagni (reposición año anterior); *Juan Francisco Borges*, de Blanca Irurzun (Reposición estreno 1947, Santiago del Estero); *La montaña de las brujas*, de J. Sánchez Gardel (Reposición estreno 1912); *El halcón*, de J. L. Pagano (Reposición estreno 1915, TNC 1942 y 1943). Director: Mario Danesi.

3/5 Teatro El Círculo de Rosario; 20 y 26/05 Teatro 3 de Febrero de Paraná; 28 y 29/05 Concordia; 30 y 31/05- 01/06 Concepción del Uruguay; 2 y 3/06 Gualeguaychú; 4 y 5/06 Gualeguay; 9 y 17/06 Teatro Municipal de Santa Fe; 19/06 Córdoba.

En el Teatro Nacional de Comedia:

28/06-06/07 *La montaña de las brujas*, de J. Sánchez Gardel.

08-10/07 *Juan Francisco Borges*, de Blanca Irurzun.

2º Gira

Tierra extraña, de R. A. Vagni; *La montaña de las brujas*, de J. Sánchez Gardel; *Juan Francisco Borges*, de Blanca Irurzun.

9-12/9 Teatro Colón, de Mar del Plata; 13-16/9 Teatro París, de Necochea; 18-21/9 Super Cine de Tandil; 23-26/9 Teatro Municipal de Bahía Blanca; 27-30/09 Cine Teatro Municipal de Olavarría; 1-3/10 Cine Teatro San Martín, de Azul; Teatro Español de Las Flores; 9-10/10 Teatro 25 de Mayo de Santiago del Estero; 12-16/10 Teatro Odeón de Tucumán; 17-18/10 Catamarca; 19-20/10 Cine Teatro Monumental de La Rioja; 22-23/10 Cine Teatro Renacimiento de San Juan; 28-30/10 Teatro Independencia de Mendoza; 1/11 Cine Palace Theatre de San Martín, Mendoza; 8-10/11 Cine Teatro Ópera de San Luis; 11/11 Villa Mercedes (San Luis); 15-19/11 Córdoba, Teatro Municipal de Río Cuarto; 20-21/11 Teatro Odeón de Villa María; 22-24/11 Teatro Coliseo de Bell Ville.

3º Gira

Tierra extraña, de R. A. Vagni; *Martín Fierro*, de J. Hernández – J. González Castillo.

Reposición estreno 1915; TNC 1941 y 1942

7-14/12 Teatro Auditorium Parque Indígena J. D. Perón de Resistencia (Chaco); al aire libre

Seminario de Estudios Coreográficos

Iniciado en abril de 1947

Mara Dajanova y otros: “Danza expresionista”

Otto Werberg y su Teatro del Ballet, con Beatriz Durand, Carlos Sandoval, Inés Pizarro, Margarita Goncharova y Wasil Tupin.

Seminario Dramático INET

Los habladores, de Cervantes – Dirección: J. F. Giacobbe

La cueva de Salamanca, de Cervantes – Dirección: J. O. Ponferrada

Conf. de Juan Francisco Giacobbe: “Los intereses de Cervantes”, con ilustraciones por el Muestra de figurines, bocetos y maquetas (INET-Subsuelo)

20/10 Conf. de Arturo Berenguer Carisomo: “Cervantes, teórico del teatro”.

27/10 *La guarda cuidadosa*, de Cervantes – Dirección J. O. Ponferrada.

El juez de los divorcios, de Cervantes – Dirección J. F. Giacobbe

Conf. de Arturo Berenguer Carisomo: “Culminación de Cervantes”

Seminario Dramático del INET

Los habladores y *La cueva de Salamanca*, de Cervantes.

Escenas de entremeses; ciclo de conferencias de J. F. Giacobbe en la Universidad de Buenos Aires.

La guarda cuidadosa y *La cueva de Salamanca*, de Cervantes.

13/11 Escuela Naval Militar (Río Santiago)

22-23/12 Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza)

~ 1948 ~

Seminario Dramático del INET domingos 15,30 hs.

18/4-2/5 *La guarda cuidadosa*; *La cueva de Salamanca*; *El juez de los divorcios*. Entremeses de Cervantes

9/5-30/5 *Los habladores*; *La cueva de Salamanca*; *El juez de los divorcios*. Entremeses de Cervantes

6/6-4/7 *El hospital de los podridos*; *La cueva de Salamanca*; *El juez de los divorcios*. Entremeses de Cervantes Dirección: J. O. Ponferrada y J. F. Giacobbe

11/7- 28/11 *Los invisibles*, de Laferrère. Reposición estreno 1911 por Pablo Podestá. Dirección: Juan Francisco Giacobbe

4-18/12 *El abanico*, de Carlo Goldoni. Funciones nocturnas.
Dirección: Juan Oscar Ponferrada

19-23/12 *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina.
Funciones nocturnas. Adaptación y dirección: Juan Oscar
Ponferrada

GIRA

La guarda cuidadosa; El hospital de los podridos. Dirección: Juan
Oscar Ponferrada

15/5 Penitenciaría Nacional, Capital Federal; Teatro Odeón de
Tucumán (Semana de la Juventud); Teatro Rex de Concepción
del Uruguay (Fiestas del Colegio J. J. De Urquiza); Teatro Rivera
Indarte de Córdoba; Teatro Palace de Mendoza; Club San Lorenzo
de Almagro, Capital Federal.

~ 1949 ~

Seminario Dramático del INET. Ciclo popular y gratuito – martes
desde 15/6

Don Gil de las calzas verdes, de Tirso de Molina. Adaptación y
dirección: Juan Oscar Ponferrada

8-9/7 *El cornicuento y Las aceitunas*, de Lope de Rueda; *Noche
de luna*, de Sánchez Gardel en Casa del Teatro

7-8-10/12 *La compasión de nuestra señora*, de León Chancerel;
versión de Juan Oscar Ponferrada en Bariloche – Fiestas
patronales.

RADIO- Ciclo de Difusión Radial de Cultura Argentina por LR5
Radio Excelsior;

4/4 *Noche de luna*, de Sánchez Gardel;

- 11/4 *Sacramento de amor divino*, de autor anónimo; *Égloga*, de Lucas Fernández; *Pompas de jabón*, de Sánchez Gardel;
- 6/6 *La guarda cuidadosa*;
- 13/6 *Cédulas de San Juan*;
- 7/9 *Ha pasado una mujer*, de Agustín Remón;
- 14/9 *Álzame en tus brazos*, de A. Moock, adaptación de Anderso Nizzero;
- 19/10 *El marido de su viuda*, de J. Benavente, adaptación de Arístides Mottini;
- 26/10 *La intrusa*, de Maeterlinck, adaptación de A. Mottini;
- 21/11 *El pekinés*, de Agustín Remón y *Botón de rosa*, de Julio Sánchez Gardel, adaptación de A. Mottini

~ 1950 ~

Seminario Dramático del INET. Funciones gratuitas en la Casa del Teatro

Los mirasoles, de J. Sánchez Gardel (1911 – TNC 1942). Dirección: Juan Oscar Ponferrada

El abanico, de C. Goldoni. Dirección: Julia Cassini

Fascinación, de G. B. Shaw. Dirección: Agustín Remón

Los invisibles, de Laferrère. reposición TNC 1948. Dirección Juan Francisco Giacobbe

GIRA

Los mirasoles; *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina; *Los invisibles*. Teatro Vera de Corrientes

~ 1953 ~

Seminario Dramático del INET

20-27/6-4-11/7 *Fascinación*, de George B. Shaw

18-25/7-1-15/8 *Tres caras de una mujer*, de H. Guglielmini

29/8-5-12-19-26/9 *El pan amargo*, de Paul Claudel

3-10-24-31/10-7/11 *La novia de los forasteros*, de Pedro E. Pico

14-28/11-5/12 *La pícara valenciana*, de Guillén de Castro

Dirección: Juan O. Ponferrada

GIRA

17-22/8 Santiago del Estero, Festejos 4º Centenario de la Fundación

~ 1954 ~

Seminario Dramático del INET. Funciones sábados vespertinas

8/5-12/6 *La pícara valenciana*, de Guillén de Castro, adaptación de L. Ortiz Behety. Dirección: Juan Oscar Ponferrada

19/6-24/7 *Hay que salvar la primavera*, de Arturo Berenguer Carisomo. Dirección Juan Oscar Ponferrada

31/8-4/9 *Fascinación*, de George Bernard Shaw, versión de J. Broutá, adaptación de A. Remón 11-25/9. *El pan amargo*, de Paul Claudel, versión Ponferrada- Héctor Dillon. Dirección: Juan Oscar Ponferrada

9-24/10 *El rosal de las ruinas*, de Belisario Roldán. Reposición estreno 1916 por la Cía. Angelina Pagano-Francisco Ducasse. Dirección: Pedro Aleandro

13-27/11 *Tres caras de una mujer*, de H. Guglielmini. Dirección: Juan Oscar Ponferrada

~ 1955 ~

Seminario Dramático del INET

13/8-4/9. *El enfermo imaginario*, de Molière

10/9- 8/10. *Hay que salvar la primavera*, de Arturo Berenguer Carisomo. Dirección: Juan Oscar Ponferrada

~ 1956 ~

7, 14, 21 y 28/11 Cursillo “Los ciclos del teatro político argentino”, dictado por Raúl H. Castagnino.

Primer ciclo:

I- La política y el teatro- Los ciclos- Ideales políticos de Mayo en la escena- Reflejo teatral de las luchas por la independencia- La tiranía rosista y el teatro.

II- Ecos teatrales de la reorganización nacional- Política y politiquería: el comité en la escena- Importancia del tema político en los orígenes del teatro nacional argentino-Autores del “90”: zarzuelistas y costumbristas- El teatro y el socialismo.

Segundo ciclo:

III- Antecedentes de las formas alegóricas y simbólicas- Las Loas- El teatro alegórico-político durante la tiranía rosista.

IV- Pavón y la huida de don Justo- Alsina en el escenario- Un reiterado tema: la elección presidencial- La revista criolla y el tema político.

~ 1958 ~

Enero visita del actor y director teatral francés Jean Darcante, Secretario General de la IIT, Instituto Internacional del Teatro

1º Ciclo de Conferencias

26/08 Conf. “Significación e importancia del teatro en la cultura general de un pueblo”, por Inda Ledesma, Pablo Palant y Samuel Eichelbaum. En el Sindicato de Luz y Fuerza.

29/09 Conf. “Esencia y forma del teatro argentino”, por Rosa Rosen, Luis Ordaz y Arturo Cerretani. En el Teatro Roma de Avellaneda.

28/11 Conf. “Problemas del teatro nacional”, por Violeta Antier, Alejandro Berruti y José Marial. En la Asociación de Ex-alumnos, Esc.Nº10 “José Juan Biedma”, CE 16.

2º Ciclo - Homenaje a José J. Podestá

02/10 Conf. “El circo a la luz de la teoría folklórica”, por Augusto Raúl Cortázar

Conf. “Podestá, payaso y actor”, por Raúl Castagnino

Conf. “El teatro. Origen y destino. El teatro y la tragedia del gaucho”, por el escritor Luis Franco

~ 1959 ~

II Exposición del Teatro Nacional en el Museo del Teatro, en relación con el arte dramático en las épocas de la colonia y de la emancipación.

07/06 Conf. “Ambrosio Morante y el teatro revolucionario”, por la prof. Rosanna Cavazzana.

