

# La conformación de una escena nacional oficial

## El Cervantes durante el primer peronismo



Yanina Andrea Leonardi

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires, Argentina

yaninaleonardi@gmail.com

### I.

A comienzos de septiembre de 1921, se produjo el estreno de *La dama boba* de Lope de Vega, por la Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, en el flamante Teatro Cervantes. Se concretaba así el deseo de la pareja de artistas españoles, quienes habían planificado, desde fines de la década anterior, brindarle a Buenos Aires un suntuoso edificio teatral. Dicha costosa empresa, que había contado con el apoyo económico de las elites porteña y española, e incluso con el aval del Rey Alfonso XIII,<sup>1</sup> en pocos años llegó a su fin. A mediados de la década del veinte, el Estado adquirió el edificio construido en la intersección de las calles Córdoba y Libertad, en pleno centro de la ciudad, debido a los apremios económicos que el matrimonio de artistas tenía, gestión llevada a cabo durante la presidencia de Marcelo T. de Alvear. Se inició así un primer paso en el camino hacia la escena pública, que se concretaría en la década siguiente, y consolidaría desde mediados de la década del cuarenta con las primeras gestiones peronistas (1946-1955).

Por esos años se dieron una serie de acontecimientos artísticos y políticos que no fueron aislados, ya que formaron parte de una programación oficial que pretendía convertir al Cervantes en un centro de difusión cultural a nivel nacional, y que tal como denominamos en nuestras investigaciones, se constituyó en “el epicentro de las políticas culturales del primer peronismo” (Leonardi, 2009). Ya sea por su ubicación geográfica en el centro de la ciudad, por tratarse de una sala de dominio nacional, o por tener apenas diez años de gestión pública y un perfil en proceso de definición, este teatro ofreció las condiciones propicias para convertirse en el foco de difusión de las políticas públicas implementadas por este gobierno.

1. Según señala la investigadora Susana Shirkin: “Los Guerrero-Díaz de Mendoza involucraron a toda España: las ciudades se abocaron a la fabricación de los distintos ornamentos, muebles de estilo, tapicería y hierros que se enviarían a América para el nuevo teatro. El mismo rey Alfonso XIII, acogió con entusiasmo la idea de un teatro en Buenos Aires que albergara el arte y el idioma castellano: facilitaría el embarque de los materiales a cuanto buque de carga español se dirigiera a Buenos Aires” (2018, 72).

Sin embargo, más allá de las características mencionadas, la experiencia del Cervantes por estos años gravita sobre otra cuestión poco transitada: se trata de su trascendencia directa en la conformación de una “cultura pública”, y, más específicamente, en la sistematización y definición de una escena oficial nacional. Por esa razón, en esta oportunidad, nos proponemos reflexionar sobre lo acontecido en el Cervantes durante el primer peronismo tomando como eje central las políticas públicas oficiales, en particular las estrategias y los modos de gestión en la escena oficial con el fin de comprender dicha experiencia como parte de un proceso mayor de conformación de la “cultura pública” iniciado a mediados de la década del treinta.

Con el fin de establecer un marco organizativo a nuestra exposición, en principio nos referiremos al período de concreción de la escena oficial durante la década del treinta a partir de la creación de la Comisión Nacional de Cultura, y posteriormente, a la etapa de consolidación durante el primer peronismo.

## II.

Esta primera configuración elitista del Teatro Cervantes al mando del matrimonio Guerrero- Díaz de Mendoza, experimentó una progresiva crisis económica, que ya para 1925 era insostenible. A partir de las gestiones de Enrique García Velloso, quien se había desempeñado en la gestión artística de la sala en la última etapa, ante el presidente de la Nación Marcelo T. de Alvear, el Estado compró el edificio en el medio de numerosas polémicas dadas dentro de la sociedad porteña.

