



Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo

Mundos Novos - New world New worlds

Images, mémoires et sons | 2022

El 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

The official theater during the last Argentine civil-military dictatorship (1976-1983): repertory systems and theatrical directing practices

Eugenio Schcolnicov



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/87453>

DOI: 10.4000/nuevomundo.87453

ISSN: 1626-0252

Editor

Mondes Américains

Este documento es traído a usted por École des hautes études en sciences sociales (EHESS)



Referencia electrónica

Eugenio Schcolnicov, «El 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», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Imágenes, memorias y sonidos, Publicado el 21 febrero 2022, consultado el 08 marzo 2022. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/87453> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.87453>

Este documento fue generado automáticamente el 26 febrero 2022.



Nuevo mundo mundos nuevos est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

El 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

The official theater during the last Argentine civil-military dictatorship (1976-1983): repertory systems and theatrical directing practices

Eugenio Schcolnicov

Introducción

- 1 Al observar las características que asumió la vida cultural durante la última dictadura militar, los historiadores Marcos Novaro y Vicente Palermo consideran que el golpe de estado acontecido el 24 de marzo de 1976 “inauguró un tiempo que, más que nada por su enorme fuerza destructiva, y a pesar del fracaso de buena parte de las “tareas programáticas” que el régimen se autoasignó, transformaría de raíz la sociedad, el Estado y la política en la Argentina”¹. En este sentido, el aparato represivo desplegado por el gobierno de las Juntas Militares tuvo como propósito poner fin a una época marcada por la posibilidad de la transformación radical de la sociedad argentina. Si bien los procesos que se sucedieron en el plano político y social permitieron debilitar los objetivos que el régimen se impuso en sus orígenes, nos interesa poner el acento en la forma en la cual el gobierno de facto pensó a la cultura como un territorio propicio para construir legitimidad, y observar de qué manera las lógicas específicas del campo teatral se transformaron frente a los mecanismos de persecución y regulación autoritaria. Las experiencias de censura al interior de las prácticas escénicas han sido

estudiadas anteriormente por Zayas De Lima², Dubatti³ y en los recientes estudios de Bettendorff y Chiavarino⁴. Adicionalmente, los aportes desarrollados por Gociol e Invernizzi⁵ y Risler⁶ consideraron que el poder de facto no sólo se propuso acallar las voces disidentes, sino también instrumentar un dispositivo orientado a la transformación de la subjetividad de la sociedad argentina en su conjunto. De allí que los criterios desde los cuales el gobierno dictatorial articuló sus políticas culturales oficiaron como un sistema de acción complementario al ejercicio de la represión política y la violencia estatal. Del conjunto de prácticas culturales que se desarrollaron durante esos años, el presente trabajo se propone examinar las dinámicas específicas que caracterizaron la política cultural⁷ llevada adelante por Rodolfo Graziano en el Teatro Nacional Cervantes y por Kive Staiff en el Teatro Municipal General San Martín – dos espacios escénicos pertenecientes a la esfera oficial y emplazados en la Ciudad de Buenos Aires –, para reconocer en qué medida los objetivos del proyecto militar y sus mecanismos de regulación cultural se pusieron de manifiesto o se cuestionaron, de acuerdo a los criterios de producción ejecutados en ambas instituciones.

- 2 En lo que refiere al análisis de las políticas teatrales oficiales, algunas memorias historiográficas han reproducido un esquema maniqueísta, al considerar la posición “neutral” que asume por esos años el Teatro Nacional Cervantes, o al concebir la gestión de Kive Staiff al frente del San Martín como un territorio insular que posibilitó el resguardo y la supervivencia de un conjunto de artistas perseguidos por el régimen militar. Escapando de los relatos polarizantes, Verzera⁸ afirma que es necesario indagar la política cultural de los teatros oficiales desde una mirada que visibilice las “zonas grises” y los lugares contradictorios que caracterizaron sus dinámicas de producción. Nuestro análisis intentará adentrarse aún más en esta perspectiva, proponiendo un recorrido por los sistemas de repertorio en ambos teatros y observando la interacción que cada una de las instituciones mantuvo con los directores y las directoras teatrales provenientes del movimiento teatral independiente. En muchos casos, durante el período comprendido entre 1976 y 1983, las gestiones de Graziano y Staiff convocaron a creadores que habían padecido la persecución y la censura de parte del régimen militar, ya sea por la producción que llevaron adelante en el circuito teatral independiente o por la manifestación pública de ideas adversas al poder dominante. Consideramos que también es necesario evaluar la política teatral del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal General San Martín a partir de 1976 en correlación con los rasgos distintivos desarrollados en la gestión de estas instituciones durante los períodos precedentes. En este sentido, en un trabajo anterior al citado, Verzera⁹ caracteriza la política implementada por los teatros oficiales en el período comprendido entre 1966 y 1976 a partir de una posición *folklórico-tradicionista-culturalista* y *culturizante-universalizante*, reconociendo cierta pulsión modernizadora en algunas gestiones del Teatro Municipal General San Martín (sobre todo en la que llevó adelante Kive Staiff entre 1971 y 1973), y un intento de acercamiento a los sectores populares durante el tercer gobierno peronista (1973-1976). Nos serviremos de ambas categorías para analizar la continuidad y las transformaciones que se advierten en el sistema de repertorio que la producción teatral oficial desplegó durante el último régimen militar y para analizar los criterios de selección en la convocatoria de los directores y las directoras teatrales durante el mismo período. Las fuentes utilizadas para llevar adelante este estudio tomaron como referencia el anuario elaborado por el Teatro San Martín en el año 2000¹⁰, un conjunto de estudios precedentes en torno al

funcionamiento de las dos instituciones durante el período dictatorial y la consulta de diversas producciones periódicas.

