

**Prácticas culturales oficiales en el campo teatral de los años'40:
el *Boletín de Estudios de Teatro* (1943-1948)**

Yanina Andrea Leonardi

CONICET- UBA

En el período comprendido entre los años 1943 y 1948, se edita y circula en Buenos Aires el *Boletín de Estudios de Teatro*, publicación oficial del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), dependiente de la Comisión Nacional de Cultura (CNC). El propósito de este emprendimiento editorial era construir "un plan de cultura teatral intensiva"¹ para la comunidad, según se declaraba en su número inicial. Para ello se diseñó un formato que organizaba sus contenidos en tres áreas: una, destinada al rescate de archivos del patrimonio teatral nacional, otra, a las colaboraciones sobre historia y actualidad tanto del teatro nacional como extranjero contemporáneos, y una última, dedicada a reseñar las actividades teatrales institucionales oficiales dependientes de la CNC. Las tres respondían decididamente a los objetivos de informar y educar sobre el teatro nucleando escritos académicos con un claro perfil histórico. Y es precisamente allí donde se sustenta el título elegido para la publicación.

El *Boletín de Estudios de Teatro* fue una publicación de acceso gratuito, distribuida en bibliotecas, instituciones culturales y un público con interés particular en las artes escénicas. Su tiraje osciló entre los 2000 y 2500 ejemplares, según sus etapas. Su edición contaba con 60 páginas aproximadamente, que incluían fotografías y dibujos (blanco y negro), papel color mate, y un formato de 18.5 cm x 27.5 cm. A lo largo de seis años, se editaron 23 números, a razón de 3 o 4 por año de acuerdo a las condiciones dadas por la institución patrocinante. Cabe señalar que los 3 últimos números fueron ediciones dobles (nº 18-19; nº 20-21; nº 22-23), que incluían la innovación del papel ilustración y los dibujos y fotografías a color.

Como publicación oficial perteneciente a la Comisión Nacional de Cultura, el *Boletín de Estudios de Teatro* tuvo a cargo de su dirección a figuras representativas de dicha institución en ese período, que presentaban antecedentes en la actividad teatral.

1. "Iniciación", nº1, año I, Buenos Aires, enero de 1943, p. 2.

Durante los seis años en los que estuvo vigente, el *Boletín...* solamente tuvo dos gestiones: la primera, ejercida por José Antonio Saldías, entre los años 1943 y 1946; y una segunda, a cargo de Juan Oscar Ponferrada, desde mediados de 1946 a fines de 1948². Podríamos considerar a estas dos direcciones como dos etapas de la publicación, con características propias, desarrollándose en dos momentos históricos particulares: el gobierno militar que asumió a partir del golpe de estado del 4 de junio de 1943 y el primer mandato del gobierno democrático de Juan Domingo Perón.

El *Boletín de Estudios de Teatro* conformó parte de un proceso de intervención estatal en el ámbito de la cultura, que se inicia durante la década del '30 en la Argentina, y se hace visible a través de la creación y labor de entidades oficiales concretas. Esta política de intervención se convertiría durante los dos mandatos de gobierno de Perón (1946-1955) en una planificación cultural estatal, sustentada -en términos de Patricia Berrotarán- en tres presupuestos: la selección de las líneas de acción a seguir, del organismo centralizado encargado de su articulación, y del cuerpo de técnicos idóneo capaz de conducir, impulsar y controlar a las mismas³.

Lo anteriormente expuesto nos permite observar dos factores que convergen en el *Boletín de Estudios de Teatro*, y que adquieren relevancia en el período de tiempo que ocupó su edición. En principio, que esta publicación como muchas otras acciones y emprendimientos en materia cultural llevadas a cabo durante los años 1946-1955 pueden considerarse como parte de un proceso previo a la llegada del peronismo al poder en 1946, momento a partir del cual fueron tomados por el Estado e incorporados a las políticas públicas⁴. Es decir, en el ámbito de la cultura la gestión estatal del primer

2. Rodolfo Lestarde desempeñó la dirección del *Boletín de Estudios de Teatro* de modo interino durante el n° 14 (septiembre de 1946), posteriormente a la muerte de José Antonio Saldías.

3. BERROTARÁN, Patricia, "La planificación como instrumento: política y organización en el Estado peronista (1946-1949)", en Berrotarán, Marcelo Rougier y Aníbal Jáuregui (ed.), *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina. Estado y políticas públicas durante el peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2004: 18.

