

De la legitimación a la profesionalización: los teatros vocacionales durante el primer peronismo



Yanina Leonardi

Conicet, Universidad de Buenos Aires, GETEA, Argentina
yaninaleonardi@gmail.com

Resumen

La incursión de las políticas públicas en la esfera cultural durante el período 1946-1955 significó la concreción de un proyecto de gran complejidad donde se promovió el arte y la educación artística desde distintas vías. Una de ellas fue la educación artística oficial a través de la creación de escuelas y conservatorios cuyo fin era formar artistas profesionales. La otra, fue la promoción desde el Estado de numerosas experiencias artísticas de índole vocacional o amateur, que tenían como objetivo central democratizar contenidos culturales a la vez que jerarquizar la cultura popular. Nos proponemos reconstruir y analizar una de esas experiencias, la de los teatros vocacionales, considerando sus prácticas, alcances y objetivos, a la vez que su vinculación con las experiencias artísticas similares precedentes en el país, muchas de ellas desarrolladas ya en los inicios del siglo XX.

Palabras clave

teatro
políticas culturales
peronismo
Estado
sectores populares

From legitimization to professionalization: vocational theatres during the first peronism

Abstract

The incursion of public policies into the cultural sphere during the period 1946-1955 meant the realization of a project of great complexity where art and artistic education were promoted from different ways. One of these was formal arts education through the creation of schools and conservatories aimed at training professional artists. The other was the promotion by the State of numerous artistic experiences of a vocational or amateur nature, whose main objective was to democratize cultural content while hierarchizing popular culture. We intend to reconstruct and analyze one of these experiences, that of the vocational theatres, considering their practices, scope, objectives, and, at the same time, its connection with the previous similar artistic experiences in the country, many of them were already developed at the beginning of the twentieth century.

Keywords

Theater
Cultural Policies
Peronism
State
Popular sectors

I.

La incursión de las políticas públicas en la esfera cultural durante el período 1946-1955 significó la concreción de un proyecto de gran complejidad desde donde se promocionó el arte y la educación artística a través de distintas vías. Una de ellas fue la educación artística oficial a través de la creación de escuelas y conservatorios cuyo fin era formar artistas profesionales. No obstante, por estos años, desde el Estado también se promocionaron numerosas experiencias artísticas de índole vocacional o *amateur*, que tenían como objetivo central democratizar contenidos culturales a la vez que jerarquizar la cultura popular. Es así que se convocó a disciplinas como el teatro, la danza, la música y la literatura, entre otras, desde certámenes y actividades organizados por organismos estatales. Todas estas prácticas se caracterizaron por generar formas asociativas a la vez que establecer hábitos recreativos en sus participantes, que en su mayoría provenían de los sectores populares.

En el presente artículo nos proponemos reconstruir y analizar una de esas experiencias artísticas de índole *amateur*: se trata de las agrupaciones de teatro vocacional congregadas por el Estado en certámenes realizados entre los años 1946 y 1955. Nos interesa centrarnos en sus prácticas, alcances y objetivos, a la vez que su vinculación con las experiencias artísticas similares precedentes en el país, muchas de ellas desarrolladas ya en los inicios del siglo XX. Particularmente, nos interesa reflexionar sobre el vínculo entablado desde el Estado con esas asociaciones culturales, con el fin de comprender las instancias de negociación con una variada tradición previa en función de construir políticas públicas en materia artística. Asimismo, consideramos que, a partir del estudio de este caso, podremos echar luz sobre otro de los aspectos del proyecto cultural del primer peronismo en material teatral, a la vez que profundizar en sus propósitos y fundamentos.

Para ello, trabajaremos con documentos oficiales, diarios y revistas, fotografías y registros audiovisuales presentes en los noticieros de la época, a la vez que con bibliografía especializada que ha abordado en parte estas cuestiones. Nos importa en particular repensar los aportes de la investigación académica en función de ampliar la mirada sobre un período signado por una fuerte presencia del Estado en el quehacer artístico. Nuestro análisis se estructurará en tres ejes, con el fin de reflexionar sobre las experiencias artísticas vocacionales promocionadas desde el Estado durante este período en general y, en particular, sobre las agrupaciones teatrales nucleadas en el Concurso Nacional de Teatro Vocacional. Estos son: el rol del estado y el arte; las experiencias artísticas vocacionales y la tradición precedente; los certámenes de teatro vocacional durante el primer peronismo como uno de los ejemplos de clara intervención de las políticas oficiales en las prácticas vocacionales.

II. Arte e intervención estatal

El período comprendido por los diez años de gobierno peronista (1946-1955) estuvo signado por un fuerte accionar del Estado. Al respecto, Patricia Berrotarán señala que las estrategias planificadoras instaladas con fuerza una vez culminada la Segunda Guerra Mundial, respondían a la necesidad de refundar un nuevo pacto social con la ciudadanía y a la convicción de que el Estado era capaz de modificar el rumbo de los fenómenos económicos y sociales. Sectores ideológicos diversos coincidían en la necesidad de asegurar la legitimidad del Estado, de sus estructuras y sus intervenciones, constituyéndose así aparatos estatales fuertes capaces de controlar el territorio, las actividades y la sociedad (2004: 15-16).

Este intervencionismo estatal, que respondía a un clima de época, en material cultural puede sintetizarse en las siguientes medidas que resultaron sus rasgos dominantes: 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.