La gestión de Rodolfo Graziano en el Teatro Nacional Cervantes

- 3 Luego de tomar el poder en marzo de 1976, el primer director del Teatro Nacional Cervantes designado por el gobierno de las Juntas Militares fue Néstor Suarez Aboy. El funcionario nombrado se había desempeñado en el mismo cargo entre 1966 y 1968, después de la renuncia de Luisa Vehil. Sin embargo, la gestión de Aboy duró unos pocos meses, y en noviembre de 1976 el director teatral Rodolfo Graziano fue convocado para asumir la coordinación artística y administrativa de la institución. La llegada de Graziano al Teatro Nacional Cervantes revela 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 un teatro nacional. 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, y fue reconocido con un premio Molière por su labor artística en el montaje de la obra *Ondina*, de Jean Giraudoux, en 1975. La aceptación del cargo propuesto no estuvo exenta de polémicas en la comunidad teatral: mientras que la Asociación Argentina de Actores celebró la decisión del director 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 del último gobierno militar¹¹.
- 4 Al frente del Cervantes, Graziano motorizó un esquema de producción que replicó la política teatral implementada en las gestiones anteriores. Por un lado, 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. Un segundo eje de la política teatral en estos años – en continuidad con las gestiones anteriores – se orientó hacia la convocatoria de elencos extranjeros: antes que Graziano asumiera la dirección, el Cervantes ofreció una breve temporada internacional, con la presentación de obras de Alan Ayckbourn, Harold Pinter y George Bernard Shaw – producidas por la *Actor's Company* de Gran Bretaña –, y un ciclo de teatro francófono de la *Compañía Francesa*, dirigida por Denis Llorca y Jean-Francois Prévand. Ya bajo el mando de Graziano, diversas compañías extranjeras visitaron el país. Entre otras, se presentaron la *Comédie-Française*, la compañía de Brian D. Barnes y la *Oxford Playhouse Company*.
- 5 En lo que refiere a la convocatoria de directores nacionales, en 1977 se inició el desarrollo de un fenómeno que no fue excepcional pero sí atípico en la historia del teatro oficial: durante esos años prácticamente la totalidad de los montajes presentados estuvieron en manos del propio Graziano¹². Sobre un total de 23 espectáculos realizados por directores nacionales, 18 fueron dirigidos por el nuevo director artístico del teatro. En 1977, Graziano inició su trayectoria en su doble rol de director de puesta en escena y director artístico-administrativo con una versión de *La importancia de llamarse Ernesto*, de Oscar Wilde. En julio de ese mismo año, estrenó *Farsa del Corazón*, obra de Atilio Berti – presentada por primera vez en 1953 – y en septiembre una versión de *Hamlet*, de William Shakespeare. Durante ese año no fueron convocados otros directores para

realizar espectáculos dentro del teatro. La temporada de 1978 se inauguró con una reposición de la obra de Wilde, estrenada el año anterior, y en los meses siguientes se presentaron dos nuevos montajes: *El abanico*, de Carlo Goldoni, y una versión a cargo de José González Castillo de *El Martín Fierro*, de José Hernández, ambos dirigidos por Graziano. En 1979, Graziano continuó monopolizando casi de manera absoluta las producciones realizadas por el Teatro Nacional Cervantes, con las puestas en escena de *Edipo Rey* (de Sófocles), *Un sombrero de paja de Italia* (vodevil francés con autoría de Eugène Labiche) y *Que Irene duerma*, texto dramático de Alma Bressan, estrenado en el mes de octubre. Sin embargo, ese mismo año la convocatoria de directores se amplió parcialmente: Julio Ordano, actor y director proveniente de la compañía teatral independiente Grupo Repertorio – dirigida por Agustín Alezzo –, es invitado por el teatro nacional para dirigir una puesta en escena de *Los Mirasoles*, texto dramático de Julio Sánchez Gardel estrenado por primera vez en 1911. La obra encomendada a Ordano había integrado la programación del Cervantes en sucesivas ocasiones desde 1942. La presencia del director independiente marca una pequeña variación respecto de la absoluta hegemonía de Graziano y a la vez permite matizar las miradas "neutrales" o estrictamente funcionales al régimen desde las cuales se ha evaluado su gestión: Ordano había dirigido en julio de 1976, dentro del circuito teatral independiente, *Juegos a la hora de la siesta*, obra escrita por Roma Mahieu que padeció el ejercicio de la censura. La obra narraba la historia de Diego, Susana, Alonso, Andres, Claudia, Sergio y Carolina, niños de entre 5 y 10 años de edad. A ellos se sumaba Julito, un hombre de 20 años con retraso mental, quien se reúne con los chicos en una plaza de cemento, sin la presencia de sus padres. Los juegos que la obra enuncia desde su título remitían a escenas de guerra, a la opresión de las prácticas y los ejercicios militares, a escenas de cortejo y casamiento, evocando miradas y formas reproductivas de las lógicas del mundo adulto. Estos juegos se entrelazaban con los enfrentamientos reales que se sucedían entre los propios niños, con un grado de tensión cada vez mayor. Acerca de la temática por la que transitaba la obra, en una entrevista realizada en la revista *Mercado*, el 6 de enero de 1977, Ordano afirmó: “Yo diría que es una obra sobre la violencia. Es decir, se refiere a las repercusiones de la violencia en la educación de los chicos. También se trasluce que, de alguna manera, los chicos son espejo de los mayores. Todo este discurso es, y sobre todo, una alusión a la sociedad en general”¹³. Dado que en el elenco participaron hijos e hijas de figuras reconocidas en el mundo artístico (el caso de Gonzalo Urtizberea o Gustavo Luppi), el estreno de *Juegos a la hora de la siesta* tuvo una amplia repercusión en la prensa: la revista *Gente* – un emblema del colaboracionismo de la prensa durante todo el gobierno militar – le brindó una amplia difusión al espectáculo. En 1977 la obra fue censurada; el decreto que marcaba su prohibición consideraba que en el espectáculo se advertía una “clara intención disociadora toda vez que tiende a destruir y menoscabar valores fundamentales que hacen a la esencia del ser nacional”¹⁴. Junto a la censura realizada sobre la puesta en escena, en octubre de 1978, la resolución 2977 del Ministerio de Educación incluyó el texto dramático de Mahieu entre las publicaciones prohibidas en todos los establecimientos de educación oficial y no oficial. Según Rodríguez y Lusnich, *Juegos a la hora de la siesta* se situó en una “doble inflexión”: “inflexión estética, al fusionar procedimientos del teatro paródico de intertexto político de los ‘70 con los de la primera fase del realismo reflexivo, e histórica, al funcionar como correlato de un campo intelectual replegado sobre sí mismo y empeñado en buscar formas de expresar indirectamente aquello que no podía ser expresado de otro modo”¹⁵. El montaje de Ordano puede analizarse en diálogo con

otros espectáculos estrenados entre 1976 y 1979 dentro del circuito teatral independiente, los cuales apelaban, desde diversos procedimientos y convenciones, a visibilizar las experiencias de la violencia estatal que por esos años se cernía sobre la sociedad argentina¹⁶. La infancia violenta o violentada, silenciada y temerosa fueron algunas de las metáforas que el teatro independiente comenzó a prefigurar durante el período más brutal y represivo del régimen militar, entre 1976 y 1979¹⁷. Sin embargo, el hecho de que la producción de Ordano haya sido prohibida por el dispositivo de censura no impidió que el director se incorporara en 1979 a la programación del teatro oficial. Lejos de cualquier referencia al presente, la obra de Sánchez Gardel y la puesta en escena dirigida por Ordano se inscribieron en el sistema de repertorio característico del Teatro Nacional Cervantes y de la “tradicción selectiva”¹⁸ que llevó adelante, marcando una diferencia con el corpus de autores elegidos por el director convocado en la primera etapa de su producción¹⁹.

