

# Institucionalización y patrimonialización de las artes escénicas en la Argentina a través de las políticas públicas (1933-1955)

**Yanina Andrea Leonardi**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-Universidad de Buenos Aires ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.102373>

Recibido: 7 de mayo de 2025 • Aceptado: 28 de mayo de 2025

**ES Resumen:** Durante la década del treinta en la Argentina, se concretaron determinados procesos de organización, institucionalización y burocratización de las actividades artísticas y culturales a partir de la intervención del Estado, que se complejizaron y sistematizaron en la década siguiente. Este artículo estudia la institucionalización y patrimonialización de las artes escénicas a partir del proyecto cultural de la Comisión Nacional de Cultura, centrándose en los criterios y lineamientos establecidos para la creación de estas entidades y formaciones culturales que la integran, con el fin de comprender el concepto de patrimonio histórico escénico que definió esta entidad y las estrategias para conformar la tradición de esta disciplina artística. Para ello analiza la creación y funcionamiento de algunas de sus instituciones y formaciones artísticas de gran impacto para la actividad escénica de la época.

**Palabras clave:** Estado, Patrimonio, Artes escénicas, Políticas públicas, Comisión Nacional de Cultura.

## ENG Institutionalization and patrimonialization of the performing arts in Argentina through public policies (1933-1955)

**Abstract:** During the 1930s in Argentina, certain processes of organization, institutionalization, and bureaucratization of artistic and cultural activities took shape through state intervention, which became more complex and systematized in the following decade. This article studies the institutionalization and patrimonialization of the performing arts based on the cultural project of the National Culture Commission, focusing on the criteria and guidelines established for the creation of these entities and cultural formations that comprise it, with the aim of understanding the concept of historical performing arts heritage defined by this entity and the strategies for shaping the tradition of this artistic discipline. To this end, it analyzes the creation and operation of some of its institutions and artistic formations that had a significant impact on the performing arts of the time.

**Key words:** State, Patrimony, Performing arts, Public policies, National Commission of Culture.

**Sumario:** 0. Introducción. 1. La etapa fundacional del intervencionismo estatal en cultura en la Argentina. 2. Estado y artes escénicas. 2.1. La Comedia Nacional. 2.2. Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET). 2.3. El Museo Nacional del Teatro. 3. Algunas consideraciones finales. Bibliografía.

**Cómo citar:** Leonardi, Y. A. (2025). "Institucionalización y patrimonialización de las artes escénicas en la Argentina a través de las políticas públicas (1933-1955)", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 7, 121-129.

### 0. Introducción

Durante la década del treinta en la Argentina, se concretaron determinados procesos de organización, institucionalización y burocratización de las

actividades artísticas y culturales a partir de la intervención del Estado, que se complejizaron y sistematizaron en la década siguiente<sup>1</sup>. Estas acciones respondían a un clima de época en el plano

<sup>1</sup> El presente artículo reúne resultados del proyecto de investigación titulado "Intervencionismo estatal en las artes escénicas: la Comisión Nacional de Cultura (1933-1954)" (FILOCYT FC19-087), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

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. La experiencia argentina se constituyó a partir de la creación de una agencia de promoción que fue la Comisión Nacional de Cultura<sup>2</sup>, cuyo accionar tuvo trascendencia en el desarrollo de las artes escénicas y la definición de su patrimonio histórico. Concretamente, la labor de la CNC significó la creación de instituciones relevantes no sólo para la promoción de disciplinas artísticas como el teatro y la danza, sino también para la preservación de su historia.

En el presente artículo, nos interesa concentrarnos en los criterios y lineamientos establecidos para la creación de estas entidades y formaciones culturales, con el fin de comprender el concepto de patrimonio histórico escénico que definió la Comisión Nacional de Cultura y las estrategias para conformar la tradición de esta disciplina artística. Y, en consecuencia, conocer y comprender las estrategias y modos de intervención adoptados por el Estado nacional con el fin de incidir en el campo teatral del período por medio de la creación de entidades oficiales. Para ello estudiaremos la creación y funcionamiento de algunas de sus instituciones y formaciones artísticas de gran impacto para la actividad escénica de la época ya que significaron el inicio de un proceso de institucionalización de las artes escénicas que se desarrollaría en décadas posteriores. Para cumplir este estudio, analizaremos una serie de documentos oficiales de la CNC, sus publicaciones, y notas periodísticas. Adoptaremos la perspectiva historiográfica “neohistoricista” formulada por el investigador Osvaldo Pellettieri [2005], para quien periodizar es determinar sistemas, aclarar su significación artística y social, poniéndolos en relación con los sistemas anteriores y posteriores<sup>3</sup>.

Con el fin de brindarle una organización a nuestro trabajo, en principio nos referiremos a las características generales del proyecto cultural de la CNC y el contexto social y político en el que se desarrolló; luego analizaremos algunas de sus instituciones y formaciones con el fin de conocer el impacto de estas políticas y las transformaciones acontecidas en la actividad escénica de la época. Nuestras conclusiones se centrarán en el proceso de institucionalización mencionado y la concreción de un patrimonio escénico.

## 1. La etapa fundacional del intervencionismo estatal en cultura en la Argentina

La década del treinta en la Argentina se inició con el derrocamiento del presidente Hipólito Yrigoyen, representante de la Unión Cívica Radical, quien contaba con gran apoyo popular. El fin abrupto de su gestión, provocado por un golpe de estado encabezado

por el general José Félix Uriburu, clausuraba su segundo mandato de gobierno que había comenzado en 1928. De este modo comenzaba la denominada “década infame”, caracterizada por una aguda crisis política, económica y social, que puede sintetizarse en: “el fraude patriótico, la restauración conservadora, las relaciones de dependencia económica con respecto al mercado británico, los grandes negocios, la persecución de los opositores al gobierno” [Saítta 2012: 245].