La definición y concreción de políticas culturales¹ aconteció tanto a nivel nacional como en ámbitos provinciales y municipales, alcanzando desde estos últimos puntos de coincidencia y resultados diversos con respecto a la labor nacional. Una de las constantes que puede observarse en las distintas experiencias concretadas es la importancia dada a la educación artística con el fin de formar artistas profesionales. Esto puede observarse en la creación de instituciones y formaciones educativas diversas a partir de las cuales surgirían bailarines/as, actores y actrices, músicos, entre otros. El resultado concreto de estas políticas residía en que la formación de estos profesionales ya no estaría dada solamente por academias privadas, sino también por la educación estatal abierta a toda la comunidad.

Este proceso de conformación de la institucionalización de la educación artística estatal puede visibilizarse en numerosas experiencias concretadas a lo largo de todo el país, ya sea desde el Estado Nacional, o desde estados provinciales o municipales. Muchas de estas instituciones alcanzaron un gran prestigio y perduran hasta la actualidad; otras fueron desmanteladas por el accionar del gobierno surgido del golpe de estado de septiembre de 1955 que se autodenominó Revolución Libertadora.

Entre alguna de esas entidades educativas, dentro del ámbito bonaerense, se encuentra 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. Asimismo, en la ciudad de La Plata, se creó en 1946 el Ballet Estable del Teatro Argentino, y en 1948 la Escuela de Danzas Clásicas (Cadús, 2015) perteneciente a la misma institución. Por otra parte, en el Municipio bonaerense de Morón, se creó –bajo la gestión del Intendente César Albistur Villegas (1948-1955)– la Escuela de Actuación Municipal, en 1950, bajo la dirección de Pedro Escudero junto con una sala teatral. También, “surgieron numerosas instituciones que aún subsisten, como la Escuela de Arte Nativo (actual Escuela de Danzas), el Museo Histórico y de Artes Gral. San Martín, la Orquesta Sinfónica, la primera Banda Infantil y los Coros” (Sáez, 2015: 267).

Estos ejemplos constituyen solamente una muestra de la relevancia dada a la formación artística institucional a lo largo del período. Quizás dicha institucionalización deberíamos complementarla con la construcción de salas teatrales oficiales de envergadura en todo el país.

Además, desde el Estado se promocionaron actividades artísticas vocacionales, es decir, aquellas que pretendían convocar a aficionados a determinadas artes, con fines recreativos, sociales y culturales. Ejemplo de ello resultan los certámenes de literatura y artes plásticas organizados por el Ministerio de Trabajo² para los obreros en la década del cincuenta, actividades que eran difundidas frecuentemente por los periódicos de la época.

Otras instancias en las que se promocionó, por estos años, el arte en términos vocacionales fueron las experiencias llevadas a cabo desde espacios sindicales o desde entidades partidarias. En el primero de los casos, se trató de la creación de formaciones artísticas destinadas a los obreros por parte de la CGT (Confederación General del Trabajo)³ y de los sindicatos. Entre ellas, las formaciones más trascendentes fueron el Teatro Obrero (1948) (Leonardi, 2012), el Coro Obrero (1949), la Orquesta Obrera (1952)⁴, o los Salones de Artes Plásticas de Obreros⁵, todas dependientes de la misma

1. Para el estudio de las políticas culturales durante el primer peronismo nos remitimos a la siguiente bibliografía: en la experiencia nacional (Leonardi, 2015³) y en la provincial bonaerense (Leonardi, 2015).

2. “2000 obreros presentes en un cotejo literario” (*El Líder*, 3/06/1951).

3. Si bien la CGT tuvo a su cargo la organización de actividades artísticas –como la asistencia a espectáculos musicales y teatrales realizados en instituciones oficiales–, también desarrolló formaciones que enseñaban al obrero disciplinas artísticas concretas, como el teatro, la música o el canto. Es decir, los trabajadores intervenían en la planificación cultural de la CGT ya sea como consumidores o productores culturales. Todas las formaciones tenían como propósito democratizar un patrimonio cultural entre los sectores populares.

4. “Esta es, pues, la tercera creación de carácter cultural que se realiza en su beneficio: antes lo fue el Teatro Obrero, meritorio conjunto vocacional; luego, el disciplinado Coro Obrero, y ahora la Orquesta Obrera de la CGT, con lo que se demuestra una vez más que la cultura ha dejado de ser un privilegio de las clases social o económicamente mejor colocadas” (*Mundo Peronista*, nº 17, año 1, marzo de 1952).

5. Su primera exposición se realizó en 1948 en el Teatro Nacional Cervantes.

institución. A ellas se sumaban las innumerables formaciones teatrales y corales – quizás con una existencia más efímera– realizadas en sindicatos a lo largo de todo el país como réplica a las formaciones de la central obrera.

El otro espacio desde donde se promocionaron las experiencias de arte vocacional fueron las unidades básicas dependientes del Partido Peronista y el Partido Peronista Femenino. Desde estas entidades se realizó una propuesta que residía en una cantidad de prácticas de orden cultural, educativo y artístico que, a la vez que retomaban una larga tradición de prácticas comunitarias y asociativas, intentaron incidir –al mismo tiempo– en la formación política y en la sociabilidad de hombres y mujeres que presentaban afinidad con la nueva fuerza política. Era recurrente que en las Unidades Básicas (UB) se realizaran tareas como brindar apoyo escolar, dictar cursos de corte y confección, ofrecer conferencias, talleres literarios, y clases de canto, baile y declamación. Las actividades artísticas culminaban con una muestra final del trabajo realizado a lo largo del año. Por ejemplo, en las UB del Partido Peronista Femenino el dictado de arte escénico para niños estaba a cargo de la reconocida actriz Angelina Pagano. La muestra de esa labor fue realizada el 19 de abril de 1954, en una función especial en el Teatro Colón de Buenos Aires.