Ciclo “Letras, artes y ciencias en el teatro”

07/08 Conf. Dr. Bernardo Canal Feijóo, “La Historia y el teatro”

12/08 Conf. Dr. Marcos Victoria, “La psicología y el teatro”

21/08 Conf. Sra. María Ruanova, “La Danza y el Teatro”

28/08 Conf. Prof. José Luis Romero, “La Sociedad y el Teatro”

04/09 Conf. Prof. Julio E. Payró, “Las Artes Plásticas y el Teatro”

14/10 Conf. Dr. Florencio Escardó, “La Medicina y el Teatro”

21/10 Conf. Sr. Edmundo Guibourg “La Crítica y el Teatro”

28/10 Conf. Maestro Floro M. Ugarte “La Música y el Teatro”

Las conferencias se dictaron en la Sala Argentina

Conferencia para conmemorar el II Centenario del nacimiento de Federico Schiller:

04/11 “Belleza y verdad”, por el Dr. Gunther Ballin, de la Facultad de Filosofía y Letras, de la UBA.

~ 1960 ~

Adhesión del Instituto a la Revolución de Mayo en su sesquicentenario: Ciclo de conferencias “Dramaturgia argentina”:

El director del INET abrió la serie de disertaciones con un discurso relativo a la significación de los estudios de la literatura dramática nacional, y a la personalidad y la obra de los conferencistas. Con ello se editó un breve folleto ilustrativo.

- 03/05 Conf. Dr. Roberto Giusti, “Etapas del teatro argentino. Recuerdos e impresiones de un espectador y un lector”
- 10/05 Conf. Dr. Ismael Moya. “El indio en la dramaturgia americana. Inspirador, creador, intérprete”
- 17/05 Conf. Prof. Rosana Cavazzana. “El teatro y su crítica en la época de Mayo”
- 24/05 Conf. Prof. Walter Rela. “De la Colonia a la Revolución. Dos orientales en el teatro del Río de la Plata.”
- 31/05 Conf. Dr. Bernardo Canal Feijóo, “El teatro romántico de Alberdi”
- 07/06 Conf. Dr. Raúl H. Castagnino, “Formas del teatro gauchesco”
- 17/06 Conf. Dr. José María Monner Sans, “Laferrère y Sánchez en nuestro teatro”
- 21/06 Conf. Prof. Juan Carlos Ghiano, “El teatro del Payró. Del drama de tesis a la comedia psicológica”.
- 28/06 Conf. Alejandro E. Berruti, “El teatro breve en el repertorio nacional”
- 05/07 Conf. Sr. Arturo Romay, “Dos décadas afortunadas del teatro argentino”
- 12/07 Conf. Dr. Angel Battistessa, “Influencias extranjeras en el teatro argentino”

Realización de tres conferencias en homenaje a Juan B. Alberdi, Antón Chéjov y Florencio Sánchez.

- 13/10 Conf. José Luis Lanuza sobre Juan B. Alberdi.
- 20/10 Conf. Arturo Cerretani sobre Antón Chéjov.
- 08/11 Conf. Carlos Schaefer Gallo, Pablo Acchiardi y Edmundo Guibourg sobre Florencio Sánchez.

~1961 ~

Conferencia en homenaje al 150º aniversario de Domingo F. Sarmiento, en la Sala Argentina del Teatro Nacional Cervantes:
12/04 Conf. "Sarmiento y el Teatro", por el prof. Dr. José A. Oría

Ciclo de conferencias dedicado al Teatro Contemporáneo Extranjero:

19/04 Conf. "Renovación teatral en el Uruguay. La escuela de directores y el nuevo arte escénico; la creación dramática y la búsqueda de una expresión original; la crítica teatral", por el Prof. Ángel Rama

26/04 Conf. "La evolución del Teatro Brasileño", por Helio Antonio Scarabotolo, primer secretario y encargado de la sección cultural de la embajada de Brasil. Conferencia ilustrada con una antología escénica, leídas por la Prof. Lygia Fonseca de Ras y el actor Fernando Vegal. A su vez, en el vestíbulo de la Sala Argentina se instaló una exposición de material fotográfico y periodístico, y programas de piezas dramáticas brasileñas.

10/05 Conf. "Teatro Griego Contemporáneo", por el Consejero de la Embajada Real de Grecia, Antonio Ghikas, fundador del Instituto Argentino-Heleno.

24/05 Conf. "El tema de la libertad en el teatro de Sartre", por el Prof. Jean Reminiac, de la Alianza Francesa.

Ciclo de conferencias dedicado a figuras de la dramaturgia universal:

Conf. "Augusto Kotzebue; una evocación de su vida y su obra en ocasión de su bicentenario", por el Dr. Gunther Ballin, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Conferencia en conmemoración de los 25 años de la desaparición del poeta Federico García Lorca:

Conf. "Ante el Teatro de García Lorca", por Augusto Guibourg, ilustrada con fragmentos de la comedia *Doña Rosita, la soltera* por los actores María Rosa Gallo y Alfredo Alcón.

Conferencias en conmemoración de los 25 años de la desaparición de dos escritores:

15/11 Conf. "Miguel de Unamuno", por el Dr. Carlos Alberto Erro, presidente Sociedad Argentina de Escritores.

22/11 Conf. "Luigi Pirandello", por José María Monner Sans, decano de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Las mismas fueron dadas en la Casa del Teatro por la inhabilitación de la Sala Argentina del TNC tras el incendio del mismo.

~ 1962 ~

Ciclo de conferencias dedicado a la dramaturgia argentina, estudiada por géneros en el curso de su historia: comedia, drama, sainete y grotesco:

22/05 Conf. "La comedia en el teatro nacional", por el Dr. Raúl H. Castagnino

05/06 Conf. Ángela Blanco Amores de Pagella se refirió al grotesco

22/06 Conf. Amalia Sánchez Carrido analizó el género del drama

17/07 Conf. Carlos H. Faig disertó acerca del sainete

En estos actos intervinieron varios actores, entre ellos Luis Arata, Hilda Suárez, Félix Mutarelli y alumnos de la Escuela Nacional de Arte Dramático.

Homenaje a Lope de Vega por el cuarto centenario de su nacimiento:

Evocación de la personalidad y la vida del autor y estudio de la parte concerniente a América en su dilatada obra dramática, por el escritor Valentín de Pedro, quien consideró las llamadas comedias americanas *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón; El Brasil Restituido y Arauco domado*.

Conf. “Semblanza de Lope de Vega”, por José A. Oría, presidente de la Academia Argentina de Letras.

~ 1963 ~

19/06 Conf. “Poesía y misterio del teatro” Dr. Guillermo Díaz Plaja, crítico y académico español, presentado por el Director Alfredo de la Guardia .

1º Ciclo - Homenajes a figuras de la escena

25/06 (o 25/07) Conf. “Evocación del poeta alemán Federico Hebbel”, por el Dr. Gunther Ballin.

30/07 Conf. “Gabriel D’Annunzio”, por Attilio Dabini, escritor italiano. La actriz Iris Marga recitó varios poemas.

17/09 Conf. “Constantino Stanislavsky”, por Antonio Cunill Cabanellas

12/11 Conf. “Homenaje a Gregorio de Laferrère”, acto especial por Adolfo Mitre, la actriz Maruja Gil Quesada y Arturo Cerretani.

2º Ciclo - Dos generaciones en el teatro nacional

2, 10, 16 y 23/07 En cada acto, dos oradores, expusieron problemas atinentes a la escena argentina, confrontando la época entre

1920-1940 y la de 1960. Hablaron autores como Alejandro Berruti y Carlos Carlino; los actores Santiago Gómez Cou e Ignacio Quirós; las actrices Iris Marga y Fernanda Mistral; los críticos Edmundo Guibourg y Jorge Cruz.

3º Ciclo - *Letras, artes y ciencias en el teatro*

24/09 Conf. "Teología y Teatro", por Angel Battistessa.

01/10 Conf. "Arquitectura y Teatro", por Luis Diego Pedreira.

15/10 Conf. "Filosofía y Teatro", por el Dr. León Dujovne.

22/10 Conf. "Cinematografía y Teatro", por Alberto de Zavalía.

29/10 Conf. "Cuento infantil y Teatro", por Fryda Schultz de Mantovani.

05/11 Conf. "Problemas sociales y Teatro", por José María Monner Sanz.

26/11 Conf. "Las escuelas del drama en los Estados Unidos de Norteamérica", por Mané Bernardo.

Las conferencias fueron realizadas en el Teatro Regina.

~ 1964 ~

1º Ciclo - *Homenaje general a William Shakespeare*, con motivo de cumplirse el cuarto centenario del nacimiento.

24/04 Conf. "El enigma de Shakespeare", por Jorge Luis Borges.

Conf. "Retratos de algunas mujeres shakespeareanas", por Mary MacIndoe de Parcewski.

08/05 Conf. "Flaquezas del obeso Falstaff", por Bernardo Korenblit.

15/05 Conf. "La inexistencia de Shakesperare", por Patricio Gannon.

22/05 Conf. "Hamlet, una voz permanente", por Carlos Liacho.

2º Ciclo - *Estudio del contenido dramático de las leyendas argentinas*

26/06 Conf. “La ciudad perdida”, por Julián Cáceres Freyre.

06/07 Conf. “Cuentos y teatro cómico”, por Bernardo Canal Feijoo.

15/07 Conf. “Música y leyendas”, por Carlos Vega.

20/07 Conf. “Leyendas de pájaros”, por Carlos Villafuerte.

31/07 Conf. “Esencia y ámbito de las leyendas argentinas”, por Ismael Moya.

05/08 Conf. “La Salamanca”, por Augusto Raúl Cortázar.

26/08 Conferencia en homenaje a Christopher Marlowe, por Adolfo Mitre.

Los actos de la primera serie tuvieron lugar en el Salón de la Sociedad Científica argentina, y los de la segunda serie y la conferencia extraordinaria en Sala “Juan B. Alberdi”, de YPF.

~ 1965 ~

Dos ciclos de conferencias

Iniciación: Acto extraordinario en homenaje a Nicolás Granada.

1º Ciclo - *Evocaciones de dramaturgos y comediantes argentinos*

12/05 Conf. “Evocando a Nicolás Granada”, por Juan José Urquiza, escenas de las obras del autor por la Cía. del Teatro Florencio Sánchez y conjunto de R. Dimuro.

17/05 Conf. “Defilippis Novoa: Criollismo y Vanguardismo”, por Jorge Cruz, escenas de la obra del autor por los actores Raúl Rossi y Jorge Barreiro.

24/05 Conf. “Iglesias Paz y la problemática de la clase media”, por Félix Pelayo, escenas por Maruja Gil Quesada e Iván Grondona.

31/05 Conf. “Pedro Pico o el ingenioso costumbrismo”, por Kive Staiff, escenas por Iris Marga.

07/06 Conf. “Alberto Vacarezza y el sainete”, escenas por María Esther Podestá y Juan Bono.

21/06 Conf. “Ubicación de Ezequiel Soria, dos aspectos”, por Jacobo de Diego y Raúl Pascuzzi.

28/06 Conf. “Muiño-Alippi: un binomio memorable”, por Luis Ordaz y Emilio Stevanovich.

2º Ciclo - Letras, Artes y Ciencias en el Teatro

11/10 Conf. “Idea e imagen en el teatro”, por Fryda Schultz de Mantovani.

18/10 Conf. “Poesía y Teatro”, por Carlos Carlino.

25/10 Conf. “Lingüística y Teatro”, por Ángel J. Batistessa.

08/11 Conf. “El Derecho y el Teatro”, por Ángel Mazzei.

Estos ciclos fueron dictados en el salón de la Fundación Torcuato Di Tella, cedido por las autoridades del mismo.

~ 1966 ~

Dos ciclos de conferencias en las que intervinieron escritores y profesores de la Escuela Nacional de Arte Dramático.