Esta etapa enmarcada por dos golpes de estado, que está comprendida entre 1930 y 1943, fue signada por una gran complejidad política y económica, que se ve potenciada a la vez por el panorama internacional. Al respecto, el historiador Alejandro Cattaruzza sostiene que:

[...] las disputas políticas en la Argentina fueron múltiples, complejas, libradas por numerosos actores y muy intensas, lo que contrasta con la opinión que sostiene que se trató de un enfrentamiento entre dos contendientes —“coloniales” frente a “nacionales”, o autoritarios frente a democráticos— que habría ocupado toda la escena. A su vez, el contexto general en el que esas disputas tuvieron lugar cambió con rapidez en varias oportunidades, tanto por razones vinculadas a la situación local como a la internacional, sacudida primero por la crisis de 1929 y sus efectos, luego por la Guerra de España (1936-1939) y, finalmente, por la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Al mismo tiempo, posiciones y estrategias de los diferentes partidos cambiaban, al menos en algunos de sus puntos, en función de aquellas transformaciones y también de las maniobras que ensayaban sus adversarios en la Argentina [2020: 115].

En el plano cultural, el período se caracterizó por una intensa actividad presente en los distintos sectores de la sociedad porteña. No solo cobraron notoriedad las manifestaciones artísticas populares urbanas, sino también aquellas de índole contestaria con una impronta internacionalista. También, la producción de sectores nacionalistas, conservadores y liberales. La novedad se dio a partir de la incursión del Estado en la actividad cultural.

En 1933, se creó a partir de la aprobación de la Ley n° 11723 del Registro Nacional de Propiedad Intelectual la Comisión Nacional de Cultura (CNC), entidad encargada de impulsar y ejecutar las actividades culturales oficiales. Su función central residió en fomentar el desarrollo del arte y la cultura, concretando así distintas estrategias como, por ejemplo, el otorgamiento de premios de estímulo y becas de perfeccionamiento literario, artístico y científico. Aunque la CNC promocionó varias disciplinas artísticas, observamos que el aval dado a las artes escénicas resulta significativo. En el área teatral, advertimos

<sup>2</sup> A continuación, nos referiremos a la agencia como CNC.

<sup>3</sup> Pellettieri plantea el abordaje del hecho teatral de manera totalizadora, comprendiendo su producción, circulación y recepción. De ese modo podremos observar un proceso que, por un lado, produce una serie de cambios que constituyen la historia interna, la evolución de las formas teatrales; por otro, esa evolución y transformación se explica por sus contactos con la serie social, especialmente por sus vínculos, sus aperturas a nuevos públicos. La historia externa del sistema teatral enseña que los cambios no se producen en el vacío, sino por las relaciones que establece con un segmento social denominado por Pierre Bourdieu como campo intelectual [2005: 15-16].

que la labor de la CNC se centró en la creación de diversas formaciones e instituciones pensadas con el fin de incidir desde el Estado en dicha actividad artística. En efecto, se trata de la primera experiencia sistemática de intervencionismo estatal destinada a la actividad escénica. No se registran antecedentes de esa magnitud en la historia del teatro argentino, salvo el proyecto de Bernardino Rivadavia —en su rol de Ministro de Gobierno, en 1822—, que consistió en la compra de un edificio para funcionar como teatro, que se complementaba con la intención de crear una escuela de Declamación y Acción Escénica, de impulsar la construcción del Coliseo Nuevo y de conformar una Sociedad Literaria. Lamentablemente dicho proyecto quedó inconcluso.

Situándonos en el campo teatral porteño de la época, observamos que sus características y lógica de funcionamiento resultan relevantes para comprender las tendencias estéticas e ideológicas dominantes en la historia del teatro argentino. Por ejemplo, en esa década, se produjo la primera modernización del sistema teatral local con la creación del movimiento del Teatro Independiente [Pellettieri 2006] a partir de la fundación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta, el 30 de noviembre de 1930. Este proyecto cultural, inscripto en un ideario de izquierda, que impulsaba contenidos artísticos con una impronta revolucionaria como una forma de compromiso político, obtuvo una rápida legitimación por parte de los agentes centrales del campo teatral. Pues bien, la presencia de estos nuevos lineamientos estéticos y culturales, que rápidamente alcanzaron un lugar dominante y se multiplicaron en numerosas formaciones, establecía cambios considerables. Consecuentemente, con el teatro independiente se reorganizaba la actividad teatral en un marco internacionalista, a la que consideramos como un factor clave a la hora de comprender los lineamientos ideológicos implementados desde la CNC.

Si bien en los estudios en los que se aborda la labor de la CNC —que hasta el día de hoy resultan escasos— predomina una visión que considera a esta entidad fundada en un posicionamiento nacionalista homogéneo, inserto en un ideario de derecha, cuya visión se replica en su quehacer, cabe señalar que, en la práctica observamos un panorama un tanto más variado. Es cierto que podemos reconocer que la CNC se inscribió programáticamente en un ideario de derechas, pero reuniendo a diversos intelectuales y artistas que se ubicaban en ese amplio abanico ideológico, que de ningún modo presentaron una mirada homogénea frente a todas las cuestiones de orden histórico y cultural. Por ejemplo, en sus cargos directivos nos encontramos con nombres como los de Manuel Gálvez, Athos Palma y Gustavo Martínez Zubiría, pero también con los revisionistas Carlos Ibarguren y Ernesto Palacio<sup>4</sup>.