Tanto las actividades artísticas de tipo sindical como las partidarias tenían un punto en común: la intervención del Estado a partir del uso de los escenarios oficiales. Era frecuente que tanto las formaciones obreras (teatro, coro, orquesta, salones de artes plásticas) como las muestras de los cursos artísticos de las UB realizaran funciones en el Teatro Colón, el Teatro Nacional Cervantes u otras salas provinciales o municipales oficiales en un claro gesto de democratización del patrimonio cultural –haciendo extensivo el uso y apropiación de estos espacios oficiales por parte de los sectores populares–, a la vez que de legitimación de las prácticas de la cultura popular.

III. Experiencias artísticas vocacionales en la Argentina

Todas estas experiencias de índole *amateur* y comunitaria retoman y resignifican una serie de prácticas artísticas no profesionales presentes en la Argentina desde fines del siglo XIX, que proliferaron con gran intensidad desde las primeras décadas del siglo XX. Cada una de estas “formaciones” –tal como las denomina Raymond Williams (1994)– se trata de formas de organización y auto organización de la producción de los agentes culturales, que presentan variantes en su estructura y vinculación con las instituciones oficiales.

Las formaciones que se han desarrollado en nuestro país fueron numerosas y variadas en su composición y posicionamiento ideológico. Quizás las más transitadas desde los estudios académicos sean las formaciones de izquierda (anarquistas, socialistas, comunistas, sindicalistas, entre otras) –muchas de ellas centradas en la actividad teatral particularmente–, y las asociaciones étnicas. Sin embargo, existieron muchas otras que respondían a entidades religiosas, a agrupaciones gremiales, o entidades comunitarias como las asociaciones de fomento o los clubes barriales. Todas ellas tuvieron actividad simultánea en los centros urbanos, tomaron al arte como una de sus herramientas sociales y/o políticas, conformaron el punto de sociabilidad de los sectores populares y también de los sectores medios en la primera mitad del siglo XX.

La estructura de cada una de esas formaciones es tan variada como la diversidad geográfica de la Argentina. Si nos centramos, por ejemplo, en la ciudad de Mar del

Plata en el período 1920-1940, nos encontramos con un circuito de teatro comunitario desarrollado en clubes barriales. Según el investigador marplatense Gabriel Cabrejas, es este período:

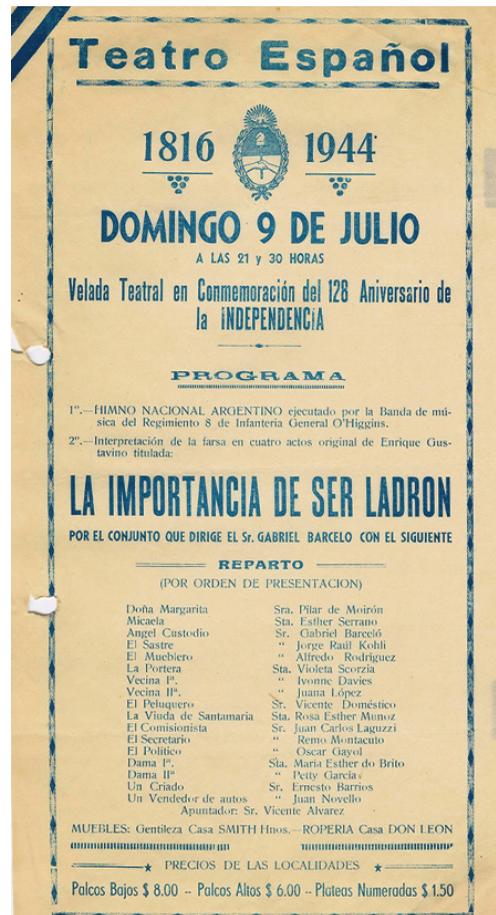
(...) el momento más importante en el proceso de concreción del *club social y deportivo* del incipiente barrio de clase media y su programa consensuado de espectáculos, actos culturales y *teams* deportivos, espacio de sociabilidad y educación popular cuyo certificado de bautismo data de 1920 pero en los próximos veinte años se convierten en un polo de soldadura social de los primeros *nacidos y criados*, hijos de las precedentes generaciones de inmigrantes. Es en este período en que los clubes *River Plate, Boca Juniors, Kimberley, Alvarado, San Lorenzo*, conciben su propia compañía teatral de socios-vecinos, que estrenan sus obras en el salón del predio y llegan a veces a las salas céntricas, como vehículo final de su legitimación (teatros *Colón y Odeón*) (2018: 45).

Dichas compañías recibieron el nombre de grupos filodramáticos o teatro de aficionados, y eran comunes en todos los centros urbanos. Luis Ordaz definió a estas prácticas como grupos de aficionados al teatro que en un club o asociación de la índole más diversa representaban para sus amigos, familiares, con socios y vecinos, obras del repertorio común, procurando remedar las versiones de la escena profesional (1957). Los agentes intervinientes no tenían formación disciplinar, ni aspiraban a ello, y participaban de un modo voluntario. Se representaba un teatro pre-moderno con fines recreativos, conformando un circuito netamente popular. Estos elencos filodramáticos estuvieron presentes también en asociaciones étnicas, sociedades de fomento, parroquias, bibliotecas barriales, entre otros espacios de orden comunitario.