4. Tal es el caso, por ejemplo, de las funciones brindadas por los teatros oficiales a los obreros, que se dan esporádicamente en los inicios de la década del '40, que luego serán incorporadas a las políticas públicas. Asimismo, este vínculo entre los obreros y el teatro se potenció desde el Estado a partir de un proyecto más amplio y complejo como la creación del "Teatro Obrero de la CGT", desde 1948. Al respecto ver: LEONARDI, Yanina Andrea, "Experiencias artístico-educativas para los obreros durante el primer peronismo", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Cuestiones del tiempo presente, Puesto en línea el 11 julio 2012, consultado el 02 junio 2013. URL: <http://nuevomundo.revues.org/63699>; DOI: 10.4000/nuevomundo.63699

peronismo recurrentemente no estableció rupturas con respecto al pasado, por el contrario, continuó muchos lineamientos preexistentes, sistematizándolos y sometiénolos desde el Estado a un proceso de democratización cultural, ampliando así notablemente el radio de su llegada. Es así como una publicación producto de la gestión de la CNC, entidad que databa de mediados de la década del '30, fue integrada a la planificación del Estado durante el primer mandato de gobierno de Juan Domingo Perón.

El otro factor observado refiere directamente a las características y lógica de funcionamiento del campo teatral porteño, en particular desde 1930, cuando se produjo la primera modernización del sistema teatral local⁵ con la creación del movimiento del Teatro Independiente a partir de la fundación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta⁶. 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 establecía cambios considerables. En efecto, se reorganizaba la actividad teatral en un marco ideológico internacional distinto y opuesto al que postulaban las instituciones oficiales de la época, donde prevalecía la valoración por la cultura nacional en su raigambre latina e hispánica, al igual que de los clásicos universales, tal como puede observarse en los contenidos difundidos por el *Boletín de Estudios de Teatro*.

A partir de las consideraciones anteriormente expuestas, nos proponemos en este artículo analizar precisamente el proyecto cultural en el que se inscribió programáticamente el *Boletín de Estudios de Teatro* en relación a los lineamientos dominantes en el campo teatral, entendiendo a esta publicación como una de las formas de intervención del Estado con el objeto de revertir o modificar los mismos por medio de la difusión de estudios académicos de investigadores que en muchos casos estaban inscriptos en un pensamiento nacionalista. Nos interesa en particular observar qué tensiones y discusiones se produjeron en el campo teatral durante las dos etapas que

5. PELLETTIERI, Osvaldo (dir.), *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna-Fundación Somigliana, 2006.

6. La fecha de inicio oficial de sus actividades fue el 30 de noviembre de 1930.

posee el *Boletín ...*, observando que cada una de ellas corresponde a dos gestiones de gobierno distintas, donde el concepto de "cultura nacional" experimentó desplazamientos y protagonismos.

A continuación describiremos la estructura del análisis a modo organizativo. En principio, nos referiremos al mencionado proceso de intervención estatal y la creación de instituciones teatrales oficiales de las que el *Boletín ...* formó parte; luego abordaremos las dos etapas de la publicación y la relación entre sus contenidos y los lineamientos dominantes dentro del campo teatral porteño en el contexto histórico comprendidos por las décadas del '30 y '40.

El intervencionismo estatal y la actividad teatral

En 1933, se creó a partir de la aprobación de la Ley n° 11723 del Registro Nacional de Propiedad Intelectual, en su artículo 70, la Comisión Nacional de Cultura, entidad integrada por 12 miembros de diversos organismos culturales⁷, que estaba encargada de impulsar y ejecutar las actividades culturales oficiales. Inicialmente estuvo bajo la órbita del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, y fue puesta en funcionamiento recién en 1935 a instancias de la intervención de los intelectuales nacionalistas Gustavo Martínez Zuviría y Manuel Gálvez.

En los inicios de 1948, esta repartición oficial fue afectada por un proceso de reorganización, cuyo resultado fue la creación de los Ministerios de Justicia y de Educación. En el marco de este último, se creó la Subsecretaría de Cultura, de la que dependía la CNC. Ésta perduró hasta mediados de la década del '50.