Coincidimos en que la CNC se inscribió en una línea de pensamiento nacionalista, respondiendo así

a un clima de época donde las experiencias políticas revolucionarias de izquierda a nivel internacional —en particular, la de la Unión Soviética y los acontecimientos de octubre de 1934 en Asturias—, eran percibidas como una amenaza, no obstante, notamos que evidentemente a la hora de dictaminar la entrega de premios y becas, las comisiones asesoras gozaban de libertad de elección. Muestra de ello es la presencia de artistas de reconocida militancia de izquierda en los listados de resultados de las selecciones, como, por ejemplo, Leónidas Barletta<sup>5</sup>. Dicha amplitud ideológica, también podemos hacerla extensiva a la selección del personal técnico encargado de ejecutar las políticas culturales de la CNC, tal es el caso de Antonio Cunill Cabanellas, quien desempeñó varias tareas en el área teatral oficial, y que había participado de experiencias artísticas destinadas a los obreros en los ateneos socialistas en las primeras décadas del siglo xx.

## 2. Estado y artes escénicas

En términos generales, la CNC sostuvo una política de fomento de la creación artística fundada en el otorgamiento de becas y premios. En el área de las artes escénicas, su labor consistió en un proyecto programático de gran complejidad, que significó la creación de actividades, instituciones y formaciones relevantes no sólo para la promoción de disciplinas artísticas como el teatro y la danza, sino también para la preservación de su historia. A continuación, nos ocuparemos de algunas de esas entidades.

### 2.1. La Comedia Nacional

Consistió en un elenco estable financiado por el Estado, a fin de contribuir al desarrollo y difusión del teatro nacional. El costoso edificio construido por María Guerrero y su esposo Fernando Díaz de Mendoza, ubicado en el centro porteño, que había sido comprado por el estado a fines de la década del veinte, pasaría a denominarse Teatro Nacional de Comedia y constituirse en sede de este elenco. Antonio Cunill Cabanellas<sup>6</sup> fue elegido director del teatro y del elenco oficial. se trató de un director catalán que residía en el país desde muy joven, y que traía una formación actoral breve pero productiva para su futuro profesional. Se desempeñó en la Argentina como actor, director de escena —mayormente en el circuito profesional culto—, dramaturgo y periodista. A través de su rol de pedagogo teatral y formador de actores en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación obtuvo trascendencia en el campo teatral de la época.

La Comedia Nacional tuvo el sello de Cunill Cabanellas más allá de su presencia en el cargo. En octubre de 1940, renunció a la dirección del Teatro Nacional de Comedia por diferencias con las autoridades de la CNC, en particular con su director Martínez Zubiría. Quien lo sucedió fue el dramaturgo

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

<sup>5</sup> Al revisar los listados de premiados por becas o concursos, nos encontramos con nombres tales como Leónidas Barletta, Leopoldo Marechal, Alberto Vaccarezza y Samuel Eichelbaum, entre otros. Todos ellos conforman un panorama heterogéneo de la cultura argentina.

<sup>6</sup> Cunill Cabanellas nació en Barcelona, en 1894. Murió en Buenos Aires, en 1969. Visitó la Argentina en 1910, y, posteriormente, en 1925, se radicó en Buenos Aires, cuando tenía 21 años.

Alejandro Berruti, que hasta ese momento se había desempeñado como administrador del teatro. La decisión de éste fue la de implementar direcciones rotativas de acuerdo con la puesta en escena durante el período 1941-1942. Así se sucedieron nombres como Elías Alippi, Armando Discépolo, Enrique De Rosas, Ivo Pelay y Orestes Caviglia. Según Laura Mogliani [2013], esto sucedió como respuesta al cuestionado personalismo del teatrista catalán al dirigir todas las obras, salvo una. Sin embargo, esta apertura duró poco, ya que, en 1943, Enrique De Rosas fue nombrado director artístico y estuvo al frente de todas las puestas en escena realizadas entre 1943 y 1945, continuando con los lineamientos establecidos por el director catalán.

El elenco estable de la Comedia Nacional estuvo integrado por una cantidad aproximada de veinte artistas, composición que permaneció a lo largo de la vida de esta formación con algunas variantes. Algunos de esos integrantes fueron: Iris Marga, Eva Franco, Niní Gambier, Maruja Gil Quesada, Tina Helba, Nuri Montsé, Pilar Gómez, María Esther Podestá, Luisa Vehil, Gloria Ferrandiz, Miguel Faust Rocha, Francisco Petrone, Guillermo Bataglia, Santiago Arrieta, Homero Cárpene, Mario Danesi, Angel Magaña, Santiago Gómez Cou, Florindo Ferrario, Pablo Acchiardi, entre otros. Si bien algunos tienen un origen popular, mayormente se trata de actores y actrices provenientes del teatro profesional culto, con formas de actuación afines a la estética de Cunill Cabanellas.

Se definió un comité de lectura para elegir el repertorio de la Comedia Nacional, que estuvo integrado por Rafael Arrieta, Alfredo Bianchi, Alejandro Berruti, Antonio Cunill Cabanellas, José María Monner Sans y Leopoldo Marechal. El criterio de selección consistió en establecer para cada temporada una obra argentina del pasado, un clásico universal, una obra argentina contemporánea, y, por último, obras pertenecientes a autores noveles premiados por la CNC en sus concursos.