Entre 1933 y 1935, el Estado creó la Comisión Nacional de Cultura (CNC)<sup>2</sup>, primera experiencia de intervencionismo oficial en material cultural, cuya función central residió en fomentar el desarrollo del arte y la cultura, desde distintas estrategias como, por ejemplo, el otorgamiento de premios de estímulo y de becas de perfeccionamiento literario, artístico y científico. En el área de las artes escénicas, la labor de la CNC significó la creación de instituciones relevantes no sólo para la promoción de disciplinas artísticas como el teatro y la danza, sino también para la preservación de su historia. La labor de la CNC dedicada al teatro se fundó en un proyecto programático de gran complejidad integrado por la creación de varias actividades, instituciones y formaciones. Estas son: el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), que tenía como objetivo cuidar y fomentar el patrimonio escénico nacional por medio de la biblioteca especializada, los ciclos de conferencias y cursos de especialización, la conformación del Archivo Teatral Argentino, un proyecto editorial que comprendía la edición de libros y revistas, y el Museo Nacional del Teatro —fundado en 1938— que respondían a fines de preservación del pasado y la tradición. Además, la creación del Teatro Nacional de Comedia (1936) —también conocida como “la Comedia Nacional”—, que consistía en un elenco estable financiado por el Estado, a fin de contribuir al desarrollo y difusión del teatro nacional, que fue dirigido por el catalán Antonio Cunill Cabanellas, y que tenía su sede en la sala del Cervantes, que por esos años pasó a denominarse Teatro Nacional de Comedia. También este edificio desde hacía unos años atrás ya era sede del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, dirigido por Carlos López Buchardo y Enrique García Velloso.

Consideramos que esta primera etapa de la CNC resultó fundacional en la conformación de una cultura teatral oficial, y se extendió entre 1933 —año en que comenzó a pensarse y planificarse, si bien se puso en ejecución en 1936, y 1945, año bisagra ante la inminente llegada del peronismo al gobierno por medio de las elecciones de 1946.

2. En 1933, se creó a partir de la aprobación de la Ley nº 11723 del Registro Nacional de Propiedad Intelectual. Se puso en funcionamiento a mediados de esa década.

Su saldo consistió en el inicio de una institucionalización del teatro y la definición de su patrimonio. Para ello se definieron contenidos y se diseñaron estrategias de difusión implementadas por las entidades creadas con el fin de conformar una historia del teatro nacional. En el plano estrictamente del Cervantes, la labor de Cunill Cabanellas resultó central para constituir un teatro oficial: ya sea por la modernización de la sala realizada en términos técnicos, lumínicos y escenográficos; como por la creación de la Comedia Nacional, herramienta central a la hora de definir un repertorio nacional y a la vez lineamientos estéticos. Si bien en un comienzo desde el campo teatral se presentó resistencia a la creación de un elenco oficial, y en particular, a la inclusión de clásicos universales en su repertorio, los criterios establecidos por Cunill Cabanellas trascendieron su gestión, y lo convirtieron en el hacedor de la escena oficial de la primera mitad del siglo XX.

### III.

El periodo 1946-1955 trajo como novedad el rol central del Estado y la implementación de una planificación que también incursionaba en el área de la cultura. El panorama que se conformó contenía tanto rupturas como numerosas continuidades con los años preexistentes, tanto con las políticas oficiales como con las experiencias militantes dadas en la primera mitad del siglo XX. En el caso de la incursión del Estado en el área de la cultura, es la CNC el antecedente directo del intervencionismo estatal, que, por otra parte, quedó integrada a las políticas de los dos mandatos de gobiernos de Perón. Esto nos permite leer complementariamente ambas experiencias de intervencionismo estatal, así como también entender las políticas del peronismo no como una excepcionalidad sino como parte de un proceso más amplio que incluso tenía vinculaciones con un panorama internacional del contexto de posguerra.

Si bien la llegada de Juan D. Perón al gobierno fue el 4 de junio de 1946, momento a partir del cual el Teatro Nacional de Comedia pasaría a ser un espacio recurrentemente vinculado al peronismo por distintos eventos, ya en 1945 se anticiparían algunos de los hechos que se tornarían frecuentes posteriormente. Por ejemplo, se ejecutó la práctica establecida por la Secretaría de Trabajo y Previsión, que residía en la organización de funciones teatrales especiales y gratuitas al igual que de conciertos de orquestas sinfónicas para obreros, empleados, estudiantes primarios, secundarios, y otros pertenecientes a institutos de enseñanza artística especializada. Estas medidas destinadas a integrar a distintos sectores de la sociedad a la programación de la sala, y, por ende, constituirlos en público, continuaba los lineamientos de Cunill Cabanellas implementados en los primeros años de su gestión.

