**Tìtulo:** Usos productivos de la escena oficial. Una mirada sobre las gestiones del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar (1976-1983)

**Autores:** Ramiro Manduca (IIGG/CONICET) - Eugenio Schcolnicov (IAE/IGG/CONICET)

**Correo electrónico: ramiromanduca@gmail.com -** **eugeniobuzon@gmail.com**

**Máximo título alcanzado:** Ramiro Manducca (Mg. en Estudios Culturales de Amèrica Latina) - Eugenio Schcolnicov (Lic. en Artes)

**Eje 8:** Arte y política. Cruces entre expresiones estéticas y la trama social.

**Introducción**

El tipo dominación ejercido por la última dictadura militar argentina implicó la puesta en funcionamiento de un Estado que “incorporó una doble faz de actuación de sus aparatos coercitivos: una pública y sometida a las leyes y otra clandestina, al margen de toda legalidad formal” (Duhalde, 2013: 249). Los cientos de centros clandestinos de detención a lo largo y ancho del país, condensaron la singularidad de la modalidad represiva del poder en estos años (Calveiro, 2014). Los efectos de estos, excedieron sus propias fronteras, e incluso su propio tiempo histórico, para proyectar “la arbitrariedad del terror como una amenaza incierta, constante y generalizada a toda la sociedad” (Calveiro, 2014: 45). El campo artístico y cultural (incluyendo el teatral), obviamente, no quedó indemne[[1]](#footnote-0). Cómo han propuesto Judith Gociol y Hernán Invernizzi (2001) el ejercicio de la represión cultural constituyó “una forma radical de represión política” (22), en la cual se manifestó una correlación entre el proyecto de desaparición de personas y la voluntad de desaparición de símbolos, discursos y tradiciones inscripta en los mecanismos de regulación cultural.

 En los últimos años se han desarrollado diversas investigaciones que han puesto su énfasis en lo que, desde una perspectiva foucaultiana, es posible denominar como “dimensión productiva del poder” (Risler 2018). En estos enfoques, las políticas culturales del régimen[[2]](#footnote-1) adquieren una singular relevancia ya que permiten visualizar, en la estrategia de las Fuerzas Armadas, el lugar central que ocupaba la apuesta por construir consenso y ganar el apoyo de la población. En el marco de lo que éstas consideraban una “guerra total”, el plano armado se conjugaba con la lucha “cuerpo a cuerpo”en términos ideológicos, psicológicos y afectivos (Longoni y Gamarnik, 2022). De este modo, las investigaciones que asumen dicha perspectiva complementan los estudios que han concentrado sus esfuerzos en las dinámicas censorias (Avellaneda, 1986; López Laval, 1995; De Diego, 2003; Gociol e Invernizzi, 2010). Es meritorio señalar que, en ambos casos, la disponibilidad de documentación producida desde los órganos gubernamentales, a la que se ha podido acceder -no sin dificultades- a lo largo de los últimos 20 años, constituyó un aporte fundamental[[3]](#footnote-2)(Gociol e Invernizzi, 2010; Bettendorff y Chiavarino, 2020; Risler, 2018; Schenquer, 2022; entre otros).

Sin embargo, dentro de esas líneas de estudio -y a excepción del reciente trabajo de Paulina Bettendorff (2021), que además enfatiza los rasgos represivos del control cultural- las dinámicas en torno al teatro han sido poco exploradas. En este trabajo buscaremos hacer un aporte en ese sentido. Para ello, analizaremos las gestiones de los dos principales teatros oficiales emplazados en la Ciudad de Buenos Aires: el Nacional Cervantes, a cargo de Rodolfo Graziano, y el Teatro Municipal General San Martín (TMGSM), encabezado por Kive Staiff. En ambos casos, nos interesa pensar los modos en los que estas administraciones fortalecieron, tensionaron o produjeron una dinámica ambigua respecto de las premisas centrales de las políticas culturales del régimen militar, en lo que refiere a los planes de integración regional, a la legitimación de poéticas dramáticas específicas y a las formas de difusión de sus producciones en los diversos momentos políticos del período 1976-1983. Asimismo, en lo que concierne a la gestión de Staiff, indagaremos en los sentidos contradictorios que se han cristalizado en la categoría de este teatro como “una isla” durante los años de la dictadura. Por lo tanto, nuestra perspectiva estará puesta en esos hilos casi imperceptibles del poder que, en el caso de las instituciones puntuales sobre las que nos detendremos, van más allá de quiénes las encabezaron.

Sin duda, el abordaje de los objetivos que aquí planteamos excede a las posibilidades de una ponencia, pero se trata en definitiva, de un primer esbozo que buscará ser profundizado en futuras reelaboraciones.

**El Teatro Nacional Cervantes bajo la gestión de Rodolfo Graziano: reestructuración de la Comedia Nacional e**  **integración cultural federal**

Luego de una breve gestión de Néstor Suarez Aboy, en noviembre de 1976, el director teatral Rodolfo Graziano fue convocado por Francisco Macías -secretario de Educación y Cultura de la Nación durante la gestión de Ricardo Bruera- para asumir la coordinación artística y administrativa del Teatro Nacional Cervantes. Graziano había iniciado su trayectoria como director en 1968, al frente de la compañía “El Taller de Garibaldi”*,* un espacio no convencional ubicado en el barrio de La Boca. En 1975, un año antes de su designación, el director fue reconocido con un premio Molière por su labor artística en el montaje de la obra “Ondina”, de Jean Giraudoux. Según recuerda el director,

una noche, mientras se formaba la fila de espectadores para ingresar a la sala, un señor que estaba esperando me aborda y se presenta como Francisco Macías, secretario de Cultura de la Nación y habitué, según me comenta, de las obras que presentábamos en el taller, y me cita en su oficina al día siguiente para hacerme una propuesta. Intrigado, concurro y soy recibido con mucha cordialidad en su despacho donde me cuenta que, después de hablar sobre mi trabajo con muchos prestigiosos actores, había llegado a la conclusión de que sería la persona indicada para llevar adelante la gestión de la dirección del Teatro Nacional Cervantes (2021: 18).

Según su propio testimonio, al aceptar la propuesta formulada por Macías, Graziano solicitó el cumplimiento de tres condiciones: “no hacer obras patrioteras, no recibir recomendaciones y tener libertad de acción”[[4]](#footnote-3) . La designación de Graziano se hizo efectiva en el mes de noviembre de 1976 y expresó un elemento novedoso en los modos de gestión del teatro oficial, en tanto nunca se había convocado a un director proveniente del movimiento teatral independiente para dirigir, en calidad de director artístico y administrativo, un teatro estatal. La aceptación del cargo propuesto no estuvo exenta de polémicas: mientras que la Asociación Argentina de Actores celebró la decisión con una carta personal dirigida al propio Graziano, diversos actores, como Alfredo Alcón, manifestaron su rechazo a participar en los elencos del teatro, como gesto de solidaridad ante las desapariciones, los secuestros y la elaboración de listas negras (Arlt, 2002: 202). En la entrevista anteriormente citada, realizada en el mes de noviembre de 1982, Graziano elaboró un balance de la gestión realizada desde su ingreso al Teatro Nacional Cervantes en los siguientes términos:

Cuando llegué aquí la sala trabaja (sic) muy poco, las temporadas duraban tres o cuatro meses, había fallas técnicas en todo el edificio; parecía un mausoleo. Mi primera inquietud fue la de quitar el polvo, hacer vivir todo esto. Para lograrlo trasladé mi experiencia del Taller de Garibaldi, de todo el teatro independiente que había hecho. No quise cambiar, solo varié la estructura de una sala, pero el alma y el espíritu eran los del teatro independiente, donde me eduqué. Ahora trabajamos con cuatro elencos, tres en gira permanente por el interior. Todo esto creció.[[5]](#footnote-4)

Uno de los objetivos centrales de la gestión de Graziano en sus años iniciales fue la reestructuración de la Comedia Nacional, proyecto de elenco estable que se gestó por primera vez en el Teatro Nacional Cervantes durante la década del 30, por iniciativa del director teatral Antonio Cunill Cabanelas. Sin embargo, la nueva Comedia Nacional no fue estrictamente un elenco estable, sino que se trató más bien de diversos elencos conformados específicamente para cada uno de los montajes, en los cuales ciertos actores y actrices eran convocados de forma recurrente. A la vez, la reestructuración de la Comedia Nacional introdujo una innovación que resultó una fórmula muy redituable para la amplia afluencia de público de la que gozó el teatro: en muchas de las producciones bajo la dirección de Graziano participaron actores y actrices ampliamente reconocidos en el circuito teatral empresarial y en el medio televisivo. Así, desfilaron por el escenario del Cervantes figuras como Santiago Bal (*La importancia de llamarse Ernesto*, 1977), Rodolfo Bebán (*Hamlet,* 1977; *Un guapo del novecientos,* 1982) Raúl Lavié (*Martín Fierro,* 1977; *El sombrero de paja de Italia*, 1979; *El conventillo de la Paloma*, 1980), Santiago Gómez Cou (*Martín Fierro,* 1977), Eva Franco (*Las de Barranco,* 1982), Perla Santalla (*El conventillo de la Paloma*, 1980) o Claudio García Satur (*Un guapo del novecientos*, 1982)[[6]](#footnote-5).

Durante su gestión, la dirección artístico-administrativa de Graziano motorizó un esquema de producción que replicó, en parte, la política teatral implementada en el gobierno anterior[[7]](#footnote-6). A la vez, muchas de sus iniciativas se orientaron según los lineamientos de la política cultural diseñada por el Ministerio de Cultura y Educación durante el período dictatorial. Si bien en diversas entrevistas realizadas a lo largo del período Graziano manifestó las dificultades por las que transitó la gestión del Cervantes producto de la falta de presupuesto, algunas de sus intervenciones públicas reafirmaron el carácter subsidiario que el gobierno dictatorial le asignaba al estado en materia de desarrollo cultural. En una nota publicada por el diario cordobés *La Calle*, el director fue interrogado acerca del rol que debe cumplir el estado en el campo de la cultura. Graziano respondió: “existe la intención de promover a los creadores de la cultura y no que sea el Estado quien la cree. Yo estoy de acuerdo en que cada uno debe estar en su lugar, de modo que en principio, eso me parece bien. Claro que hay muchos problemas por analizar”[[8]](#footnote-7).

Entre 1976 y 1979, el Cervantes convocó a elencos provenientes de las provincias o de algunas localidades del conurbano bonaerense, otorgándole un lugar destacado a la producción de las compañías universitarias. La impronta federal que asumió la gestión del Teatro Nacional Cervantes se reafirmó con una serie montajes producidos por la Comedia Nacional que tuvieron como sede de estreno diversas ciudades provinciales: en 1979, con dirección del propio Graziano, el elenco del Cervantes inauguró su temporada anual con una versión de “Edipo Rey”, de Sófocles, en la ciudad de Río Cuarto (Córdoba). El estreno de esta obra contó con la presencia del Secretario de Cultura y Educación, Raúl Crespo Montes. En una conferencia de prensa realizada antes del estreno de la obra, el funcionario afirmó: “Río Cuarto fue elegido para iniciar la temporada de la Comedia Nacional por tres razones: primero, porque geográficamente es el centro del país; segundo, porque ésta es una de las ciudades más importantes del interior y tercero porque el Teatro Municipal es uno de los mejores en el orden Nacional”[[9]](#footnote-8). En la misma conferencia, el funcionario señalaba la necesidad de abandonar “el criterio de que la Capital Federal es el centro de todos los movimientos culturales y espectaculares”, y anunciaba que, luego de su presentación de Río Cuarto, el elenco dirigido por Graziano realizaría presentaciones en las provincias de Catamarca, La Rioja y Jujuy. El mismo año, en la ciudad de Catamarca, se estrenó una versión teatral de “Los Mirasoles”, obra de Julio Sánchez Gardel, con dirección de Julio Ordano.

El criterio de integración regional que se advierte en estas iniciativas puede ponerse en diálogo con otras políticas definidas desde el Ministerio de Cultura y Educación. Según observa Rodriguez (2015), durante la gestión de Ricardo Bruera, se reinauguró el Consejo Federal de Educación y el Consejo Federal de Coordinación Cultural, dos organismos creados en 1972 para consolidar diversas acciones de integración cultural bajo el esquema municipio-provincia-región.-nación. La “Revista Nacional de Cultura”, editada por el Ministerio de Cultura y Educación entre 1978 y 1983, publicó en su primer número una crónica de la creación del Consejo, en la cual señalaba que los diversos plenarios celebrados desde su refundación -celebrados en la ciudades de Córdoba, Buenos Aires (1977), Paso de los Libres y San Salvador de Jujuy (1978)- indicaban que la organización de planes y obras entre la nación y las provincias se encontraba en proceso de avance (166). A la vez, el artículo agregaba:

se trata de una unidad en la diversidad que se quiere lograr respetando las características socioculturales típicas de cada región y que se han conservado tras la forja de la unidad nacional, mediante la confluencia libre y querida de todos los argentinos en los valores del ser de la nación. Proceso de significativa trascendencia, si se recuerda que así como todo proyecto nacional es, esencialmente, un proyecto cultural, igualmente, la integración cultural es el fundamento básico de la unidad nacional (166).

La labor de la Comedia Nacional, puede entonces situarse en línea con estos objetivos, al concebir la producción teatral como un vehículo más para esa ansiada integración nacional, que encontraba su contraparte en “la purgación”, mediante una salvaje represión, de las ideologías y los pensamientos “foráneos”.

**Sistemas de repertorio y dinámicas “productivas” del TNC**

Los esquemas de programación elaborados por Graziano revelan diversas modalidades de diálogo con los criterios de la política cultural del régimen militar. En un trabajo anterior (Schcolnicov, 2022) hemos afirmado que las gestiones llevadas adelante por Kive Staiff en el TMGSM y por Rodolfo Graziano en el Teatro Nacional Cervantes durante la última dictadura militar le otorgaron un lugar destacado a las poéticas dramáticas europeas o a la reivindicación de autores nacionales remanentes. El gesto de exclusión de textualidades nacionales contemporáneas, aquellas que comenzaron a emerger durante la década del sesenta, constituyó una variante más del complejo sistema de censura elaborado por el dispositivo represivo. La configuración de este sistema de repertorio apelaba a conectar a las audiencias de Buenos Aires con las poéticas dramáticas más representativas del teatro occidental, a la par que revelaba su carácter “tradicionalista-patrimonialista”, al poner el acento en la escenificación de textos “arcaizantes” o “residuales”[[10]](#footnote-9). Este último aspecto se encuentra en sintonía con los paradigmas de la cultura legítima valorada por el gobierno militar, orientados hacia la reivindicación y la vigencia de la “tradición nacional”, y materializados en las políticas culturales implementada por el Ministerio de Cultura y Educación de la Nación y por la Secretaría de Información Pública (SIP). En el estudio anteriormente citado, Rodriguez señala que las acciones dispuestas por los funcionarios que integraron la Secretaría de Estado de Cultura entre 1976 y 1983 “se orientaron a la transmisión de valores ortodoxos de la religión católica, la pormoción del nacionalismo xenófobo y *la idea de cultura alejada de cualquier referencia a la realidad contemporánea*” (2015: 302). En el conjunto de textos representados dentro del Cervantes no resulta tan sencillo considerar una reivindicación de valores católicos ortodoxos o una dimensión abiertamente xenófoba, pero sí una mirada folklórica y cristalizada de la cultura nacional, ajena a la violencia y a la conflictividad social y política que signó el presente histórico de los espectáculos. Las estrategias de escenificación desarrolladas por Graziano ratificaron esta condición ajena al contexto inmediato, al afirmarse en una dimensión “auto-textual” y en una articulación entre el texto dramático y la puesta en escena configurada a partir de criterios predominantemente “arqueológicos”[[11]](#footnote-10). Esta cualidad marca una diferencia sustancial con las características que asumen algunas poéticas de dirección desarrolladas en el ámbito teatral independiente durante el mismo período. De forma simultánea, al poner el acento en la representación de textualidades europeas o en la selección de poéticas dramáticas “arcaicas” o “residuales”, el conjunto de puestas en escena estrenadas bajo la dirección de Graziano se caracterizó por una evidente omisión de la producción de autores nacionales contemporáneos insertos en el campo teatral de Buenos Aires[[12]](#footnote-11). Esta exclusión contrastó con la amplia productividad que estos espectáculos tuvieron en el circuito independiente y, en menor medida, en la escena comercial.

Del conjunto de obras dirigidas por Graziano durante su gestión, resulta particular describir las características que tuvo el contexto de producción y recepción de la obra “Martín Fierro”, estrenada en 1978 y protagonizada por Raúl Lavié. La puesta en escena partió del texto dramático escrito por el dramaturgo José González Castillo en 1915. El año de estreno del espectáculo coincide con el desarrollo de una campaña educativa elaborada desde la Secretaría de Información Pública (SIP), denominada “Día de la tradición”. Tal como observa Rodriguez (2022), la campaña tuvo como objetivo generar entusiasmo y consenso por parte de la población en torno a las tradiciones vernáculas, al igual que reforzar los sentimientos de soberanía e identidad nacional. Una de las acciones centrales de esta campaña se desplegó en los ámbitos educativos y consistió en la reivindicación de la figura del “Martín Fierro” como símbolo nacional. Asimismo, la obra fue representada en dos países limítrofes, también bajo regímenes militares: en el teatro Solís de Uruguay, en 1978, y en el Teatro Municipal de La Paz, en 1979. Según señalaba el diario “La Opinión” el 29 de mayo de 1979, la visita a Bolivia fue gestada a partir de “una acción coordinada entre la Secretaría de Cultura de la Nación la embajada argentina del país vecino” (47). En el artìculo, el periodista Anibal Vinelli consideraba que la presentación de la Comedia Nacional “permitió comprobar que la mejor de nuestras posibles exportaciones (la cultura) tiene aquí, en el Martìn Fierro, un producto valiosísimo, digno de que se lo lleve aún más lejos, tal vez, incluso, a Europa. Donde merced a sus méritos artísticos o a su “exotismo”, o por ambas razones, constituiría la mejor promoción de la imagen argentina”. Y eso, ‘no es para mal de ninguno/sino para bien de todos’’’(ibid). En la misma sintonía, desde las páginas del diario “La Nación”, Fernándo Sánchez Zinny destacaba que la gira comandada por Graziano

sirvió a las mil maravillas para uno de los fines esenciales de nuestra Cancillería: ella equivalió a mostrar -en un foro de obvias repercusiones continentales- que las cosas no son entre nosotros tan negras como se las quiere pintar; quedó en claro, por ejemplo, que hay un margen que consiente con amplitud expresiones artísticas libres, incluso por parte de conjuntos financiados con fondos gubernamentales[[13]](#footnote-12).

Resulta importante destacar que tanto la gira de la Comedia Nacional como las notas referidas se producen en el contexto de la denominada “campaña antiargentina”, una operación mediática con la cual el gobierno militar y parte de la prensa gráfica del período intentó responder a las presiones suscitadas por diversos organismos internacionales en torno a las violaciones de los derechos humanos[[14]](#footnote-13).

Algunos años después, la gestión de Graziano reveló diversas iniciativas vinculadas a la política del gobierno militar en el contexto de la guerra de Malvinas. Durante el mes de mayo de 1982, el Teatro Cervantes anunció que la recaudación más alta obtenida mensualmente durante toda la temporada sería destinada al Fondo Patriótico Malvinas Argentinas. Durante el mismo mes, la emisora estatal ATC transmitió dentro del ciclo “En exclusiva” una versión de “El conventillo de la Paloma”, sainete de Alberto Vacarezza dirigido por Graziano y estrenado en 1980, con una amplia afluencia de público. Nuevamente, la recaudación obtenida por los avisos publicitarios durante el ciclo fueron destinados al Fondo Patriótico[[15]](#footnote-14). En 1981, el Teatro Nacional Cervantes desarrolló parte de su programación en el Centro Cultural Islas Malvinas, emplazado en las Galerías Pacífico, predio perteneciente a la compañía Ferrocarriles Argentinos y gestionado durante el período de la última dictadura militar por el general Félix Olcese.

Como conclusión de este apartado, es posible afirmar que el sistema de repertorio diseñado por Graziano, al igual que las iniciativas de articulación regional y el desarrollo de las giras desplegadas por el Teatro Nacional Cervantes bajo su gestión, mantuvieron diversos vínculos de contacto y complementariedad con las acciones culturales desarrolladas por el régimen militar.

**Kive Staiff en el TMGSM: teatros oficiales como servicio público y repertorio modernizante**

Kive Staiff llegó a la dirección del TMGSM por segunda vez en marzo de 1976 de la mano de Ricardo Freixá, el Secretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires durante los años de la última dictadura. El vínculo entre ambos era de una estrecha confianza. Freixá, que había estudiado Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, había ejercido el cargo de Director General de Cultura durante las intendencias del Brigadier Manuel Iricíbar (1967-1971) y del contador Saturnino Montero Ruiz (1971-1973). Justamente durante la gestión de este último, también Staiff había hecho la primera incursión en la dirección del teatro, nombramiento que fue recibido con entusiasmo por la prensa[[16]](#footnote-15).

Un aspecto constitutivo de la trayectoria de Staiff fue la combinación entre la gestión estatal y la crítica teatral, aspecto señalado tempranamente por Osvaldo Pellettieri (2001). Al momento de asumir su segundo mandato se encontraba cumpliendo también ese rol dentro de la revista *Redacción*, donde continúo su labor incluso hasta 1978. La conjugación en este caso asumió rasgos singulares ya que en algún punto, las páginas de esta publicación se convirtieron en una plataforma de promoción de las políticas a implementar por Staiff y de “presión” respecto a los proyectos futuros[[17]](#footnote-16). En una nota publicada en enero de 1977, titulada “El teatro, un servicio público”, el propio Staiff reconocía ese paradójico lugar, confesión que de todos modos no le impidió utilizar ese espacio para desplegar su programa. Allí planteaba

Hay una premisa esencial en este asunto, ya tocada al comienzo de esta nota: el TMGSM es propiedad de una figura ideal, la comunidad (...). El TMGSM es el instrumento idóneo que la comunidad se dio para satisfacer un servicio público. El producto es la cultura o el objeto teatral y, como se trata de un servicio público, debe reunir las condiciones que son propias del mismo : eficiente, calificado, barato y accesible para toda la población[[18]](#footnote-17).

Bajo esas cuatro directrices, entonces, Staiff planteaba el desarrollo de su gestión. A lo largo de la nota desarrollaba cada uno de los ejes. En términos de “eficiencia” , entendía que era necesario acompañar la idoneidad profesional de los artistas y técnicos argentinos, con mayor inversión. Respecto a la “baratura”, veía la necesidad de sostener las entradas a un valor que fuera al menos 50% inferior al de los teatros privados ya que allí estaba el talón de aquiles para lograr una más amplia “accesibilidad”. En este punto reconocía que estaban las mayores dificultades, ya que a las cuestiones económicas se añadían aspectos propiamente culturales respecto a la ajenidad del teatro como un arte cercano a los sectores populares, situación que se agravaba, en su perspectiva, por la intensa influencia de la televisión en los consumos culturales de estas franjas de la población. A diferencia del modelo seguido por Graziano, Staiff desconfiaba de la integración de actores televisivos para lograr este objetivo, jerarquizando por lo tanto el punto restante de su programa, es decir, la calificación y calidad.

Para Osvaldo Pellettieri (2001), esta segunda gestión instituyó dentro del espacio oficial un verdadero “sistema teatral”, articulado a partir de una serie de características distintivas. En primer lugar, Staiff propuso un “manejo limitado de la utopía de modernidad”, a través de la incorporación en la programación de textos teatrales argentinos “nuevos”, de autores teatrales europeos y norteamericanos pertenecientes a la primera modernidad, o de aquellos que se inscriben en una “nueva modernidad” (tales como Witold Gombrowicz, Harold Pinter o Samuel Beckett) (Pellettieri 2001: 199-200). En paralelo, el criterio de selección del repertorio se afianzó en un principio de “progresismo ideológico”, en el cual “se tenía muy en cuenta el mensaje movilizador para un público “avisado culturalmente” (Pelletieri, 2001: 199). Por último, la programación de Staiff afirmó la comprensión del teatro como “hecho didáctico” (desechando el humorismo y la comicidad), puso el acento en el cosmopolitismo y destacó el culto a la originalidad. Respecto de esta última característica, Pellettieri destaca también la promoción de nuevos actores y directores, junto a la creación de un espacio dedicado a la experimentación.

De conjunto, los rasgos del programa planteado parecen ser congruentes también con las lógicas que guiaban al Secretario de Cultura. Tal como sugieren Malena La Rocca y Lucía Cañada (2022) al analizar el surgimiento del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (actual Recoleta) durante estos mismos años, las nociones culturales de Freixá coinciden con los tópicos característicos del discurso desarrollista y modernizador, donde términos como “servicio”, “participación”, “planificación”, “comunidad” entre otros comenzaron a ser aplicados a la gestión de diversos ministerios. Recuperando la investigación realizada por Florencia Osuna (2017) acerca del Ministerio de Bienestar Social, las autoras identifican que el cruce de estas nociones con los criterios propios de la Doctrina Social de la Iglesia permitió a los “desarrollistas católicos” desplegar una política particular capaz de :

combinar de manera pragmática la planificación y la coordinación estatal con el funcionamiento del mercado (...) Esta lógica permitía articular el control, la vigilancia, las redes de confianza personal y el desarrollo infraestructural junto a criterios de subsidiariedad y de supletoriedad del sector privado los cuales estaban orientados a facilitar el desarrollo de organizaciones intermedias como las empresas. Se trataba de una estrategia de control estatal mediatizada por el accionar “natural” de las “fuerzas” vivas de la sociedad, propuesta que en tiempos de la última dictadura estaba en sintonía con la municipalización de la política (La Rocca y Cañada, 2022: 16)

Coincidente con esta lectura, Verónica Pallini (2022) afirma la existencia de una intensa participación de empresas en el financiamiento del teatro, motivo por el que define parte de esta política subsidiaria como un “mecenazgo liberal” al que caracteriza, siguiendo a García Canclini (1987), como propio de los países con un andamiaje institucional precario que por lo tanto deben apelar a financiamientos externos a la órbita estatal para “normar las relaciones en este campo, distribuir fondos importantes, establecer líneas prioritarias de crecimiento y desestimar otras" (García Canclini, 1987: 30). Estos posicionamientos encontraban eco y promoción también en algunas revistas culturales “oficiosas”, como *Pájaro de Fuego* (Margiolakis y de Dios, 2022)- donde Freixá, Staiff y Cacciatore, entre otros funcionarios, pusieron de manifiesto sus pareceres sobre las políticas culturales-. En el número de febrero de 1981, el director de la publicación, Carlos Garramuño, en una nota titulada *¿Quién paga la cultura*?[[19]](#footnote-18) no dudaba en responder que debía ser en parte el Estado pero mediante una alianza clave con las empresas privadas y organismos de presencia internacional.

En definitiva, el programa de Staiff para el San Martín no se encontraba de manera solitaria y aislada, sino que era congruente con las expectativas sostenidas por sectores modernizadores-desarrollistas del campo cultural, que encontraban en Ricardo Freixá un operador privilegiado.

**Giras internacionales y festejos ¿la dimensión productiva de la dictadura entra al San Martín?**

Con el fin de cumplir con su programa, a partir de 1976, el director del TMGSM llevó adelante una serie de iniciativas novedosas: en abril de ese año creó el Grupo de Titiriteros, con la dirección de Ariel Buffano, y el Grupo de Danza Contemporánea, que tuvo a Ana Itelman como su primera directora. Ambas agrupaciones comenzaron a realizar presentaciones de sus espectáculos a partir de 1977. En estos primeros años, Staiff también impulsó la creación de un elenco estable y una extensa convocatoria de compañías teatrales extranjeras[[20]](#footnote-19). En 1980, la política de gestión del TMGSM incorporó otra novedad más, orientada a la producción editorial: en ese año comenzó a publicarse la revista *Teatro*.

Sumadas a estos emprendimientos, es posible ubicar tres propuestas centrales para la concreción de los objetivos del programa de gestión, sobre las que nos detendremos particularmente. Se trató además de iniciativas que entraron en un diálogo directo con políticas específicas del régimen. Nos referimos a las giras nacionales, la gira “Hispanoamericana” y los festejos por los 20 años del teatro- los últimos dos-enmarcados dentro la conmemoración del IV Centenario de la Fundación de Buenos Aires conjugado por las autoridades municipales con el de la imposición del patrono oficial de la ciudad, San Martín de Tours y del Centenario de la Federalización de la metrópoli. Festejos que, al decir de Freixá, tenían el objetivo de que “participen todos los miembros de la comunidad metropolitana”, que serían convocados a actividades acordes a sus intereses [[21]](#footnote-20).

Al igual que la Comedia Nacional del Cervantes y coincidente con las políticas de federalización de la cultura impulsadas por el régimen, también el elenco estable del San Martín realizó giras nacionales. En el año 1978 con *Mustafá* de Armando Discépolo, en 1979 la obra que “cruzó la General Paz” fue *La Casa de Bernarda Alba*-también parte del repertorio en la gira “Hispanoamericana”- y en 1980 la elegida fue *La Gripe* de Eugenio Griffero, un autor nacional contemporáneo. Con motivo de esta última, Staiff al ser entrevistado en el diario *El Andino* de Mendoza, al tiempo que señalaba la importancia de llevar “un autor argentino actual para que sea conocido en el interior” afirmaba:

Yo soy provinciano, nací en Entre Ríos y por lo tanto me preocupan los problemas culturales del interior. Y en parte comparto aquello de que ´la Capital se olvida del interior´. Pero sólo en parte. Creo que el interior también se olvida del interior. En materia artística y cultural las cosas deben concretarse por doble esfuerzo. Les debe costar a ambas partes. Nuestra posición es que el San Martín va a estar en todas partes donde haya un verdadero y auténtico interés. El San Martín, que es un organismo municipal, es decir, sostenido por el ciudadano de la metropolí, no quiere ganar pero tampoco puede perder: por eso creemos que las direcciones de cultura, los organismos artísticos, las empresas, las fundaciones de cada lugar deben participar activamente en la organización de estos hechos culturales y artísticos y comprometer a sus miembros y a su público para que el esfuerzo tenga resultados lógicos (...) Vamos a ir al interior, reitero, pero con todas las garantías y recaudos. Por otra parte, la Intendencia Municipal tiene convenios culturales con algunas provincias y el San Martín, como corresponde, va a satisfacer ciertos aspectos de esos acuerdos[[22]](#footnote-21).

Sin escatimar en polémicas, Staiff proyectaba al conjunto del país el modelo de gestión implementado en el San Martín. Asimismo, de la extensa cita se desprende otra cuestión: el modelo de gestión cultural propuesto por el régimen sostenía una lógica de “irradiación” que iba del centro a las provincias o en clave sarmientina, “de lo civilizado a lo bárbaro”, en donde el Teatro Municipal ocupaba un lugar privilegiado.

En cuanto a la gira “Hispanoamericana”-definida por la prensa como un “acontecimiento histórico”[[23]](#footnote-22)-debido a la magnitud del evento protagonizado por un elenco oficial- comenzó el 6 de abril de 1980 y se extendió por dos meses y medio, recorriendo Santiago de Chile, Lima, Quito, Bogotá, Medellín, México D. F. Guatemala, San José de Costa Rica, Panamá y Caracas. Asimismo, en noviembre, se realizaron funciones en el Teatro Solís de Montevideo, auspiciados por la Cancillería argentina en territorio Oriental. Según las crónicas, la comitiva estuvo compuesta por más de 30 personas entre elenco, técnicos y administrativos. El repertorio fue seleccionado por Staiff no sólo atendiendo el buen recibimiento del público al momento del estreno de cada una de las obras, sino que también, en la mirada del director del teatro, tanto en su “realización como en sus actuaciones” quedaba de manifiesto “la conciencia de equipo”[[24]](#footnote-23), aspecto que le interesaba proyectar para mostrar el tipo de “centro productor de cultura” en que había devenido el teatro en los últimos cuatro años . Las obras en cuestión fueron *La casa de Bernarda Alba,* de Federico García Lorca, con dirección de Alejandra Boero, *El Jardín de los cerezos,* de Antón Chéjov, en versión de Omar Grasso, y *El reñidero,* de Sergio de Cecco, cuya puesta estuvo a cargo de Salvador Santángelo.

 Aparte del evidente aval y promoción del Gobierno y la Secretaría de Cultura Municipal, la “embajada cultural”[[25]](#footnote-24) del San Martín contó con los apoyos de la Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. Este ministerio había pasado a manos de la Fuerza Aérea en noviembre de 1978, luego de que los miembros de la Armada fueran desplazados con motivo de sus crecientes negociados y operaciones en pos de fortalecer el proyecto político del almirante Eduardo Massera, que tuvo como punto determinante el asesinato de Elena Holmberg, diplomática de carrera allegada a Jorge Rafael Videla que se proponía denunciar el modo en que esta fuerza utilizaba el Centro Piloto de París (Férnandez Barrio y González Tizón, 2019). Teniendo en cuenta los “usos políticos” de este Ministerio dentro de la pugna interna de las fuerzas armadas (Canelo, 2008), da la impresión que no fue azarosa la decisión de visualizar en el exterior la figura de Osvaldo Cacciatore, hombre de la Fuerza Aérea y uno de los funcionarios con perfil público más alto en lo que respecta a este cuerpo, por ser el alcalde de la Capital Federal. Al considerar estos aspectos, la gira parece sugerir otras posibles articulaciones del San Martín dentro de los objetivos del régimen- que sin lugar a dudas exceden a Staiff en tanto director- tales cómo seguir abonando a las “luchas” contra las campañas “antiargentinas”[[26]](#footnote-25) que desde 1978 habían comenzado a resonar en el “esfera pública transnacional"(Cristiá, 2020). En este caso, es posible inferir que se intentó promocionar la imagen de una ciudad ordenada, moderna y activa culturalmente.

El programa de la gira arroja algunos indicios al respecto. Luego de una publicidad de *Aerolíneas Argentinas* que llevaba como slogan “Gente que quiere a la gente” y la página correspondiente al organigrama gubernamental, acompañado por una fotografía de la Av. 9 de Julio de norte a sur que dejaba ver el tramo desde la Av. Córdoba hasta la Av. Corrientes con el Teatro Colón y el Obelisco destacándose, aparecían las palabras introductorias a cargo de Cacciatore. El brigadier afirmaba:

Con una expresión estética tan humanísticamente esencial como el teatro, la Ciudad de Buenos Aires manifiesta así su fraternidad más entrañable hacia los pueblos de Hispanoamérica, hermanados con nosotros por un orígen común, por tradiciones que se fueron forjando en nuestras luchas por la Independencia, en la sangre generosamente derramada por nuestros héroes, en la elección de formas de vida y de ideales que conjugan la dignidad del hombre con la libertad, la justicia con el amor cristiano.

La cooperación entre los países tiene modos diversos de expresarse. Los hispanoamericanos han apelado a algunos pero otros permanecen vírgenes aún o insuficientemente explorados. Siendo uno de los más anchos y profundos, el camino de la cultura se abre entre nosotros promisor [sic] como pocos. Esta gira artística del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires quiere ser el primer paso, el primer abrazo, de una vinculación permanente, capaz de perfeccionar a través de las expresiones del espíritu, la mutua comprensión entre nuestros países. Unidos podremos afrontar mejor las empresas mayúsculas que un destino de grandeza nos tiene reservadas[[27]](#footnote-26).

Seguidas a estas palabras, aparecía un collage con imágenes de Buenos Aires, entre postales populares (una cancha de fútbol y el barrio de La Boca), de la vida cultural (una función en el Teatro Colón), institucionales (la cúpula del Congreso pese a que no se encontraba en funcionamiento durante esos años) y modernas (las curvas de las autopistas y el edificio planetario). La ciudad, de este modo, precedía a lo teatral. De manera explícita, el alcalde enmarcaba a la gira como una primera iniciativa hacia una mayor integración regional, objetivo para el que la cultura aparecía como un terreno destacado. Justamente, en el Plan de Comunicación Social formulado por la Secretaría de Información Pública-un engranaje fundamental en las políticas de “acción psicológica” del régimen (Risler, 2018)-se establecía como una de las pautas a seguir, en pos de “contribuir mediante la comunicación social” a la adhesión nacional e internacional al “Proceso”, “la proyección selectiva en el exterior de los valores más importantes del patrimonio cultural argentino”[[28]](#footnote-27). Asimismo, al leer las palabras de Cacciatore es inevitable preguntarse ¿cuáles son esos héroes que han derramado sangre? ¿qué otras formas de cooperación virtuosa sugiere? Y en torno al teatro ¿a qué se refiere con su carácter “humanísticamente esencial”?

Respecto a esta última pregunta, algunas respuestas aparecen esbozadas en el mismo folleto, a la hora de referirse al repertorio del San Martín entre los años 1976-1979. El artículo sin firma, titulado “Un repertorio humanista (1976-1979)”[[29]](#footnote-28), recupera algunas premisas planteadas por Staiff en la nota publicada en *Redacción* en enero de 1977 sobre la que nos hemos dedetenido en el apartado anterior. Como en esa oportunidad, se define al teatro oficial cómo un tipo de institución que tiene una responsabilidad con la comunidad a la que está dirigido y que, al mismo tiempo, lo “sostiene económicamente”. Es por ello que se considera que el repertorio allí incluído debe apuntar “a la formación estética, humana y social de su público”[[30]](#footnote-29). Asimismo, se explícita que en la diagramación del mismo se procuraba establecer una presencia balanceada de clásicos universales y nacionales de todas las épocas, con textos de alta calidad y contenido humanista que “ayuden al espectador a pensarse y comprenderse asimismo y al mundo en que vive”[[31]](#footnote-30). La apelación a lo “humanista” desde una institución oficial de la dictadura no deja de aparecer, en un plano al menos contradictorio con los rasgos constitutivos del régimen. Nuevamente, la hipótesis de “mostrar” al mundo una Argentina respetuosa de las libertades democráticas resuena en estas definiciones.

El folleto, aparte de recorrer las diversas obras que componían la gira y mostrar un paneo de la actividad del teatro-con menciones destacadas del grupo de titiriteros y del ballet de danza contemporánea,- incluía dos artículos que enfatizaban nuevamente el carácter renovador, moderno y eficiente de la administración del teatro, en un diálogo indisociable con el programa de Staiff pero también con las lógicas de la gestión Municipal. El primero de ellos, titulado “Un complejo cultural para toda la comunidad”, presentaba un plano del edificio con sus diversos usos y áreas, cuestión que era descrita con detalle en el cuerpo del texto. Asimismo, este se veía acompañado por fotografías que ilustraban el diseño del teatro y su versatilidad para el desarrollo escénico, siendo un punto sobresaliente su arquitectura moderna, capaz de compararse con las instituciones de los grandes centros de la cultura mundial. El segundo artículo apuntaba a otra de las premisas fundamentales de Staiff: el público[[32]](#footnote-31). Esta prioridad, no sólo era conceptualizada teóricamente, sino que para obtener datos precisos -tal cómo se había comenzado a hacer en la gestión previa del mismo Staiff[[33]](#footnote-32)- se realizaban sistemáticamente encuestas, a cargo de la División Evaluación, para conocer qué población asistía al Teatro. En ambos casos, la eficiencia y amplitud de la propuesta cultural del teatro se hacen presentes.

En torno a ambos ejes puede situarse la otra iniciativa que se desarrolló en el marco de los festejos del IV Centenario de Buenos Aires con el agregado de ser una efeméride propia del San Martín: sus 20 años. Si bien el aniversario de su fundación se había cumplido el 25 de mayo, al estar realizándose la gira por América Latina, el evento se concretó los días 13 y 14 de diciembre. Se trató de dos jornadas que -al decir de Staiff en la conferencia de prensa de su lanzamiento- buscaban ser “una gran fiesta de la que participen todos” y por lo tanto, en esos dos días se iban a realizar “actividades desde la mañana hasta la noche, para que el público, sostén y destinatario del esfuerzo, pueda asistir a todo lo imaginable dentro de las actividades del teatro”[[34]](#footnote-33). También en este caso, los epítetos de la prensa enfatizaban el carácter “sin precedentes”[[35]](#footnote-34) del acontecimiento. Desde las 10 de la mañana hasta la 1 del día siguiente se realizaron actividades que iban desde un “Carrousel de títeres” en el hall central-a cargo del Grupo de titiriteros del San Martín- hasta funciones en horario central de *Hamlet* (dirigida por Omar Grasso, con la actuación protagónica de Alfredo Alcón y el elenco del teatro)[[36]](#footnote-35), pasando por recitales en la Sala Martín Coronado e incluso en la vereda de la calle Corrientes donde participaron artistas “taquilleros” como Susana Rinaldi y de diverso signo político como Osvaldo Pugliesse y Edmundo Rivero[[37]](#footnote-36) .

Los festejos fueron también una oportunidad para que, al visibilizar la activa vida construída en su gestión, Staiff buscará financiamientos privados en un contexto de creciente crisis económica y acorde al modelo de gestión al que nos referimos en el apartado anterior. Esto se puso de manifiesto en las crónicas de la conferencia de prensa, allí, el director señalaba que

Necesitamos tener cada día un teatro con mejor infraestructura para que pueda brindar mejores servicios a su público y por lo tanto solicitamos las ayudas de las empresas privadas, siempre sensibles a los hechos de la cultura (...). Hasta ahora-agregó- las empresas que colaboraron con el teatro son el Banco Ciudad de Buenos Aires, Aerolíneas Argentinas, Photo Lettering S. A, Participar S.A y Cooperativa 25 de Agosto. Y las empresas que colaboraron para la celebración del vigésimo aniversario son Bodegas y Viñedos Gargantini, Fundación Fortabat, Hudson Ciovini S.A y el diario La Nación…esperamos que con el esfuerzo de todos nuestro teatro pueda seguir ofreciendo cultura a través de sus espectáculos[[38]](#footnote-37)

Los festejos conjugaban así la promoción de una gestión tendiente a la ampliación del público en cierta manera democratizadora, siguiendo los planteos de García Canclini (1986), con la profundización de la lógica subsidiaria de la cultura en la que el rol de los agentes privados aparecía como trascendental. Más allá de lo ideológico, en esas directrices políticas la gestión de Kive Staiff construía sinergías con el tipo de administración encabezado por Freixá en la Secretaría de la Municipalidad de Buenos Aires.

**A modo de cierre**

Las gestiones de Rodolfo Graziano y Kive Staiff mantuvieron un vínculo estrecho con algunas de las premisas definidas por la política cultural de la última dictadura militar a partir de tres ejes centrales: el imperativo de la integración regional, la visibilización en el exterior de un gobierno preocupado por la cultura y las expresiones artísticas y la afirmación de un principio “tradicionalista-patrimonialista” en la elaboración de los sistemas de repertorio (con una variante modernizadora en la gestión de Staiff y un progresivo incremento de las poéticas dramáticas nacionales y contemporáneas después de 1979). En ambos casos, se puso de manifiesto una comprensión de las políticas culturales en materia teatral basadas en un principio de subsidiariedad, al igual que los aspectos relevados permiten reconocer la dimensión “productiva” de las acciones culturales del régimen militar en las dinámicas de gestión de los dos teatros oficiales más importantes del país.

 Sin embargo, a modo de cierre, resulta necesario volver al folleto de la gira “Hispanoamericana” confeccionada por el Teatro Municipal General San Martín. Allí, entre los artículos analizados, irrumpe un título que tensiona incluso todo lo que hemos planteado hasta aquí. Se lee “Someter antes que amar”, un enunciado con sintética fuerza que refiere a *La casa de Bernarda Alba*. Quién lo suscribe es Alejandra Boero, su directora. En pocos párrafos, Boero define su propuesta:

*La Casa de Bernarda Alba* puede muy bien ser entendida como una premonición de la Guerra Civil Española (...) Premonición, en fin, del espanto a que puede llevar la violencia. Por eso su conflicto, es innegablemente universal y por lo tanto, latinoamericano y argentino. De allí, que en lo formal de esta versión haya tendido hacia la abstracción, para subrayar los valores esenciales de la obra al margen de lo folklórico y evidentemente español.

En lo conceptual también nos interesó la lucha por la autoridad que se entabla entre Bernarda Alba y sus hijas, el atractivo que el poder absoluto suele ejercer sobre el hombre y la necesidad maligna, que este, a veces siente de someter al otro.

Con sutileza magistral, Boero inscribía en el mismo material oficial una síntesis de su puesta en escena, de claro sentido antiautoritario, y dejaba registro del momento histórico argentino y latinoamericano. Boero, al igual que Omar Grasso, Laura Yusem (quien tuvo una participación constante dentro del sistema de programación del San Martín durante la última dictadura), Alfredo Alcón y tantos otros, formaron parte de las “listas negras”[[39]](#footnote-38) o de los documentos de acción psicológica confeccionados por los cuerpos de inteligencia del ejército en torno a la “amenaza marxista”[[40]](#footnote-39). La inclusión de estos artistas perseguidos dentro de una institución oficial, al igual que las iniciativas disruptivas, cómo los festejos desplegados incluso en el espacio público que hemos recorrido en los apartados anteriores, abonaron a la constitución de una categoría para el TMGSMMM de esos años: la de “isla”. Esta concepción se fue forjando contemporáneamente a los hechos y el mismo Staiff abonó a ella, reconociendo que pese a los tiempos difíciles contó con algunas circunstancias favorables, cómo la mediación de Freixá “que fue un colchón para las audacias del teatro”[[41]](#footnote-40). Es objetivo que ante la prohibición en otros ámbitos, el San Martín tuvo rasgos singulares que permitieron continuar desarrollando su labor creativa y obteniendo su sustento material a decenas de artistas. En este caso no nos propusimos mostrar lo contrario: lejos estamos de pensar que reiterar fórmulas maniqueas -heroicas o condenatorias- abona a la comprensión de nuestro pasado reciente.

Sin embargo, como otras imágenes, también la de “la isla” se ha cristalizado, difuminando la densidad que un momento histórico, como fue la última dictadura, reviste. En la misma dirección, en un análisis en torno a la gestión teatral del TMGSM durante los años de la última dictadura militar, Lorena Verzero (2017) afirma que es necesario indagar la política cultural de los teatros oficiales en el período dictatorial desde una mirada que se sustraiga de los relatos polarizantes y visibilice las “zonas grises”, los lugares contradictorios que caracterizaron sus dinámicas de producción. Nuestro aporte, por lo tanto, apuntó a profundizar aún más esa perspectiva, con el fin de desestabilizar la constelación de imágenes consolidadas en torno a las dinámicas de los teatros oficiales, para ir más allá de los sujetos puntuales, comprender las lógicas que los excedieron e iluminar los puntos en común que favorecieron esas gestiones.

**Bibliografía**

 Arlt. M. “El teatro Nacional Cervantes”, en Pellettieri (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1983)*, Buenos Aires, Galerna, 2002.

 Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: CEAL.

Canelo, P. (2008). *El Proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo.

 Cristiá, M. (2021). *AIDA. Una historia de solidaridad artística transnacional (1979/1985).* Buenos Aires: Imago Mundi.

de Diego, J. L. (2003). *Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986).* [Tesis de doctorado], Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

 Dubatti, J. (2013). *Cien años de teatro argentino: desde 1910 a nuestros días,* Buenos Aires: Biblos.

Fernández Barrio, F. y González Tizón, R. (2020). “De la ESMA a Francia: hacia una reconstrucción histórica del Centro Piloto de París”en *Folia Histórica del Nordeste*, 38, 99-134.

 Franco, M. (2002).“La “campaña antiargentina”: la prensa, el discurso militar y la construcción de consenso”, en Casali de Babot, J.; Grillo, M. V. (eds.), *Derecha, fascismo y antifascismo en Europa y Argentina*. Tucumán: Universidad de Tucumán, pp.195-225.

 García Canclini, N. (1987). “Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoaméricano”en García Canclini, N. (ed.), *Políticas culturales en América Latina.* México: Grijalbo. Pp. 13-61.

Graziano A.(2021). *Rodolfo Graziano: un obrero del teatro*. Buenos Aires: Inteatro.

Invernizzi, H. y Gociol, J. (2002). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura*

*durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: EUDEBA.

 Iturralde, M. (2021). “El diario Clarín y la “campaña antiargentina”: la construcción de un consenso en torno a las violaciones a los derechos humanos”. *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)*.1 (2). 105-115.

 La Rocca, M y Cañada, L. (2022) “Perforando el hormigón: experimentalismo, experimentación y vanguardia en los inicios del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires”, en *XIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Memorias y Derechos Humanos”,*Buenos Aires, abril 2022 (inédita).

Longoni, A y Gamarnik, C (2022) “Prólogo. Además del terror” en Schenquer, L (comp) *Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura* . Buenos Aires: Edulp.

 López Laval, H. (1995). *Autoritarismo y cultura. Argentina 1976- 1983*. Madrid: Espiral Hispano Americana.

Margiolakis, E. y de Dios, A (2022) “Políticas culturales en la última dictadura argentina: el entramado discursivo en una revista oficiosa” en Schenquer, L (comp) *Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura* . Buenos Aires: Edulp.

Osuna, F. (2017) “'El Ministerio de Onganía'. Un análisis de la conformación del Ministerio de Bienestar Social (1966-1970)” en *Anuario de la escuela de Historia* (virtual)N° 11.

 Pallini, V (2007) “El rol del Estado en las políticas culturales” en *Noticias de Antropologia y Arqueologia.* Buenos Aires, edición digital.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.

Risler, J. (2018) *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones, 1955-1981*. Buenos Aires: Tinta Limón.

 Rodriguez, L. G. (2015). “Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983): estado, funcionarios y políticas”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 42 (2), pp. 299-325.

 ---------------. (2022). “Las políticas culturales de la última dictadura y la búsqueda de apoyos entre la población”, Schenquer, L. (comp.)*Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura*. Buenos Aires: Edulp. Pp. 57-82.

Schcolnicov, E. (2022) “Teatro Nacional Cervantes y Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar argentina (1976-1983): sistemas de repertorio y prácticas de dirección escénica”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Imágenes, memorias y sonidos, Publicado el 21 febrero 2022.

Schenquer, L y de Dios, A (2020) . “Videla en Venezuela: Participación civil y diplomacia cultural. Estrategias internacionales para refutar la “campaña antiargentina”” en *América Latina Hoy*, 86, pp. 41-55.

Schenquer, L (comp) (2022) *Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura* . Buenos Aires: Edulp.

 Verzero, L. (2017). “Clandestinidad, oficialidad y memoria: planos y matices en las artes escénicas durante la última dictadura militar”, *Anagnòrisis. Revista de investigación teatral*, 16, 147-171.

**Documentos oficiales**

-Primera gira Hispanoamericana, programa de mano, 1980. Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires

-Plan nacional de comunicación social (1977).“Archivo Banade” en Archivo Nacional de la Memoria, Paquete n° 14, p. 14

**Artículos de diarios y revistas**

del Castillo, L. (1980). “En el teatro, la verdadera estrella es el autor, sostiene Rodolfo Graziano”, *La Prensa*, 16/3/1980, 32.

Garramuño, C (1981) “¿Quién paga la cultura?, *Pájaro de Fuego*, n° 33, 03/1981, p.92.

Graziano, R. (1982) “Convicción”, 14/11/1982, p.20

Ramìrez, J. (1978). “Crónica: cultura, comunicación social y federalismo”, Revista Nacional de Cultura, 1 (1), 165-169.

S/ F (1980)”Mañana iniciará su gira por América Latina el San Martín”, *La Opinión,* 5/4/1980;

S/F (1082)“El teatro es un eterno presente”, *La voz del Interior*, 18/7/1982.

S/F (1971)“Nuevo director en el San Martín. La elección de Kive Staif señala el fin de una política exitista”, La Opinión,1/12/1971.

S/F (1973) “Piezas sociales y de autor nacional son las que más atraen al público del San Martín”, *La Opinión*, 2/01/1973.

S/F (1980) “Celebrará sus 20 años de vida el Teatro San Martín”, *La Nación*, 30/11/1980

S/F (1980) “El director del ´San Martín´”, *El Andino*, 3/11/1980

S/F (1980) “El San Martín a puertas abiertas. Cuarenta y ocho horas festejando”, *Diario Clarín*, 18/12/1980.

S/F (1980)“El Teatro San Martín ante un arduo desafío”,*La Nación*, 21/02/1980;

S/F (1980)“Gira Hispanoamericana del San Martín”, *La Prensa*, 26/02/1980;

S/F (1983) “El San Martín apostó por la vida”, *Diario Clarín,* 29/12/1983.

S/F (1980) “Queremos que todos participen” *Pájaro de Fuego,*, n° 24, 01/ 1980, p. 60-65.

S/F, (1979). “Declaraciones del secretario de Estado de Cultura de la Nación”, *La voz del interior*, 7/2/1979

Sanchez Zinny, F. (1979). “Un plan para consolidar las relaciones culturales”, *La Nación,* 4/06/1979, p.35.

Silva, L. (1982). “Rodolfo Graziano llevó el espíritu del teatro independiente a su dirección en el Cervantes”, *Convicción,* 18/11/1982, p. 20.

Staiff, K (1977) “El público, esa esfinge”, *Redacción,* n° 51, 05/ 1977.

Staiff, K (1977) “La necesidad de los elencos estables”,  *Redacción*, N° 56,10/1977

Staiff, K, “El teatro, un servicio público”, *Redacción,*  N° 47, 01/1977.

Vinelli, A. M. (1979). “La Comedia Nacional realizó en La Paz una notable labor”, *La Opinión*, 29/05/1979, p. 47.

1. La categoría de campo intelectual y campo cultural encuentran en esta investigación un uso axiomático. No se pretende delimitar en una nueva oportunidad los alcances y limitaciones de la teoría de Pierre Bourdieu extensamente aplicada en estudios afines, así como tampoco restringir el abordaje aquí presente a los postulados del sociólogo francés. [↑](#footnote-ref-0)
2. Partimos aquí de la conceptualización elaborada por García Canclini al definir la “política cultural” como “el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (1987: 26). En diversos tramos del trabajo, observaremos también en qué medida muchas de las iniciativas de gestión elaboradas por el Teatro Nacional Cervantes y el Teatro Municipal General San Martín durante el período dictatorial pueden pensarse a partir del diálogo y la intersección de algunos de los paradigmas políticos dominantes de la acción cultural identificados por el autor: el mecenazgo liberal, el tradicionalismo patrimonialista, el estatismo populista, la privatización neoconservadora, la democratización cultural y la democracia participativa (28-53). [↑](#footnote-ref-1)
3. Nos referimos, entre otros, al archivo BANADE (llamado así porque fue hallado en una bóveda del edificio del ex Banco Nacional de Desarrollo) y al archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía Bonaerense (DIPBA).Para profundizar respecto al primero, ver: <https://catalogo.jus.gob.ar/index.php/archivo-nacional-de-la-memoria>. En torno al archivo de la DIPBA: <https://www.comisionporlamemoria.org/project_category/archivo-de-la-dippba/> [↑](#footnote-ref-2)
4. Graziano en diario “Convicción”, 14/11/1982, p. 2O. [↑](#footnote-ref-3)
5. Ibid. [↑](#footnote-ref-4)
6. Resulta interesante contrastar esta política de convocatoria desplegada por Graziano y las diversas apreciaciones que el director teatral desarrolló en sus intervenciones públicas en torno a la producción televisiva. En una entrevista publicada en marzo de 1980 en el diario “La Prensa”, el director afirmaba: “No hablemos de la televisión. Qué artista puede seguir siéndolo en ese lugar. Allí, donde todo se rebaja, se achata, se afea. Los programas son malísimos. Y por qué lo son. Porque al público se lo subestima, se lo juzga chato e ignorante, cuando yo sé por experiencia propia - una larga y azarosa experiencia- que el público argentino sabe apreciar y entender la calidad de una obra.” (Graziano en del Castillo, 1980, p. 5). [↑](#footnote-ref-5)
7. Para un análisis de las políticas de gestión teatral desarrolladas en el Teatro Nacional Cervantes y en el Teatro Municipal General San Martín durante el tercer gobierno peronista (1973-1976) remitimos al estudio de Verzero (2013). [↑](#footnote-ref-6)
8. “El teatro es un eterno presente”, *La voz del Interior*, 18/7/1982, s/f. [↑](#footnote-ref-7)
9. “Declaraciones del secretario de Estado de Cultura de la Nación”, *La voz del interior*, 7/2/1979, s/p. [↑](#footnote-ref-8)
10. Según Raymond Williams, lo “arcaico” refiere a “lo que se reconoce plenamente como un elemento del pasado para ser observado, para ser examinado o incluso para ser conscientemente revivido de un modo deliberadamente especializado”. Por el contrario, lo “residual” describe aquellas producciones culturales que han sido formadas en el pasado, pero que todavía se encuentran en actividad en el proceso cultural contemporáneo (Williams, 1997: 144). [↑](#footnote-ref-9)
11. Según Pavis (2000) la reconstrucción arqueológica apela a mostrar el espectáculo “tal como pudo haberse presentado, según nuestros conocimientos, en el momento de creación de la pieza” (213). Este tipo de puesta en escena evita formular nuevas interpretaciones que respondan al horizonte de expectativas del espectador actual. Pavis observa que las reconstrucciones arqueológicas se vinculan de forma directa con un tipo de puesta “autotextual”, en la cual el espectáculo evita elaborar referencias histórico-sociales exteriores a ella. [↑](#footnote-ref-10)
12. Algunas críticas periodísticas dieron cuenta, de forma acotada, de esta omisión. En vísperas del estreno de “El abanico”, de Goldoni, el crítico Ewin Félix Rubens señalaba: “La primera pregunta que se formula el espectador que ha asistido a la representación de “El abanico”, de Goldoni, es acerca de las razones de la reposición de la pieza, entendiendo que un teatro oficial debe justificar la selección de las obras de su repertorio en motivos claros y precisos, sobre todo si han sido elegidas dentro del repertorio del llamado teatro universal, *en contraposición con las obras del teatro nacional, que resultan así excluidas*” (Rubens, La Prensa, 1978: s/p. Las cursivas son nuestras). Con una mayor amplitud de voces, diversos referentes del ámbito teatral independiente denunciaron en algunas intervenciones públicas durante período la marginación de las producción dramática nacional y contemporánea dentro los esquemas de programación de los teatros oficiales. [↑](#footnote-ref-11)
13. Zinny, 04/06/1979, p. 37. [↑](#footnote-ref-12)
14. Según afirma Franco (2002), “estas presiones en los organismos internacionales provenían en gran medida de las tareas de denuncia sistemática que habían emprendido las distintas agrupaciones y organizaciones de exiliados argentinos en diversos países. A esto se sumaba la fuerte ofensiva, sostenida durante todo el año ’78, del gobierno de Estados Unidos por el mismo tema durante la administración Carter” (201). Por su parte, en lo que refiere a la posición que el diario *Clarín* asumió desde sus páginas en torno a estas denuncias, Iturralde señala que esta publicación “constituyó el punto de mayor elaboración y difusión de este discurso, dado que en ella confluyeron la visión demonizada de las organizaciones armadas y las loas a la represión estatal para dar forma a una interpretación de las violaciones a los derechos humanos claramente reñida y enfrentada a la denunciada por los organismos nacionales e internacionales especializados en la materia y por los exiliados” (2012: 114). [↑](#footnote-ref-13)
15. La transmisión de la obra dirigida por Graziano se integró a otras iniciativas vinculadas a la guerra de Malvinas, desarrolladas por algunos referentes del teatro comercial y del medio televisivo: el 17 de mayo de 1982 ATC llevó adelante una transmisión especial denominada “A Inglaterra con amor”, con producción y libreto de Gerardo Sofovich, y la participación de Jorge Porcel, Alberto Olmedo, Luis Landriscina, Luisa Albinioni, Pinky y Cacho Fontana. Acerca de la controversia que suscitó la sesión de derechos de la obra de Vaccarezza y la características de ambos ciclos, una nota publicada por el diario Crónica señalaba: “Los herederos de Alberto Vacarezza, su autor, no querían ceder los derechos de televisación, pero ante tanta trascendencia (asunto Malvinas) así lo hacen en la actualidad. Los artistas que participan de estos dos especiales no cobrarán sus haberes, como tampoco la telemisora capitalizará los avisos. Todo será destinado al Fondo Patriótico Nacional” (12 de mayo de 1982: s/p). [↑](#footnote-ref-14)
16. “Nuevo director en el San Martín. La elección de Kive Staif señala el fin de una política exitista”, La Opinión,1/12/1971, p.. 21 [↑](#footnote-ref-15)
17. Ejemplo claro de esto es la nota publicada en *Redacción* en octubre de 1977 acerca de la relevancia de los elencos estables. Allí Staif repasaba la labor de los principales elencos del mundo ponderando sus puntos favorables y críticos para dejar planteada la necesidad de implementar en nuestro país una político de este tenor. Ver: “La necesidad de los elencos estables”,  *Redacción*, N° 56,10/1977

 [↑](#footnote-ref-16)
18. Staiff, K, “El teatro, un servicio público”, *Redacción,*  N° 47, 01/1977. [↑](#footnote-ref-17)
19. Garramuño, C. “¿Quién paga la cultura?, *Pájaro de Fuego*, n° 33, 01/ 1981, p.92. [↑](#footnote-ref-18)
20. En 1977, inauguró la temporada internacional del teatro con la visita del Ballet de la Ópera Municipal de Colonia (Alemania), el Teatro de Pantomima de Praga y la presentación de Dark Ducks, un espectáculo proveniente de Japón. Posteriormente, se sucederán gran cantidad de visitas de creadores europeos y estadounidenses, entre los que se destacan, en 1980, el Wuppertaler Tanztheater (dirigido por Pina Bausch) y la visita que ese mismo año realizó el director y pedagogo inglés Peter Brook. [↑](#footnote-ref-19)
21. Entrevista a Freixá en *Pájaro de Fuego,*, n° 24, 01/1980. Es importante destacar que los despliegues por estos festejos implicaron una puesta significativa en la que también confluyeron los objetivos refundacionales de Cacciatore para la Ciudad encarnados en las faraónicas modificaciones que tuvieron lugar en esos años, extensamente analizadas por Oscar Oslak (1992) entre otros. En la misma entrevista Freixá menciona que como parte de los festejos se inaugurarían la Autopista 1- 25 de Mayo, el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires y se emplazaría el Monumento al Quijote en la Av. 9 de Julio en su intersección con Av. de Mayo. Con un claro sesgo reivindicatorio de la hispanidad, los festejos tendrían el punto de inicio en la VI Feria del Libro que llevaría como leyenda “La gesta española en América: el encuentro de dos mundos”. En el ingreso del predio municipal se planificaba montar una Carabela y un avión “Plus Ultra” -modelo con el que se hizo el primer vuelo entre España y Argentina- y en los interiores se expondría el cuadro “La Fundación de Buenos Aires” de Moreño Carbonero. Por otro lado, se editarían libros específicos sobre la ciudad, convocando también a escritores españoles. Asimismo como parte de los festejos, se daría inicio a la Orquesta Municipal de Tango. En lo estrictamente teatral, aparte de la gira que analizaremos en el cuerpo del texto se realizarían proyecciones al aire libre de funciones del elenco del San Martín en las provincias,utilizando pantallas-que al decir del Secretario de Cultura-iban a ser similares a las utilizadas para el Mundial de Fútbol de 1978. Asimismo, en la búsqueda de federalizar el festejo se planificaba el estreno de “Mi bella Dama”, obra producida en Tucumán que se montaría en el Teatro Alvear. Los festejos involucraron a dependencias nacionales como el Ministerio de Educación y Cultura de la Nación y, tal cómo se analizará, al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. [↑](#footnote-ref-20)
22. “El director del ´San Martín´”, *El Andino*, 3/11/1980. [↑](#footnote-ref-21)
23. Ver:”Mañana iniciará su gira por América Latina el San Martín”, *La Opinión,* 5/4/1980; “El Teatro San Martín ante un arduo desafío”,*La Nación*, 21/02/1980; “Gira Hispanoamericana del San Martín”, *La Prensa*, 26/02/1980; [↑](#footnote-ref-22)
24. “El teatro San Martín ante un arduo desafío”, *La Nación*, 21/2/1980. [↑](#footnote-ref-23)
25. De este modo lo definen en la nota de La Nación mencionada previamente. [↑](#footnote-ref-24)
26. Bajo el rótulo de “campañas antiargentinas” la última dictadura denominó a las denuncias realizadas desde el exterior por organizaciones políticas y de exiliados. De este modo, el régimen buscaba legitimarse al interior, enfatizando el “carácter subversivo” de quienes las impulsaban . Un momento álgido al respecto fue el Mundial de Fútbol de 1978, pero tal cómo ha reconstruido Cristiá (2020), no fue el único. [↑](#footnote-ref-25)
27. “Primera gira Hispanoamericana”, programa de mano, 1980. Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires, p. 4. [↑](#footnote-ref-26)
28. Plan nacional de comunicación social (1977).“Archivo Banade” en Archivo Nacional de la Memoria, Paquete n° 14, p. 14 [↑](#footnote-ref-27)
29. Primera gira Hispanoamericana”, programa de mano, 1980. Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires, p. 27. [↑](#footnote-ref-28)
30. Ibíd. [↑](#footnote-ref-29)
31. Ibíd [↑](#footnote-ref-30)
32. Sus posiciones en torno a la relevancia de ampliar el público teatral, Staif también las había planteado en las páginas de Redacción, ver: “El público, esa esfinge”, *Redacción,* n° 51, mayo 1977 [↑](#footnote-ref-31)
33. Ver: “Piezas sociales y de autor nacional son las que más atraen al público del San Martín”, *La Opinión*, 2/01/1973. [↑](#footnote-ref-32)
34. “Celebrará sus 20 años de vida el Teatro San Martín”, *La Nación*, 30/11/1980. [↑](#footnote-ref-33)
35. “El San Martín a puertas abiertas. Cuarenta y ocho horas festejando”, *Diario Clarín*, 18/12/1980 [↑](#footnote-ref-34)
36. La crónica del diario Clarín señala que el segundo día de festejos la función de Hamlet tuvo que ser suspendida debido a que la cantidad de público asistente fue tan grande que se provocaron desmanes “tales como roturas de vidrios y momentos de sumo nerviosismo” , “El San Martín…”, op. cit. [↑](#footnote-ref-35)
37. Mientras Pugliese fue un activo militante comunista-cuya trayectoria política ha sido recientemente reconstruida por Daniel Campione (2022)- Rivero puede englobarse dentro de los artistas “oficiosos” del régimen tal como proponen Laura Schenquer y Alicia de Dios (2020) al analizar el viaje que Jorge Rafael Videla realizó a Venezuela en 1977 con una suerte de “embajada cultural” de la cuál el cantor de tango fue partícipe. [↑](#footnote-ref-36)
38. “Celebrará sus 20 años de vida el Teatro San Martín”, La Nación, 30/11/1980. [↑](#footnote-ref-37)
39. Las listas estaban tipificadas en torno al “peligro” que representaba cada una de las personas que eran incluidas en ellas. Dentro de la fórmula 4 en la que se especificaba: “Registra antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso y/o permanencia en la administración pública. No se le proporcione colaboración”. Los registros de quiénes eran incluidos allí se iban actualizando periódicamente. Una vez finalizada la Guerra de Malvinas y con la crisis del régimen en ciernes, se generó una política de progresiva flexibilización de criterios por lo que se fueron eliminando personas de las mismas. En momentos donde aún persistían criterios rígidos como el año 1979, de las 307 personas incluídas, 80 pertenecen al campo teatral, cifra sólo superada por los periodistas incluídos en ellas. Es posible consultar las listas en:<https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/listasnegras.pdf> [↑](#footnote-ref-38)
40. S/F (1983) “El San Martín apostó por la vida”, *Diario Clarín,* 29/12/1983. [↑](#footnote-ref-39)
41. Primera gira Hispanoamericana”, programa de mano, 1980. Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires,p. 25. [↑](#footnote-ref-40)