En el caso de obras del pasado, se representaron títulos como *Locos de verano* de Gregorio de Laferrère —pieza con la que hizo su debut el elenco (1936)—, *Calandria* de Martiniano Leguizamón, bajo la dirección de Alippi (1939), *Martín Fierro*, en versión de José González Castillo, también dirigida por Alippi (1941), *El puñal de los troveros* de Belisario Roldán y *Mamá Culepina* de Enrique García Velloso, ambas con dirección de Armando Discépolo (1941), *Los mirasoles* de Julio Sánchez Gardel, con dirección de Ivo Pelay (1942), entre otras. Con respecto al repertorio extranjero, se representaron piezas como *La discreta enamorada* de Lope de Vega (1936), *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand (1937), entre otros.

Desde una mirada panorámica, observamos que se incluyeron títulos de un pasado teatral con el fin de convertirlos en clásicos y así construir un patrimonio que define cuestiones identitarias a partir de ciertos iconos que son pensados como emblemas del ser nacional: el gaucho, el campo, retomando de este modo lo que se había iniciado alrededor

del Centenario. Quizás por este motivo se excluyen del repertorio el sainete, la comedia asainetada y el grotesco, que tienen como centro la figura del inmigrante. En el caso de la comedia, se la incluye, pero sin el aporte inmigratorio, situada en el ambiente urbano y protagonizada por los sectores medios acomodados. Además, esta exclusión también se hizo extensiva a los concursos implementados por la CNC, donde se instituyeron tres premios a las obras teatrales comprendidas en las categorías drama y comedia, excluyendo directamente a la categoría sainete [Sikora 2021: 145-146].

Por otra parte, los clásicos universales y autores nacionales precursores de nuestra modernidad teatral como Edmundo Eichelbaum, Horacio Rega Molina, Arturo Cerretani, entre otros, le otorgaron un perfil universalista que posteriormente será prolífico en las programaciones de nuestros teatros oficiales. Asimismo, el repertorio representado se complementaba con las actividades programadas para otras formaciones de la CNC. Por ejemplo, era común que, ante un estreno de un autor nacional del pasado, el Museo, los Ciclos de conferencias y las publicaciones del INET realizaran actividades afines, dando cuenta de una política cultural que pretendía conformar un patrimonio teatral que era difundido por distintas vías para formar al público.

## 2.2. Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET)

El INET fue creado en 1936. Su propósito residía en cuidar y fomentar el patrimonio escénico nacional por medio de la biblioteca especializada, los ciclos de conferencias y cursos de especialización, la conformación del Archivo Teatral Argentino y el Museo Nacional del Teatro, que respondían a propósitos de preservación del pasado y la tradición. En la misma línea, consideramos al “Seminario Dramático”, dependiente del INET, creado en la década del cuarenta con el objeto de formar nuevos/as teatristas (escenógrafos/as, técnicos/as, actores/actrices), o los cursos de títeres destinados a docentes dictados por Javier Villafañe, entre otros. Y, si nos centramos en el área de la danza, el “Seminario de Estudios Coreográficos” dirigido por Emilia Rabuffetti<sup>7</sup>, también dependiente de esta entidad. Entre las actividades organizadas por el INET a pedido de la CNC, nos interesa mencionar al Concurso Nacional de Teatro Vocacional, en 1946<sup>8</sup>. Se trataba de reunir a grupos teatrales no profesionales de todo el país, como una muestra de promocionar el arte vocacional. Tanto los premios como los costos de producción estaban a cargo de la CNC.

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

<sup>7</sup> Esta formación cuenta con su primer estudio a raíz de la investigación de Eugenia Cadús y Sofía Rypka (2023).

<sup>8</sup> Un análisis específico de los elencos vocacionales durante la gestión del primer peronismo puede consultarse en: Leonardi (2019).



de mundo, de Ventura de la Vega, *Los conquistadores del desierto*, de Enrique García Velloso, Folco Testena y José González Castillo, *Una mujer desconocida*, de Pedro B. Aquino y *Marco Severi*, de Roberto J. Payró. Por otra parte, una colección denominada “Crítica y Ensayos”, donde se publicaron dos volúmenes de carácter historiográfico: *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, de Raúl H. Castagnino (1944) y *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, de Arturo Berenguer Carisomo (1947). Entre las revistas cobran interés los *Cuadernos de Cultura Teatral*, el *Boletín de Estudios de Teatro*, el *Repertorio Teatral Argentino*, y la *Guía Quincenal de la actividad intelectual y artística de la Argentina*.

Todas estas entidades y formaciones se establecieron como parte de un plan ideado desde el Estado, cuyo fin —según se explicitaba en los documentos oficiales de la CNC— era completar “en forma orgánica la obra de difusión popular de la cultura teatral” [Anónimo 1944: 54]. Al revisar fuentes y documentos, se evidencia que cada una de las partes integrantes de esa planificación estatal respondía programáticamente a ese objetivo. Es así como las tareas llevadas a cabo en el INET, sus publicaciones, y el repertorio representado por la Comedia Nacional desempeñaban un rol definido en la sociedad: actuar como “factor de cultura pública” [Anónimo 1943: 56].

Pero en el caso particular del pasado teatral y su tradición, resultaba necesario dar un paso previo a la difusión, que residía en la definición y conformación de estos. Es allí donde el INET<sup>9</sup>, en tanto institución dedicada exclusivamente a la investigación teatral —pionera en la Argentina— cobra un rol protagónico. Asistimos así a una experiencia de contundente intervencionismo estatal en el campo teatral, donde el Estado invierte recursos para la investigación, producción de contenidos y difusión de la historia teatral nacional. En consecuencia, se entablaba un férreo vínculo entre los historiadores, el Estado y la Nación cuyo propósito respondía a un orden comunitario: narrar la historia y despertar el interés por ella<sup>10</sup>. Al respecto, la declaración del primer número del *Boletín de Estudios de Teatro* (1943) sostenía que su objetivo era: “Elaborar un plan de cultura teatral intensiva” [Anónimo 1943: 2].

