

Institucionalización y profesionalización de las prácticas teatrales vocacionales: el Seminario Dramático del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (1947-1955)¹

Yanina Andrea Leonardi
(CONICET - Universidad de Buenos Aires, Argentina)²

Resumen: A mediados de la década del treinta en la Argentina, comenzó a gestarse un intervencionismo estatal en materia cultural, que se intensificó notablemente durante los gobiernos siguientes. La comisión Nacional de Cultura creada en 1933 es prueba de ello. Se trató de una agencia estatal destinada a la promoción del arte y la cultura a través del fomento y la creación de entidades artísticas, que pervivió durante el primer peronismo, incorporándose a sus políticas culturales. Este artículo se centra en el estudio del Seminario Dramático dirigido por Juan Oscar Ponferrada, dependiente de la CNC, en tanto entidad educativa de carácter artístico destinada a formar artistas provenientes del teatro vocacional durante el período 1947-1955.

Palabras clave: Educación artística, Políticas culturales, Peronismo, Artes escénicas.

Abstract: In the mid-1930s in Argentina, a state interventionism in cultural matters began to take shape, which intensified significantly during the following governments. The National Commission for Culture set up in 1933 is proof of this. It was a state agency dedicated to art and culture through the promotion and creation of artistic entities, which continued during the first Peronism, becoming part of its cultural policies. This article focuses on the study of the Dramatic Seminar conducted by Juan Oscar Ponferrada, a member of the CNC, as an artistic educational training aimed at training artists from vocational theatre during the period 1947-1955.

1. Este artículo corresponde al proyecto FILOCYT radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, cuyo título es "Intervencionismo estatal en las artes escénicas: la Comisión Nacional de Cultura (1933-1954)"; FC19-087, período 2019-2021.

2. Investigadora de Carrera de CONICET. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Letras (UBA). Investigadora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Sus investigaciones se centran en el estudio de la historia del teatro argentino, en los aspectos culturales del peronismo, la cultura popular, el Estado y sus modelos de gestión cultural, y las vinculaciones entre arte y política en América Latina. Participó en diversos congresos y publicaciones, a nivel nacional e internacional. Es docente de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), y de la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino (UBA). Asimismo, fue invitada a dictar seminarios de posgrado en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y en la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Es directora del volumen *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires* (2015, La Plata, Archivo Histórico de la Provincia de Bs. As.). Dirige la revista *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*.

Keywords: Artistic education, Cultural policies, Peronism, Performing arts.

Recibido: 19 de abril. *Aceptado:* 13 de junio.

I. Introducción

A mediados de la década del treinta en la Argentina, comenzó a gestarse un intervencionismo estatal en materia cultural, que se iría complejizando en los años posteriores. En la práctica significó la definición de una especificidad del área y la concreción de determinados procesos de organización, institucionalización y burocratización de las actividades artísticas y culturales a partir de la intervención del Estado. Estas acciones respondían a un clima de época a nivel internacional 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.

En el caso argentino, el período en el que el Estado desarrolló un aparato burocrático concreto para incidir en la cultura, tuvo dos momentos de organización y concreción. El primero fue la creación de la Comisión Nacional de Cultura³ en 1933; el segundo, cuando se experimentó la incrementación y complejización de ese intervencionismo estatal a través de la definición y ejecución de políticas culturales oficiales durante los primeros gobiernos de Juan Perón (1946-1955).

La CNC –que fue puesta en funcionamiento recién en 1935– consistió en una agencia oficial que llevó a cabo un proyecto cultural de trascendencia para la promoción de las artes en general en la Argentina. En tanto entidad destinada al desarrollo y fomento del arte y la cultura, la CNC planificó y puso en práctica una serie de actividades y medidas, entre las que podemos mencionar: la entrega de premios de estímulo y becas de perfeccionamiento literario, artístico y científico; la publicación de revistas especializadas y colecciones de libros; el dictado de conferencias, recitales y la creación de formaciones artísticas, entre otras. Si bien la CNC promocionó diversas artes –como la literatura, la música y la danza–, observamos que resulta significativa su intervención en el área teatral, donde hizo efectivo sus lineamientos a partir de la fundación de entidades desarrolladas bajo el área de su dependencia. Las mismas cobraron trascendencia a la hora de pensar la institucionalidad de esas disciplinas artísticas, ya sea desde la formación como desde la construcción de su tradición.

