

Entre la tradición y la modernidad

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



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
Laura Mogliani (2018-...)	
<i>Nicolás Ricatti</i>	281
Cronología de Actividades organizadas por el INET (1936-2022)....	285
<i>Nicolás Ricatti</i>	

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. Aclaremos 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 gauchesco, 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

imite 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 Laferrère. 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>