Este vínculo entre los historiadores y las instituciones estatales artísticas y formativas tuvo resultados significativos en varias acciones. Una de ellas es la difusión de ciclos de conferencias organizadas por el INET sobre distintos aspectos de la historia del teatro argentino, realizadas en la sala del Teatro Nacional de Comedia —con una contundente asistencia de público que llenaba la María Guerrero— y retransmitidas por LRA Radio del Estado. Posteriormente, algunas de ellas fueron publicadas en los *Cuadernos de Cultura Teatral*<sup>11</sup>, editados por el INET, que eran distribuidos gratuitamente. Se intentaba formar a la

ciudadanía en la cultura teatral por medio de esta actividad.

Tanto en las revistas especializadas como en los libros de investigación publicados por la CNC por medio del INET, se presentaba un particular interés en el pasado teatral, específicamente, en el teatro del periodo colonial. Esa intención de revisar los orígenes se observa en numerosos artículos dedicados al teatro en la época del gobernador Juan Manuel de Rosas, la labor de los Hnos. Podestá, el Teatro de la Ranchería y el Coliseo Provisional, la actividad circense, los actores y actrices del período colonial, los documentos referidos a la actividad teatral, las primeras textualidades representadas, las tendencias estéticas dominantes, entre otros. Para esta tarea se recurrió a historiadores como José Torre Revello, Luis Trenti Rocamora, Raúl H. Castagnino, Arturo Berenguer Carisomo, Juan Oscar Ponferrada, Mariano G. Bosch, entre otros. En estos nombres se advierten posicionamientos nacionalistas, revisionistas, y algunos inscriptos en un tradicionalismo católico.

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

### 2.3. El Museo Nacional del Teatro

Este proceso de definición y concreción de un patrimonio llevado a cabo por el Estado debe leerse en el marco de distintos debates y medidas que se dieron a lo largo de la década del treinta. Por estos años, a través de la gestión de la CNC, el Estado adquirió obras de arte para incrementar los fondos patrimoniales e inmuebles con el fin de convertirlos en museos o instituciones culturales. También se definió la fecha del 10 de noviembre como el Día de la Tradición (1939), y se creó la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos<sup>12</sup>, en 1938, bajo la dirección del historiador Ricardo Levene. Además, tal como ya mencionamos, el Estado financiaba investigaciones y publicaciones de carácter histórico dirigidas a la comunidad, donde los historiadores desempeñaban un rol clave en tanto agentes encargados de seleccionar y analizar los contenidos representativos de la cultura nacional.

Todo este conjunto de acciones llevadas a cabo por el Estado respondía a un objetivo central que era nacionalizar a las masas a través de contenidos históricos presentes en el arte y la cultura oficiales. Se creía que “una correcta enseñanza de la historia” garantizada por el Estado, significaba la conformación

<sup>9</sup> Dentro de los estudios teatrales, la presencia del INET no había sido considerada hasta la aparición de la publicación coordinada por la investigadora Laura Mogliani [2023].

<sup>10</sup> Alejandro Cattaruzza [2007] da cuenta de la trascendencia dada a la historia como disciplina y del rol de los historiadores, en las décadas del treinta y cuarenta, en tanto herramientas para fomentar sentimientos patrióticos.

<sup>11</sup> Un estudio pormenorizado del ciclo de Conferencias y la correspondiente publicación *Cuadernos de Cultura Teatral* puede consultarse en: De la Puente y Correa Vázquez [2024].

<sup>12</sup> “La creación de la CN [Comisión Nacional] a final de la década del 1930 derivó del encuentro de los siguientes intereses: educación patriótica del pueblo por medio de la historia, formación de una conciencia nacional, valoración de la arquitectura nacional, definición del patrimonio cultural, actitudes nacionalistas que se exteriorizaron en una articulación entre tradición y progreso” [Uribarren 2009: 218].

de un nacionalismo y patriotismo en la población, en un contexto de avance de un ideario de izquierda internacionalista. En ese sentido, los museos resultaban instituciones estratégicas. Al respecto, el historiador Ricardo Levene consideraba a los museos como “templos de la nacionalidad”, sostenía que la enseñanza de la historia tenía un “carácter formativo de la conciencia argentina”, y que, “la multiplicación de los estudios históricos contribuía a fortalecer el sentimiento de la nacionalidad” [Cattaruzza 2007: 154-155].

En este contexto y al calor de estos debates, debemos ubicar la creación del Museo Nacional del Teatro por parte de la CNC, en 1938, bajo la dependencia del INET, entidad que estaba encargada de conformar el patrimonio teatral y difundir sus resultados por distintas vías.

El Museo comenzó a pensarse durante 1936 y 1937, para finalmente inaugurarse el 19 de septiembre de 1938 en un sector del edificio del Teatro Nacional de Comedia. Durante los dos años previos, se conformó una Comisión organizadora, el 6 de agosto de 1936, que estaba integrada por distintas personalidades de la cultura a las que se le había asignado un área en particular. Estas son: Enrique García Velloso, a cargo de la cronología; Alejo González Garaño, de la iconografía; Pascual de Rogatis, de la Musicografía; Gregorio López Naguil, de la escenografía; Mariano G Bosch, de la historiografía; el actor Elías Alippi, de la indumentaria; y Enrique Amorín, de las investigaciones generales. Al frente de esta Comisión se encontraba Matías G. Sánchez Sorondo, quien presidía la CNC, y delegaba sus funciones en el director del INET, Antonio Cunill Cabanellas, quien también dirigía el elenco de la Comedia Nacional.