- 6 En 1980, la gestión de Graziano incorporó un nuevo nombre en la nómina de directores convocados: Jorge Petraglia, uno de los principales exponentes de la puesta en escena neovanguardista gestada en la década del 60 en el Instituto Di Tella, fue invitado para dirigir *La mujer silenciosa*, del dramaturgo inglés Ben Jonson. A diferencia de Ordano, Petraglia ya contaba en su haber con una amplia trayectoria y había participado de la programación oficial, tanto en el Teatro Nacional Cervantes (durante la década del sesenta) como en el Teatro Municipal General San Martín (a partir de la década del setenta). Por fuera de las experiencias de Petraglia y Ordano, la totalidad de los montajes estrenados entre 1980 y 1981 en el Cervantes continuaron a manos de Graziano. Sin embargo, en 1982 se produce una nueva excepción: Julio Baccaro, director proveniente del circuito independiente, es convocado para dirigir *Elvira*, obra del escritor argentino Julio Mauricio. De allí en más, hasta la caída del gobierno militar y el regreso de la democracia, los montajes producidos por el Teatro Nacional Cervantes continuaron a cargo de Graziano de manera exclusiva.
- 7 En lo que refiere al sistema de repertorio elaborado durante el período, podemos diferenciar dos grandes grupos: por un lado, el Teatro Nacional Cervantes llevó adelante puestas en escena de autores europeos clásicos, tales como Ben Jonson, Carlo Goldoni, Molière, William Shakespeare, Racine, Oscar Wilde, Lope de Rueda o George Bernard Shaw. La elaboración de este repertorio se inscribió dentro de la política *universalizante-culturalizante* que caracterizó la programación del teatro en gestiones anteriores a las de Graziano, durante la década del sesenta y principios de los setenta. El criterio de selección definido por Graziano apelaba a conectar a las audiencias de Buenos Aires con los autores más representativos del teatro occidental. Junto con la elaboración de una programación compuesta fundamentalmente por textos dramáticos europeos, el teatro presentó en los años del gobierno militar algunas obras de autores argentinos de la primera mitad del siglo XX: es el caso de la producción dramática de Alberto Vacarezza, Gregorio de Laferrere, Samuel Eichelbaum, Atilio Berti o Arnaldo Malfatti y Nicolás de Las Llanderas. En este sentido, el conjunto de autores nombrados permite identificar el carácter *tradicionalista* que tuvo la gestión de Graziano, al poner el acento en la escenificación de textos “arcaizantes” o “residuales” del teatro argentino²⁰. El criterio implícito en el sistema de repertorio seleccionado 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 “tradicción 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). Según Laura Graciela Rodríguez, 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 promoción del nacionalismo xenófobo y la idea de cultura alejada de cualquier referencia a la realidad contemporánea”²¹. 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. De forma simultánea, al poner el acento en la representación de textualidades “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. Esta exclusión contrastó con la amplia productividad que estas textualidades tuvieron en el circuito independiente y, en menor medida, en la escena comercial. Algunos ejemplos representativos de este fenómeno se observan en los estrenos de *Sucede lo que pasa* (1976) de Griselda Gambaro; *Telarañas*, de Eduardo Pavlovsky (1977); *Visita* (1978) y *Marathon* (1980), de Ricardo Monti; o *La nona* (1977) y *El viejo Criado* (1980), de Roberto Cossa. Sin embargo, es necesario señalar algunas observaciones: el teatro Cervantes no presentó durante los años del gobierno de facto estrenos de autores nacionales contemporáneos, pero sí se desarrollaron diversos eventos en los que se les dio visibilidad a un conjunto de autores argentinos emergentes. Un ejemplo de este fenómeno fue el ciclo “Escuchando Teatro”, bajo la coordinación de Luis Ordaz. Desarrollado en 1979, 1982 y 1983, en las diversas ediciones del ciclo se presentaron obras inéditas de autores como Lucila Févla, Alma Bressan, Jorge Grasso, Carlos Pais o Pablo Palant. Si bien Graziano fue el responsable de algunos de estos montajes, aquí la política de convocatoria de los directores marca una diferencia con las características dominantes en las producciones realizadas por el teatro, proponiendo una mayor, aunque sutil, amplitud de voces y estilos. En diversas ediciones del ciclo se presentaron directores como Onofre Lovero, Juan Antonio Tríbulo, Natalio Hoxman, Mágara Alonso, Emilio Stevanovitch o Vera Leban.

- 8 La gestión del Cervantes y el éxito en la convocatoria de público de sus producciones fue utilizada por diversos funcionarios del Ministerio de Cultura para destacar la presunta eficacia de las políticas culturales desplegadas por el gobierno de facto. En una nota publicada en *La Nación* el 25 de abril de 1979, Raúl Crespo Montes – funcionario a cargo de la Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación entre 1978 y 1979 – intentó mostrar que, a pesar de la escasez de recursos enviados por parte del poder ejecutivo, su gestión había llevado adelante varias actividades culturales con enorme eficacia²². Uno de los fenómenos destacados por Montes fue el éxito de público en las representaciones de *Edipo Rey* y *Martín Fierro*, durante las temporadas de 1978 y 1979. En sentido contrario, la posición *tradicionalista* del Teatro Cervantes obtuvo una mirada reprobatoria por parte de la prensa escrita del período. Tal como lo reconstruyen Lusnich y Rodríguez²³, el reestreno en 1978 de *El abanico* y en 1979 de *El sombrero de paja de Italia*, desató una serie de cuestionamientos por parte de los críticos teatrales en las páginas de los diarios *Clarín* y *La Prensa*. Gerardo Fernández, Ewin Félix Rubens y Jaime Potenze fueron los responsables de esgrimir algunas observaciones acerca de la selección del repertorio que caracterizó en esos años al teatro, ajeno, desde sus miradas, a las expectativas del público contemporáneo. Los cuestionamientos también se desplazaron hacia las decisiones estilísticas que