En tanto entidad destinada al desarrollo y fomento del arte y la cultura, la Comisión Nacional de Cultura otorgó premios de estímulo y becas de perfeccionamiento literario, artístico y científico. Al revisar el listado de premiados, resulta llamativo el carácter ecléctico predominante: allí confluyen nombres como Leopoldo Marechal, Alberto Vaccarezza o Alberto Ginastera, junto con Samuel

⁷ . Los organismos que integraban la CNC eran los siguientes: la Universidad de Buenos Aires, el Consejo Nacional de Educación, la Biblioteca Nacional, la Academia Argentina de Letras, la Comisión Nacional de Bellas Artes, la Sociedad Científica Argentina, el Registro de la Propiedad Intelectual. También se sumaban representantes de las sociedades de autores teatrales, de compositores de música popular y de cámara, y representantes del Congreso Nacional.

Eichelbaum y Leónidas Barletta.

La CNC se inscribió programáticamente 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 becas, las comisiones asesoras gozaban de libertad de elección. Muestra de ello es la presencia de militantes de izquierda en los listados de resultados de las selecciones⁸.

El establecimiento de lineamientos estatales también estuvo presente en la actividad teatral, fundándose entidades dependientes de la CNC. Éstas fueron: el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET)⁹, que tenía como propósito 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 Teatro¹⁰, que respondían a propósitos de preservación del pasado y la tradición, y la edición de dos publicaciones: los *Cuadernos de Cultura Teatral* y el *Boletín de Estudios de Teatro*; y el Teatro Nacional de Comedia (que funcionó en la sede del Teatro Nacional Cervantes), que consistía en un elenco estable financiado por el Estado, a fin de contribuir al desarrollo y difusión del teatro nacional. Para desempeñar esta última tarea fue convocado el director catalán Antonio Cunill Cabanellas¹¹.

Hacia 1943, año en el que comenzó a publicarse el *Boletín...*, el campo teatral

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

Por ejemplo, hacia fines de 1945, la entidad estaba integrada por:

Presidente: Gonzalo Bosch; Rector de la UBA: Horacio C Rivarola; Interventor del Congreso Nacional de 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: Homero M. Guglielmini; Clasificador: Juan José de Urquiza; Contador: Juan Valles.

9. Funcionaba en la sede de la calle Libertad 807, junto al Teatro Nacional Cervantes.

10 . Fue inaugurado el 19 de septiembre de 1938.

11 . MOGLIANI, Laura, "El Teatro Nacional de Comedia y sus directores (1936-1945)", Buenos Aires, en Revista *Teatro XXI*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2013: 60-72.

porteño había manifestado notorios cambios con respecto a su conformación inicial a principios del siglo XX, cuando existían numerosas compañías locales comerciales, nucleadas en torno a la figura del capocómico, que representaban un repertorio predominantemente popular. La pronta legitimación de la propuesta de Barletta y el surgimiento de una gran cantidad de agrupaciones afines al Teatro del Pueblo, ocasionaron desplazamientos notorios dentro de la actividad teatral. Precisamente, el teatro independiente se planteaba como una modernización entendida en términos de ruptura con respecto al microsistema del sainete y grotresco criollos, el realismo finisecular y el nativismo-costumbrista¹². Su programa se centró excluyentemente en prácticas dramáticas y espectaculares europeas, que conformaron un "teatro culto". El modelo ideológico tomado por Barletta era el Teatro del Pueblo de Romain Rolland y su concepción didáctica y movimientista del teatro. El funcionamiento de estas agrupaciones residía en la realización de un teatro de arte de alto contenido social, con un activismo de parte de sus miembros que podía ser entendido en términos de militancia, con una organización en asambleas y comisiones que sustentaba tanto la estructura del grupo como su labor intelectual. Uno de sus objetivos centrales era educar al pueblo a través del teatro.

Este contexto de valoración de textualidades extranjeras y el desprecio hacia el repertorio nacional despertaba la atención de las entidades oficiales teatrales, quienes continuaron trabajando en el mismo sentido que venían haciéndolo desde su fundación a mediados de la década del '30. Es así como en los inicios de 1943, comenzó a editarse el *Boletín...*, difundiendo un pasado teatral que la centralidad del campo marginaba en función de postular textualidades extranjeras modernas. Estos lineamientos nacionales presentes en la CNC y sus entidades dependientes, al igual que en los primeros números del *Boletín...*, tuvieron su continuidad en el proceso iniciado por el gobierno surgido del golpe de estado del 4 de junio de 1943. En efecto, tal como señala Diana Quattrocchi-Woisson:

Los militares que dirigen el golpe de Estado de 1943 manifiestan su voluntad de provocar una "revolución nacional". Tras la confusión inicial, el carácter nacionalista del movimiento se traduce en actos. Personalidades

12 . PELLETTIERI, Osvaldo (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad 1949-1976*, Tomo IV, Buenos Aires, Galerna, 2003.

nacionalistas, entre las cuales hay algunos revisionistas, son llamados a colaborar en puestos de la educación, de la cultura y de las relaciones exteriores¹³.