El proceso de conformación fue cubierto por los diarios importantes de la época, contó con la colaboración de los/as teatristas y sus familiares, y su inauguración tuvo gran espectacularidad y repercusión. Se trató de una velada en la sala María Guerrero con la presencia de personalidades destacadas de la cultura.

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

en la planta baja; y la de Alfredo de la Guardia en la década del sesenta<sup>13</sup>.

Nos interesa centrarnos en el período inicial del Museo, que se extiende por diez años, y se cierra en 1948, con el desmantelamiento y abandono de las instalaciones del Teatro Nacional Cervantes, y el traslado de sus componentes al subsuelo del edificio. No hay registro de la causa por la que se cerró el Museo en ese año. Si queda claro que, a partir de 1947, cuando la sala pasó a denominarse Teatro Nacional Cervantes, el edificio comenzó a experimentar una serie de transformaciones en función de visibilizar la nobleza de su construcción, a la vez que sumar nuevos espacios<sup>14</sup> para constituirse en un centro cultural de trascendencia para el país. Por ejemplo, en 1948, se recuperó el salón Alfonso XIII del primer piso del Teatro Nacional Cervantes<sup>15</sup>, realizándose una puesta en valor de su arquitectura y materiales de construcción traídos de Europa por sus fundadores<sup>16</sup>.

Por otra parte, en las memorias de la gestión de Juan Oscar Ponferrada al frente del INET, se señalan los reclamos realizados ante la CNC para reactivar el Museo, se presentan presupuestos por un daño en el sector que ocupaba, y posibles soluciones para repararlo. Aparentemente, en el período que va de 1948 hasta 1956, año en el que se inició la gestión de Bonet, las piezas del Museo estuvieron amontonadas en el subsuelo, dañándose<sup>17</sup>.

En el marco de los debates historiográficos y la conformación de una historia y tradición teatral nacional, nos parece importante considerar al Museo como una entidad que formó parte de un proyecto mayor dedicado a las artes escénicas, y que, por ende, debe pensárselo programáticamente —a partir de los propósitos de la CNC y del INET— junto con otras entidades, publicaciones y actividades que tienen el mismo fin: definir el patrimonio y la historia del teatro argentino. Estas serían las conferencias, las publicaciones del INET como las historias del teatro argentino y revistas como el *Boletín de Estudios de Teatro*, y el repertorio de la Comedia Nacional, que presentan coincidencias en la definición de sus contenidos.

La planificación y conformación del Museo estuvo integrada por distintas etapas, que culminaron en la exposición del 19 de septiembre de 1938 en el hall del Teatro Nacional de Comedia. Una primera, que ya mencionamos anteriormente, que consistía en la constitución de una Comisión específica para tal fin. Una segunda, que residía en la convocatoria de objetos abierta al público en general, encabezada por Cunill Cabanellas, que fue publicada en los diarios, a

<sup>13</sup> En esta oportunidad no nos ocuparemos de las gestiones de Bonet y de la Guardia, pero nos interesa señalar que los documentos relevados de sus mandatos nos ofrecieron materiales y datos para reconstruir la conformación inicial del Museo.

<sup>14</sup> En estos años, por ejemplo, se creó la Sala Argentina, que actualmente recibe el nombre de Orestes Cavaglia.

<sup>15</sup> En la actualidad, sala Luisa Vehil.

<sup>16</sup> “El edificio del Teatro Nacional Cervantes es una verdadera joya arquitectónica, del más fino estilo Renacimiento español, cuyas bellezas interiores habían sido desvirtuadas con vitrinas, muebles y colgaduras que las sustraían a la contemplación y goce estéticos del pueblo, que concurre a los espectáculos del teatro oficial. Y esto era más lamentable, tratándose de sitios de tanta elegancia y armonía plástica como el Salón Alfonso XIII, del primer piso, donde funcionaba un museo teatral, cuyas figuras de cera, escaparates, con objetos y estampas, cuadros, fotografías, bocetos de figurines y decorados, desentonaban con la atmosfera de esplendor y gracias de la monumental sala” [Anónimo 1948: 34-35].

<sup>17</sup> A partir de la información surgida de las denuncias del mismo Bonet, sabemos que algunas de las piezas del Museo —como el traje de Pepino el 88— formaron parte del Tren Cultural, formación que integraba las políticas culturales de la gestión del primer peronismo. En consecuencia, abrimos la posibilidad de considerar una etapa itinerante de la entidad, que requiere un trabajo exhaustivo de investigación para conocer su desarrollo.

la vez que se hizo extensiva a artistas y familiares de estos, durante 1937 y los primeros meses de 1938. Una tercera, que consistió en la definición de una cronología del teatro argentino; y una cuarta, que organizaba los contenidos y los materiales según determinados criterios.

La convocatoria realizada permitió reunir pertenencias de numerosas figuras de la época como Enrique García Velloso, José González Castillo, Gregorio de Laferrère, Roberto Payró, Martín Coronado, Ezequiel Soria, Mariano Galé, Julio Sánchez Gardel, Alberto Novión, Pepe Podestá, Alberto Ballerini, Jerónimo Podestá, Totón y Antonio Podestá, Guillermo Battaglia, Roberto Casaux, Orfilia Rico, entre otras. También artistas del presente como Paulina Singerman, Eva Franco, Lola Membrives, Blanca Podestá, Camila Quiroga, Florencio Parravicini, Enrique Muñio, Elías Alippi, Luis Arata, entre otro/as. Asimismo, se sumaron documentos facilitados por Gustavo Martínez Zuviría, director de la Biblioteca Nacional, referidos a la etapa colonial; una colección de fotografías de más de mil piezas dedicadas a la historia del actor. A ello deben sumarse trajes, partituras, ilustraciones, periódicos —en particular, del período colonial— y programas de mano. Dicha convocatoria fue constante, y en los años posteriores, el Museo continuó recibiendo materiales, incrementando así el patrimonio escénico<sup>18</sup>.