caracterizaron sus puestas en escena. A propósito del estreno de *El abanico*, Rubens publicó el 18 de mayo de 1978 una crítica en la que “objetaba la preocupación que la puesta mostraba por el desarrollo del movimiento escénico en desmedro de los rasgos de crítica histórica y social de la pieza”²⁴. En 1979, desde las páginas del diario *Clarín*, Gerardo Fernández también cuestionó el estreno de *Un sombrero de paja de Italia* por considerarla una elección desacertada para un teatro que debía preocuparse, fundamentalmente, por la formación cultural de la comunidad que lo sostiene económicamente²⁵. Jaime Potenze se plegó a la crítica de Fernández, poniendo el acento en los cambios realizados sobre el texto original, los cuales tenían, desde su mirada, la voluntad deliberada de producir efectos cómicos en los espectadores. Sin embargo, estas apreciaciones contrastan con la mirada que, en vísperas de la finalización de la gestión de Graziano, publicó el crítico Emilo Stevanovitch en las páginas de *El litoral*. Allí, el periodista afirmó que el director del Teatro Nacional Cervantes “supo demostrar que la tan demonizada palabreja “ética” aún subsiste, aunque más no sea con todas sus memorables puestas hechas sin cobrar un centavo, ya que las arcas de la Comedia Nacional estaban exhaustas, en mora o empeñadas en inverosímiles campañas de difusión”.²⁶

- 9 Como desarrollaremos a continuación, mientras que la gestión de Graziano tuvo evaluaciones diversas y contrapuestas, el desempeño de Kive Staiff al frente del Teatro Municipal San Martín fue celebrado de manera casi unánime a lo largo de todo el período. El perfil que desde los primeros años de gestión asumió el teatro municipal contribuyó a fortalecer ese consenso.

El regreso de Kive Staiff a la dirección del Teatro Municipal General San Martín

- 10 El desarrollo del Teatro Municipal General San Martín a lo largo de la década del 70 está marcado de manera indeleble por la figura de Kive Staiff y por el proyecto teatral que llevó adelante. Antes de ser convocado por el gobierno de las Juntas Militares, Staiff ya había desarrollado una breve gestión al frente del San Martín entre 1971 y 1973, bajo el régimen autoritario de Agustín Lanusse. Durante esos años, se produjeron algunas experiencias modernizadoras al interior del teatro: por un lado – a través de la convocatoria de Oscar Fessler para dirigir una versión de *El círculo de tiza caucasiense*, de Bertolt Brecht – el Teatro Municipal General San Martín consolidó la progresiva integración de directores provenientes del teatro independiente al teatro oficial. A la vez, durante esta primera gestión, Staiff produjo, en 1972, el primer estreno en el ámbito oficial de una obra de Griselda Gambaro (*Nada que ver*), bajo la dirección de Jorge Petraglia, otorgándole un lugar destacado a la estética neovanguardista inaugurada en el campo teatral de Buenos Aires a mediados de la década del sesenta. Tal como reconoce Leonardi, por fuera de los estrenos de algunos autores nacionales, esta primera gestión le imprimió a la programación del San Martín una identidad en la cual “la cultura europea funcionaba como un factor legitimante, característica que permanecería en el perfil del teatro, casi como un sello particular”²⁷. La investigadora coincide con Pellettieri²⁸ al considerar que el trabajo de Staiff partía de un criterio universalista y liberal de la cultura, coincidente con los postulados del movimiento teatral independiente durante la década del 30. En lo que refiere a la articulación del teatro con las esferas políticas y gremiales, esta primera etapa estuvo atravesada tanto

por conflictos políticos internos (y en particular con la Asociación Argentina de Actores, dirigida en ese momento por Juan Carlos Gené), como por rispideces y tensiones con los funcionarios de los gobiernos municipales y nacionales. En particular, tanto la obra de Gambaro antes mencionada como una versión de *Un enemigo del pueblo* – obra de Henrik Ibsen, dirigida por Roberto Durán en 1972 – fueron víctimas de la censura.

- 11 El intervalo que se abre entre las dos gestiones de Staiff en la década del setenta se produce entre 1973 y 1976, durante el tercer gobierno peronista. Bajo la presidencia de Isabel Perón y con la dirección de diversos funcionarios – Juan Oscar Ponferrada, Miguel Ángel Lerman, Alfredo Barcalde, Alberto Gibelli, Ariel Keller y Juan Rogelio Barra – el Teatro Municipal General San Martín afirmó la reivindicación de la tradición nacional y la presentación de autores y piezas del pasado teatral argentino (sobre todo a partir de 1974), omitiendo de la programación oficial expresiones que aludieran o reflexionaran sobre el recrudecimiento de la violencia social que por esos años se manifestaba en el país²⁹. Esta etapa marcó también un retroceso de los movimientos de modernización estética concretados por Staiff durante su primera gestión. En 1976, de la mano de Ricardo Freixá, funcionario nombrado por las Juntas Militares para gestionar la Secretaría de Cultura de la municipalidad de Buenos Aires, Staiff regresó a la dirección del Teatro Municipal General San Martín.
- 12 Para Osvaldo Pellettieri, 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)³⁰. 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”³¹. 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 la promoción de nuevos actores y directores, junto a la creación de un espacio dedicado a la experimentación. Efectivamente, a partir de 1976, el director del Teatro Municipal General San Martín 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 tendrá 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: 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. En 1980, la política de gestión del Teatro Municipal General San Martín incorporó otra novedad más, orientada a la producción editorial: en ese año comienza a publicarse la revista

Teatro. Según la nota editorial publicada en el primer número y redactada por el propio Staiff, la publicación se proponía expresar “la necesidad del Teatro Municipal General San Martín y de sus artistas de perpetuarse en la memoria afectiva del público, de consolidarse institucionalmente en la realidad cotidiana del espectador otorgándole un testimonio gráfico al que siempre podrán recurrir para ampliar el campo de su visión de un espectáculo, de un autor, de un tiempo histórico”³².