En ese sentido, no se advierten cambios en el programa inicial del *Boletín...*- presente en los dos primeros números- con respecto a los cambios políticos de ese año. Por el contrario, prima la continuidad en los contenidos y agentes intervinientes en la publicación e instituciones.

Primera etapa

Esta primera etapa, que se extiende desde 1943 a 1946 y comprende desde el número 1 hasta el 14¹⁴, está dada por la gestión de José Antonio Saldías¹⁵ en la dirección, que se vio interrumpida a raíz de su sorpresivo fallecimiento ocurrido el 14 de marzo de 1946. Saldías se había iniciado como periodista -desempeñándose en los diarios porteños *Crítica* y *La Razón*-, y también había incursionado en la actividad teatral como dramaturgo y profesor de la cátedra de Arte Escénico en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático. En 1942, fue designado como director del INET y del Museo Nacional del Teatro. Desde esta institución creó el *Boletín de Estudios de Teatro*, con fines informativos y educativos, reuniendo a escritores e historiadores, que en muchos casos estaban ligados a la CNC. En algunas pocas oportunidades, Saldías también intervenía con escritos de su autoría.

Los contenidos históricos incluidos en las secciones que integran los 14 números planificados por Saldías ofrecen un panorama que reconstruye considerablemente la actividad escénica de la época de la colonia y la de los inicios del siglo XX, momento

13 .QUATTROCCHI-WOISSON, Diana, *Los males de la memoria*, Buenos Aires, Emecé, 1995: p.226.

14 . Consideramos a los números 13 y 14 (éste último estuvo dirigido de forma interina por Rodolfo Lestarde), que fueron editados posteriormente a la muerte de Saldías, como parte de su gestión, ya que siguen los mismos lineamientos que los anteriores, poniendo en evidencia que ya habían sido planificados por el director fallecido.

15 . Nacido en Buenos Aires, el 31 de diciembre de 1891. Falleció en la misma ciudad. Era hijo del historiador Rodolfo Saldías.

en el que se conformó el campo teatral porteño. Asimismo, resulta notable el amplio concepto que se tenía en la publicación de las artes escénicas, ya que al dar cuenta de ellas se incluye a autores, actores profesionales, payasos, volatineros, compañías, edificios teatrales, textualidades, es decir, se las aborda desde su complejidad, sin caer de modo excluyente en la figura del autor y el texto dramático.

Desde la sección destinada a rescatar archivos del patrimonio teatral nacional, en esta primera etapa del *Boletín...*, se publicaron una cantidad de documentos que eran parte de ese Archivo del Teatro Argentino en formación, una de las obra de esta gestión. Es así como allí se reunieron, por ejemplo, una noticia del periódico *Telégrafo Mercantil* titulada "Sobre la necesidad que hay en Buenos Aires de un Teatro de Comedias" (nº 1), que aludía precisamente a la demanda del público local por tener un teatro desde la época de la colonia y las dificultades que impedían que ese proyecto se concretase; informes y actas que daban cuenta de la cotidianeidad y dificultades de la actividad teatral en ese período como "Ordenes a los guardias de las Casas de Comedias" (nº 1), "La seguridad en las salas de espectáculos públicos contra los riesgos de incendio, por el Inspector General Don Carlos del Campo" (nº 1), el testimonio de un viajero inglés residente en Buenos Aires titulado "Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825" (nº 1); y el "Reglamento interior del vestuario del teatro" (nº 3). Otros documentos hacían referencia a los actores y actrices de la época: "Autógrafo de Ventura de la Vega (I). en el álbum de una dama porteña" (nº 2), "El primer contrato de Mariano Galé" (nº 2), "Matilde Duclos en la noche de su beneficio" (nº 5), a los que se sumaban fotografías y reproducciones de contratos y programas de funciones teatrales.

Otros documentos daban cuenta de las reflexiones en torno a la relevancia de la actividad teatral de reconocidas personalidades, ta es el caso del ensayo "El teatro como elemento de cultura", perteneciente a Domingo Faustino Sarmiento (nº 3).