3. En adelante CNC.

En el presente artículo nos proponemos analizar una de las formaciones de relevancia que funcionaban bajo el área de la CNC. Se trata del Seminario Dramático creado y dirigido por Juan Oscar Ponferrada, que funcionó en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro⁴ entre 1947 y 1955, cuyo propósito era brindarles a los integrantes de los elencos vocacionales una formación artística centrada en distintos aspectos de la actividad teatral. Consideramos que el presente estudio nos permite reflexionar sobre 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.

Con el fin de abordar el estudio sobre el Seminario Dramático, en primera instancia nos referiremos a la fundación y puesta en funcionamiento de la CNC, distinguiendo etapas en su trayectoria; y luego, nos centraremos en las políticas culturales oficiales en material teatral implementadas durante el primer peronismo. Consideramos que resulta necesario conocer ambas cuestiones con el fin de comprender las características y fundamentos de la formación creada por Juan Oscar Ponferrada.

II. La CNC y las artes escénicas

En 1933, se aprobó la Ley n° 11723 del Registro Nacional de Propiedad Intelectual en un contexto en el que los debates parlamentarios pretendían actualizar la ley de derecho de autor que databa de 1910. Asimismo, ese proyecto de ley comprendió la creación de dos entidades: una de ellas fue la del Registro Nacional de Propiedad Intelectual; y la otra, fue la Comisión Nacional de Cultura, entidad que estaba encargada de impulsar y ejecutar las actividades culturales oficiales.

La CNC⁵ 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. Podemos distinguir dos etapas en la trayectoria de la CNC. La primera desde su puesta en funcionamiento en 1935 hasta 1945, comprendiendo la gestión conservadora y el gobierno surgido del golpe militar del 4 de junio de 1943; y la segunda, desde 1946 –momento de

4. En adelante INET.

5. Estaba integrada por doce miembros de diversos organismos culturales como: 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 Nacional de la Propiedad Intelectual, la Sociedad de Escritores. También se sumaban representantes de las sociedades de autores teatrales, de compositores de música popular y de cámara, y representantes del Congreso Nacional.

inicio del primer gobierno de Juan Perón– hasta septiembre de 1955, con su destitución por parte del golpe de estado realizado por la autodenominada Revolución libertadora, cuando la institución se disolvió.

El proyecto de la CNC 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. Por ejemplo, en 1936, se fundó el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) –sito en la calle Libertad 807, junto al Teatro Nacional de Comedia– que tuvo como finalidad cuidar y fomentar el patrimonio escénico nacional por medio de la Biblioteca especializada, los ciclos de conferencias y cursos de especialización y la conformación del Archivo Teatral Argentino. A esto se sumó, el Museo Nacional del Teatro, creado el 19 de setiembre de 1938, que respondía a estos propósitos de preservación del pasado y la revisión de la tradición teatral.

A esta serie de instituciones, se incorporó la publicación de revistas especializadas como los *Cuadernos de Cultura Teatral* y el *Boletín de Estudios de Teatro*, y la edición de libros centrados en la historia del teatro argentino. Además, bajo la gestión de la CNC funcionó el Teatro Nacional de Comedia –comúnmente conocido como la “Comedia Nacional”–, que se albergó en la sede del Teatro Nacional⁶ ubicado en la intersección de la calle Libertad y la avenida Córdoba, en pleno centro porteño, y que consistió 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 Cabanellas.