1946 se inició con las modificaciones en el funcionamiento de la CNC y la intervención del Teatro Nacional de Comedia con el fin de estudiar su organización y reglamentación, para determinar su labor en el futuro. Ambas medidas respondían a una burocratización de las dependencias estatales en función de establecer especificidades y crear el panorama propicio para la ejecución de las políticas. Tal como dijimos, la CNC permanece al igual que sus instituciones y formaciones como la Comedia Nacional, pero las mismas fueron integradas a una planificación cultural estatal. En materia teatral esta última puede sintetizarse en los siguientes rasgos dominantes que a la vez consideramos como las claves para leer la política cultural para las artes escénicas 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.

Consideramos que en este marco debemos leer la actividad del Cervantes durante estos años en tanto institución difusora de las políticas públicas oficiales a nivel nacional. En función de comprender la ejecución de esas políticas respondiendo así a los lineamientos de la planificación, nos interesa señalar algunas estrategias tomadas por estos años que permitieron consolidar a la escena oficial iniciada en la década anterior.

En principio, se tomaron una serie de medidas que definieron los lineamientos de la sala y su programación. Para la temporada 1946, la CNC decidió que el elenco oficial no representase títulos extranjeros, respondiendo a los lineamientos planteados por las políticas culturales. Así se lo declaraba en las publicaciones oficiales: “Concurrentemente con este fin, esta Comisión resolvió no incorporar al repertorio representado este año en el Teatro Nacional de Comedia, ninguna obra de origen extranjero, y las que en ocasiones se representaron en el mencionado escenario, no fueron más que una por temporada y siempre escogida dentro del repertorio clásico-universal” (*Cuadernos de Cultura Teatral* n° 23: 44).

En octubre de 1947, a partir de un acto oficial, se recuperó el nombre de Teatro Nacional Cervantes, destinando la sala a una actividad teatral nacional e hispánica, tal como lo definían los documentos oficiales. La Comedia nacional siguió estos lineamientos tomando en su repertorio nacional obras nativistas recurrentemente. De ese modo, se mantenía un formato que seguía los lineamientos implementados por Cunill Cabanellas en la década anterior.

También se redefinieron espacios y crearon nuevos: las zonas que ocupaba el Museo Nacional del Teatro en el hall central y el primer piso fueron desalojadas, dando lugar al salón Alfonso XIII, que comprendió la puesta en valor de la construcción realizada por María Guerrero; también se creó la Sala Argentina.

Otra de las estrategias tomadas fue la descentralización de la programación. Aunque la Comedia Nacional continuó realizando sus presentaciones en la sala central, ya dejaba de ser la única formación presente en el teatro, al crearse nuevas. Estas son: la compañía “Fanny Brena-Carlos Perelli-Pedro Tocci” que por medio de un subsidio dado por el teatro ofrecía funciones gratuitas en distintas provincias con un repertorio afín a la programación del Cervantes; también, la creación de un elenco oficial adicional, aparte del que cumplía funciones en el TNC, con el fin de llevar la programación a las provincias y territorios nacionales. El nuevo elenco tuvo a Claudio Martínez Payva como director general, a Roberto A. Vagni como conferenciante<sup>3</sup> y director artístico, y a Mario Danesi en calidad de primer actor y director escénico. Este nuevo elenco dio funciones en numerosos teatros provinciales, incluyendo las gratuitas, destinadas a obreros, alumnos, instituciones educativas y artísticas, sumando en algunos lugares, dependencias carcelarias. Este programa de extensión comunitaria de las funciones también estaba contemplado —quizás en una escala menor— en el proyecto inicial de Cunill Cabanellas.

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.

3. Roberto Vagni recurrentemente brindaba conferencias en las distintas localidades visitadas, sobre temas teatrales, con el fin de difundir la cultura nacional.

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 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). El Cervantes, por ejemplo, albergó al Teatro Obrero de la CGT, cuyo debut fue en junio de 1948, que se presentó frecuentemente por estos años. Esta formación artística de carácter gremial fue dirigida por el escritor, poeta, director cinematográfico y guionista José María Fernández Unsaín, y codirigido por el dramaturgo César Jaimes. El funcionamiento del elenco residía en la reunión de obreros pertenecientes a distintos gremios, que después de su jornada laboral concurrían a los ensayos y clases formativas que estaban a cargo de las autoridades del grupo.<sup>4</sup>

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 INET 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 TNC, 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 en escena; y la CNC costaba 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<sup>5</sup>.