1º Ciclo - Arquetipos dramáticos (ciclo con el objeto de estudiar algunas de las principales figuras del teatro universal, que pueden considerarse arquetípicas).

José A. Oría disertó sobre el personaje de Don Juan
Noemí Vergara de Bietti evocó a Tartufo.
El Dr. Angel Battistessa habló sobre Juana de Arco
Carlos Liacho se refirió a Judith
León Ostrov definió las características de Hamlet
El Dr Pedro Miguel Obligado disertó acerca de Romeo y Julieta.
El ciclo tuvo lugar en el salón “Manuel Belgrano” cedido por YPF
entre abril, mayo y junio.

2º Ciclo - Homenaje al Congreso de Tucumán y a la Declaración de la Independencia

Adhesión a las celebraciones nacionales. Se organizó una serie de actos alusivos con la colaboración de la Escuela Nacional de Arte Dramático, dirigida por el prof. Néstor Nocera. Fueron recordadas obras del incipiente teatro nacional en los días de la revolución y emancipación de la patria.

Conf. “Defensa y Triunfo del Tucumán”, por la Dra. Rosanna Cavazzano

Conf. “Argia”, por el Prof. Justino Caumont

Conf. “El detalle de la acción de Maipú”, por el Dr. Enrique Grandi

Conf. “Las bodas de Chivico y Pancha”, por el Dr. Emilio Zolezzi

El ciclo tuvo lugar en el salón de actos de la Casa Breyer, cedido al instituto, en octubre y noviembre.

28/11 Homenaje a la memoria de Jacinto Benavente, Ramón del Valle Inclán y Carlos Arniches. Los oradores fueron el Dr. Minguel Monegazzo Cané, José Blanco Amor y Jacobo A. de Diego, en el Auditorio Kraft.

~ 1967 ~

05/06 Participación en el Homenaje a Luigi Pirandello, organizado por la Embajada de Italia. Alfredo de la Guardia pronunció un discurso alusivo a solicitud de la Embajada.

18/09 El INET intervino en el homenaje a Antonio Cunill Cabanellas, en el Teatro Liceo, y en el homenaje a Blanca Podestá, en el Teatro Smart, cuyo nombre se cambió por el de la actriz fallecida.

Dos ciclos sobre la *Dramaturgia nacional* y la *Dramaturgia universal*

1º Ciclo - Evocación de dramaturgos y comediantes argentinos

10/04 Conf. “Homenaje a Gregorio de Laferrère”, con motivo del centenario de su nacimiento, por José Antonio Oría

17/04 Conf. “Enrique García Velloso y Florencio Parravicini”, por el Prof. Juan José de Urquiza

24/04 Conf. “Homenaje a Roberto J. Payró”, por Noemí Vergara de Bietti

08/05 Conf. “Vicente Martínez Cuitiño”, por Jorge Cruz

15/05 Conf. “Camila Quiroga”, por Jacobo de Diego

22/05 Conf. “Florencio Sánchez”, por Néstor Nocera

29/05 Conf. “Martiniano Leguizamón”, por Rosanna Cavazzana

05/06 Conf. “Los Podestá”, por Luis Ordaz

El ciclo tuvo lugar en el salón “Amigos del Libro”, auditorio Kraft.

2º Ciclo - Arquetipos dramáticos

06/09 Conf. “La mujer en tres momentos del teatro contemporáneo”, por la Dra. María de Villarino

12/09 Conf. “Segismundo”, por la Dra. Rosana Cavazzana

20/09 Conf. “Prometeo”, por José Luis Lanuzza

27/09 Conf. “La Celestina”, por Julio César Viale Paz

04/10 Conf. “Santos Vega, el payador”, por Carlos Carlino

11/10 Conf. “Tupac Amaru”, por Bernardo Canal Feijoo

18/10 Conf. “El enfermo imaginario”, por Augusto Guibourg

25/10 Conf. “Fedra”, por Ángel J. Battistessa

El ciclo tuvo lugar en el salón “Manuel Belgrano”, de YPF.

~ 1968 ~

Cursos de extensión teatral, dictados en el salón “Manuel Belgrano”, de YPF.

03/09 “El teatro en la Antigüedad”, por Juan Francisco Giacobbe (Ciclo: “Historia del Teatro”).

04/09 “Antígona, de Sófocles”, por Rubén Pesce (Ciclo: “Lectura e interpretación de textos dramáticos”).

16/09 “Edad Antigua”: Oriente, Grecia y Roma, por Ángel Battistessa (Ciclo: “El Teatro y los momentos culturales”).

18/09 “Edad Media”, por Mariano López Palmero (Ciclo: “Historia del Teatro”).

24/09 “La Aulularia, de Plauto”, por Camilo Da Passano (Ciclo: “Lectura e interpretación de textos dramáticos”).

25/09 “La cena del rey Baltasar, de Calderón de la Barca”, por Pilar Lebrón (Ciclo: “Lectura e interpretación de textos dramáticos”).

30/09 “Edad Media”, por Ángel Battistessa (Ciclo: “El Teatro y los momentos culturales”).

04/10 “Tiempos Modernos”, por Arturo Berenguer Carisomo (Ciclo: “Historia del Teatro”).

07/10 “Trilogía de los médicos”: *El amor médico*, *Médico a la fuerza* y *El enfermo imaginario*, de Molière, por Néstor Nocera (Ciclo: “Lectura e interpretación de textos dramáticos”).

09/10 “Hamlet”, de Shakespeare, por Onofre Lovero (Ciclo: “Lectura e interpretación de textos dramáticos”).

14/10 “Época Moderna”, por Ángel Battistessa (Ciclo: “El Teatro y los momentos culturales”).

18/10 “Edad Contemporánea”, por Rosanna Cavazzana (Ciclo: “Historia del Teatro”).

21/10 “Verano y humo, de Tennessee Williams”, por Marcelo Lavalle (Ciclo: “Lectura e interpretación de textos dramáticos”).

23/10 “*La labrador y el autómata* y *Carta muerta*, de Gabriel Cousin y Robert Pinget”, respectivamente, por Francisco Javier (Ciclo: “Lectura e interpretación de textos dramáticos”).

28/10 “Época Contemporánea”, por Ángel Battistessa (Ciclo: “El Teatro y los momentos culturales”).

30/10 “El Teatro Nacional”, por Edmundo Guibourg (Ciclo: “Historia del Teatro”).

~ 1970 ~

4, 11,18 y 26/05 “El teatro contemporáneo: sus escamoteos, sus fraudes, sus realizaciones”, por Ángel Battistessa

04/05 “El teatro del mundo al mundo del teatro”

- 11/05 “El teatro contemporáneo, las pautas cronológicas, los temas, los personajes, los recursos expresivos”
- 18/05 “La escena contemporánea y sus males: el teatro, el subteatro y el infrateatro”
- 26/05 “El teatro contemporáneo y sus aportaciones valiosas: lo de ahora y lo de siempre”
- 5, 12, 19 y 26/06 “Problemática del teatro en las tres primeras décadas”, por Arturo Berenguer Carisomo
- 2, 16, 23 y 30/07 “Teatro existencial”, por Rosanna Cavazzana
- 3, 10, 24, y 31/08 “Mito, tragedia y poesía en el teatro contemporáneo”, por Atilio Betti
- 4, 11, 18 y 25/09 “Apostillas al teatro del absurdo”, por Juan Arias Ballofet
- 2, 9, 16 y 23/10 “El teatro y la nacionalidad”, por Carlos H. Faig
- 02/10 “Vértiz- Apertura del cerrojo colonial”
- 16/10 “Después de 1810- Distintas corrientes”
- 23/10 “La creación vedada”
- 30/10 “Afirmaciones: Realismo, Naturalismo, Sainete, Etapa actual”
- 28/09 al 15/10 Exposición “Teatro Argentino: Un siglo”. Ciclo realizado en la sala “Paul Groussac” de la Casa de la Cultura:
- 28/09 Conf. “Origen y esencia del teatro argentino”, por Juan Francisco Giacobbe
- 29/09 Conf. “Esbozos de medallones. Autores del 900. De Coronado a Laferrère”, por Edmundo Guibourg
- 01/10 Conf. “El realismo o la edad de oro del teatro argentino”, por Arturo Berenguer Carisomo
- 06/10 Conf. “El sainete lírico criollo” (con ilustraciones), por Rubén Pesce
- 08/10 Conf. “Divagaciones concretas sobre teatro argentino”, por Gustavo García Saravi

13/10 Conf. “Estilística y temática de una nueva generación de autores: Defilippis Novoa, Gustavino, Discépolo, Eichelbaum, etc.”, por Roberto Tállice

15/10 Conf. “Ideas sociales en la escena argentina”, por Raúl H. Castagnino

~ 1971 ~

Ciclo de extensión teatral realizado en la sala “Miguel Cané” de la entonces Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación (Av. Alvear 1690).

1, 5, 8 y 22/06 “La expresión idiomática en el texto”, por Ángel Battistessa

4, 11, 18 y 25/06 “Panorama general del teatro griego”, por Juan Francisco Giacobbe

04/06 “Introducción. Del Mito y del Misterio. Los tres tipos de misterios teatrales”.

11/06 “Dramaturgia y teatro. Tragedia y teatro. Los componentes funcionales: Protagonista, Coro, Orquesta, Coreia”.

18/06 “Los definidores de la Tragedia. Edad de Oro. Esquilo, Sófocles, Eurípides. Temática y análisis”.

25/06 “Derivaciones teatrales: el drama satírico. Sátira y Comedia. Los grandes comediógrafos. Los géneros menores: la mímica y la farsa”.

29/06 y 6, 13 y 28/07 “Variantes de la estética del desconcierto en el teatro moderno”, por Raúl H. Castagnino.

16, 21, 23 y 30/07 “El teatro español durante el siglo XIX”, por Arturo Berenguer Carisomo.

16/07 “Los Románticos”.

- 21/07 “El teatro de los pos Románticos”.
- 23/07 “El desarrollo del realismo”.
- 30/07 “Realismo y Naturalismo”.
- 29/07 y 3, 10, y 24/08 “El teatro italiano”, por Atilio Betti.
- 6, 13, 20 y 27/08 “Figuras contemporáneas en el teatro de Francia”, por Rosanna Cavazzana.
- 31/08 y 7, 14 y 28/09 “La problemática de la dramática inglesa a partir de 1956”, por Mirta Arlt.
- 3, 10, 17 y 24/09 “Mi experiencia teatral”, por Conrado Nalé Roxlo.
- 1, 8, 15 y 22/10 “Diez años después de Caseros”, por Jacobo de Diego.
- 01/10 “La escena desmantelada”
- 08/10 “Los intérpretes extranjeros”
- 15/10 “Las obras nacionales”
- 22/10 “Las actrices argentinas”
- 5, 19, 26 y 29/10 “Panorama teatral rioplatense del siglo actual”, por Roberto Tállice.

~ 1972 ~

Cursos de extensión teatral dados en la sala “Miguel Cané” (Av. Alvear 1690).

Ciclo 1 – *El teatro y el drama esencial del destino humano*, por Ángel Battistessa.

02/06 “Paul Claudel: la biografía intrínseca y la biografía espiritual del poeta”.

09/06 “Paul Claudel: sus ideas sobre el teatro”.

16/06 “Paul Claudel: los temas, los personajes, la visión del mundo”.

23/06 “Paul Claudel: el realismo, el símbolo, la elocución poética”.

Ciclo 2 – *Persona, vida y teatro en Pirandello*, por Juan Francisco Giacobbe

06/06 “Derrumbamiento de lo arquetípico invariable. El teatro contra el teatro”.