Si nos situamos en otra zona sur de la Argentina, concretamente en la Patagonia, observamos que acontecieron experiencias similares. La investigadora Cecilia Perea, en sus estudios sobre el teatro en Chubut, señala que en Comodoro Rivadavia se empleó el término “vocacional” en contraposición al teatro comercial presente en la zona a través de las giras que realizaban las compañías porteñas. Asimismo, el elenco vocacional nació de la mano de Gabriel Barceló como un acontecimiento vinculado a las celebraciones de las fiestas patrias. Es así que desde fines de la década del treinta, en Comodoro Rivadavia se organizaron veladas tradicionales cuyo centro fue una representación teatral. La primera de ellas fue *El rosal de las ruinas* de Belisario Roldán, el 9 de julio de 1937. Con respecto a la estructura y organización de las mismas, la investigadora sostiene que:

Estas conmemoraciones eran organizadas por comisiones pro festejos patrios e involucraron a toda la comunidad en una serie de eventos que duraban varios días y que incluyeron actos oficiales, competencias deportivas, juegos familiares y actos culturales. Las Funciones de Gala del 25 de Mayo y del 9 de Julio significaron el mayor acto cultural de la zona. Debido a la particular fisonomía de la ciudad estos festejos comenzaban en forma diversificada en los principales campamentos petroleros, y se centralizaban en la función de gala en el centro de la ciudad (Perea, 2005)⁶.

6. Nos referimos al artículo publicado en el Centro Patagónico de Documentación Teatral: <http://cpdt.net/portal/historia/historia-del-teatro-en-comodoro-rivadavia-una-aproximacion-al-elenco-vocacional-de-don-gabriel-barcelo/>



7. [www. http://cpdt.net](http://cpdt.net) Programa de mano de la función del 9 de Julio de 1944. Centro Patagónico de Documentación Teatral⁷

Estas prácticas teatrales chubutenses dan cuenta de las numerosas variantes que presentan los grupos vocacionales en la medida en que responden al orden comunitario que las alberga. Además, es posible que esas formaciones manifiesten una evolución a lo largo de su historia.

IV. Formaciones artísticas modernizadoras

Simultáneamente a estas experiencias, se desarrolló otro circuito también de índole vocacional pero que respondía a fundamentos políticos. Se trata de las prácticas artísticas llevadas a cabo por los grupos anarquistas, socialistas y de militancia sindical. En lo estrictamente teatral, conformaron “cuadros filodramáticos” cuyo fin era concientizar y adoctrinar por medio del arte a los sectores populares. En el caso de los anarquistas, se trataba de concretar prácticas alternativas y de oposición al circuito comercial y las instituciones estatales (Golluscio de Montoya, 1987; 2006).

La propuesta cultural de estas formaciones de izquierda –muy numerosas en un contexto político en el que la revolución se vivía como un hecho inminente–, constituyó el antecedente de lo que Leónidas Barletta en la década del treinta denominó como Teatro del Pueblo, marcando el nacimiento del movimiento del teatro independiente en la Argentina. El modelo ideológico tomado fue el del Teatro del Pueblo de Romain Rolland y su concepción didáctica y movimientista del teatro. Su funcionamiento –tal como lo define Osvaldo Pellettieri (1997; 2006)– residía en la realización de un “teatro de arte” de alto contenido social, con un activismo de

parte de sus miembros que podía ser entendido en términos de militancia, con una organización en asambleas y comisiones que sustentaba tanto la estructura del grupo como su labor intelectual. No creían en la formación artística y no se concebían como profesionales. Su fin era educar a los sectores populares a partir de la escena con un repertorio de ideas, de origen culto y preferentemente europeo, entendiendo al teatro como pura comunicación.

Esta formación artística –que pretendía constituirse en un espacio de discusión y difusión que congregara a distintos agentes intelectuales de izquierda– fue rápidamente legitimada por la centralidad del campo intelectual de la época y se replicó en numerosas formaciones de similar estructura y funcionamiento. El Teatro del Pueblo se planteaba como una modernización entendida en términos de ruptura con respecto al circuito de teatro popular, integrado por el sainete, el grotesco, el realismo finisecular y el nativismo costumbrista (Pellettieri, 2006). Impugnaba al circuito del teatro comercial-popular y su figura del capocómico, y a todas aquellas formaciones –como los grupos filodramáticos– que imitaban a esa escena popular.

Esta configuración de circuitos estuvo presente en numerosos centros urbanos del país, presentándose variantes y predominancia de algunas de las prácticas por sobre otras. En ocasiones, esta característica concretó rasgos particulares de la dinámica cultural de una comunidad⁸, elemento ineludible a la hora de comprender el impacto de las políticas oficiales llevadas a cabo por el gobierno del primer peronismo. Es allí donde las prácticas artísticas vocacionales redefinieron su vínculo con el Estado.

La irrupción del peronismo a partir de los acontecimientos de octubre de 1945 significó un momento de tensión para las formaciones del teatro independiente pertenecientes al campo teatral porteño⁹. Las particularidades que constituían al Teatro del Pueblo y a los demás grupos pertenecientes a la escena independiente y, por otro lado, las características de las políticas culturales del primer peronismo, que eran percibidas por los primeros como populares, tradicionalistas y conservadoras, configuraron proyectos totalmente disímiles y antagónicos. En efecto, el teatro independiente encontró en este gobierno a un adversario que, en cierto modo, por su posicionamiento ideológico opuesto no se convirtió en un mero obstáculo, sino en un enemigo que potenció –sin buscarlo– la creatividad y fortaleza del movimiento teatral.

El teatro independiente generó formas de réplica ideológica concebidas como reacción al contexto sociopolítico, que se circunscribieron a las textualidades dramáticas. En menor medida, en el nivel de la producción de textos dramáticos locales (*El puente* –1949–, de Carlos Gorostiza); y mayormente en el diseño de una programación universalista (Brecht, Gorki, Ibsen, entre otros) que incluía elementos contestatarios que le permitía expresar su disconformidad política de modo referencial.