El desarrollo de todas estas entidades, publicaciones y formaciones estuvo orientado por la preservación y difusión del “teatro nacional”, respondiendo programáticamente a la ideología nacionalista fundacional de la institución y de sus integrantes, y a la vez, a las características y configuración del campo teatral de la época, donde el movimiento del teatro independiente, fundado en un ideario de izquierda, estaba en pleno desarrollo contando con una numerosa cantidad de formaciones en Buenos Aires y recibiendo la legitimación de la centralidad del campo teatral. La valoración de textualidades extranjeras y el desprecio hacia el repertorio nacional y popular que el teatro independiente pronunciaba, 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 treinta.

Tal como dijimos anteriormente, la labor de la CNC durante el primer peronismo conformó una segunda etapa en la reciente historia de la institución, donde se integró

6. El Teatro Nacional de Comedia durante el primer peronismo pasaría a llamarse Teatro Nacional Cervantes.

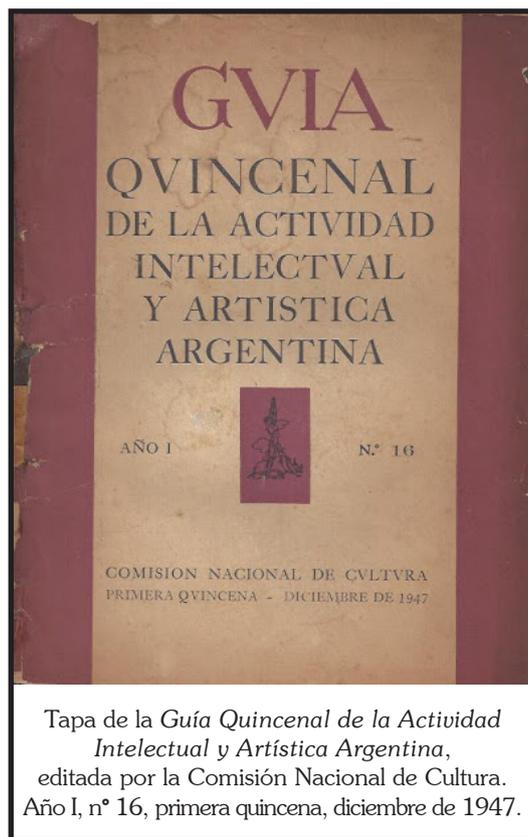
programáticamente a la gestión de gobierno sin perder las formaciones y actividades que la integraban. La centralidad del rol del Estado y contundencia de sus políticas públicas por estos años serían algunos de los puntos clave para habilitar esta coincidencia. En efecto, el período comprendido entre 1946 y 1955 estuvo signado por un fuerte accionar del Estado que incluyó el área de la cultura. Esta impronta debemos entenderla en sintonía con el contexto internacional, donde –tal como señala la historiadora Patricia Berrotarán– las estrategias planificadoras instaladas con fuerza una vez culminada la Segunda Guerra Mundial, respondían a la necesidad de refundar un nuevo pacto social con la ciudadanía y a la convicción de que el Estado era capaz de modificar el rumbo de los fenómenos económicos y sociales. Sectores ideológicos diversos coincidían en la necesidad de asegurar la legitimidad del Estado, de sus estructuras y sus intervenciones, constituyéndose así aparatos estatales fuertes capaces de controlar el territorio, las actividades y la sociedad (2004 15-16).

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. Conocer estos rasgos resulta imprescindible para comprender las características y funcionamiento del Seminario Dramático.

En esta segunda etapa de la labor de la CNC las instituciones y formaciones que la integraban desde sus inicios aumentaron y complejizaron su actividad. Todas ellas ahora respondían a una planificación cultural oficial que había definido sus fundamentos y objetivos, y contaba con un personal técnico específico encargado de diseñarlas y llevarlas a cabo. En ella se privilegiaban aquellos contenidos representativos de una cultura popular nacional, en particular, aquellos que se inscribían en una tradición grecolatina en su vertiente hispánica⁷ (Leonardi, 2015). Entre aquellos agentes encargados del diseño e implementación de la planificación teatral oficial, el catamarqueño Juan Oscar Ponferrada era un nombre recurrente.