13/06 “El drama del ser en la inestabilidad de la persona viviente”.

27/06 “El teatro contra sí mismo. Lo imprecisable de la vida y del arte”.

04/07 “Replanteo de una psicología del individuo en la vida de la comunidad”

Ciclo 3 – *El teatro como metalenguaje*, por Antonio Pagés Larraya

30/06 “Teatro, escritura y lenguaje”.

02/07 “Voz, gesto y silencio”.

07/07 “Teatro y lectura del mundo”.

20/07 “El teatro como prueba de lenguaje”.

Ciclo 4 – *Precursoras de un renovador teatro argentino*, por Roberto Tállice

11/07 “Primeros intentos renovadores. Preludio de un teatro autóctono”

18/07 “Renovación de la temática del teatro criollo. De Juan Moreira a Barranca abajo”.

25/07 “Medio siglo renovador. Obras, autores, directores, intérpretes”.

01/08 “Renovación generacional. Evolución actual del teatro argentino”.

Ciclo 5 - *Pensamiento y técnica en el teatro de Jacinto Benavente*, por Arturo Berenguer Carisomo

1- “Antecedentes de la época benaventina. Sus primeros estrenos hasta *La noche del sábado*”.

2- “La época fundamental del autor desde *Los intereses creados* hasta *La malquerida*”.

3- “La tercera etapa. El teatro de proyección ética. La crítica de Pérez de Ayala. Las soluciones posteriores hasta 1936”.

4- “Última época. Las “comediolas”. La técnica y los procesos del teatro europeo coetáneo. Valoración general de su dramática frente al teatro español y el universal”.

Ciclo 6 – *El teatro, liberador de tabúes*, por Edmundo Guibourg

08/08 “El lenguaje teatral”.

22/08 “Violencia y testimonio”.

29/08 “El teatro hacia el paroxismo”.

05/09 “Esquizofrenia y la “mala palabra”.

Ciclo 7 – *Raíces y realizaciones en el teatro del absurdo*, por Enrique Grande

25/08 “Antecedentes del absurdo en la dramaturgia universal”.

01/09 “El absurdo como proyección y como dispersión de la realidad”.

08/09 “Elementos fundamentales en algunas piezas representativas”.

15/09 “Realidad actual y desarrollo probable del absurdo como componente de la creación dramática”.

Ciclo 8 – *El teatro esperpéntico de Valle Inclán*, por Mariano López Palmero

12/09 “Valle Inclán en escorzo”.

19/09 “Valle Inclán en su tiempo”.

26/09 “Originalidad de Valle Inclán”.

03/10 “Los esperpentos”.

Ciclo 9 – Teatro *nuevo del Brasil*, por Haydée Jofre Barroso

22/09 “El autor y sus temas”.

29/09 “El actor: conducta y preparación”.

06/10 “El director y las técnicas”.

13/10 “El público: comportamiento”.

Ciclo 10 – Los dramaturgos de la iracundia, por Martha Mercader

10/10 “La escena inglesa anterior al 8 de mayo de 1956. John Osborne: *Recordando con ira*”. Ejs.: Priestley y Osborne”.

17/10 “La escena norteamericana antes de Albee. Ejs.: de Arthur Miller y Quién le teme a Virginia Woolf”.

24/10 “El teatro del absurdo y el teatro de la ira. Ejs.: de Ionesco y Ann Jellicoe”.

31/10 “El teatro de la realidad, el teatro de la crueldad. Nuevos dramaturgos ingleses. Ejs.: Wesker, Edward Bond y Pinter”.

~ 1976 ~

Octubre- Noviembre: Ciclo de Cultura Teatral, en la sala “Miguel Cané”, de la Casa Nacional de la Cultura (Av. Alvear 1690).

22/10 Conf. “El teatro y la vida”, por Ángel Battistessa.

29/10 Conf. “Introducción al teatro argentino”, por Arturo Berenguer Carisomo (en el Museo Ricardo Rojas).

05/11 Conf. “Últimas promociones del teatro argentino”, por Jorge Cruz.

24/11 Conf. “Homenaje a Florencio Sánchez”, por Prof. Javier Fernández (Consejero Cultural de la Embajada Argentina en la República Oriental del Uruguay).

~ 1978 ~

04/05 y todos los jueves hasta noviembre. Audición radial “Hablemos de teatro”, en LRA Radio Nacional. Con conducción a cargo de la Prof. Adelaida H. de Castagnino y personal del INET.
Ciclo de cursos de extensión teatral del INET en la Sala “Miguel Cané”.

Primer ciclo:

26/05 clase del Dr. Juan Carlos Ghiano, “Mayo en el teatro rioplatense”.

Clase de Juan F. Giacobbe, “Pirandello y la renovación del teatro en Italia”.

Segundo ciclo:

5,12,19 y 26/07 clases del Dr. Arturo Berenguer Carisomo, “El teatro español de los siglos XIX y XX”.

Tercer ciclo:

6,13,20 y 27/09 clases del Dr. Raúl H. Castagnino, “Perspectivas de medio siglo de teatro porteño (1915-1965)”.

06/09 “Sobre la decadencia del teatro porteño entre dos guerras mundiales: 1914-1945”.

13/09 “Esfuerzos jerarquizadores del teatro porteño entre dos guerras mundiales: 1914-1945”.

20/09 “Factores definitorios de la personalidad de nuestro teatro”.

27/09 “Líneas de desarrollo del teatro porteño hasta 1965”.

18, 25/10 y 1 y 8/11 Ampliación del ciclo con cursos en octubre a cargo de Mané Bernardo y Sara Bianchi, “Títeres en la docencia - Teoría y práctica”.

09/08 Exposición de teatro gauchesco en salas del Teatro Nacional Cervantes.

Muestra en el Teatro Presidente Alvear. Vitrina con libros, manuscritos, fotos y programas en homenaje a Roberto J. Payró.

Dos conferencias del R. P. Daniel Zaffaroni en las ciudades de Corrientes y Posadas, sobre “Duendes y fantasmas del Teatro Colón”.

18 a 23/09 El INET se presenta en el XIII Congreso Internacional de Biblioteca y Museos de las Artes del Espectáculo (SIBMAS), en Barcelona. El trabajo correspondió a la bibliotecaria del INET, Alicia Mileo, y se tituló “Tabla de Descriptores para las Artes del Espectáculo”.

~ 1979 ~

3/7 Por Decreto N° 1586 del Poder Ejecutivo, se declara al 30 de noviembre como *Día del Teatro Nacional*, en conmemoración de la inauguración del Teatro de la Ranchería en 1783

~ 1980 ~

30/12 Por Resolución SEC N°1183 (bis), el Secretario de Cultura de la Nación Julio César Gancedo instituye el Premio “Pepino el 88” “para reconocimiento de las mejores manifestaciones en la labor de directores, intérpretes, críticos, maestros e investigadores del teatro argentino.” Según el artículo N° 1 del Reglamento, el premio se adjudicará en forma bienal y su organización y coordinación estará a cargo del INET.

Dicho premio, según el artículo N° 3 del reglamento se adjudicarán a:

1º- A la mejor interpretación masculina, en papel protagónico o de reparto

2º- A la mejor interpretación femenina, en papel protagónico o de reparto

3º- Al mejor Director

4º- A una personalidad del teatro argentino que haya cumplido una trayectoria destacada, ya sea como investigador, ensayista, crítico, en la cátedra, en la enseñanza o el estudio, convirtiéndose por ello en figura de auténtica representatividad, para el arte teatral de nuestro país.

~ 1981 ~

Premios “Pepino el 88” al bienio 1979-1980

Premio a la actriz Mabel Manzotti, por *Y por casa cómo andamos*

Premio al actor Marcos Zucker, por *Frank Brown*

Premio al director Osvaldo Pellettieri, por *Don Chicho*

Premio a la personalidad destacada, Luis Ordaz

~ 1983 ~

Premios “Pepino el 88” al bienio 1981-1982

Premio a la actriz Perla Santalla, por *Elvira*

Premio al actor Luis Brandoni, por *Simón Caballero de Indias*.

Premio a la directora Beatriz Matar, por *Oficial Primero*.

Premio a la personalidad destacada, Raúl Castagnino

Los premios “Pepino el 88” fueron otorgados en un acto realizado en la sala principal del Teatro Nacional Cervantes.

Se entregó un especial reconocimiento a Edmundo Guibourg, al cumplir 90 años, en reconocimiento a su labor.

~ 1984 ~

La entrega de los premios “Pepino el 88” para el Bienio 1983-1984 quedó sin entregar por no haberse designado jurados en la fecha de mediados de 1982.

~ 1985 ~

29/08 Por resolución N°1023 del Secretario de Cultura Carlos Gorostiza, se establece que los premios “Pepino el 88” se entregarán a las siguientes categorías:

- a.- A la interpretación masculina protagónica o de reparto
- b- A la interpretación femenina protagónica o de reparto
- c- Al Director

d- A una personalidad del teatro argentino que haya cumplido una destacada trayectoria, ya sea como investigador, ensayista en la cátedra, en la enseñanza o el estudio, convirtiéndose por ello en figura de auténtica representatividad, para el arte teatral de nuestro país.

e- Al Escenógrafo

f- Al Músico

g- Al Autor.

17 al 20/10 el INET auspició y colaboró en las II Jornadas Nacionales de Investigación Teatral de la Asociación de Críticos e Investigadores de Teatro de la Argentina (ACITA)

~ 1986 ~

10-17-24-31/10 Ciclo de “Teatro Leído”, dirigido por Ricardo Risetti. Con Zami Zaremburg, Roberto Fiore, Jorge Nicolini, Teresa Calero, Ana María Colombo.

13 al 16/11 el INET colabora en la organización de las III Jornadas Nacionales de Investigación Teatral de la Asociación de Críticos e Investigadores de Teatro de la Argentina (ACITA).

Noviembre Entrega del Premio Cincuentenario del INET a una selección de trabajos presentados a las III Jornadas Nacionales de Investigación Teatral de ACITA:

1º premio “Propuestas del dramaturgo cordobés Raúl Bramville a la problemática de Teatro y Cultura Nacional”, por María Elena Paulinelli de Reynoso.

2º premio “Dialéctica femenina y el autoritarismo: Las obras de Ángela Ternavasio”, por Estela Saint Andre y Beatriz Salas.

3º premio “El sistema de la Gauchesca Teatral alrededor de 1893: Juan Soldado, de Orosman Moratorio; entre Juan Moreira y Calandria”, por Osvaldo Pellettieri.

Menciones:

“El teatro de Eduardo Pavlovsky”, por Teresita Frugoni de Fritzsche.

“Francisco Fernández y el Teatro político en Entre Ríos”, por Jorge Dubatti.

“Los conflictos teatrales (1919-1921)”, por Teodoro Klein.

~ 1987 ~

30/03 Se entregaron los premios “Pepino el 88” por el Bienio 1985-1986:

Premio al actor /protagónico/ interpretación masculina protagónica: Rodolfo Bebán por Dorrego, de David Viñas

Premio a la actriz /protagónica / Interpretación femenina protagónica a Leonor Manso por *Made in Lanús*, de Nelly Fernández Tiscornia

Premio a la dirección teatral a Alejandra Boero, por Dorrego, de David Viñas.

Premio a la personalidad del teatro al investigador y ensayista José Marial

Premio al escenógrafo a Luis Diego Pedreira, por su labor durante el bienio juzgado

Premio al músico a Alberto Favero, por la música de la obra *Eva*, de Pedro Orgambide

Premio al autor a Roberto Cossa, por su obra *Los compadritos*.