Los puntos de tensión entre las políticas oficiales y el teatro independiente fueron varios. Uno de ellos residió en la censura tanto de las salas teatrales como del repertorio de los grupos.¹⁰ El carácter universalista de los textos dramáticos representados al igual que su ideología eran algunos de los cuestionamientos que realizaban las autoridades militares y posteriormente el gobierno democrático de Perón. Con respecto a las salas, su clausura no era más que una máscara que encubría una diferencia ideológica. Obviamente, este tipo de medidas generarían una polarización irreconciliable entre las formaciones independientes porteñas y el campo de poder. La percepción de estos artistas de izquierda con respecto al peronismo se reducía “al establecimiento de una dictadura fascista” (Altamirano, 2002: 225), lo que implicaba una radicalización de sus opiniones con respecto al gobierno peronista, y más aún al proyecto cultural que éste estaba implementando.

8. En este sentido, nos interesa recuperar los estudios de Gabriel Cabrejas sobre el teatro en Mar del Plata, y el de Milagros Dolabani (2017) sobre el teatro anarquista en la misma ciudad. También, el de María Julia Logiódice (2016) sobre la configuración del campo teatral rosarino; el de María Silvia Leoni (2001) sobre el campo cultural chaqueño en el período 1946-1955; y el de Cecilia Perea (2005) sobre los teatros vocacionales en Comodoro Rivadavia. Todas estas investigaciones ofrecen un panorama variado sobre las experiencias de teatro vocacional en nuestro país.

9. Nos referimos estrictamente a las formaciones porteñas evitando así la generalización a todo el movimiento del teatro independiente. Resulta frecuente la proyección de la experiencia capitalina a todo el país.

10. Las salas teatrales clausuradas y desalojadas fueron las pertenecientes a las agrupaciones Teatro del Pueblo, La Máscara y Juan B. Justo.

Pero existe otro punto de tensión a través del cual los integrantes del teatro independiente potenciaban su disidencia con respecto al peronismo: se trataba de la captación de los sectores populares y su constitución como público de sus espectáculos. Si bien el Teatro del Pueblo y las demás formaciones independientes tenían como objetivo educar a los sectores populares por medio del teatro, éste no pudo ser concretado ya que quienes concurrían generalmente a sus funciones y demás eventos culturales eran determinados sectores medios afines a la izquierda. En cierto modo, su concurrencia a estos eventos podría ser entendido como una especie de militancia opositora al gobierno.

Cabe señalar que tanto las características mencionadas en su composición como las tensiones entabladas con las políticas oficiales del primer peronismo resultan válidas para las formaciones del teatro independiente porteño, ya que en las agrupaciones presentes en provincias se establecieron variantes notables, concretándose híbridos en el que se reconocen elementos de la tradición precedente –tal como mencionamos al inicio de este texto– junto con los postulados de Barletta.¹¹ Es decir, la configuración de las formaciones independientes en provincias resulta tan diversa como los lugares geográficos donde acontecieron dichas prácticas.

11. Al respecto recomendamos el artículo "Los años peronistas en Lomas de Zamora: la institucionalización de la actividad teatral" de Gabriel Fernández Chapo y Laura Cilento (2015).

V. Los certámenes de teatro vocacional

Entre las distintas estrategias tomadas por las políticas oficiales en función de promocionar el arte vocacional, se encuentra la realización del Concurso Nacional de Teatro Vocacional convocado por la Comisión Nacional de Cultura (CNC)¹² y organizado por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (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 Teatro Nacional de Comedia –que próximamente pasaría a llamarse Cervantes–, a un precio económico, y la recaudación era compartida con el elenco en cuestión. Además, dicha sala estatal proporcionaba las condiciones de producción de las puestas; y la CNC costeara los traslados de los elencos de provincias.

12. La Comisión Nacional de Cultura se creó en 1933 y fue puesta en funcionamiento en 1935. Se trató de una agencia estatal destinada al desarrollo y fomento del arte y la cultura, que planificó y puso en práctica una serie de actividades y medidas, entre las que podemos mencionar: la entrega de premios de estímulo y becas de perfeccionamiento literario, artístico y científico; la publicación de revistas especializadas y libros; el dictado de conferencias, recitales y formaciones artísticas, entre otras.

El jurado del certamen estaba compuesto por integrantes de diversas instituciones como las siguientes: la CNC, el INET, el Teatro Nacional de Comedia, la Sociedad General de Autores de la Argentina, la Asociación Gremial de Actores, un representante de los críticos teatrales de la prensa metropolitana, y un representante de las agrupaciones de teatro independiente¹³. En este último caso, se observa un claro gesto de limitar la polarización existente con ese movimiento teatral.

13. El primer jurado estuvo integrado por: Juan José de Urquiza, Rafael J. de Rosa, Carlos P. Cabral, Fanny Brena, Rufino Córdoba, Andrés Romeo, Cándida Santa María y Juan Oscar Ponferrada.

Los premios del certamen eran variados: un Diploma de Honor para el elenco ganador junto con medallas de oro para sus integrantes y director; luego, medallas de plata para el Primer Premio; el reconocimiento al Mejor Actor y la Mejor Actriz, quienes posteriormente se incorporarían al elenco del Teatro Nacional de Comedia.

Posteriormente al estreno, el INET se comprometía a la publicación de una edición especial dedicada al evento, donde se reseñaban los antecedentes de cada uno de los elencos y fotografías de sus integrantes.

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.