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

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

- Autores, actores y actrices por medio de retratos fotográficos y esculturas;
- Edificios teatrales y escenografías a través de ilustraciones, fotografías y maquetas;
- Textualidades y representaciones teatrales a partir de manuscritos, fotografías, trajes y muñecos de cera.

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

hasta la actualidad. La exposición inicial tuvo determinados núcleos sobre los que se estructuraba su recorrido, que son los siguientes:

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

Tanto la cronología, como los ejes y las secciones planteadas responden a esta recurrencia en indagar en los orígenes del teatro nacional, que también está presente en otras formaciones y publicaciones de la CNC y del INET. En todos los casos se trata de cumplir con un objetivo central para el Estado en materia cultural y teatral en particular, que es: definir el pasado, confeccionar un mapa de la historia del teatro argentino, consolidar una tradición teatral y divulgarla en la sociedad por distintas vías oficiales. Asimismo, observamos que el Museo Nacional del Teatro, en tanto materialización de un patrimonio histórico teatral, postula una tradición donde congrega tanto la vertiente culta como la popular de nuestro teatro, le otorga un lugar destacado a la etapa colonial, y principalmente a la tradición hispánica a través de las figuras de Guerrero y Díaz de Mendoza. Por otra parte, si bien resulta recurrente el lugar de relevancia dado a los dramaturgos, lo mismo sucede con actores y actrices —parte esencial de la actividad escénica— que se hacen presentes por medio de distintas vías (trajes, fotografías).

### 3. Algunas consideraciones finales

En el presente artículo nos ocupamos de la labor desarrollada por la Comisión Nacional de Cultura en tanto primera experiencia de intervencionismo estatal en la Argentina. Tal como señalamos, en el área de las artes escénicas, su labor consistió en un proyecto programático de gran complejidad, que significó la creación de actividades, instituciones y formaciones relevantes no sólo para la promoción del teatro y la danza, sino también para la preservación de su historia.

A partir del estudio de algunas de las instituciones creadas desde el Estado, observamos la complejidad

<sup>18</sup> En 1947, el Museo Nacional del Teatro recibió una reproducción litografiada, de 1893, que contenía cuarenta y tres caricaturas a pluma del actor italiano Ermete Novelli, realizadas por el actor Ruggero Ruggeri. También se donaron programas de mano: uno correspondiente a la presentación de Eleonora Duse en *La dama de las camelias*, en 1907; otro, del estreno de *La tía de Carlos*, en Buenos Aires, en 1895, donde actuaba Ermete Novelli.



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

A la hora de indagar en la tradición teatral que postulaba la CNC mediante sus instituciones y formaciones en función de consolidar un patrimonio, sirve de ejemplo la participación en la Exposición de Teatro Argentino en Chile organizada por la Comisión Argentina de Fomento Interamericano, en 1945. Esta consistió en la muestra de varias piezas pertenecientes al Museo Nacional del Teatro, como fotografías y retratos de actores argentinos —de la época de la colonia (Juan Casacuberta, Luis Ambrosio Morante) y aquellos populares de las primeras décadas del siglo xx (los Hnos. Podestá)—, biografías y fotos de dramaturgos de la vertientes popular de nuestro teatro (Julio Sánchez Gardel, Martín Coronado, Gregorio de Laferrère, entre otros), junto con objetos que aluden al origen popular del teatro argentino como el traje de Juan Moreira usado por José Podestá y el de Pepino el 88. Dicha muestra fue acompañada por la conferencia titulada “Hechos y figuras del teatro argentino”<sup>19</sup>, que fue brindada por Homero Guglielmini —en calidad de secretario de la CNC—, quien sintetizó la tradición del teatro nacional del siguiente modo:

Para comprender la evolución del teatro argentino, hay que retrotraerse, en los orígenes —como ocurre para la historia de todo teatro nacional—, a dos corrientes, dos cauces, dos módulos germinales que corren divorciados y que confluyen al fin para integrar la expresión acabada de un teatro nacional. El uno es el teatro académico, retórico, culto, literario, y el otro el teatro popular, vernáculo, espontáneo. El primero ostenta la corrección del habla culta, el hallazgo poético de la forma, la universalidad de las ideas y de los sentimientos. El segundo tiene a su favor la frescura y espontaneidad de la inspiración, el contacto con la vida popular y la realidad social, el ardor de las pasiones primitivas, la fuerza de la expresión. Lo que el uno tiene, le falta al otro. Mientras ambos no se fusionan y complementan, no habrá verdadero teatro [Guglielmini 1945: 163].

Es decir, desde la CNC se postulaba una tradición teatral fundada en la tensión entre dos

vertientes, una culta y otra popular; la primera representada por la tradición hispánica y la neoclásica; y la segunda, por un repertorio popular interpretado por la Compañía de los Hnos. Podestá, donde cobró protagonismo la textualidad del *Juan Moreira*. Estos lineamientos fueron desplazados hacia la periferia del campo teatral, donde se legitimó el proyecto cultural del teatro independiente iniciado por Barletta a partir de la creación del Teatro del Pueblo. Esta configuración del campo teatral permaneció en el tiempo, relegando el proyecto cultural de la CNC al punto de desconocer en el presente su existencia. Sobrevivieron algunas instituciones como el INET —cuya Biblioteca es referencia constante de estudiantes de teatro e investigadores/as—, pero no se lo identifica como parte de un proyecto más amplio realizado por el Estado. Lo mismo sucede con el Museo, que además fue la entidad que más ha padecido los desplazamientos físicos y olvidos de las sucesivas gestiones nacionales.