- 13 Respecto del criterio de selección de repertorio, el pulso modernizador que ya se advertía en la primera gestión, durante el inicio de la década del setenta, se afirmó en este segundo período. En esta etapa se representaron por primera vez en el teatro oficial obras de Heinrich Von Kleist, Nicolai Gogol, Harold Pinter o Samuel Beckett, con puestas en escenas ejecutadas por directores nacionales.³³ De forma complementaria, se estrenaron algunos espectáculos representativos de las poéticas de modernización y neovanguardia europeas, tales como *El casamiento*, de Witold Gombrowicz (con dirección de Laura Yusem) y *Anne Christie*, de Eugene O'Neill (dirigida por Santángelo). A ellas se le sumó la presencia de obras y autores europeos clásicos (como Molière, William Shakespeare, Georges Bernard Shaw, Pedro Calderón de la Barca o Edmond Rostand) y la visibilización de un conjunto de textos teatrales de autores nacionales, tales como Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum, Florencio Sánchez o Sergio De Cecco. Al igual que lo observado en el Teatro Nacional Cervantes, los primeros años del gobierno militar revelan en la programación del Teatro Municipal General San Martín una omisión prácticamente absoluta de autores nacionales contemporáneos, y una preeminencia de textualidades “residuales”: hasta 1978 sólo se presentaron en el teatro siete espectáculos de autores argentinos³⁴, sobre un total de 17 montajes representados. Las únicas excepciones se observan en la programación de los espectáculos infantiles.
- 14 Sin embargo, 1979 marca un cambio: a partir de ese año se produce una transformación en el sistema de repertorio, posibilitando la integración progresiva de un conjunto de autores y textualidades que emergieron a partir de la década del 60. Es el caso de *¿Qué quiere decir siempre?* (1979), de Diego Mileo; *El rictus* (1979), de Elio Galipoli; *La gripe* (1980) y *El visitante extraordinario* (1982), de Eugenio Griffiero; *Don Elías, campeón* (1981), de Hebe Serebrinsky; *Periferia* (1982), de Oscar Viale; *Subterráneo Buenos Aires* (1983), de Jorge Huertas; *Las horas inútiles* (1983) de Juan José Cresto; *Pido Gancho* (1983), de Máximo Soto; *Bienaventurados* (1983), de Jorge Hayes; y *Viana* (1983), de Andrés Balla. Desde nuestra perspectiva, es posible señalar una serie de estrategias desplegadas por los propios artistas del campo teatral de Buenos Aires que contribuyeron a transformar el sistema de repertorio del Teatro Municipal General San Martín a partir de este período. Durante los primeros años del golpe militar, algunas publicaciones periódicas dieron cuenta de manera temprana de la incomodidad que se advertía en un conjunto de autores por la omisión deliberada sobre su producción. Una pequeña nota, publicada en el diario *Crónica* en 1977, señalaba:
- “Se supo que existe un profundo malestar entre un grupo de destacados dramaturgos locales cuyas obras fueron defenestradas de la próxima temporada teatral oficial y privada, determinando que quienes tienen la posibilidad de dar cabida a los autores nacionales en las distintas salas de la urbe, los reemplazaron por “clásicos” universales, ignorando al parecer, que existe una corriente creativa muy importante”³⁵.
- 15 Dos años después, en un artículo destinado a elaborar un balance de la temporada teatral de 1979, la revista *Convicción* tituló: “Trajín teatral enorme, pero sin dramaturgos locales”³⁶. El autor de la nota, Yair Mossian, realizó un señalamiento

destacable acerca de la recepción que el amplio volumen de obras de autores extranjeros tuvo sobre los espectadores de Buenos Aires:

“Hubo mucho más oferta que demanda de buen teatro importado. Certeros espectáculos con textos de alto vuelo dramático firmados por Harold Pinter, Eugène Ionesco, Michel de Ghelderode, Samuel Beckett y Shakespeare, apenas duraron un mes en cartelera, con salas casi desiertas”³⁷.

- 16 El periodista consideró que la poca afluencia de los espectadores se debió a “la falta de comunión entre el artista y el público”³⁸, sin observar la incidencia de los mecanismos de legitimación inscriptos en el teatro oficial y el severo sistema de persecución que padecían los autores teatrales argentinos. Frente a estos dispositivos de exclusión y censura, en los últimos años de la década del setenta se observan una serie de acciones que oficiaron como respuesta a los sistemas de repertorio del teatro oficial motorizadas por un amplio conjunto de colectivos teatrales. En particular, podemos considerar las estrategias desplegadas por diversas compañías independientes, orientadas a visibilizar en el mapa de producción teatral a los autores nacionales, las cuales elaboraron una sólida red de cooperación entre actores, directores y dramaturgos. Así lo revela la programación y el sistema de repertorio elaborado por el Equipo del Teatro Payró en junio de 1977, dedicado íntegramente a la representación de autores nacionales, o el desarrollo programático que por esos mismos años llevó adelante el colectivo teatral “Grupo de Trabajo”, integrado por directores y dramaturgos como Carlos Gorostiza, Carlos Somigliana, Roberto Cossa y Héctor Aure. Posteriormente, en 1981, la creciente necesidad de visibilizar su trabajo y de constituir un frente de resistencia cultural al ejercicio represivo del gobierno militar llevó a un grupo de artistas teatrales a conformar un evento que marcará un antes y un después en la historia teatral de Buenos Aires: nos referimos al ciclo “Teatro Abierto 1981”³⁹. Tanto las acciones nombradas como el fenómeno emergente de Teatro Abierto pueden concebirse en términos de estrategias de supervivencia ante un campo intelectual “fracturado”⁴⁰. Estas acciones no repercutieron de la misma manera en las políticas culturales ejecutadas por los teatros oficiales: la progresiva incorporación de autores nacionales contemporáneos a la programación del Teatro Municipal General San Martín a partir de 1979 marca una clara diferencia con lo que se observaba en el Cervantes, en donde hasta el final del período dictatorial no se evidenció un volumen significativo de obras de autores argentinos posteriores a la década del sesenta. A la vez, en el caso particular del Teatro Municipal General San Martín, la incorporación de autores nacionales contemporáneos tuvo su correlato en la visibilidad que, desde las páginas de la revista *Teatro*, se le empezó a otorgar a la dramaturgia nacional en los primeros años de la década del 80, tal como se observa en el número 10 de la publicación, editada en febrero de 1983. En su nota editorial, titulada “Un teatro, un país”, Staiff afirmó:

“Si el teatro es espejo de las pasiones, de los deseos y de las angustias de todos los hombres, resulta inevitable que, para los argentinos, sean sus propios dramaturgos los más adecuados intérpretes de las contradicciones y los proyectos de la comunidad”⁴¹.