Las colaboraciones que se referían a la historia del teatro nacional también recuperaban -al igual que los documentos- la actividad teatral colonial con trabajos como "El Teatro Argentino", por Santiago Estrada (nº 2), "La casa de comedia", por Lauro Ayestarán (nº 5), "Orígenes del teatro porteño", por Jorge Escalada Yriondo (nº 8), "Noticias del Teatro Argentino en los años gloriosos de Trinidad Guevara", por Arturo Capdevila (nº 9), "Rivadavia en el teatro", por José Antonio Saldías (nº 11), entre otros. Cabe destacar en el marco de estos escritos la inclusión de artículos que

trataban sobre los orígenes de la dramaturgia local y los debates en torno al primer texto dramático producido por un autor nacido en territorio americano. Se trata concretamente del *Siripo* de Lavardén y sus distintas versiones y manuscritos, tema abordado por los investigadores Mariano G. Bosch y Arturo Berenguer Carisomo, quienes realizaron un trabajo dedicado y debatido presente en los siguientes artículos: "Lavardén y el teatro", por M. G. Bosch (nº 1), "El neo-clasicismo (Lavarden)", por A. Berenguer Carisomo (nº 8), y "De quien es el Siripo que se conoce Siripo y Yara", por M.G. Bosch (nº12). En el número 8 también se incluyó la publicación de la obra *Siripo, tragedia en verso*, de Manuel de Lavarden, con prólogo de Berenguer Carisomo. En la actualidad, todo este material reunido en el *Boletín ...* resulta sumamente valioso para el conocimiento y reconstrucción de la actividad teatral y cultural durante la etapa colonial en América.

Asimismo, en este intento de reconstruir la historia del teatro argentino, en esta sección se incluyó el quehacer teatral del siglo XIX con los siguientes estudios: "Viejos circos porteños. Los bailes pantomímicos", por Mariano G. Bosch (nº 6), "El coliseo provisional 1804", por José Luis Trenti Rocamora (nº 13), "Los teatros en el Buenos Aires del siglo XVIII", por José Torres Revello (nº 10). Entre ellos adquieren notoriedad las investigaciones de Raúl H. Castagnino -"Noticia sobre dos obras dramáticas de don Alberto Larroque, estrenados durante la época de Rosas" (nº 1) y "El teatro de Buenos Aires durante la época de Rosas" (nº 2)- debido a la temática abordada. Estos artículos que posteriormente formarían parte del libro de este autor, editado por el INET en 1944, bajo el título *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, integraban a la historia del teatro nacional contenidos que resultaban polémicos para la centralidad del campo intelectual y teatral. Concretamente la historiografía gestada en torno al teatro independiente, con escritores como José Marial o Luis Ordaz, se ocupaban principalmente de un teatro moderno, y en el caso de mirar al pasado, seguían una línea de pensamiento afín a las ideas de Mayo y del proyecto político triunfante en la batalla de Caseros, pasando por alto el período rosista.

En lo que respecta a la actividad teatral de los comienzos del siglo XX, que es incorporada con un enfoque histórico, resulta interesante observar que el *Boletín ...* valoraba todo aquello que el movimiento del teatro independiente desdeñaba desde sus postulados fundacionales. Es así como "Frank Brown (clown del Politeama)", por

Santiago Estrada (n° 2), y "Elogio de Pablo Podestá", por Vicente Martínez Cuitiño (n° 5), y otros trabajos dedicados a estudiar la obra de Roberto J. Payró o Gregorio de Laferrère, junto con fragmentos de sus textos más representativos¹⁶, recuperaban la actividad comercial que diera origen al campo teatral conformado hacia 1902, a partir del asentamiento de la Compañía de los Hermanos Podestá en Buenos Aires.

El *Boletín de Estudios de Teatro* se completaba con artículos referidos al teatro universal y también al teatro extranjero contemporáneo, incluyendo notas que reseñaban su presencia en la cartelera local. También aparecían notas referidas a aspectos teóricos novedosos para la actividad teatral de la época como "Un capítulo de Stanislvsky. La formación del actor" (n° 5).

Si bien los escritos referidos a la actualidad se trataban principalmente sobre las actividades realizadas por el INET -Archivo, Museo, Biblioteca, publicaciones, el teatro de títeres- y el Teatro Nacional de Comedia, también se incluyeron otros que dialogaban directamente con cuestiones concretas de ese momento. Tal es el caso del artículo aparecido en el n° 12, de marzo de 1946, "El teatro independiente en la Argentina", firmado por Roberto Pérez Castro. Allí se reconoce y evalúa la labor de los numerosos grupos que integraban el movimiento del teatro independiente en el país.