Las ediciones del Concurso Nacional de Teatro Vocacional fueron cuatro en total, según consta en el Archivo del Teatro Nacional Cervantes. Una primera, entre fines de 1946 y el verano de 1947; una segunda, en 1950; una tercera, en 1953, que recibió la denominación de Certamen de Teatro No Profesional; y la última, en 1955, que recuperó el nombre inicial, pero se agregó el subtítulo “1º Muestra Nacional”. La participación fue numerosa en cada una de las emisiones, incluyendo cada vez más elencos de distintos lugares del país. Se advierte que el evento de 1955, realizado en el mes de junio, tuvo una envergadura menor que las anteriores, seguramente a raíz del convulsionado clima político que culminó en el golpe de estado de septiembre de ese año, que derrocó al gobierno de Perón.

Al calor del éxito del certamen, también se organizó la Muestra de Arte Dramático del Interior, con las mismas características y en el mismo lugar. Funcionó como un evento cercano al Concurso Nacional de Teatro Vocacional, vinculando a nuevos grupos procedentes de distantes lugares de la Argentina que habían ganado instancias previas de competencia según zonas geográficas. Por ejemplo, en 1954, se observa en los archivos la presencia de elencos de: Gualeguaychú (Entre Ríos) perteneciente a la Zona Litoral; Neuquén, que era el ganador de la Zona Sur; San Luis, ganador de Zona Cuyo; Quilmes (Buenos Aires), ganador de la Zona Pampeana; Paraná (Entre Ríos), ganador de la Zona Litoral Sur; Corrientes, ganador de la Zona Litoral Norte, entre otros. Tanto la realización de esta muestra como las instancias competitivas previas, potenciaron la postulación de grupos preexistentes –muchas veces, de larga trayectoria local- para la competencia nacional y la conformación de nuevos elencos vocacionales.

Si nos centramos en la primera edición, realizada entre los últimos días de diciembre de 1946¹⁴ y marzo de 1947, encontramos los grupos presentes en el siguiente cuadro. En principio, advertimos un carácter variado en las textualidades representadas, donde se incluyen clásicos universales, clásicos nacionales, y un repertorio popular. Los elencos provienen 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.

En el tercer certamen, realizado en 1953, estas características se mantienen, incluso la permanencia de muchos grupos. Pero se agregan otros –muy numerosos- que contienen en su denominación el término “vocacional”. Estos son el producto de las repercusiones positivas del evento, sumado a las instancias competitivas preliminares que alentaban su conformación. Entre ellos figuran los siguientes: Teatro Vocacional Santa Cecilia de Jujuy, Conjunto Vocacional Casino de Río Tercero, Teatro Vocacional de Salta, Teatro Vocacional de Comodoro Rivadavia, Teatro Vocacional de Concordia, Teatro Vocacional de Corrientes.

14. La inauguración oficial del Primer Concurso Nacional de Teatro Vocacional se realizó el 21 de diciembre de 1946 en el Teatro Nacional Cervantes. Las palabras de presentación de Juan Oscar Ponferrada fueron retransmitidas por LRA Radio del Estado.

15. Este cuadro reúne solamente a algunos de los elencos vocacionales participantes en la primera edición del concurso.

1º Concurso Nacional de Teatro Vocacional¹⁵

Agrupación	Obra representada
Teatro Independiente Novel	<i>Bendita seas</i> , de Alberto Novión
Asociación Artística “Victoria”	<i>Dueña y Señora</i> de Navarro y Torrado
Teatro Shakespeare (Obtuvo Mención Especial)	<i>Hedda Gabler</i> de Ibsen
Telón – Teatro Independiente Moderno	<i>El hombre imperfecto</i> de Vicente Martínez Cuitiño
Teatro Experimental Mascaradas	<i>El rosál de las ruinas</i> de Belisario Roldán
Compañía Argentina de Teatro Universal	<i>Celos</i> de Luis Verneuil
Teatro Experimental del Instituto Nacional del Prof. Secundario (Catamarca)	<i>El avaro</i> de Moliere
Teatro Roberto Casaux	<i>Así es la vida</i> de Arnaldo Malfatti y Nicolás de Las Llanderas
Fábrica Militar Río III- Casino de la Guarnición	<i>Los mirasoles</i> de Julio Sánchez Gardel
Conjunto Teatral del Instituto de Arte Soc. Sarmiento (Santiago del Estero)	<i>Juan Francisco Borges</i> de Blanca Irurzun (estreno)
Asociación Amigos del Arte (Mercedes, Corrientes)	<i>En familia</i> de Florencio Sánchez
Retablo El Alma encantada (Cosquín, Córdoba)	<i>Perdidos en la luz</i> de Edmundo Bianchi
Teatro Estable Nicoleño (División Artes Escénicas. Teatro Municipal de San Nicolás)	<i>La Gioconda</i> de Gabriel D’Annunzio
Conjunto Teatral Club Social y Deportivo Progreso (Remedios de Escalada, Buenos Aires)	<i>Tierra virgen</i> de Pedro E. Pico
Teatro Escuela de Bellas Artes (Paraná, entre Ríos)	<i>La samaritana</i> de Francisco Defilippis Novoa
Artistas Tucumanos Asociados (ATA)	<i>Alma doliente</i> de José Berruti
Agrupación Artística Sindicato del Calzado (Rosario-Sta. Fe)	<i>Los cardales</i> de Alberto Vacarezza
Cuadro Filodramático Julio Sánchez Gardel (Azul- Provincia de Buenos Aires)	<i>La luna en el pozo</i> de Armando Mook
Teatro de Arte de La Plata	<i>La luz de un fósforo</i> de Pedro E. Pico
Teatro Estudio Leonor Rinaldi	<i>El refugio</i> de Darío Nicodemi

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.