La inauguración oficial del Primer Concurso Nacional de Teatro Vocacional se realizó el 21 de diciembre de 1946 en el Teatro Nacional Cervantes, y las palabras de presentación de su director Juan Oscar Ponferrada fueron retransmitidas por LRA Radio del Estado. Si observamos la primera emisión, realizada entre los últimos días de diciembre de 1946 y marzo de 1947, advertimos un carácter variado en las textualidades representadas, donde se incluyeron clásicos universales, clásicos nacionales, y un repertorio popular. Los elencos provenían de diversas provincias y por sus denominaciones resultan grupos filodramáticos —como es el caso del Conjunto Teatral Club Social y Deportivo Progreso de Remedios de Escalada o el Cuadro Filodramático Julio Sánchez Gardel de la localidad bonaerense de Azul—; o grupos con aspiraciones de teatro de arte —tal como ocurre con Telón-Teatro Independiente Moderno, el Teatro Shakespeare o la Asociación Amigos del Arte de Corrientes. Con respecto al origen de los elencos, se advierten algunos nucleados en entidades barriales y clubes, instituciones educativas y artísticas, y sindicales —como la rosarina Agrupación Artística Sindicato del Calzado. La nota más llamativa resulta el elenco del Casino de la Guarnición de Fábrica Militar Río III, presencia asidua en más un certamen.

4. El estreno de las producciones se realizaba generalmente en el Teatro Nacional Cervantes, con la presencia —en la mayoría de los casos— del presidente y la primera dama, al igual que de otras autoridades nacionales o municipales. Posteriormente, el elenco iniciaba una gira que comprendía la realización de funciones en las salas barriales de la Capital Federal y el conurbano, al igual que en los teatros más representativos de las ciudades provinciales. En algunas ocasiones, además, se brindaron representaciones en el Teatro Colón, espacio usado por el gobierno con asiduidad tanto para eventos artísticos como políticos (Leonardi, 2012).

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

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.

Otro de los rasgos dominantes de estas políticas públicas en material teatral fue 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<sup>6</sup> (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 vocacionales y la institucionalización de la formación artística, observamos la aparición del Seminario dramático. 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.

La actividad del Seminario Dramático adoptó la dinámica de los elencos profesionales pertenecientes al TNC, 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 Nacional 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. Entre algunos de esos artistas, podemos mencionar a Osvaldo Terranova, Luis Tasca, Lita Soriano, Guillermo Bredeston, Rodolfo Graziano, Lilian Riera, Luis Medina Castro, Eugenio Filippelli, entre otros.

Por último, nos interesa referirnos a los eventos artísticos con fines políticos y a aquellos netamente políticos que se llevaron a cabo en el teatro. Entre estos últimos, uno de los acontecimientos más significativos fue el acto en el que Eva Perón presentó al Partido Peronista Femenino en 1949. Entre los eventos artísticos que respondían a fines políticos, tenemos el estreno de las obras de propaganda del ideario peronista, que, si bien no fueron muchas, varias se estrenaron en el Teatro Cervantes. Entre ellas, *Camino bueno* de Alejandro Vagni, *El baldío* de Jorge Mar (seudónimo de Raúl

6. Por ejemplo, situándonos en la provincia de Buenos Aires, el Conservatorio Provincial de Música y Arte Escénico, inaugurado en mayo de 1949, bajo la gestión del gobernador Domingo Mercante y dirigido por Alberto Ginastera.

Mendé), y los títulos representados por el Teatro Obrero de la CGT como *El hombre y su pueblo* y *Octubre heroico* de César Jaimes.