Pérez Castro realizó una lectura crítica y evaluativa de la labor de ese movimiento teatral, que ya llevaba más de 15 años de duración, reconociendo su fuerza y valores, pero le impugnaba su carácter de "independiente", considerando más apropiado llamarlo "libre". Este cambio en la nominación radicaba en que -según el autor- nunca pudo prescindir de lo económico en su desarrollo, tornándose dependiente de ese factor, en particular en los últimos años cuando resultaba notorio un agotamiento en estas agrupaciones. Precisamente, el autor le criticaba su errático camino en los aspectos estéticos, que se evidenciaban en sus producciones, y su excesiva impugnación de la actividad comercial, que le impedía apreciar los aportes que hizo ese circuito:

Y así, nuestro Teatro Independiente, ignorando bien lo que quiere desde el punto de vista artístico, establece su acción más directa y segura contra las prácticas pocos recomendables del teatro comercial. Un enfoque desde luego acertado, que también tuvieron en cuenta los renovadores europeos,

¹⁶ . Por ejemplo, en el n°5, de abril de 1944, se publican escenas de *Las de Barranco*, de Laferrère.

pero que indudablemente nada o muy poco puede concretar por sí solo. Por eso bien se ha dicho del Teatro Independiente en la Argentina que, más que nacer por algo -imposición de nuevas teorías-, nace contra algo: la comercialización del arte¹⁷.

El artículo de Pérez Castro da cuenta de la aceptación del teatro independiente dentro del campo teatral local, y los aspectos negativos que observa se limitan al agotamiento estético y su caída en vicios propios del circuito comercial, pero de ningún modo se lo cuestiona duramente desde parámetros ideológicos, donde se evidenciaban notorias contradicciones¹⁸. Tampoco se enjuicia su carácter elitista, ni su desprecio hacia la tradición teatral nacional. Se lo observa como un ámbito destinado a la experimentación y nacimiento de propuestas estéticas. Esto da cuenta a más de 15 años de su irrupción, de la legitimación de la que gozaba este movimiento y la convivencia pacífica que compartía con sectores ideológicamente opuestos, al menos en este período. El propósito inicial de educar a los sectores populares con preceptos revolucionarios por medio del teatro no se había concretado, circunscribiéndose su público a sectores medios progresistas.

Segunda etapa

Esta segunda etapa del *Boletín de Estudios de Teatro* se extiende entre los años 1946 y 1948, y comprende la publicación de los números 15, 16 y 17, y de las ediciones dobles 18/19, 20/21 y 22/23, realizada bajo la gestión del nuevo director, Juan Oscar Ponferrada. A nivel estructural, el *Boletín...* continuó con el mismo formato, aumentando su tiraje a 2500 ejemplares, y manteniendo su periodicidad en 2 o 3 números por año. Se sortearon dificultades como la falta de papel, que había imposibilitado la impresión de algunos números -tema solucionado con las ediciones

17 .Nº 12, marzo de 1946, p.35.

18 ."1) Vuelven las primeras figuras;

2) se acepta el empresario (a veces bajo la contribución del Estado, que cede el local o subvenciona al teatro y sobra su aporte limitando la libertad del organismo);

3) se aumentan las localidades;

4) se inmoviliza la cartelera cuando el éxito de la obra lo justifica" (nº 12, marzo de 1946, p. 36).

dobles-, y se incursionó en el uso del papel ilustración que permitía la inclusión de fotografías y dibujos a color, lo que beneficiaba estéticamente a la publicación.

Aunque esta etapa del *Boletín...* está dada por el cambio de gestión a raíz del fallecimiento del primer director, también coincide con cambios políticos, ya que ocurrió durante 1946, primer año de gobierno de Perón, mandato en el que la actividad teatral fue integrada a las políticas públicas. En efecto, Ponferrada fue una de las voces dominantes en la puesta en marcha y diseño de las políticas culturales del primer peronismo, en particular del teatro, tanto a través de su pensamiento como de su dramaturgia o su rol de adaptador de clásicos universales. En la publicación *Argentina en Marcha* (1947) definió el basamento del proceso cultural que se daba por esos años. De origen catamarqueño, nacido en 1908, proveniente de un catolicismo tradicionalista, fue uno de los intelectuales que adhirieron al peronismo desde la primera época y que desempeñaron cargos en la gestión y planificación cultural. 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 sobre Historia del Teatro Argentino. Desde 1946 a 1955 dirigió el INET y estuvo al frente del Seminario Dramático que funcionaba en el Teatro Nacional Cervantes.