Al respecto, Cecilia Perea evalúa el impacto de los concursos en la actividad teatral de Chubut:

(El concurso) adquirió una importancia capital para los elencos del interior. La presentación en el Certamen Nacional no sólo significó la posibilidad de actuar en los grandes teatros y conectarse con actores profesionales sino que su importancia se afirmó a partir de la reproducción en los diarios locales de las críticas realizadas al elenco por cronistas de Capital, lo que produjo una mayor preocupación de los medios locales por desarrollar una crítica especializada (2005).

Los estudios especializados (Ordaz, 1957; Pellettieri, 1997; Zayas de Lima, 2017; Mogliani, 2015) señalaron de modo recurrente la concreción del certamen de teatros vocacionales como un punto de tensión con los independientes, a la vez que un intento de cooptación de esas formaciones. Laura Mogliani señala al respecto que:

El peronismo trató de incorporar al movimiento del teatro Independiente mediante el intento de organizar en forma conjunta entre la Secretaría de Cultura y Federación Argentina de Teatro Independientes (FATI) un Festival de grupos independientes y vocacionales en el Teatro Nacional Cervantes. La organización de este Festival fracasó por la imposibilidad entre ambas partes de llegar a un acuerdo, en especial en torno a la polémica suscitada por la ubicación en la sala de las imágenes de Perón y Evita (2015: 344).

Coincidimos con esta lectura que considera la inclusión de los teatros independientes en las actividades de políticas oficiales como un modo de disminuir los enfrentamientos por parte del gobierno, que se daban en el ámbito porteño. Sin embargo, no pensamos que la realización de los concursos de teatros vocacionales se limite a contrarrestar el desarrollo de las formaciones del teatro independiente. A partir del estudio de la planificación cultural oficial llevada a cabo por el primer peronismo, entendemos que la promoción de la cultura popular y las prácticas artísticas vocacionales son una de las características centrales, sumada a la legitimación de las mismas a partir de su inclusión en las entidades oficiales. Consideramos que se realiza una visibilización de esas prácticas más que una creación de las mismas. Los numerosos grupos de arte aficionado o vocacional ya existían desde las primeras décadas del siglo XX en distintos ámbitos de la Argentina, como instancias sociales, culturales y recreativas de los sectores populares. Además, éstas convivían con el desarrollo de las innumerables formaciones del teatro independiente a lo largo del país, con sus distintas variantes regionales. Es decir, ambas prácticas en el ámbito porteño conformaron circuitos culturales distintos que ya convivían en la etapa previa al peronismo, uno de teatro popular y otro de teatro de arte. Como peronismo y teatro independiente conllevan proyectos culturales contrapuestos, uno legitima las prácticas artísticas que el otro impugna.

Por otra parte, nos interesa destacar otro rasgo de las políticas culturales del peronismo que percibimos como un punto de tensión más contundente, que también se hace evidente en la concreción de los concursos de grupos vocacionales. Se trata de la institucionalización de la enseñanza artística a través de la creación de escuelas y conservatorios cuyo fin era formar artistas profesionales, tal como señalamos en el inicio del trabajo. Esta condición profesional contrarrestaba el amateurismo que el teatro independiente predicaba por estos años, a la vez que planteaba una noción de artista/trabajador que se oponía al artista/militante. Del mismo modo, los contenidos difundidos en estas instituciones, basados fundamentalmente en una cultura nacional, se ubicaban en las antípodas de las formaciones independientes.

Esta tendencia hacia la institucionalización de la educación artística y a la profesionalización de los teatristas en la experiencia de los concursos de teatro vocacional, se

hace presente a través de dos cuestiones. La primera medida consiste en la incorporación de los actores y actrices que habían sido premiados, a los elencos oficiales del Teatro Nacional Cervantes, entendido como la posibilidad de inicio de una carrera profesional.

La segunda está vinculada a otra formación teatral oficial que funcionaba en paralelo a los certámenes de teatro vocacional. Se trata del Seminario Dramático, también dependiente del INET, cuyo fin era formar actores y actrices, directores/as y técnicos/as provenientes del ámbito amateur. Estos postulantes podían provenir de los certámenes oficiales –tal como ocurrió en numerosos casos–, o de todos aquellos/as aficionados/as que aprobasen la evaluación de ingreso. Se trataba de dar respuesta a las demandas de los numerosos elencos que participan en los concursos oficiales. En este sentido, esta instancia de educación artística oficial intentaba conducir las prácticas vocacionales hacia el camino de la profesionalización.

VI. Algunas conclusiones

A partir del estudio realizado, podemos observar que el vínculo que entablan las políticas públicas del primer peronismo con las experiencias de arte vocacional se centró principalmente en los rasgos constitutivos de las mismas. Es decir, por un lado, se incentivó la jerarquización de las prácticas culturales populares, recurrentemente marginadas; y, por otro, la democratización del patrimonio cultural preexistente y de las instituciones oficiales. La realización del Concurso Nacional de Teatro Vocacional en el Teatro Nacional Cervantes resulta una consecuencia de esas políticas, promoviendo la visibilización y jerarquización de prácticas teatrales populares.

Por otra parte, el intervencionismo estatal –otro de los rasgos dominantes de las políticas públicas del período– en materia educativa significó la creación de numerosas instituciones de formación artística a lo largo de todo el país. En ese sentido, advertimos una tendencia a la institucionalización de las prácticas artísticas, aún de las vocacionales, tal como ocurrió, por ejemplo, a partir de la creación del Seminario Dramático.

Asimismo, consideramos que las tensiones entre las políticas oficiales del primer peronismo y el movimiento del teatro independiente deben leerse y analizarse en un contexto más amplio que el campo teatral porteño. Debemos tener en cuenta que se configuraron como proyectos contrapuestos, con puntos de tensión en la concepción del arte, de la cultura nacional y la función del artista. Puntualmente, en el caso concreto del rol de actores y actrices, se ponen en tensión dos paradigmas, el artista profesional/trabajador y el artista militante, cuestión que sigue resonando en nuestro campo teatral.