Además, hubo otro evento político que dio lugar a celebraciones por medio de actividades artísticas: se trata del aniversario del 17 de octubre, fecha fundacional del peronismo. Durante el mes de octubre se llevaron a cabo los festejos por el “Día de la Lealtad” al cumplirse cinco años del mítico 17 de octubre de 1945. En consecuencia, el gobierno planificó una serie de eventos de gran espectacularidad y relevancia en distintos puntos de la ciudad —tanto en el espacio urbano como en entidades oficiales— con el fin de publicitar las obras realizadas hasta ese momento. Durante esa semana de octubre, se ofrecieron una cantidad de funciones en los teatros oficiales con entrada gratuita<sup>7</sup>. En lo que respecta al Cervantes, el 14 de octubre se representó *Tierra extraña*, de Roberto Alejandro Vagni, dirigida por Antonio Cunill Cabanellas, *Los caballeros de la mesa redonda*, de Jean Cocteau, con dirección de Pedro Escudero —representación que se anunciaba como el estreno latinoamericano de la pieza—, cuyo estreno fue el día 26, permaneciendo en cartel hasta comienzos del mes de noviembre, *La ópera del mendigo*, de Gay y Popuch, versión y dirección de Adolfo Morpurgo y *La fierecilla domada*, de William Shakespeare. Esta última, estrenada el 20 de octubre, presentó tanto en su producción como representación, a distintas figuras emblemáticas del ideario peronista. Su adaptación estuvo a cargo del dramaturgo Juan Oscar Ponferrada; Enrique Santos Discépolo —actor popular, director, autor de tangos y militante peronista—, dirigió la pieza; Fanny Navarro —quien presidía el Ateneo Cultural Eva Perón “núcleo emisor de los postulados justicialistas dentro del medio artístico”—, desempeñaba el papel protagónico; y Eva Perón participaba en calidad de productora ejecutiva<sup>8</sup>. Aunque las críticas periodísticas destacaron la calidad del espectáculo y en especial la actuación de Navarro, los posicionamientos antiperonistas consideraron a la representación como una muestra más de la fastuosidad característica del peronismo, que opacaba el prestigio del texto clásico universal. Las críticas se centraron particularmente en los costosos materiales utilizados, como el vestuario del elenco a cargo del Teatro Colón, y el de la primera actriz, diseñado por Paco Jamandreu, modisto personal de la primera dama. Asimismo, el ingreso de artistas populares —como Navarro o Discépolo— en el circuito oficial, fueron percibidos desde los agentes dominantes del campo, como extraños y ajenos al mismo. En el mes de noviembre del mismo año, se realizaron quince funciones del espectáculo a beneficio de la Fundación Eva Perón, contando en el estreno con la presencia de Juan y Eva Perón.

#### IV. A modo de conclusión

Según lo analizado anteriormente, podemos observar que la actividad del Teatro Nacional Cervantes acontecida en el periodo tomado fue intensa y significativa para la historia de esa institución. Curiosamente, por muchos años fueron escasos los estudios existentes al respecto, incluso los que se ocuparon exclusivamente de la

7. Uno de los espectáculos ofrecidos fue la puesta en escena de *Electra*, de Sófocles, representada en las escalinatas de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, en el barrio de la Recoleta, bajo la dirección de Eduardo Cuitiño, con la intervención del cuerpo de baile del Teatro Colón, que contó con una asistencia masiva de 40 mil espectadores, constituyéndose en uno de los más claros ejemplos del uso que hizo el peronismo del espacio público. Los diarios de la época lo consideraron como el espectáculo de mayor calidad entre los presentados en los festejos por “El Día de la Lealtad”.

8. El elenco estuvo integrado por los siguientes actores y actrices: Fanny Navarro, Zoe Ducós, Daniel de Alvarado, Rufino Córdoba, León Zárate, César Fiaschi, Pedro Codina, Jorge Lanza, Enrique Borrás, Pablo Palitos, Eloy Álvarez, Pedro Aleandro, Mario Lazzarini, Héctor Zaher, Eugenio Nigro, Anderson Nizzero, Manolo Serra, Herminia Franco, Osvaldo Tempone, Juan Sancione, Juan Macchi, Acosta Machado, Juan Carrara.

historia del teatro. Tal es el caso del estudio de Juan José de Urquiza, en sus distintas ediciones (1968, 1973), que restringe el período a una mera enumeración de títulos de obras y nombres de autores; y los años posteriores a los gobiernos peronistas reciben el título de “Una nueva etapa”. Recién en estos últimos años han aparecido investigaciones que realizan estudios de las políticas culturales teatrales peronistas, incluyendo al Teatro Nacional Cervantes.