Premio a la revelación autoral a María Elena Sardi, por su obra de teatro *Las obreras*.

Premio Mención al teatro del interior por el espectáculo *Delincuentes comunes*, Grupo “La Cochera” de la Prov. de Córdoba.

10 al 12/10 el INET colabora en la organización de las IV Jornadas Nacionales de Investigación Teatral de la Asociación de Críticos e Investigadores de Teatro de la Argentina (ACITA), desarrolladas en el Teatro Nacional Cervantes.

~ 1989 ~

“Cuentos en el Museo”, por Los cuenteros, grupo de narración oral (Ana María Bovo, Baby Fernández Cid, Miriam García, Juana La Rosa, Marta Lorente, Elva Marinangeli y Delia Maunás). Ciclo presentado por el INET y el CELCIT Argentina.

PREMIOS “Pepino el 88” al bienio 1987-1988

Premio al actor protagónico Eduardo Pavlovsky por *Pablo*, de su autoría

Premio a la actriz protagónica Inda Ledesma por su actuación en *El último padre*, de Rodolfo Braceli.

Premio a la dirección teatral a Víctor Mayol por *Molino Rojo*, de Alejandro Finzi.

Premio a la personalidad del teatro Jacobo de Diego por su trayectoria como investigador teatral.

Premio al escenógrafo Cristina Moix por *Muñeca*, de Armando Discépolo.

Premio al músico Jorge Valcarcel por *Yepeto*, de Roberto Cossa.

Premio al autor a Jorge Goldemberg por su obra *Cartas a Moreno*.

Mención especial al Grupo Dorrego por su actividad.

Premio Mención al teatro del interior al Grupo de la Llanura por *El clásico binomio* de Rafael Bruza y Jorge Ricci, de la Prov. de Santa Fe.

~ 1991 ~

14 al 18/08 I Congreso Nacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Organizado por el GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Realizado en la sede del INET.

PREMIOS “Pepino el 88” al bienio 1989-1990

Premio a la interpretación masculina protagónica a Pepe Novoa y Carlos Carella por *Aeroplanos*, de Carlos Gorostiza

Premio a la interpretación femenina protagónica /actriz protagónica Graciela Dufau por *Siempre diva*, de Hugo Paredero

Premio al director/a Laura Yusem por *Penas sin importancia*, de Griselda Gambaro

Premio a la personalidad del teatro argentino con destacada trayectoria, Dr. Arturo Berenguer Carisomo.

Premio al escenógrafo a Graciela Galán por *Paso de dos*, de Eduardo Pavlovsky y *Penas sin importancia*, de Griselda Gambaro.

Premio al músico Luis María Serra por *Las invasiones inglesas*, de Pepe Cibrián y L.M.Serra.

Premio al autor a Ricardo Monti por *Una pasión sudamericana*.

Mención especial a Enrique Pinti por siete años en cartel de *Salsa Criolla*.

Premio Mención al teatro del interior a Eugenio Fillipelli por la labor realizada en el interior del país.

~ 1992 ~

6 al 9/08 I Coloquio Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino (“Relaciones entre el teatro español y el teatro hispanoamericano. Diálogo de culturas”). Organizado por el GETEA en la sede del INET.

~ 1993 ~

16 al 18/4 el INET colabora en la organización de las VII Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral de la Asociación de Críticos e Investigadores de Teatro de la Argentina (ACITA).

13 al 17/08 II Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Organizado por el GETEA, en la sede del INET.

17/11 “Homenaje a Jacobo de Diego”. Disertan: Teodoro Klein, Jorge Dubatti, Luis Ordaz y León Benarós.

PREMIOS “Pepino el 88” al bienio 1991-1992

Premio al autor Osvaldo Dragún, por su obra *La balada del loco Villón*.

Premio al actor Osvaldo Bonet, por su rol en *El Hombrecito*, de Carlos Pais y Américo Torchelli.

Premio a la actriz Alicia Bruzzo, por su rol en *Alta en el cielo*, de Nelly Fernández Tiscornia.

Premio al director Rubens Correa, por su trabajo para *El Bizco*, de Marta Degracia.

Premio a la personalidad destacada Gastón Breyer, por su trayectoria

Premio al escenógrafo Jorge Ferrari, por su trabajo en *Alta en el cielo*, de Nelly Fernández Tiscornia.

Premio al músico Fernando Aldao, por su trabajo para *Ehh? (Recordando Tangogro)*, de Claudio Nadie.

Mención especial a Carlos Gandolfo, por su labor docente.

Mención especial para teatro del Interior, por su labor a la Escuela de Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad de Tucumán.

Mención especial, para teatro del Interior, por su labor a la Comedia de la Universidad del Centro de la Ciudad de Tandil, Pcia. de Buenos Aires.

Entrega de premios 14 de diciembre de 1993 en el Salón principal del Museo Nacional del Teatro

Confección de 10 estatuillas al escultor José Esteban, de su autoría, en cerámica decorada

~ 1994 ~

12 al 16/08 III Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Organizado por el GETEA, en la sede del INET.

~ 1995 ~

10 al 14/08 IV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Organizado por el GETEA, en la sede del INET.

PREMIOS “Pepino el 88” al bienio 1993-1994

Premio al autor Ricardo Monti, por su obra *La oscuridad de la razón*.

Premio al actor Eduardo Pavlovsky, por su actuación en *Rojos globos rojos*, de E. Pavlovsky.

Premio a la actriz Rita Cortese, por su actuación en *La oscuridad de la razón*, de R.Monti.

Premio al director Jaime Kogan, por su trabajo de dirección en *Rayuela*, adaptación de R. Monti sobre la novela de Julio Cortázar.

Premio al músico Chango Farías Gómez, por su creación para la obra *La oscuridad de la razón*, de R.Monti.

Premio al escenógrafo Tito Egurza, por su creación para la obra *La oscuridad de la razón*, de R.Monti.

Premio a una personalidad Teodoro Klein, por su labor de investigación sobre el actor rioplatense, en busca de su perfil, su estilo de trabajo y de la influencia que ejerció desde su ámbito en la sociedad para la que actuó.

Mención especial para teatro del Interior al elenco del Teatro Municipal de La Rioja, dirigido por Manuel Chiesa.

Mención especial al Grupo “Periférico de objetos”.

~ 1996 ~

08/11 Música barroca en clave, intérprete: Carlos A. Giovanola.
En el Museo del INET.

V Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino.
Organizado por el GETEA, en la sede del INET.

~ 1997 ~

6 al 10/08 VI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado por el GETEA, en la sede del INET.

PREMIOS “Pepino el 88” al bienio 1995-1996

Premio al autor Patricia Zangaro, por su obra *Auto de Fe... entre Bambalinas*.

Premio al actor Danilo Devizia por su actuación en *Don Fausto*, de Pedro Orgambide.

Premio a la actriz Cristina Banegas por su actuación en *Otros Paraísos*, de Jacobo Langsner y *Eva Perón en la hoguera*, de L. Lamborghini.

Premio al director Daniel Marcove, por su trabajo de dirección de *Auto de Fe... entre Bambalinas*, de Patricia Zangaro.

Premio al músico Federico Mizrahi, por su creación para la obra *Tres mañanas*, de M.Cura.

Premio al escenógrafo Renata Schussheim y Roberto Traferrí, por la concepción visual de *Auto de Fe... entre Bambalinas*, de Patricia Zangaro.

Premio a una personalidad destacada del teatro argentino a Osvaldo Pellettieri, por su destacada labor como investigador y ensayista.

Mención, al elenco del Teatro de la Universidad de Mar del Plata, por *Ritos del Alma*, obra dirigida por Antonio Mónaco.

Mención, al elenco del Teatro Universitario de Santiago del Estero, por su compromiso con la realidad de esa provincia en diversos espectáculos ofrecidos en los últimos años dirigidos por Rafael Nofal.

~ 1998 ~

5 al 9/08 VII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Organizado por el GETEA, en la sede del INET.

~ 1999 ~

VIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Organizado por el GETEA, en la sede del INET.

Teatro Leído “Homenaje a Chacho (Osvaldo Dragún)”:

10/08 *Milagro en el mercado viejo*.

17/08 *Jardín del infierno*.

24/08 *Arriba corazón*.

31/08 *Historia de mi esquina*.

27/09 Conferencia: “Documentación teatral y nuevas tecnologías”, por la Dra. Cristina Santaolaria Solano (Directora del

Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música- España).

Premios “Pepino el 88” al bienio 1997-1998

Premio al autor Mauricio Kartun por su obra *Rápido Nocturno*.

Premio al actor Ulises Dumont en *Años difíciles, A propósito del tiempo y Rápido Nocturno*.

Premio a la actriz Juana Hidalgo por *Ya nadie recuerda a Frederik Chopin*.

Premio al director Ricardo Bartis por su trabajo de dirección para *El pecado que no se puede nombrar*.

Premio al escenógrafo Tito Egurza, por sus realizaciones para *Viejo criado y Cocinando con Elisa*.

Premio al músico Edgardo Rudnitzky, por su creación para *Viejo criado*.

Premio a una personalidad del teatro que ha cumplido destacada trayectoria como investigador, ensayista, en la cátedra o en el estudio, convirtiéndose por ello en figura de auténtica representatividad para nuestro país, sin terna, a Don Luis Ordaz, por su largo, intenso y permanente trabajo en favor del teatro argentino, su historia y su valoración.

Mención, al Festival Iberoamericano de Teatro, organizado por el CELCIT y cuya sede fue el Teatro Nacional Cervantes.

Mención, al espectáculo *La Fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi*, por su calidad y en reconocimiento de la tarea de investigación teatral.

Mención, al Grupo “Catalinas Sur”.

~ 2000 ~

2 al 6/08 IX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino en homenaje a Roberto Arlt en el centenario de su nacimiento. Organizado por el GETEA, en la sede del INET.

~ 2001 ~

Abril Ciclo “El teatro en el cine argentino”. Proyección de *Un guapo del 900*, *Arrabalera*, *Malayunta*, *Historia de una mala mujer* los martes de abril en la sala “Trinidad Guevara”. Este ciclo fue organizado por el Teatro Nacional Cervantes en celebración de sus 80 años.

09/04 Participación en la muestra “El tesoro de la memoria” con el título “La influencia de Italia en el Teatro Argentino” en el Palais de Glace.

Creación de la Carta Compromiso con el Ciudadano por Cristina Lastra Belgrano.

De mayo a diciembre: Ciclo de narración oral “Las infatigables cuenteras” en el Museo del INET, sala “Trinidad Guevara”.

18-19-20/04 Seminario “La comedia del arte como modelo de la dramaturgia-El rol de los enamorados” a cargo del director de la Academia Nacional de Arte Dramático “Silvio D’Amico” de Roma, Prof. Luigi María Musati, y el director de programas internacionales de la misma institución, Prof. Rigoberto Giraldo. En la sala “Trinidad Guevara”.

01/06 Espectáculo de tango *Alma de tango*.

03-10-17-24-31/07 Ciclo “El teatro en el cine argentino” con proyecciones de “Los de la mesa 1”, La gata, Tute Cabrero, La barra de la esquina, La pequeña señora Pérez en la sala del INET.

Julio: Patricia Orr en *¡Que se vengan los chicos...!!!* en la sala “Trinidad Guevara”.

07-14-21-28/08 Ciclo “El teatro en el cine argentino” con proyecciones de El centroforward murió al amanecer, Golpes a mi puerta, El barro humano, Casa de muñecas.

24-31/08 “Desde la inmensidad” de R.C. Robymar (Royword) en la sala “Trinidad Guevara”. Por R7-Arte Producciones.