Por estos años, la CNC sumó una nueva publicación afín a la intensa labor artística propagada desde el Estado. Se trató de la *Guía Quincenal de la actividad artística e intelectual argentina*, que contó con 76 números publicados entre 1947 y 1950, y si bien, difundía actividades artísticas en general, se les otorgaba un espacio considerable a las artes escénicas.

7. También se incluía un repertorio perteneciente al teatro universal en las instituciones oficiales.



Tal como ya señalamos, algunos de los rasgos dominantes de la política cultural oficial teatral del primer peronismo fueron la democratización del patrimonio cultural existente y la inclusión de nuevos sectores sociales en el consumo cultural. En ese sentido, observamos 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 costeara los traslados de los elencos de provincias. El concurso convocó, en sus sucesivas ediciones entre 1946 y 1955, a numerosos elencos de diversos lugares del país, tanto de tipo gremial, barrial, 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 grupos.⁸

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.

III. Formación y profesionalización: la creación del Seminario Dramático.

Otro de los rasgos dominantes de las políticas públicas en material 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 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 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

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

vocacionales y la institucionalización de la formación artística, nos interesa leer la aparición del Seminario dramático, creado en 1947 por Juan Oscar Ponferrada.



Juan Oscar Ponferrada junto a un grupo de docentes del Seminario Dramático, 1947.

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 en esos integrantes la demanda de una educación artística que se había manifestado a los organizadores de los concursos. Ante este panorama, Juan Oscar Ponferrada,⁹ que se encontraba al frente de la dirección del INET (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.

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



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. 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 Giacobbe (musicólogo y regisseur), Gregorio López Naguil (escenógrafo), Agustín Remón (director), Olimpio Bobbio (actor), Emilia Rabuffetti (coreógrafa) y Julia Cassini Rizzotto (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.



Estudiantes del Seminario Dramático en clase de Juego escénico.

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. Por otra parte, se abrió la convocatoria de aspirantes al mismo. Con respecto 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, 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.

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 Laferrere, *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 Chancereel 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. 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.



Puesta en escena de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina (1948), con dirección de Ponferrada.

Filippelli, quien participó del Seminario en prácticamente 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)

IV. Algunas conclusiones

El Seminario Dramático creado por Ponferrada y dependiente de la CNC fue una formación artístico-educativa de intensa actividad durante sus 9 años de duración, que generalmente pasa desapercibida a la hora de estudiar la actividad teatral oficial del primer peronismo. Sin embargo, 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 Dramática 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 Seminario dramático, desarrollado en la segunda etapa de la historial de la CNC, nos ofrece un claro modelo de intervencionismo estatal en función de la promoción de formación de teatristas profesionales.

Bibliografía citada

- Berrotarán, Patricia. “La planificación como instrumento: políticas y organización en el Estado peronista (1946-1949).” *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina. Estado y políticas públicas durante el peronismo 1946/1955*. Edición de P. Berrotarán, A. Jáuregui y M. Rougier. Imago Mundi, Buenos Aires, 2004, pp. 15-45.
- Leonardi, Yanina. “De la legitimación a la profesionalización: los teatros vocacionales durante el primer peronismo.” *Teatro XXI*, N° 35, 2019, pp. 71-84.
- . “Teatro y políticas públicas durante el primer peronismo.” *Peronismo y representación. Escritura, imágenes y política del pueblo*. Coordinado por Carina González. Final Abierto, Buenos Aires, 2015, pp. 159-179.

Mogliani, Laura. "El Teatro Nacional de Comedia y sus directores (1936-1945)." *Teatro XXI*, Nº 33, 2013, pp. 60-72.

---. "Antonio Cunill Cabanellas, modernizador del teatro argentino." *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina*. Edición de Osvaldo Pellettieri. Galerna, Buenos Aires, 2006, pp. 169-186.

Seibel, Beatriz. *Historia del Teatro Nacional Cervantes. 1921-2010*. Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2011.