El proceso de “democratización del bienestar” instaurado por el peronismo durante sus dos primeros gobiernos (1946-1955), produjo consecuencias altamente relevantes tanto en la esfera social como cultural. Las políticas culturales de este periodo tuvieron como objetivo la inclusión de nuevos sectores sociales que hasta el momento habían sido excluidos, y que operarían como factores determinantes a la hora de construir un consenso en una sociedad reticente a la incorporación de las masas a la vida social, política y cultural. En este intento de democratización de la cultura por parte del estado, la planificación de la actividad teatral oficial jugó un papel significativo, que en la práctica se tradujo en la concreción de un repertorio con un perfil definido y distintas actividades destinadas a la educación y recreación de los trabajadores. En este contexto, el Teatro Nacional Cervantes puede ser considerado, como el epicentro de las políticas culturales en materia teatral.

Asimismo, lo acontecido en el Teatro Nacional Cervantes, en esta etapa, a través de las distintas formaciones e instituciones dependientes de la Comisión Nacional de Cultura consolidaron una “cultura pública”, completando así un proceso que se había iniciado a mediados de la década del treinta.

Durante esta gestión, la Comedia Nacional continuó funcionando, junto con otras formaciones, perdiendo así centralidad, con un repertorio que seguía respondiendo a los lineamientos definidos por Cunill Cabanellas, que, por otra parte, son los que definieron las características y funcionamiento de una sala oficial en la Argentina, al menos en la primera mitad del siglo XX. Por estos años, se le dio forma a la escena oficial, se consolidó un circuito “oficial” para la actividad teatral, que se constituyó en fuente de trabajo de numerosos teatristas. Además, se conformó un público desde una programación, que respondía a lineamientos oficiales, ya sea en la sala del Cervantes como en sus salidas provinciales y barriales.

El golpe de estado de septiembre de 1955, que derrocó al gobierno de Perón, y el proceso de desperonización iniciado por sus autoridades, silenciaron esta experiencia acontecida en un teatro oficial nacional al igual que estigmatizaron las políticas públicas de ese período.

## Bibliografía

---

- » de Urquiza, J.J., (1968, 1973). *El Cervantes en la Historia del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- » Shirkin, S., (2018). María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza: La fundación del Teatro Cervantes de Buenos Aires. *Teatro XXI. Revista del GETEA*, n° 34: 71-81. URL:  
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/teatroxxi/article/view/5116>
- » Leonardi, Y. (2009). *Representaciones del peronismo en el teatro argentino 1945-1976*. Tesis doctoral defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- » Leonardi, Y., (2010). Gestiones complejas y una intensa actividad teatral. El Cervantes durante el primer peronismo. En O. Pellettieri (Dir.), *Búsquedas y discursos* (259-261). Buenos Aires: Galerna.
- » Leonardi, Y., (2012). Experiencias artístico-educativas para los obreros durante el primer peronismo. *Nuevo mundo Mundos Nuevos*, Cuestiones del tiempo presente, julio 2012. Doi: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.63699>
- » Leonardi, Y. (2019). De la legitimación a la profesionalización: los teatros vocacionales durante el primer peronismo. *Teatro XXI. Revista del GETEA*, n°35: 71-84. URL: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/teatroxxi/article/view/7195>
- » Leonardi, Y., (2021). Institucionalización y profesionalización de las prácticas teatrales vocacionales: el Seminario Dramático del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (1947-1955). *Revista Tenso Diagonal*, n° 11 (enero-junio 2021): 39-52. URL:  
<https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/327/256>
- » Mogliani, L., (2013). El Teatro Nacional de Comedia y sus directores (1936-1945). *Teatro XXI. Revista del GETEA*, año XVIII, n° 33, primavera 2013: 60-72.
- » Mogliani, L. y Ricatti, N. (2021). El Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el marco de la política cultural oficial (1936-1955). *Revista Tenso Diagonal*, n° 11 (enero-junio 2021): 179-193. URL:  
<https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/308/244>
- » Pellettieri, O., (Dir.) (2003). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La Segunda modernidad (1949-1976)*, Vol. IV. Buenos Aires: Galerna.