Sin embargo, los cambios políticos no repercutieron considerablemente en los lineamientos que Saldías había diseñado para el *Boletín...* En términos generales, Ponferrada mantuvo la misma estructura, cantidad de páginas y perfil de la publicación. Esto se debió a que los contenidos presentes en la planificación cultural del primer peronismo coincidían con los que venía difundiendo la CNC y sus extensiones, entre ellas, el INET. Lo mismo sucedía con los intelectuales nacionalistas, que en su mayoría continuaron en sus cargos.

En consecuencia, el *Boletín...* continuó reconstruyendo el pasado teatral colonial y el de los inicios del siglo XX con investigaciones como "Gente de Teatro del Buenos Aires colonial", de Trenti Rocamora (nº 17), "Orígenes del Teatro Nacional Argentino, por Mariano G. Bosch (nº 18-19), "Integración del repertorio dramático de Martín Coronado", por Raúl H Castagnino (nº 20-21), "Un desconocido dramaturgo en la Córdoba colonial. Cristobal de Aguilar", por Trenti Rocamora (nº 20-21), "Vida de Ezequiel Soria. Traslado a Buenos Aires", por Ponferrada, "Los primeros dramas de los Circos Criollos", por Enrique García Velloso (nº 22-23), entre otros.

Lo mismo sucedía con los documentos integrantes del Archivo del Teatro Argentino. Se publicaron los siguientes: "Texto de la Loa representada en Santa Fe en 1717" (nº 15), "Sociedad del Buen gusto del Teatro" (nº 17), "Documentos para la Historia del Teatro Porteño existentes en la Biblioteca Nacional", por Trenti Rocamora (nº 18-19), "Crónicas de Antaño, sobre el Teatro, la Sociedad del Teatro, las inconsecuencias del Censor" (nº 18-19), entre otros.

Una de las incursiones que se realizaron durante esta gestión fue la inclusión de investigaciones y notas acerca de la historia y actualidad teatral de países latinoamericanos, mayormente de aquellos en los que estaba presente la tradición española. Es así como se publicaron los siguientes textos de investigadores americanos: "Documentos Relativos al Teatro Colonial de Venezuela", por José Juan Arrom (nº 15), "El teatro de América de ayer y de hoy", por José Cid Pérez (nº 16), "El Teatro en México antes de Eusebio Vela", por Armando De María y Campos (nº 16), "Un autor dramático puertorriqueño", por María Teresa Babin (nº 17), "Historia de la literatura dramática cubana-Primeras manifestaciones dramáticas 1512-1776", por Arrom (nº 17), "Aspectos del teatro peruano", por José Alfredo Hernández (nº 18-19), entre otros.

Esta presencia de la cultura teatral latinoamericana vinculada a la tradición hispánica podría ser considerada como un punto de conexión con los postulados de las políticas culturales de la época, fundados en la revalorización de una cultura grecolatina en su vertiente hispánica. En términos generales, observamos que el *Boletín de Estudios de Teatro* se mantuvo en cierto modo al margen de una difusión directa de contenidos por parte del aparato publicitario del Estado, conservando su formato inicial centrado en las actividades organizadas por el INET y la CNC. En el *Boletín...* no aparecieron frases ni imágenes de Perón y de Eva, comunes en las publicaciones de la época ligadas al Estado, manteniendo hasta su último número su carácter histórico y educativo.

En la única sección donde sí aparecían actividades vinculadas a los contenidos difundidos por las políticas culturales, fue en las notas dedicadas a difundir las actividades de las formaciones dependientes del INET. Por ejemplo, la labor desarrollada por el Seminario Dramático¹⁹, a cargo de Ponferrada, y las puestas en

19 . Se trata de una estructura teatral educativa, destinada a la formación académica de actores y actrices, dependiente del INET, que había sido creada por la CNC a principios de los años '40, pero que no había sido puesta en funcionamiento por falta de recursos. Se inauguró en 1947, bajo la dirección de Ponferrada, como parte de la planificación cultural teatral, tomando al Teatro Nacional Cervantes como

escena representadas en el Teatro Nacional Cervantes, algunas de ellas pertenecientes al pequeño corpus de obras de propaganda dado por esos años. Esto ocurrió en los últimos números. Sin embargo, no se trató de un rasgo dominante, sino solamente de pocas notas acompañadas de fotografías, donde nunca aparecía la simbología del peronismo ni sus líderes.