Sin embargo, más allá de la marginación, podemos reconocer un legado del proyecto cultural de la CNC en la forma de hacer cultura desde el Estado en la Argentina. Tanto la estructura burocrática, la promoción de la creación artística y el sistema de becas y premios formulados por la CNC definieron un modelo estatal que pervivió a partir de otras instituciones que replicaron, en años posteriores, experiencias similares de otras dimensiones como el Fondo Nacional de las Artes. Por otra parte, el diseño de todo ese proyecto y sus correspondientes instituciones fue realizado por Antonio Cunill Cabanellas, figura ineludible a la hora de pensar la “escena pública” constituida en la primera mitad del siglo xx. Podemos reconocer en él a una figura modernizadora no solo en lo escénico sino también en lo público, en tanto “técnico” que ejecuto políticas públicas que tenían como propósito concretar una modernización de la cultura. Esa faceta de la trayectoria de Cunill Cabanellas aún tiene un estudio pendiente desde la investigación teatral académica.

Por último, nos interesa señalar que proyectos culturales de la dimensión de la CNC en la historia del teatro argentino no volvieron a concretarse. Recién a fines de la década del noventa, se creó el Instituto Nacional del Teatro, entidad de fomento con una impronta federal, que se desarrolló plenamente en la primera década del siglo xxi. El accionar de esta institución estableció una impronta en la actividad teatral, especialmente en las provincias. Lamentablemente, la presencia de políticas neoliberales en la Argentina siempre afectó notablemente la actividad cultural, y sobre todo la teatral, produciendo retrocesos a partir del achicamiento del Estado. Al respecto, observamos que, en estos contextos, la comunidad despliega estrategias de resistencia; y advertimos que en sus reclamos está vigente un rol activo del Estado en la cultura. Dicha concepción está presente en la tradición cultural local y su punto de inicio fue la labor de la CNC.

<sup>19</sup> Esta conferencia fue reproducida parcialmente en el artículo “Exposición de Teatro Argentino en Chile” [Guglielmini 1945: 161-165].



## Bibliografía

- Anónimo (1944): "Teatro Nacional de Comedia. Sus actividades en el año 1943", *Boletín de Estudios de Teatro*, año 2, n° 4, enero: 53-54.
- Anónimo (1943): "Iniciación", *Boletín de Estudios de Teatro*, año 1, n° 1, enero: 2.
- Anónimo (1943): "Teatro Nacional de Comedia. Sus actividades en el año 1942", *Boletín de Estudios de Teatro*, año 1, n°1, enero: 55-56.
- Anónimo (1948): "El salón Alfonso XIII del Teatro Nacional Cervantes", *Guía Quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*, año 2, n° 21, primera quincena, junio: 34-35.
- Cadús, Eugenia y Sofía Rypka (2023): "Un futuro para la coreografía: creación y profesionalización de la danza en el Seminario de Estudios Coreográficos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro", en Laura Mogliani (ed.), *Entre la tradición y la modernidad. Historia del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (1936-2022)*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación: 119-135.
- Cattaruzza, Alejandro (2007): *Los usos del pasado: La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Cattaruzza, Alejandro (2020): *Historia de la Argentina 1916-1955*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- De la Puente, Irene y Lucía Correa Vázquez (2024): "Documentos de cultura: el problema de la transculturación en los Cuadernos de Cultura Teatral (1936-1943)", *Questión/Cuestión*, vol.3, 78: 1-18. <https://doi.org/10.24215/16696581e911>
- Guglielmini, Homero (1945): "Exposición de Teatro Argentino en Chile", *Boletín de Estudios de Teatro*, año 3, n°10, septiembre: 161-165.
- Leonardi, Yanina (2019): "De la legitimación a la profesionalización: los teatros vocacionales durante el primer peronismo", *Teatro XXI*, 35: 71-84. <https://doi.org/10.34096/teatroxxi.n35.7058>
- Mogliani, Laura (2013): "El Teatro Nacional de Comedia y sus directores (1936-1945)", *Teatro XXI*, año XVIII, 33: 60-72.
- Mogliani, Laura (ed.) (2023): *Entre la tradición y la modernidad. Historia del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (1936-2022)*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación.
- Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2005): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: El período de constitución (1700-1884)*. Tomo I, Buenos Aires, Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2006): *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna-Fundación Somigliana.
- Saïta, Sylvia (2012): "La cultura, 1930-1960", en Alejandro Cattaruzza (coord.), *Argentina. Mirando hacia adentro*, Tomo IV 1930/1960, Madrid, Fundación MAPFRE-Taurus: 245-310.
- Sikora, Marina (2021): "Compañías y teatros. Instituciones y formaciones en Buenos Aires (1930-1949)", *Tenso Diagonal. Revista de Teoría, crítica y creación sobre literaturas, culturas y comunidades fronterizas*, 11: 137-148.
- Uribarren, María Sabina (2009): "La Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos de la Argentina entre 1938 y 1946: el patrimonio cultural y la construcción de una idea de nación", *Cuadernos de Historia*, 11: 213-244. <https://doi.org/10.53872/2422.7544.n11.9971>