Bibliografía

- » Altamirano, C. (2002). “Ideologías políticas y debate cívico”, en Juan Carlos Torre (dir.), *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas. (1943-1955)*. Vol. VIII. Buenos Aires: Editorial Sudamericana: 207-255.
- » Berrotarán, P. (2004). “La planificación como instrumento: políticas y organización en el Estado peronista (1946-1949)”, en Patricia Berrotarán, Aníbal Jáuregui y Marcelo Rougier (ed.), *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina. Estado y políticas públicas durante el peronismo 1946/1955*. Buenos Aires: Imago Mundi: 15-45.
- » Cabrejas, G. (2018). *Un escenario en la playa: itinerarios del teatro marplatense 1940-1950*. Mar del Plata: EUEM.
- » Cadús, M. E. (2015). “El Teatro Argentino de La Plata”, en Leonardi, Yanina (Dir.), *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires*. La Plata: Instituto Cultural de la Prov. de Buenos Aires: 81-107.
- » Dolabani, M. (2017). “El repertorio teatral de Amigos del Arte: entre la cultura anarquista y la cultura de masas. Masar del Plata, 1939- 1947”, en *Páginas. Revista Digital de la Escuela de Historia*, año 9, nº 20 (agosto 2017), pp. 147-168.
- » Fernández Chapo, G. y Cilento, L. (2015). “Los años peronistas en Lomas de Zamora: la institucionalización de la actividad teatral”, en Leonardi, Yanina (dir.), *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires: 279-292.
- » Golluscio de Montoya, E. (1987). “Elementos para una ‘teoría’ teatral libertaria (Argentina 1900)”, en *Latin American Theatre Review*, Vol. 21, nº 1, (Fall 1987): 85-93.
- » Golluscio de Montoya, E. (2006). “Los Caballeros del Ideal. Patrimonio teatral de los filodramáticos libertarios de la Argentina”, en Alfredo Rubione (dir.), *Historia Crítica de la literatura Argentina. La crisis de las formas*. Vol. 5. Buenos Aires: Emecé: 393-423.
- » Leonardi, Y. (2012). “Experiencias artístico-educativas para los obreros durante el primer peronismo”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Questions du temps présent, mis en ligne le 11 juillet 2012, consulté le 22 mai 2015. URL: <http://nuevomundo.revues.org/63699>; DOI: 10.4000/nuevomundo.63699 Consulta: 19/06/18.
- » Leonardi, Y. (2015). “Una planificación cultural para el territorio bonaerense (1946-1955)”, en *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires*. La Plata: Instituto Cultural de la Prov. de Buenos Aires: 9-33.
- » Leonardi, Y. (2015a). “Teatro y políticas públicas durante el primer peronismo”, en C. González (Coordinadora), *Peronismo y representación. Escritura, imágenes y política del pueblo*. Buenos Aires: Ed. Final Abierto: 159-179.
- » Leoni, M. S. (2001). “Cultura y política en el Chaco durante la etapa peronista (1946-1955)”, en *Revista Nordeste*, 2º Época, nº 16: 95-118.
- » Logiódice, M. J. (2016). “La trama teatral rosarina. La emergencia del circuito independiente como un espacio de tensión entre el profesional y filodramático”, en *Revista Historia Regional*. Sección Historia, Año XXIX, nº 35, julio-diciembre 2016: 81-97.

- » López Pascual, J. (2016). *Arte y Trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca (1940-1969)*. Rosario: Prohistoria.
- » Mogliani, L. (2015). *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*. Buenos Aires, edición de la autora. Disponible en: https://books.google.com.ar/books?id=pMINCAAAQBAJ&pg=PA439&lpq=PA439&dq=laura+mogliani+nativismo&source=bl&ots=Q4u_wOuaVx&sig=ACfU3U3K8Snqn1sWiFAR_8KwJ5sWBsc87w&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwilgoqj4dHiAhWNH7kGHUvyCRoQ6AEwA3oECAYQAQ#v=onepage&q=laura%20mogliani%20nativismo&f=false Consulta: 24/04/2018.
- » Ordaz, L. (1957). *El Teatro independiente en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Leviatán.
- » Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- » Pellettieri, O. (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- » Perea, C. (2005). “Historia del Teatro en Comodoro Rivadavia: Una aproximación al Elenco Vocacional de Don Gabriel Barceló”, disponible en: <http://cpdt.net/portal/historia/historia-del-teatro-en-comodoro-rivadavia-una-aproximacion-al-elenco-vocacional-de-don-gabriel-barcelo/> Consulta: 19/06/18.
- » Sáez, G. (2015). “La experiencia teatral en Morón durante el primer peronismo”, en Leonardi, Yanina dir.), *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires: 261- 278.
- » Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- » Zayas de Lima, P. (2017). *El teatro en el primer peronismo (1943-1955)*. Buenos Aires: EUDEBA.

Fuentes

- » Periódicos: *El Líder, La Razón, Clarín*.
- » Revistas: *Boletín de Estudios de Teatro, Guía Quincenal, Mundo Peronista, Cuadernos de Cultura Teatral*.
- » Archivo del Teatro Nacional Cervantes: programas de mano, fotografías, críticas periodísticas.
- » Documentos oficiales: *Cultura para el pueblo; Un teatro para la Nueva Argentina*
- » Centro Patagónico de Documentación Teatral: <http://cpdt.net/portal/>