- 17 Staiff no creó en el Teatro Municipal General San Martín un equipo estable de directores, pero sí desplegó una convocatoria regular de algunos creadores en la que se observa la integración de una serie de artistas provenientes del teatro independiente, ya se trate de figuras consolidadas (el caso de los ya nombrados Boero o Roberto Durán) o de directores emergentes (el caso de Julio Ordano, Rodolfo Graziano, Hugo Urquijo, Laura Yúsem, Roberto Vega, Juan Cosín o Luis Agustoni). El trabajo de Boero resulta

particularmente destacable: su participación es constante dentro de la programación del teatro a partir de 1977, cuando es convocada para llevar adelante la puesta en escena de *La Casa de Bernarda Alba*, obra del autor español Federico García Lorca. Dada su enorme repercusión, la puesta se mantuvo en cartel durante la temporada de 1978. A partir de allí, Boero dirigió en el Teatro Municipal General San Martín cinco nuevos montajes. La presencia de la directora permite reconocer la dimensión ambigua que se advierte en la gestión de Staiff respecto de las prácticas de persecución características del dispositivo de censura. Boero fue señalada en diversas oportunidades como una artista subversiva. De acuerdo a la información publicada por el Ministerio de Defensa de la Nación, a partir de 1979 figuró en las listas negras elaboradas por las Juntas Militares, y fue caracterizada como una artista que integraba la “Fórmula 4”, es decir, aquellos que registraban antecedentes ideológicos marxistas y que por lo tanto no podían desempeñar cargos en la administración pública, ni recibir la colaboración o el auspicio de agentes estatales.

- 18 A la vez, durante el período analizado, una serie de directores y directoras que iniciaron sus trayectorias durante la década del 70 (Laura Yusem, Hugo Urquijo, José Bove, Julio Ordano, Juan Cosín, Roberto Vega, Rodolfo Graziano, Luis Agustoni, entre otros) fueron convocados por la gestión del teatro. La afluencia de nuevas estéticas convivió con la producción de algunos directores que ya habían participado del circuito oficial, tales como Roberto Durán, María José Paolantonio, Jorge Petraglia u Omar Grasso.
- 19 Al igual que lo señalado en el caso de Boero, el ingreso de Laura Yusem al Teatro Municipal General San Martín permite reconocer un nuevo quiebre con los modos de censura y segregación del régimen militar. Si bien Yusem no figuraba en las listas negras elaboradas por el gobierno autoritario, su trayectoria artística anterior podría haber sido señalada como un “agente de infiltración subversiva” dentro del ámbito cultural público, según los criterios y las categorías de la burocracia militar. En la primera etapa de su trayectoria, la directora formó parte de La Podestá, un grupo de teatro militante vinculado al Partido Justicialista que realizó diversas acciones político-teatrales entre 1971 y 1974. Según reconstruye Verzero, La Podestá “tuvo una actividad sistemática, fundamentalmente, como apoyo a la candidatura peronista del Frejuli, que postulaba la fórmula Héctor Cámpora-Vicente Solano Lima para las elecciones del 11 de marzo de 1973”⁴². En el mismo estudio, Verzero reproduce un volante de la agrupación publicado en mayo de 1973, en el cual se describen los lineamientos políticos y artísticos que definen su marco de acción. Allí, los integrantes del grupo afirman que los trabajadores de la cultura tienen un lugar en el esquema de la lucha desplegada por el Movimiento Nacional Peronista y señalan: “Nuestra voluntad de ser protagonistas del proceso de reconstrucción nacional nos afirma en nuestro trabajo de organización y de práctica revolucionaria”⁴³.
- 20 A diferencia de las miradas contrapuestas que suscitó la gestión de Graziano, la política de gestión llevada adelante por Staiff “fue destacada de manera unívoca. Solo tuvieron una recepción dispar algunas obras de autores nacionales tradicionales, como *El organito* de Armando y Enrique Santos Discépolo”⁴⁴. El éxito y la renovación en la convocatoria de público, al igual que la mirada aprobatoria de la crítica teatral sobre su desempeño, fueron algunos de los factores que determinaron la continuidad de Staiff luego de la restauración democrática, inaugurando un nuevo período en la gestión del Teatro Municipal General San Martín que se prolongará hasta 1989.

Conclusiones

- 21 Con diversos matices, las gestiones llevadas adelante por Kive Staiff y por Roodolfo Graziano al frente de las dos instituciones teatrales oficiales más importantes del país le otorgaron un lugar destacado a una programación en la que primaron las textualidades europeas o la reivindicación de textos de autores nacionales del pasado teatral. El sistema de valores implícito en estos criterios de selección puede ponerse en correlación con las características específicas que el discurso militar asumió a la hora de concebir su intervención en el ámbito cultural. Según Andrés Avellaneda, la censura y la persecución elaborada por el gobierno de facto se articuló a partir de dos grandes unidades de significado: por un lado, asumió la subordinación del sistema cultural a un orden moral, y consideró que dicho sistema puede ser manipulado producto de la infiltración ideológica. De manera simultánea, el gobierno militar concibió la encarnación del sistema cultural en un territorio de pertenencia definido (lo católico/cristiano), en abierta oposición con expresiones de corte “marxista/comunista”⁴⁵. En este sentido, el gesto de exclusión de autores nacionales contemporáneos en el sistema de repertorio de las dos instituciones teatrales estudiadas constituyó una variante más del complejo sistema de censura elaborado por el régimen militar, el cual contemplaba estrategias más formales y visibles (decretos, clausuras, obras retiradas de cartel, intentos de desalojos) junto a otras que no podían ser directamente adjudicadas a agentes estatales. La omisión de textualidades nacionales contemporáneas tuvo como finalidad excluir de la programación oficial una serie de imaginarios que, o bien establecían márgenes de disenso con el régimen militar, o bien eran considerados como potenciales agentes de difusión de ideas “subversivas”. De forma complementaria, los criterios de programación en ambas instituciones confrontaron con los modos de producción y el sistema de repertorio que por esos años se desplegó en el circuito teatral independiente. Estas acciones contribuyeron a suscitar, a partir de 1979, cambios dentro del sistema de repertorio llevado adelante por Graziano y Staiff, con propuestas y resultados diversos según el caso.
- 22 En lo que refiere a la política de convocatoria de los directores y las directoras teatrales, desde los inicios del gobierno de facto es posible observar en ambas instituciones la inclusión de algunos creadores que habían padecido la censura, integraban listas negras o que habían sido señalados como artistas que debían quedar excluidos del ámbito oficial. La presencia de estas “grietas” en la esfera teatral estatal permite confirmar algunas hipótesis acerca del sentido de la oportunidad que en muchos casos caracterizó al ejercicio de la censura. Como señalan Gociol e Invernizzi, al observar los criterios de prohibición de artistas o producciones culturales
- “es interesante tomar en cuenta también aquellos casos en los cuales una obra es definida como peligrosa, pero el asesoramiento de inteligencia recomienda analizar si su persecución es oportuna o políticamente adecuada en ese momento. Es decir que, algunas veces, los militares estaban dispuestos a subordinar la calificación teórica o la identificación del enemigo a la necesidad política”.⁴⁶
- 23 Sin embargo, las zonas de indeterminación que se advierten no inhiben la posibilidad de pensar ambas instituciones oficiales como espacios de ratificación de los esquemas macropolíticos implementados por el régimen militar. En este sentido, como afirma Verzero, no es posible elaborar categorías totalizantes para pensar las gestiones

teatrales de los espacios oficiales en términos de “teatros de resistencia” o “teatros del régimen”⁴⁷.