Otro de los acontecimientos allí difundidos, con un claro propósito de incidir en los lineamientos dominantes en el campo teatral, fue la convocatoria del "Primer Concurso Nacional de Teatro Vocacional", dependiente del INET. Se trató de un certamen donde participaban numerosos elencos teatrales de aficionados de todo el país, a quienes se le pagaba su traslado a Buenos Aires para la competencia. Los distintos grupos actuaban en la sala del Teatro Nacional Cervantes, y el ganador era elegido por un jurado integrado por personalidades de la CNC y del INET. Esta convocatoria oficial de los elencos amateurs del país tenía como fin contrarrestar la gran actividad de las agrupaciones del teatro independiente, bastión cultural del antiperonismo. El fomento de los teatros vocacionales a nivel federal por parte del Estado fue una de las tantas medidas tomadas en función de alcanzar un mejor posicionamiento dentro del campo teatral.

Por último, nos interesa señalar que el *Boletín...* -en tanto publicación oficial nacional- no perdió su conexión con la actividad teatral extranjera contemporánea, aspecto que reviste atención, debido a que allí residía una de las demandas que el movimiento del teatro independiente hacía al Estado, criticando los lineamientos culturales oficiales como tradicionalistas, envejecidos y populistas, que mantenían al país aislado de los aportes estéticos internacionales.

Algunas consideraciones

A partir del recorrido realizado por esta publicación, nos resulta llamativo que el *Boletín...* durante el primer mandato de gobierno de Perón, se haya mantenido al margen de los debates y tensiones dados en el seno de la CNC durante la gestión del historiador revisionista Ernesto Palacio, acontecimiento de gran repercusión en todo el

campo intelectual, que evidentemente no alcanzó a la actividad teatral.

Una de las respuestas posibles a la ausencia de polémica podría ser la siguiente: los lineamientos anteriores a 1946 coincidían con los postulados vigentes durante el primer gobierno de Perón, estableciéndose continuidades en contenidos y funcionarios. Muchos de los intelectuales que participaban en el *Boletín...* se inscribían en un pensamiento nacionalista tradicional, que no entraba en tensión con los primeros años del peronismo, pero no por eso los convertía en militantes. Existieron casos en los que sí hubo una adhesión al peronismo, tal como ocurrió con Ponferrada y Trenti Rocamora, cuya participación se tornó más frecuente en la segunda etapa del *Boletín...*

Asimismo, la discontinuidad de la publicación por la falta de papel y otras cuestiones burocráticas, fue un obstáculo para que Ponferrada pudiese convertirla en un órgano de difusión más eficaz de los lineamientos oficiales en el teatro. Lo fue limitadamente en los últimos números pero en un tono muy moderado. Además, el *Boletín de Estudios de Teatro* fue "tradicional" en forma y contenidos, "antiguo" en comparación con las publicaciones de la época, en particular con aquellas ligadas al Estado. En efecto, se mantuvo al margen de ese embate modernizador propio de esos años y en particular del aparato de propaganda del Estado. Su edición se suspendió hacia fines de 1948, quedando fuera del Segundo Plan Quinquenal, que realizaba una propuesta cultural más contundente y sistematizada, en particular, del teatro.

El *Boletín...* tampoco se hizo eco, por medio de la publicación de artículos críticos, de la oposición al gobierno de Perón ejercida por las agrupaciones del teatro independiente, que había adquirido prácticamente el carácter de militancia antioficialista por medio de sus representaciones teatrales. En la primera etapa se publicó un artículo sobre el teatro independiente, que no tuvo continuidad en la segunda. Quizás la causa que explique estas cuestiones resida concretamente en la lógica del funcionamiento del campo teatral que por estos años decidió no debatir, limitando su accionar a una tajante polarización entre peronismo y antiperonismo.

A pesar de los intentos sistemáticos del gobierno por ganar centralidad dentro del campo, su objetivo no pudo concretarse. Cada uno de estos intentos tenía como respuesta por parte de los sectores opositores una postura cada vez más acérrima. Esta fue una de las esferas de la cultura donde el peronismo desarrolló un gran aparato cultural estatal con un perfil definido y una programación de actividades concretas

articuladas en función de una política inclusiva. Pero dentro del campo teatral, a pesar de la gran programación oficial implementada y de la democratización de los espacios oficiales, a la vez que la cooptación de muchas instituciones independientes, el peronismo mantuvo a lo largo de todo su mandato un posicionamiento marginal.