08-15-22-29/08 Tan solo cuentos por Patricia Orr, Marta Pafumi y Celia Velázquez.

05-12-19-26/09 Ciclo de narración oral Tan solo cuentos con Patricia Orr, Marta Pafumi y Celia Velázquez en la sala “Trinidad Guevara”.

02-09-16-23-30/10 Ciclo “El teatro en el cine argentino” con proyecciones de Saverio el cruel, Esperando la carroza, Un mariado ideal, La fiaca, El pecado de Julia.

12/10 Grupo de teatro La cueva. Las praderas de Luján dirigido por Salvador Amore en la sala “Trinidad Guevara”. Lectura de obras de diversos autores como Raúl González Tuñón, Armando Discépolo, Mario Benedetti, Oliverio Girondo, Ivo Pelay, Roberto Arlt, entre otros. Musicalización a cargo de Sergio Gotta.

14/06 Imposición del nombre “Trinidad Guevara” a la sala respectiva perteneciente al INET. Participaron Cristina Lastra, la Directora Nacional de Patrimonio Liliana Barela y el actor Onofre Lovero. Con la participación del Ballet Folclórico Nacional. Dirección: Norma Viola.

Julio: Ciclo de narración oral.

Agosto: Ciclo de narración oral.

01 al 05/08 X Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Organizado por el GETEA, en la sede del INET.

Presentación de libro y espectáculo de Poemas.

Septiembre: Ciclo de narración oral.

28/09 Estreno de *El teatro argentino* por el grupo “El Picadero” (Pro Teatro). Obras de Eduardo Gutiérrez, Roberto Cayol, Armando Discépolo, Roberto Arlt, Roberto Cossa y Griselda Gambaro.

Octubre:

04/10 Espectáculo infantil *El soldadito de plomo* con Alfredo Alcón como narrador. Titiriteros: Omar y Claudio Álvarez.

11/10 Homenaje a Mané Bernardo Pantomanos. Espectáculo de la Fundación Mané Bernardo Sarah Bianchi. Obras: *Pantomima elemental*, *Barrio de ayer*, *Burocracia*. Dirección general: Sarah Bianchi. Sala “Trinidad Guevara”.

19/10 Recital de guitarra y flauta a cargo de alumnos del Conservatorio Provincial “Juan José Castro”. Sala “Trinidad Guevara”. Ciclo de narración oral.

26/10 Ciclo de recitales en la sala “Trinidad Guevara”. Obras de Pujol, Brouwer, Mozart, Piazzolla, Mignone, Gallay y Weissenborn. Obras para guitarra y fagot por estudiantes de los Conservatorios “Manuel de Falla” y “Julián Aguirre”. Espectáculo “Letras del Plata”.

Abril a Noviembre: Programa de Extensión Cultural del Teatro Nacional Cervantes “Teatro en el Cine”. En la sala “Trinidad Guevara”. Director: Luis Mazas.

Noviembre: En la sala “Trinidad Guevara”

Teatro Argentino, grupo “El Picadero” (2 funciones).

Concierto de guitarra y flauta.

Ciclo de teatro: *Un héroe en Villa Superada* (4 funciones) con Victoria Martínez y María Ángeles Aduco.

Recital de bandoneón.

Diciembre En la sala “Trinidad Guevara”

Jornadas de artesanías (talleres sobre exportación, leyes y regulaciones).

Entrega del premio “Luis Ordaz” por el GETEA a Alfredo Alcón.

Presentación de la Revista Teatro XXI por el GETEA.

~ 2002 ~

Abril, Mayo y Junio:

Stand en la Feria del Libro de Buenos Aires 2002. Exhibición del Patrimonio Teatral del INET. (Video documentado).

Todos los miércoles hasta fin de año se proyecta un video de “Historia Universal del Teatro y reportajes a distintas personalidades del Teatro Argentino”.

“Argentinos por argentinos” (obras argentinas hechas por actores argentinos).

Abril a Noviembre Programa de Extensión Cultural del Teatro Nacional Cervantes “Teatro en el Cine”. Dirección: Luis Mazas. En la sala “Trinidad Guevara”.

Julio: En la sala “Trinidad Guevara”

Ensayos de obras a estrenar.

Funciones de *Espacio escondido* (obra sobre textos de Paul Auster y Samuel Beckett), con Mariano Dossena.

Agosto En la sala “Trinidad Guevara”

7 al 11/08 XI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Organizado por el GETEA, en la sede del INET.

Ensayos de obras a estrenar

Conferencia de Marcelo Díaz, director de Theater an der Shil y profesor de dirección en el Teatro de Zürich (subsidiada por ASSITEJ - Asociación Internacional de Teatro para Jóvenes y Niños, Rama Argentina, la embajada suiza y el Goethe Institut)

Estreno de *Inconsciente Masculino* con Daniel Paccosi

Septiembre:

Embanderamiento del INET por el Día del Patrimonio Cultural del Mercosur

Estreno de *Cuando Belgrano perdió la inocencia* (Proyecto de Teatro Histórico), con Eduardo Lamoglia, Beatriz Espíndola y Horacio Trejer. En la sala “Trinidad Guevara”

Ensayos de *Martín Fierro* con Salvador Amore y *Te recuerdo Italia* con David Di Nápoli y elenco

A raíz de las críticas y la aceptación por parte del público, se continuaron las funciones de *Inconsciente masculino*

Octubre:

17/10 Ensayos y estreno de *Martín Fierro* con Salvador Amore. En la sala “Trinidad Guevara”.

25/10 Agasajo a la Comunidad Friulana. Ensayo y estreno de *Te recuerdo Italia* con David Di Nápoli y elenco. En la sala “Trinidad Guevara”

Funciones de *Cuando Belgrano perdió la inocencia* (Proyecto de Teatro Histórico), con Eduardo Lamoglia, Beatriz Espíndola y Horacio Trejer. En la sala “Trinidad Guevara”

21 y 28/11 y 5, 12 y 19/12: Proyección de la película Oscar Fessler, *biografía de un sembrador*, de Torchia, en la sala “Trinidad Guevara”

Noviembre:

Proyección de la película sobre Fessler de Torchia, en la sala “Trinidad Guevara”.

Ensayos y estreno de Recital de Zarzuela.

29/11 Muestra documental, fotográfica y material inédito sobre Vittorio Podrecca en la Argentina. Conferencia inaugural a cargo de Sarah Bianchi, un especialista friulano y un experto de la Cineteca Argentina. Proyección de *Donde mueren las palabras* de Hugo Fregonese.

Participación en las actividades del 75º Aniversario de la Sociedad Friulana de Buenos Aires.

Diciembre Proyección de la película *Donde mueren las palabras* de Hugo Fregonese. En la sala “Trinidad Guevara”.

~ 2003 ~

Julio a septiembre

Entrega del premio AITEA al señor Onofre Lovero en la sala “Trinidad Guevara”.

Ensayo y función de Yepeto en la sala “Trinidad Guevara”.

Ensayo y función de *Los perros de la memoria* con Norma Alarcón en la sala “Trinidad Guevara”.

6-10/8 XII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado por el GETEA, en la sede del INET.

Taller de teatro para niños coordinado por Victoria Martínez en la sala “Trinidad Guevara”.

Marzo a diciembre Programa de Extensión Cultural del Teatro Nacional Cervantes “Teatro en el Cine” todos los martes y miércoles en la sala “Trinidad Guevara”. Director: Luis Mazas.

20/11 El INET es distinguido con el Premio Teatro del Mundo 2002-2003 otorgado por el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

~ 2004 ~

20/5 al 6/6 Participación en la II Feria del Libro Teatral organizada por el Teatro Nacional Cervantes, con la colaboración de escenógrafos de la Universidad del Salvador (USAL).

3-7/8 XIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado por el GETEA, en la sede del INET.

Septiembre Taller de teatro para niños coordinado por Victoria Martínez en la sala “Trinidad Guevara”.

25/09 Participación institucional en el marco de La Noche de los Museos.

Octubre Homenaje a Luis Ordaz, organizado por el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en la sala “Trinidad Guevara”.

Octubre Taller de teatro para niños coordinado por Victoria Martínez en la sala “Trinidad Guevara”.

Marzo a noviembre Programa de Extensión Cultural del Teatro Nacional Cervantes “Teatro en el Cine” todos los miércoles y jueves en la sala “Trinidad Guevara”.

Noviembre Taller de teatro para niños coordinado por Victoria Martínez en la sala “Trinidad Guevara”.

~ 2005 ~

Marzo a octubre Programa de Extensión Cultural del Teatro Nacional Cervantes: “Teatro en el cine”, en la sala “Trinidad Guevara”.

02 al 06/08 XIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado por el GETEA en la sede del INET.

18/08 Carta de Argentores informando que desean otorgar una Distinción al INET. La entrega tendrá lugar el 12/09/2005 durante la Fiesta del Día del Autor.

Octubre Visitas guiadas de colegios de la Provincia de Buenos Aires.

01/10 Participación institucional en el marco de La Noche de los Museos.

Noviembre Seminario de la Danza Española fuera de los límites de España, en el marco del Congreso Internacional de Danza organizado por la Sociedad Mexicana de Coreógrafos. En la sala “Trinidad Guevara”.

~ 2006 ~

Abril Reunión del equipo de Investigadores de Teatro de la UBA, sede INET.

1 al 5/08 XV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado por el GETEA en la sede del INET.

Agosto a diciembre Programa de Extensión Cultural del Teatro Nacional Cervantes: “Teatro en el cine”, dirigido por Luis Mazas.

23/08 al 3/09 Participación en la IV Feria del Libro Teatral organizada por el Teatro Nacional Cervantes. 02/09 en la Sala Trinidad Guevara del INET: presentación de libros por parte de Editorial Teatro Vivo.

07/10 Participación institucional en el marco de La Noche de los Museos.

~ 2007 ~

28/03 Celebración del Día Internacional del Teatro en el INET, en colaboración con el Instituto Internacional de Teatro y un equipo conducido por Carolina Papaleo y Santiago Doria.

07 al 11/08 XVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado por el GETEA en la sede del INET.

Septiembre a noviembre - Programa de Extensión Cultural del Teatro Nacional Cervantes: "El teatro en el cine". Dirección: Luis Mazas.

19 al 30/09 Participación del INET en la V Feria del Libro Teatral organizada por el Teatro Nacional Cervantes.

06/10 Participación institucional en La Noche de los Museos con la muestra "El teatro argentino desde la colonia hasta nuestros días". Actividades: Decime que sí, ¡ya! de Victoria Martínez, exposición de maquetas, visita guiada y danza con Lourdes Bianchi.

30/11 Premios AITEA, organizados por GETEA en reconocimiento a la trayectoria de Kive Staiff.

18/12 Entrega de premios anual de la Revista Teatro XXI en la sala "Trinidad Guevara", organizada por GETEA.

~ 2008 ~

5, 6, 12, 13, 19, 26, 27/03 Colaboración con el Teatro Nacional Cervantes para la realización del ciclo "Cine argentino de hoy" en el salón Dorado del Teatro Nacional Cervantes.

05 al 09/08 - XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado por el GETEA en la sede del INET.

Septiembre Programa de Extensión Cultural del Teatro Nacional Cervantes.

Octubre Charlas realizadas en la sala “Trinidad Guevara” sobre el Festival de Circo y Payasos, organizado por el Teatro Nacional Cervantes los viernes de octubre.

Noviembre Programa de Extensión Cultural del Teatro Nacional Cervantes.

~ 2009 ~

Marzo a diciembre Ciclo “El teatro: Universo de los sentidos”.

Marzo a diciembre Ciclo “Teatro en el cine”.

Septiembre a noviembre Ciclo de radioteatro en la sala “Trinidad Guevara”, reconstrucción de un estudio de teatro del período 1945-1950 con actores y efectos sonoros de la época. Obras: *Martina Céspedes*, *Juana Manso* y *La difunta Correa*, *Un velo blanco*, Historia de la vida de la hija de Almirante Brown, escritas por María Mercedes Di Benedetto. Este ciclo continuó en 2010 y 2013.

14/11 Participación institucional en el marco de La Noche de los Museos.

22 al 23/10 Participación de la directora Cristina Lastra Belgrano como expositora sobre Fondos Documentales de teatro y música del Instituto Nacional de Estudios de Teatro en la Biblioteca Nacional.

~ 2010 ~

Del 4 al 15/8 Participación en la VIII Feria del Libro Teatral.

12/8 Presentación de los libros *Dramaturgos argentinos en el exterior*, compilación de Ana Seoane, y *Antología de obras de*

teatro argentino. *Desde los orígenes a la actualidad*, compilación de Beatriz Seibel. Revista Picadero N° 25, en conmemoración del décimo aniversario.

13/11 Participación institucional en el marco de La Noche de los Museos.

Ciclo Tardes de Radioteatro (*Mujeres de la Historia Argentina*), organizado por el INET (Secretaría de Cultura de la Nación), con vestuario de época.

~ 2011 ~

Del 3 al 13/8 Participación en la IX Feria del Libro Teatral organizada por el Teatro Nacional Cervantes.

12/11 Participación institucional en el marco de La Noche de los Museos.

~ 2012 ~

1 al 12/8 Participación en la X Feria del Libro Teatral. Actividades en la sala del INET: el 2 de agosto, Editorial INTeatro, presentación de los libros *Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García* de Juan Carlos Malcún, *Apuntes sobre la historia del teatro occidental Tomos I y II* de Roberto Perinelli, *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad Tomo VI*, compilación de Beatriz Seibel, y *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921 - 2010)* de Beatriz Seibel.

5/8 Editorial Nueva Generación, presentación del libro *El próximo alistamiento de Rubén Hernández* (Obra en homenaje a los 30

años de la guerra de las Malvinas). Lectura de fragmentos: Rubén Hernández.

9/8 Presentación del libro *Quién es quién y quién fue quién en el Taller de Danza Contemporánea del Teatro San Martín* de Carlos Alberto Fradkin. Con: Nazarena Arabean y Carlos Fos.

10/8 Nueva Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de San Luis. Presentación de libros: Teatro de Arístides Vargas: *Escritos Latinoamericanos*. Tomo 1: *Jardín de pulpos*, *La canción de la liebre*, *La casa de Rigoberta*, *Danzón park*. Tomo 2: *La exacta superficie del roble*, *La razón blindada*. Presenta: Dra. Lola Proaño Gómez. Exposición de material bibliográfico antiguo de teatro.

ARGENTORES (Sociedad General de Autores de la Argentina). Presentación de cuatro nuevos títulos de la colección “Clásicos de Argentores”: *Vivitos y coleando* de Hugo Midón, *Chispazos de tradición* de José Andrés González Pulido, *Nueve reinas* de Fabián Bielinsky, *El amor tiene cara de mujer* de Nené Cascallar.

Ciclo “El teatro: un universo de sentidos”: Las grandes expresiones del teatro nacional y universal en documentales, puestas históricas, films memorables, registros de archivo, etc.

Homenaje a Juan Carlos Gené:

2/8 *Gené en escena* (2008). Dirección y guión: Elena Tarruela. Con la presencia de la directora del film.

16/8 *Todo verde y un árbol lila* (2007). Texto y dirección: Juan Carlos Gené.

Noviembre Creación del área Acción Educativa y Extensión Cultural a cargo de Andrea Schik.

10/11 Participación institucional en el marco de La Noche de los Museos.

~ 2013 ~

27/03 Se celebró el Día Nacional del Teatro con la presentación de “Tango en el Río de la Plata”. En la Sala “Trinidad Guevara”

31/07 al 10/08 Participación en la XI Feria del Libro Teatral, con actividades en la sala Trinidad Guevara.

07/08 Radioteatro en el INET - *Manuela Pedraza*, de María Mercedes Di Benedetto. Con: Amalia Sánchez, Florencia Campano, Mariana Punta, Antonio Catsigyanis, Emiliano Dátola y Federico Marrale. Dirección: Cristina Lastra Belgrano, en el marco de la XI Feria del Libro Teatral.

23/11, 7 y 14/12 Obras teatrales *El dolor de las hojas* y *Blanco oficio*, de Norberto Gonzalo (obras ganadoras del concurso “Igualdad cultural” de la Secretaría de Cultura de la Nación). En la sala “Trinidad Guevara”.

09/11 Participación institucional en el marco de La Noche de los Museos. Exposiciones: Historia del Teatro Argentino. Desde sus orígenes a Teatro Abierto.

Radioteatro en el INET. Recreación de un estudio de radio de la década de 1940.

Música/danza. *Galas de ensueño*, por Lourdes Bianchi y Alfredo Steffano.

Performance. *Lo mío es peor*, Stand up por Mariángel Aduco y Victoria Martínez.

Tango para bailar. Piezas para la pista por Lucas Quintá y Federico Serna.

Junio a Septiembre: Seminario sobre Juegos Teatrales, por Jorge Holobatuck, en la sala “Trinidad Guevara”.

~ 2014 ~

27/03 La Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, a través del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) y el Plan Nacional de Promoción del Tango, realizó el espectáculo *Cuando el tango era teatro*. La presentación estuvo a cargo de la directora del INET, María Cristina Lastra Belgrano. Esta actividad se realizó como parte de la celebración del Día Mundial del Teatro, en la Sala “Trinidad Guevara”.

07/05 En la Sala Trinidad Guevara se realizó la obra *El aroma del Anís* con la actuación de Tuchi Rottenberg y dirección y puesta en escena de Graziella Sureda.

05/06 Bajo el marco del “Día Mundial del Ambiente” se realizó la obra *Las Hadas de la Tierra Encantada*, de la autora Mercedes Di Benedetto en la sala “Trinidad Guevara”. Con participación de alumnos que realizaron un trabajo alusivo en concordancia con el currículo de escuelas primarias.

Junio a Diciembre: Gira Federal “1 X 24” Teatro por Veinticuatro provincias. Obra de teatro infantil *Las Hadas de la Tierra Encantada*, de la autora María Mercedes Di Benedetto. Gestión conjunta entre la Secretaría de Medio Ambiente y Desarrollo Sustentable de la Nación junto al Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Participaron niños de todo el país quienes posteriormente hicieron trabajos con sus maestros de grado.

7/8 Participación en la XII Feria del Libro Teatral, sala “Trinidad Guevara”, del INET Mesa de Diálogo de la AINCRIT, Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral. Participaron Marcelo Lorenzo (Archivo Histórico del TNC) y Laura Mogliani (Archivo Jacobo de Diego, INET).

2/8 Mesa Redonda de Archivos Históricos de Teatro. II Feria Entrerriana del Libro Teatral (FELT), Gualeguaychú, Participantes en representación del INET: Susana Arenz y Laura Mogliani.

15/11 Participación institucional en el marco de La Noche de los Museos.

Exposiciones: El ayer nos inspira hoy. Bocetos de la vestuarista, Agustina Luque.

Teatro: *Éter retornable*, de la autora uruguaya Angie Oña con Victoria Martínez y Diego Verni.

Danza con Lourdes Bianchi.

Teatro: Comedia en un acto.

Narración oral/video *Cuando el Tango era Teatro*, dirigida por Gabriel Soria, presidente de la Academia Nacional del Tango.

Septiembre Creación del Boletín *Pepino el 88*, año 1, edición Nro. 1, del INET.

~ 2015 ~

Abril Ciclo de Cine Documental “Historias que nos dan identidad”.

Mayo Taller “Cómo organizo mi biblioteca teatral personal”, coordinador Jorge Conde.

Mayo-agosto Curso de Conservación de textiles y papeles, dictado por la Conservadora del INET, Dra. Graciela Molina.

Septiembre a diciembre Ciclo “Del desván a la escena”, que expone de manera original el Patrimonio Teatral del INET, en el marco de obras argentinas focalizadas en figuras femeninas fundamentales de nuestra historia nacional: Felicitas Guerrero *Historia de una pasión* y María Josefa Ezcurra *Una mujer controvertida*, de María C. Lastra Belgrano.

5 y 19/9, el 3, 17 y 24/10, el 14 y 28/11 y el 12 y 26/12 Proyección del documental *Camila Quiroga la revelación de nosotros mismos*, de Gerardo Panero, en la sala “Trinidad Guevara”.

12, 26/9, 10 y 31/10, 7 y 21/11 y 5 y 19/12 Función de la obra didáctica infantil *Carmela y Timoteo*, en la sala “Trinidad Guevara”.

Presentación Boletín *Pepino el 88*, año 2, edición Nro. 2, del INET.

10/10 Presentación Boletín *Pepino el 88*, año 2, edición Nro. 3, del INET.

20/11 Participación en la XIII Feria del Libro Teatral, en la sala Orestes Caviglia del Teatro Nacional Cervantes.

31/10 Participación institucional en el marco de La Noche de los Museos.

Exposiciones: Historia del Teatro Argentino.

Teatro Éter retornable. Tragicomedia absurda, de la autora uruguaya Angie Oña.

Teatro: *Felicitas Guerrero. Historia de una pasión*, de Cristina L. Belgrano. Ciclo “Del desván a la escena”, obra de teatro sobre el acoso a una mujer.

Música: La Tuska y Los Dinosaurios.

Teatro: *En el Fondo*, dirigida por Pilar Ruiz. Obra de teatro contra la violencia de género y la trata de personas.

Música: Concierto de “Tangazos de mi flor”. Primeros tangos y milongas del Río de la Plata ejecutados con la estética de la época.

~ 2016 ~

17/02 Se llevó a cabo una reunión de trabajo en el marco de la gestión y planificación cultural para el año 2016. En esta reunión participaron Débora Staiff (Subsecretaria de Cultura Ciudadana), Federico Irazábal (Representante del Ministerio de Cultura de la Nación), Marcelo Allasino (director ejecutivo del INT) y Cristina Lastra Belgrano, directora del INET.

Junio y julio La obra *Escuela, Sainete y Tango* se presenta todos los viernes de junio a las 11:00, y a partir de julio, todos los jueves a las 14:30, en la Sala “Trinidad Guevara” del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Julio: Participación en la Semana del Bicentenario, en el Auditorio del Centro Cultural de la localidad de Chajarí, Entre Ríos.

Enero a diciembre Exposición permanente sobre la historia del Teatro Argentino en la sala “Trinidad Guevara

14/09 Ciclo de Charlas *Figuras de nuestro pasado artístico*: Frank Brown, Camila Quiroga y Ezequiel Martínez Estrada. Expositores: Laura Mogliani (INET): “Frank Brown, un clown inglés en Buenos Aires.” Eleonora García (UBA): “Camila Quiroga en la escena nacional: de la huella al archivo”. Ricardo Pobierzym (INET): “*Lo que no vemos morir*, de Ezequiel Martínez Estrada”

19/10 Homenaje a Roberto Escobar e Igón Lerchundi, fundadores de la primera Escuela de Mimo-teatro en Argentina. Expositores: Cristina Moreira: “El arte de la mímica y la preparación del actor de la escena contemporánea”; Igón Lerchundi: “Enfoque de la enseñanza de Escobar y Lerchundi en su escuela de Mimo-teatro”; Testimonio de sus destacados discípulos del medio teatral (artistas invitados). Proyección de film y fragmentos de espectáculos de Escobar y Lerchundi. Cierre escénico interpretado por

los mimos Joaquín Baldin que presentó su pantomima musical *El Sr Plop en E'chertoconcherto*; Sebastián Coronel presentó *Las Olimpiadas*; Federico Barrile presentó *El oficinista* y Martín Pons presentó *La Pelota y Soy del campo*.

Julio a septiembre Taller de Iniciación Teatral dictado por Mariángelos Aduco en la sala “Trinidad Guevara”.

29/10 Participación institucional en el marco de La Noche de los Museos. Durante este evento se llevaron a cabo diversas actividades, como la función de una obra creada por los integrantes del Taller de Iniciación Teatral, la presentación de la obra *Las Hadas de la Tierra Encantada*, de María Mercedes Di Benedetto, el radioteatro *María Josefa Ezcurra* de Cristina L. Belgrano, y el espectáculo *Sainete y Tango* con escenas de la obra *Mateo* de Armando Discépolo, organizado por Gabriel Soria, presidente de la Academia Nacional del Tango, en la sala “Trinidad Guevara”.

Septiembre a diciembre: Gira Federal (1 x 24) Teatro por Veinticuatro Provincias con la obra *Las Hadas de la Tierra Encantada*. Se trata de un radioteatro infantil que busca concientizar sobre el cuidado de Nuestra Casa Común, escrito por María Mercedes Di Benedetto. La gira contó con la participación del INTA Programa ProHuerta (ámbito público), la Fundación Garrahan (ámbito de la Sociedad Civil) y la Cátedra del Diálogo y la Cultura del Encuentro (ámbito privado). La gira tuvo lugar en las regiones NOA, NEA, Cuyo y Patagonia.

9 a 20/11 Participación en la XIV Feria del Libro Teatral. Durante la feria se llevaron a cabo varias actividades en la Sala “Trinidad Guevara”:

16/11. Ciclo de charlas *Figuras de nuestro pasado artístico: Paquita Bernardo, Conrado Nalé Roxlo y El clú del clau*n. Expositores: Marcela Sondras (UNDAV): “La Paquita: Mujer y Tango en la Guardia Vieja”,

Ricardo Pobierzym (INET): “La inclusión de la naturaleza y lo femenino en *La cola de la sirena*, de Conrado Nalé Roxlo” y Laura Mogliani (INET): “El Clú del Claun, entre el circo y el teatro.”

Obra de teatro: *Un mismo Árbol Verde* de Claudia Piñeiro (Universidad de San Luis) con la participación de Alicia Graciela Beovide, María Fernanda Schwindt, Raúl Abelardo Martínez, Marcelo Oscar Di Gennaro y Horacio Emmanuel Rodríguez.

17/11 Narración en vivo de *Sainete y Tango* con la presentación del Maestro Hugo Pagano. Bailarines: Víctor Nieva y Paola Parrondo.

~ 2017 ~

Enero a diciembre exposición permanente sobre la historia del Teatro Argentino. En la sala “Trinidad Guevara”.

~ 2018 ~

10/11 Participación en La Noche de los Museos, con la inauguración de la exposición “Actores y Actrices del Teatro Argentino”.

12/11 a 31/12 Exposición “Actores y Actrices del Teatro Argentino”. Exposición de fotografías, retratos y esculturas de actores y actrices de relevancia en la historia de nuestro teatro nacional, pertenecientes a la colección del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. En la sala de Exposiciones del INET.

27/11 Encuentro “Centros de Documentación de Artes Escénicas. Hacia una cultura de archivos”, co-organizado entre el Instituto

Nacional de Estudios de Teatro y el Centro de Documentación “Ana Itelman” del Teatro San Martín, realizado en el CEDOC. Expositores: Laura Mogliani y Susana Arenz (INET), Julia Bermúdez y Carlos Fos (CEDOC).

Período Octubre 2017- Septiembre 2018 El INET recibe una mención de distinción a la “excelencia en la actividad teatral argentina”, en el marco del Premio Teatro del Mundo, del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

~ 2019 ~

01/01 al 04/10 Exposición “Actores y Actrices del Teatro Argentino”. Exposición de fotografías, retratos y esculturas de actores y actrices de relevancia en la historia de nuestro teatro nacional, pertenecientes a la colección del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. En la sala de Exposiciones del INET.

25/09 Charla “Hacia una poética del sonido escénico y performático”, dictada por Malena Graciosi, creadora del Laboratorio de SONIDO ESCÉNICO, destinada a docentes, artistas, investigadores, alumnos, y profesionales de las artes escénicas, realizada en la Sala Trinidad Guevara del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

02/11 Participación en La Noche de los Museos, con la inauguración de la exposición “200 Años de Circo en Buenos Aires”. Exposición destinada a conmemorar los doscientos años de la llegada del primer circo a Buenos Aires, el circo inglés de William & Mary Southby, en 1819. Exposición de documentos, fotografías y objetos relativos a la historia del circo en Buenos Aires, pertenecientes al patrimonio del INET.

28/11 Segundo Encuentro Centros de Documentación de Artes Escénicas. Reflexiones sobre los archivos escénicos: procesos técnicos, preservación y acceso". Organizado en forma conjunta por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro - INET; el CEDOC Centro de Documentación de Teatro y Danza "Ana Itelman" del CTBA y el Archivo Histórico del Teatro Nacional Argentino – Teatro Cervantes. Expositores: Laura Mogliani, Jorge Conde y Laura Gómez (INET), Julia Bermúdez (CEDOC), Marcelo Lorenzo (TNC).

~ 2020 ~

22/09 Encuentro virtual "Centros de documentación de artes escénicas en tiempos de pandemia", Expositores: Carlos Fos (Centro de Documentación de Teatro y Danza, Complejo Teatral de Buenos Aires): "El desafío de evitar el coleccionismo". Ezequiel Lozano (CONICET-UBA): "Interrogantes sobre la difusión de archivos teatrales en pandemia". Laura Mogliani (INET): "De lo presencial a lo digital. Aportes de una virtualidad forzosa." Cecilia Perea (Centro Patagónico de Documentación Teatral): "Del archivo virtual a las cajas de conocimiento: heterogeneidades y discontinuidades." Moderó: Lía Noguera

19/10 Encuentro virtual "La Investigación Teatral en tiempos de pandemia". Expositores: Beatriz Trastoy (Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano- UBA): "Del distanciamiento brechtiano al distanciamiento social. Apuntes sobre el teatro en tiempos de pandemia". Jorge Dubatti (Instituto de Artes del Espectáculo-UBA, CCC): "Investigar el convivio teatral: la realidad pandémica como vasto laboratorio de (auto)percepción". Martín Rodríguez (Instituto de Investigación en Teatro – UNA): "La investigación y la formación de investigadores en

el Departamento de Artes Dramáticas de la UNA: el rol del IIT”. Teresita María Victoria Fuentes (Universidad del Centro de la Prov. de Buenos Aires): “Leer la pandemia en y desde el teatro”.

24/11 Encuentro virtual: “Centros Latinoamericanos de documentación de artes escénicas en tiempos de pandemia”. Expositores: Marcelo Sienra (CIDDAAEN Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas, Teatro Solís - Intendencia de Montevideo, Uruguay): “Patrimonio documental de las artes escénicas en Montevideo en pandemia.” Angélica Martínez Ponce y Jonathan Aravena (Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile y Archivo de la Escena Teatral, Universidad Católica de Chile): “Archivos de la Escena Teatral UC en línea y su puesta en valor a través de la docencia en tiempos de pandemia.” Arturo Díaz Sandoval (INBAL-CITRU Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”, México): “Frente al apocalipsis: diferencia e integración”.

~ 2021 ~

Ciclo de Charlas virtuales “Mujeres investigando en el Archivo INET,
27/4 Lía Noguera (Beca Investiga Cultura): “La familia Podestá y el Fondo documental Jacobo de Diego (INET): un estudio acerca de las compañías teatrales argentinas, sus asociaciones, vínculos laborales y afectivos”

18/5 Malena Graciosi (Beca Activar Patrimonio): “Músicas escénicas en el Archivo INET”,

29/6 Laura Gómez (Beca Activar Patrimonio): “Un nitrato argentino: El Pericón Nacional. (c. 1906). Documentar para la construcción de una identidad nacional”

13/7 Camila Losada (Beca Activar Patrimonio): “Mujeres del circo de fines del siglo XIX y principios del siglo XX en Argentina. La vida de carpa entre la libertad y la resistencia”

Ciclo de Charlas virtuales “Teatro y Filosofía”

10/8 “Existencia, naturaleza y cuerpo”. Expositores: Jorge Dubatti y Esteban Ierardo. Moderación: Ricardo Pobierzym (INET).

14/9 “Ezequiel Martínez Estrada: su obra teatral en el contexto de sus ensayos y su pensamiento”. Expositor: Ricardo Pobierzym (INET).

26/10 “Vida, Poesía y Teatro de Enrique Santos Discépolo”. Expositores: Zulema Pugliese y Ricardo Pobierzym.

14/12 Charla virtual de la Dra. Carolina Reznik “El espectáculo teatral griego antiguo: una reconstrucción a partir de las fuentes textuales y materiales”.

~ 2022 ~

17/5 Encuentro virtual “30 BATATO 30. 1ra. Sesión”. Ciclo coorganizado entre el Instituto Nacional de Estudios de Teatro y el Teatro Nacional Cervantes, realizado en homenaje a Walter “Batato” Barea. Expositores: Jorge Dubatti, Laura Mogliani, Guillermina Bevaqua y María Alejandra Minelli.

22/6 Encuentro virtual “30 BATATO 30. 2da. Sesión”. Ciclo coorganizado entre el Instituto Nacional de Estudios de Teatro y el Teatro Nacional Cervantes, realizado en homenaje a Walter “Batato” Barea. Participantes: Cristina Martí, Doris Knight, Peter Pank.

22/10 Participación en La Noche de los Museos, con la inauguración de la exposición “Historia de los teatros de Buenos Aires”.

A mediados de la década del treinta en la Argentina, se inició un proceso de intervencionismo estatal en el área de la cultura a través de la creación de la agencia oficial que recibió el nombre de Comisión Nacional de Cultura. Dicho organismo encargado de definir lineamientos a nivel nacional, tuvo un fuerte impacto en las artes escénicas a través de la creación de instituciones y formaciones imprescindibles a la hora de pensar el inicio de la institucionalización de esas disciplinas en nuestro país. El Instituto Nacional de Estudios de Teatro es producto de esa coyuntura donde el Estado se ocupó de establecer las condiciones materiales y los agentes profesionales encargados de definir el pasado y la tradición teatral, y también, de fomentar y cuidar el patrimonio escénico nacional. El INET tuvo un rol protagónico en esa tarea a través de un complejo proyecto integrado por diversas formaciones y actividades dirigidas tanto a la comunidad artística en particular como a la sociedad en general. Su labor resulta ineludible a la hora de conocer la historia de nuestras artes escénicas. Asimismo, su etapa fundacional da cuenta de un período en el que el teatro intervenía de una serie de debates historiográficos que pretendían definir una cultura y patrimonio de orden nacional.

Este libro propone un recorrido por la historia de una institución pionera en reconocer la especificidad de la investigación en las artes escénicas en la Argentina. El interés desde la esfera estatal estuvo vinculado a los avatares políticos y sociales que afectaron al país. Sin embargo, su Biblioteca y Archivo nunca dejaron de ser un lugar de referencia para teatristas e investigadores nacionales y extranjeros.

Yanina Andrea Leonardi

ISBN 978-987-8915-99-9



9 789878 915999