- 24 En esta misma dirección, el recorrido realizado en este artículo deja abiertos un conjunto de interrogantes respecto de las poéticas de dirección teatral elaboradas por algunos de los creadores pertenecientes al movimiento teatral independiente que formaron parte de la programación oficial. Según advierte Jorge Dubatti,

En la predictadura y durante los años de la dictadura el teatro independiente, que ya en una de sus orientaciones internas iba deviniendo micropolítico desde los 60 (como advirtió lúcidamente Tirri, 1973), se transforma en un espacio de resistencia y, en muchos casos, de preservación y reelaboración de la militancia frente a la imposibilidad, por la cruenta represión, de trabajar macropolíticamente al servicio de la izquierda. El teatro independiente contribuye a fundar espacios cuya intensidad y construcción de sentido son transformadas en auténticos correlatos de la militancia política.⁴⁸

- 25 Por lo tanto, consideramos que es necesario interrogarse a futuro por las maneras en que las poéticas de dirección provenientes del teatro independiente desarrollaron diversas estrategias de intervención “micropolítica”⁴⁹ al interior de las instituciones oficiales, desafiando la censura y posibilitando la emergencia de una “voz oblicua”⁵⁰ y de imaginarios disensuales a las premisas ideológicas características del régimen autoritario. Las lecturas que *a posteriori* se llevaron adelante sobre un conjunto de producciones teatrales desarrolladas en el Teatro Municipal General San Martín dan cuenta de ese fenómeno.⁵¹

- 26 La interacción entre el movimiento teatral independiente y los espacios oficiales demanda una nueva mirada que complemente el análisis de las trayectorias de los directores convocados y del sistema de repertorio elaborado por los teatros públicos de Buenos Aires. Esta perspectiva deberá orientarse hacia un análisis de los espectáculos desarrollados en la esfera oficial y del diálogo que mantuvieron con el contexto social inmediato, es decir, de la articulación que se advierte entre el análisis inmanente de las poéticas teatrales y sus enlaces con la historicidad social. De esta manera, será posible iluminar las estrategias de disenso que caracterizaron a las artes escénicas durante la última dictadura cívico-militar, y observar el estatuto político que se expresó en un amplio espectro producciones teatrales.

NOTAS

1. Palermo, Vicente; Novaro, Marcos, *La dictadura militar, 1976-1983: del golpe de estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 19.

2. Zayas de Lima, Perla, “Censura teatral en Buenos Aires durante la época del Proceso”, en Pellettieri, Osvaldo (Dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, 2001, p. 259 - 263.

3. Dubatti, Jorge, *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos, 2012.

4. Bettendorff, Paulina; Chiavino, Nicolás, *Discurso y control cultural en la Argentina*. Buenos Aires, Santiago Arcos 2021.
5. Invernizzi, Hernán; Gociol, Judith. *Un golpe a los libros: Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires, Eudeba, 2007.
6. Risler, Julia, *La acción psicológica: dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones (1955-1981)*. Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones, 2018.
7. García Canclini, Nestor. “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, en García Canclini, N. (ed.) *Políticas culturales en América Latina*, México (D.F), Editorial Grijalbo, 1987, p. 13-62.
8. Verzero, Lorena, “Clandestinidad, oficialidad y memoria: planos y matices en las artes escénicas durante la última dictadura argentina”, en revista *Anagnórisis*, n° 16, diciembre, 2017, p. 147-171.
9. Verzero, Lorena, *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*, Buenos Aires, Biblos, 2013.
10. A.a.v.v, *Cuarenta años. Teatro San Martín*. Buenos Aires, Teatro San Martín, 2000.
11. Arlt, Mirtha, “El teatro Nacional Cervantes”, en Pellettieri (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1983)*, Buenos Aires, Galerna, 2002, p. 205.
12. Para encontrar un antecedente similar respecto de este esquema de producción es necesario remontarse a 1936, cuando Antonio Cunill Cabanellas asume la dirección artística del Teatro Nacional de la Comedia (luego denominado Teatro Nacional Cervantes). Hasta 1940 Cabanellas estará a cargo de prácticamente la totalidad de los espectáculos estrenados dentro del Teatro Nacional Cervantes.
13. “Vida privada”, revista *Mercado*, 6 de enero de 1977, p. 45.
14. Dubatti, Jorge, ref. 3, p. 286-287.
15. Rodríguez, Martín; Lusnich, Ana Laura, “La recepción del teatro de Arte”, en Pellettieri, O. (Dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro Actual (1976-1998)*, 2001, p. 208-224.
16. Desde nuestra perspectiva, la obra nombrada junto a *Sucedo lo que pasa*, de Griselda Gambaro, *Telarañas*, de Eudardo Pavlovsky, y *Visita*, de Ricardo Monti – estrenadas entre 1976 y 1978 – propusieron una crítica oblicua de la experiencia de la sociedad civil frente a los dispositivos de represión estatal, el repliegue de la participación pública y la penetración capilar en la vida cotidiana de la violencia estatal ejecutada por el gobierno de la Juntas Militares.
17. Graham-Jones, Jean, *Exorcizar la historia: el teatro argentino bajo la dictadura*, Buenos Aires, Inteatro, 2018.
18. Raymond Williams define la tradición selectiva como “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social” (Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997, p. 153).
19. Luego de la experiencia de *Juegos a la hora de la siesta*, durante la primera etapa de su producción dentro del circuito independiente, Julio Ornado dirigió *Tres por Synge*, espectáculo integrado por tres textos dramáticos del autor irlandés John Millington Synge.

20. 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, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997, p. 144).
21. Rodríguez, Laura Graciela, *Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983). Estado, funcionarios y políticas*. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura. 42, 2015. Recuperado de: 10.15446/achsc.v42n2.53338. p. 302. El subrayado es nuestro.
22. Rodríguez, Laura Graciela, ref. 21, p. 316.
23. Rodríguez, Martín; Lusnich, Ana Laura, “La recepción del teatro de Arte”, en Pellettieri, O. (Dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro Actual (1976-1998)*, Buenos Aires, Galerna, 2002, p. 208-224.
24. Rodríguez, Martín; Lusnich, Ana Laura, ref. 23, p. 211.
25. Rodríguez, Martín; Lusnich, Ana Laura, ref. 23, p. 212.
26. Stevanovich en Arlt, ref. 11, p. 204.
27. Leonardi, Yanina, “Teatro y Estado 1973-1976: La planificación del desencuentro”, 2013, en *Teatro XXI. Revista del GETEA*, año XVIII, n° 33, primavera, 2013, p. 33.
28. Pellettieri, Osvaldo, “El perfil del Teatro Municipal General San Martín”, en Pellettieri, O. (Dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1983)*, Buenos Aires, Galerna, 2001, p. 199-202.
29. Verzero, Lorena, ref. 9, p. 204.
30. Pellettieri, Osvaldo, ref. 28, p. 199-202.
31. Pellettieri, Osvaldo, ref. 27, p. 202.
32. Staiff, Kive, “Editorial”, *Revista Teatro*, año 1, n° 1, 1980, p. 1.
33. Si bien no fueron realizadas por directores argentinos, algunos de estos autores ya habían sido representados en el Teatro Cervantes a través de la visita de compañías internacionales. Es el caso de la obra *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, estrenada en 1975 bajo la dirección de Dominique Houdart o de *Landscape and silence*, obra de Harold Pinter estrenada en 1976 bajo la dirección de Patrick Lau.
34. Nos referimos a: *Dulce...dulce vida*, de Wilfredo Ferrán y Victor Buchino (1976); *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez (1976); *Nuestra Bella que duerme*, de Alberto Rodríguez Muñoz (1976); *Los mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel (1976); *El reñidero*, de Sergio De Cecco (1977); y *Mustafá y Mateo*, de Armando Discépolo, dentro el espectáculo *Discépolox2* (1977).
35. Diario *Crónica*, 3 de febrero de 1977, p. 24.
36. Mossian, Yair, “Trajín teatral enorme, pero sin dramaturgos locales”, revista *Convicción*, 1 de agosto de 1979.
37. Mossian, Yair, ref. 33, p. 55.
38. Mossian, Yair, ref. 33, p. 56.
39. Para un análisis pormenorizado del fenómeno Teatro Abierto en sus diversas ediciones remitimos a los siguientes estudios: Villagra, Irene, *Teatro Abierto 1981: Dictadura y Resistencia Cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*. Buenos

Aires, Ediciones Al Margen, 2013; Manduca, Ramiro, *Teatro Abierto (1981-1983): Teatro y política en transición a la democracia* [Tesis de licenciatura inédita], Universidad de Buenos Aires, 2018; Saura Clares, Ana Laura, *El Movimiento Argentino Teatro Abierto (1981-1985). Escena, Política y Poéticas Dramáticas* [Tesis de doctoral inédita], Universidad de Murcia, 2018.

40. Sarlo, Beatriz, “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”, en Sosnowski (Comp.) *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2014, p. 96-107.

41. Staiff, Kive, “Un teatro, un país”, *Revista Teatro*, año 3, n° 10, febrero, 1983, p. 3.

42. Verzero, Lorena, *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*, Buenos Aires, Biblos, 2013, p. 172.

43. Verzero, Lorena, ref. 40, p. 172.

44. Rodríguez, Martín; Lusnich, Ana Laura, “La recepción del teatro de Arte”, en Pellettieri, O. (Dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro Actual (1976-1998)*, Buenos Aires, Galerna, 2001, p. 212-213.

45. Avellaneda, Andrés, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/ 1 y 2*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, p. 19-21.

46. Invernizzi, Hernán; Gociol, Judith, *Un golpe a los libros: Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires, Eudeba, 2007, p. 51.

47. Verzero, Lorena, “Clandestinidad, oficialidad y memoria: planos y matices en las artes escénicas durante la última dictadura militar”, *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n° 16, diciembre de 2017, p. 168.

48. Dubatti, Jorge, *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos, 2012, p. 276.

49. Guattari, Felix; Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006.

50. O'Donell, Guillermo. *Contrapuntos: ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*. Buenos Aires, Prometeo, 2007.

51. En 1988, a partir de una mirada retrospectiva sobre la puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba* realizada en 1977, el crítico Gerardo Fernández afirmó: “Alejandra Boero supo calar en profundidad en la pieza y vertebrar su versión – ascética y despojada como una tragedia clásica – sobre una idea-eje, la del Poder, que sin embargo no le hizo perder pasión. Consiguió así una gran alegoría sobre el autoritarismo y la represión, especialmente oportuna en la Argentina en el momento de su estreno” (Fernandez, Gerardo, “Veinte espectáculos en la memoria”, en *Escenarios de Dos Mundos. Tomo 1*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, p. 162).

RESÚMENES

El siguiente trabajo se propone analizar las gestiones teatrales desarrolladas por Rodolfo Graziano en el Teatro Nacional Cervantes y por Kive Staiff en el Teatro Municipal General San

Martín – dos espacios escénicos pertenecientes a la esfera oficial y emplazados en la Ciudad de Buenos Aires –, durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Nos centraremos en dos ejes de análisis: la observación de las transformaciones que se advierten en los sistemas de repertorio de ambas instituciones oficiales durante el gobierno de las Juntas Militares y los criterios de selección de los directores y directoras teatrales que formaron parte de su programación en el mismo período. El recorrido del artículo elaborará una perspectiva que visibilice los procesos contradictorios en las dinámicas de producción escénica del ámbito estatal y su vínculo con la política cultural desplegada por el régimen autoritario.

The following paper aims to analyze the theatrical managements developed by Rodolfo Graziano at the Teatro Nacional Cervantes and by Kive Staiff at the Teatro Municipal General San Martín during the last Argentine civil-military dictatorship (1976-1983). We will focus on two axes of analysis: the transformations in the repertory systems of both official institutions during the government of the Military Juntas and the selection criteria of the theater directors who were part of their programming during the same period. The article will elaborate a perspective that shows the contradictory processes of the dynamics of stage production in the state sphere in connection with the cultural policy deployed by the authoritarian regime.

ÍNDICE

Keywords: History of Argentine theater, Official Theater in Buenos Aires, Military dictatorship

Palabras claves: Historia del teatro argentino, Teatro oficial Buenos Aires, Dictadura militar

AUTOR

EUGENIO SCHCOLNICOV

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina / Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires / Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires