AISTHESIS N° 79 (2026): 39-59 ▪ ISSN: 0718-7181
Instituto Interdisciplinario de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile

doi.org/10.7764/Aisth.79.3

El «rumor Staiff». Volver a los orígenes de Teatro Abierto, repensar el teatro porteño en la última dictadura militar

The «Staiff Rumour». Returning to the Roots of Teatro Abierto to Reflect on Theatre in Buenos Aires during the Last Military Dictatorship

Ramiro Alejandro Manduca
CONICET / Instituto de Investigaciones Gino Germani,
Buenos Aires, Argentina
ramiromanduca@gmail.com

Resumen

Se ha considerado que uno de los detonantes para la conformación del mítico movimiento Teatro Abierto fue la declaración del director del Teatro Municipal General San Martín (TMGSM), Kive Staiff, al presentar la temporada de 1981, en la que habría afirmado que la exclusión de autoras o autores argentinos contemporáneos se debía a la «inexistencia» de los mismos. Un minucioso trabajo de archivo me permite afirmar que en los medios de gran tirada no se registró tal declaración; sin embargo, el rumor se cristalizó como un hecho. Analizaré su pregnancia y potencia performativa reconstruyendo el lugar que ocupaban Staiff y el TMGSM en esos años a partir de las intervenciones públicas del director hacia 1981, para comprender por qué aparece como el antagonista perfecto para la emergencia de este movimiento. Volver sobre los orígenes de Teatro Abierto supone un ejercicio que va más allá de reconstruir la genealogía de este singular acontecimiento: implica iluminar la complejidad de las tensiones que atravesaban al campo teatral de la época.

Palabras clave: Teatro porteño, rumor, dictadura, Kive Staiff.

Abstract

It has been suggested that one of the catalysts for the formation of the groundbreaking Teatro Abierto movement was the statement made by the director of the Teatro Municipal General San Martín (TMGSM), Kive Staiff, when presenting the 1981 season, in which he allegedly claimed that the exclusion of contemporary Argentine playwrights was due to their «non-existence». Meticulous archival research allows me to state that no such statement was recorded in the mainstream media; nevertheless, the rumour took on the force of fact. I shall analyse its significance and performative power by reconstructing the position occupied by Staiff and the TMGSM during those years, based on the director's public statements around 1981, to understand why he appears as the perfect antagonist for the emergence of this movement. Returning to the origins of Teatro Abierto is an exercise that goes beyond reconstructing the genealogy of this singular event: it involves shedding light on the complexity of the tensions that ran through the theatrical field of the time.

Keywords: Buenos Aires theatre, rumour, dictatorship, Kive Staiff.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2026
Fecha de aceptación: 19 de mayo de 2026

Introducción

Pensar el teatro durante la última dictadura argentina ha sido, hasta hace poco, casi sinónimo de una experiencia particular: Teatro Abierto. Sin embargo, en las últimas décadas un conjunto relevante de estudios (La Rocca, «Rompiendo la piñata»; Logiódice; Longoni; Verzero; y Vidal, entre otros/as) amplió la cartografía de experiencias teatrales críticas o resistentes tanto en términos de escala geográfica como en amplitud de experiencias. Incluso, las investigaciones sobre aquel movimiento mítico originado en Buenos Aires por dramaturgos de la tradición realista hallaron nuevos enfoques, ya sea desde una profundización en las poéticas teatrales (Saura Clares, *El movimiento argentino Teatro Abierto* y *Teatro Abierto (1981-1985))* o desde el análisis histórico de nuevos acervos documentales como el archivo personal del principal impulsor, Osvaldo Dragún (Manduca, «Teatro Abierto (1981-1986)»; Villagra, *Teatro Abierto 1981*; *Estudio crítico de fuentes*; *El devenir de Teatro Abierto*).

Precisamente, en otros trabajos, he pensado a este movimiento como un prisma del campo teatral porteño entre la última dictadura y la transición democrática. En términos ópticos, un prisma remite a un objeto que divide la luz en los colores espectrales que la componen. Es decir, aquello que en apariencia se muestra de manera indiferenciada, a través de un prisma es posible observarlo en sus partes y lo espectral toma una nueva entidad. Por la relevancia que asumió Teatro Abierto en el periodo, su estudio desde esta perspectiva me permitió iluminar las transformaciones y continuidades que exceden al propio movimiento e involucran al conjunto del campo teatral en el lapso complejo entre dictadura y posdictadura (Manduca, «Teatro Abierto (1981-1986)»).

Esta descomposición supuso, asimismo, un ejercicio de desmitificación (Barthes) que implicó, por un lado, reconstruir las tramas previas compuestas por un múltiple y subterráneo proceso de resistencias teatrales moleculares (Manduca, «Teatro Abierto como punto de llegada») en las que Teatro Abierto apareció como un punto de convergencia, pero no como una excepcionalidad. Estas resistencias asumieron rasgos diversos hasta 1981: proliferación de talleres de actuación que permitieron sostener el encuentro y los proyectos de creación colectiva en ámbitos privados durante los años de mayor represión; la conformación de cooperativas teatrales con enorme repercusión en la cartelera porteña escenificando obras que apelaron a estrategias oblicuas en escena para sortear la censura; la apertura de nuevas salas como el Teatro del Picadero que ampliaron el circuito *off* y brindaron espacios propicios para la experimentación; campañas de la Asociación Argentina de Actores como las de 1980 denunciando con énfasis la censura,[1] e incluso festivales como los Encuentros

1 Entre julio y octubre de 1980 hubo una serie de censuras a obras teatrales del circuito independiente porteño que los medios de comunicación definieron como una verdadera «ola». A diferencia de coyunturas previas, la Asociación Argentina de Actores desplegó una visible campaña que llevó a que el cuestionamiento a los censores llegara, incluso, a las páginas de la *Revista Para Ti* («Los Censores. Quiénes son y cómo trabajan», *Para T*i, 6/10/1980). Las censuras y las respuestas desde el campo teatral han sido analizadas en Manduca, «Teatro Abierto (1981-1986)».

de las Artes,[2] en los que los propios referentes que luego conformarían Teatro Abierto tuvieron un rol dinamizador.

Mirar desde este prisma al campo teatral me permitió dimensionar con mayor profundidad las relaciones entre teatro, Estado y sociedad durante los años dictatoriales. Así, fue posible identificar modalidades y temporalidades diversas en la implementación de los controles y la censura (Manduca y Schcolnicov, «Represión, censura y contracensura»), pero también, y de manera central para este trabajo, las formas de gestión y los rasgos productivos[3] de estas, en el caso de los teatros oficiales con sede en la Ciudad de Buenos Aires: el Teatro Nacional Cervantes y el Teatro Municipal General San Martín (TMGSM). Ambos, paradójicamente, vivieron su época dorada durante la dictadura.

Sobre la segunda de estas instituciones, y particularmente sobre su director, Kive Staiff, me centraré en las próximas páginas, ya que justamente aparece como uno de los antagonistas de las y los dramaturgos nacionales que dieron origen a Teatro Abierto. De acuerdo con innumerables testimonios, sumado al cierre de la cátedra de Teatro Argentino en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, fue una declaración de Staiff ante la prensa al momento de presentarse la temporada teatral de 1981 la gota que rebalsó el vaso y que puso a las y los dramaturgos en movimiento para construir una contundente respuesta. Staiff habría afirmado que no programaba a autores argentinos contemporáneos porque estos no existían. Sin embargo, un minucioso trabajo de archivo me permite afirmar que nada de esto salió en los medios de gran tirada. No obstante, el rumor tuvo sus alcances performativos en ese momento y en las memorias posteriores. Lo que me propongo analizar, entonces, son las condiciones de sustento para ese rumor. ¿Por qué las y los dramaturgos decidieron antagonizar con Staiff y el San Martín? ¿Qué características revestía esta institución? ¿Qué aspectos influyeron en la pregnancia de este detonante dentro de las memorias de sus protagonistas? Estas preguntas guiarán la indagación de las siguientes páginas. En un primer apartado me detendré en las características asumidas por el TMGSM durante la dictadura, para posteriormente avanzar sobre una serie de declaraciones públicas de Kive Staiff en el año 1980, luego de lo que me adentraré en la dinámica de los sectores independientes en ese mismo año, para finalmente analizar cómo el conjunto de estos aspectos se articula con el rumor y el desencadenamiento de Teatro Abierto

2 Los Encuentros de las Artes se realizaron en 1980 y 1981, en múltiples sedes. Estuvieron impulsadas por artistas vinculados al Partido Socialista de los Trabajadores (PST) y tendieron a nuclear jóvenes y artistas consagrados de diversas disciplinas como el mismo Ángel Elizondo y, más relevante aún para esta investigación, Osvaldo Dragún, quien fuera miembro de la comisión organizadora. He trabajado sobre ellos tanto en mi tesis de maestría como de doctorado; Manduca, *Por una hora menos de sueño* y «Teatro Abierto (1981-1986)».

3 Esta perspectiva se enmarca y enlaza con una serie de estudios previos que en los últimos años han comenzado a indagar en otras «tecnologías de poder» implementadas por el régimen militar que, desde una mirada foucaultiana habilitan a pensar una «dimensión productiva» frente a los rasgos censorios y represivos que más atención concentraron en las investigaciones iniciales sobre la cultura en esos años (Risler).

El TMGSM en dictadura

Staiff fue una de las personalidades más relevantes del teatro argentino en la segunda mitad del siglo xx. Crítico teatral desde 1956, gestor de espacios independientes desde 1958, fundador de la revista *Teatro xx* y columnista de los medios «modernizadores de los 60» como *Confirmado*, *Análisis* y *La Opinión*, ya en 1972 tuvo su primer paso por la dirección del San Martín, al que volvería entre 1976 y 1989 y, por tercera y última vez, entre 1998 y 2010 (Manduca, «Teatros oficiales»). Si se toma como punto de partida la refundación del teatro desde 1960 con la inauguración del edificio diseñado por Mario Roberto Álvarez en la calle Corrientes, de los 65 años de existencia, 27 lo tuvieron de director a Staiff. Previamente a su gestión de 1976, ningún director había permanecido por más de 2 años en el puesto.[4]

Los años transcurridos entre 1976 y 1983 fueron en los que el San Martín tuvo su época dorada y logró configurar, en términos de Osvaldo Pellettieri, «un sistema teatral propio» que no solo implicó la selección de un tipo de repertorio, la conformación de un elenco estable, la selección de directores y directoras, y el trabajo con escenógrafos específicos, sino que también sostuvo como características relevantes una concepción del teatro como hecho didáctico, cosmopolita, progresista ideológicamente y en el que primó el culto a la originalidad («El perfil» 99-202). Este último rasgo se expresó en un número destacado de iniciativas, tales como la creación del Grupo de Titiriteros, el Ballet de Danza Contemporánea y la revista *Teatro*, la concreción de giras nacionales e internacionales, la firma de convenios para adaptaciones televisivas de las obras y la inauguración de una nueva sala –la Cunill Cabanellas– (Schcolnicov). También en ese periodo, se cimentó un modelo de gestión con los rasgos propios de un «mecenazgo liberal» subsidiario mediante una intensa participación de empresas en el financiamiento del teatro (Pallini).

El hecho de que los años de la última dictadura hayan constituido un momento de enorme visibilización y consolidación para el TMGSM ha suscitado diversas interpretaciones. Para Laura Mogliani, lo que primó en la gestión de Staiff fue la autonomía respecto a los planes oficiales de la dictadura, incluso incorporando al elenco estable del teatro a artistas que eran parte de las listas negras confeccionadas por el régimen, tales como Alejandra Boero (85). Por su parte, Esteban Buch se ha referido al TMGSM en este periodo como una «isla» dirigida por un funcionario liberal y supuestamente «apolítico» como Staiff, en la que fue posible producir obras cuya calidad y estilo ilustraban un espacio de relativa libertad con el riesgo de funcionar como coartada que

4 Como ha reconstruido Carlos Fos, el «viejo Teatro Municipal» fue producto de la derogación, en el año 1943, de la ordenanza N° 8.612 que tan solo seis años antes le había otorgado a Leónidas Barletta la concesión del edificio ubicado en la Av. Corrientes 1530 para el funcionamiento del Teatro del Pueblo, institución fundante del movimiento de teatro independiente (Fukelman). En el año 1950, en el centenario del fallecimiento de José de San Martín, el Teatro Municipal adoptó el nombre del prócer con el que aún hoy se lo conoce. En 1953 la sala fue cerrada para su refacción. Los proyectos para su ampliación y reforma arquitectónica, al igual que sus cambiantes gestiones, no escaparon a la inestabilidad política de estos años y llevaron a que la reinauguración del nuevo complejo tuviera lugar recién en 1960.

atenuara la cara totalitaria del régimen (47). Como alternativa a estas lecturas, tanto en mi tesis de doctorado como en trabajos desarrollados conjuntamente con Eugenio Schcolnicov he apelado a pensar a las lógicas de gestión de Staiff como parte de las «zonas grises» (Lvovich) por las que diversos agentes estatales se movieron durante el periodo dictatorial. Esto implicó establecer negociaciones y transacciones entre el plano cultural con los diversos intereses políticos e incluso económicos sostenidos por el régimen militar, con el fin de sedimentar el proyecto creador del director. Iniciativas novedosas como las giras internacionales a una docena de países latinoamericanos en 1980 y a la Unión Soviética en 1982 –despliegue inédito para un teatro oficial hasta entonces– dan cuenta de esas sinergias no exentas de contradicciones (Manduca y Schcolnicov, «Usos productivos»).

Para ejemplificar ese lugar en el que supo moverse el director del teatro resultan esclarecedoras algunas iniciativas que, *a priori*, parecerían inauditas en el contexto de la última dictadura militar. Con motivo de los 20 años del Teatro y del IV Centenario de la Segunda Fundación de Buenos Aires[5] el 13 y 14 de diciembre de 1980 tuvieron lugar dos jornadas de festejos en las que el San Martín abrió sus puertas gratuitamente e incluso desplegó espectáculos sobre la avenida Corrientes. Se trató de un evento que –al decir de Staiff en la conferencia de prensa de su lanzamiento– buscaba ser «una gran fiesta de la que participen todos» («Celebrará sus 20 años»). En esos dos días se realizaron actividades desde la mañana hasta la noche para que, en palabras del director: «el público, sostén y destinatario del esfuerzo, pueda asistir a todo lo imaginable dentro de las actividades del teatro» («El San Martín a puertas abiertas»). Desde las 10 de la mañana hasta la madrugada 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* (con la actuación protagónica de Alfredo Alcón) .El número 2 de la revista *Teatro* le dedicó 7 páginas a la reseña de los festejos en las que se jerarquizaban, antes que el texto, las imágenes, con el fin de dar cuenta de la masividad del evento y retratar la emotividad que envolvió al público. Allí se estimaba que entre los dos días circularon cerca de 76.000 personas que colmaron las salas, el hall y las veredas. También en este caso se definía al fenómeno como una «manifestación popular sin precedentes en la historia cultural argentina» («Fiesta» 55). Pero, aun más, la crónica sentenciaba hacia el final que estos festejos eran «un ejemplo generador de una reacción en cadena» que servía «no sólo para ratificar las proyecciones del San Martín y sus consecuencias ilimitadas e imprevisibles como institución al servicio comunitario», sino que también ponía en

5 Los festejos del IV Centenario de la Ciudad implicaron un despliegue significativo de obras y actividades en las que también confluyeron los objetivos refundacionales sobre que buscaba asentarse la gestión del intendente, brigadier Osvaldo Cacciatore. En lo estrictamente teatral, aparte de la gira 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 ya 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 (ver: Garramuño).

evidencia «la adhesión y el amor sin retaceos de los argentinos, frente a expresiones artísticas del más empinado y digno nivel» («Fiesta» 60).

El festejo de 1980 cerraba un año en el que el programa de Staiff había dado pasos trascendentales. Las jornadas de diciembre conjugaban su intención de garantizar un teatro de calidad con la convocatoria de un público más amplio. Una fiesta con desbordes, pero controlados –como la rotura de alguna vidriera por la presión de la multitud–, acorde con los tiempos que corrían. Por esto mismo, si con Bajtín podemos concebir a los festejos impulsados por la Municipalidad de Buenos Aires como «fiestas oficiales, es decir, como prácticas ritualizadas donde (en oposición a las fiestas populares carnavalescas) se (re)afirman las jerarquías sociales, se reglamentan las alegrías y juegos permitidos, y se moralizan cuerpos, actitudes y deseos en base al canon dominante» (cit. en González 64), las escenas del San Martín parecen adquirir una lógica propia, distinta, escurridiza que abonaba en cierta manera a los objetivos festivos oficiales, pero construía simultáneamente dinámicas de encuentro vitales que friccionaban las premisas monolíticas castrenses.

El repertorio y la cuestión de los autores nacionales

Staiff propuso un «manejo limitado de la utopía de modernidad» a través de la incorporación en la programación 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, «El perfil» 199-200). También fueron incluidas versiones de clásicos del teatro universal que sedimentaban una «identidad en la cual la cultura europea funcionaba como un factor legitimante que se convertiría en el sello del teatro» (Leonardi 33). 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 marca también la promoción de nuevos actores y directores. Ejemplos de las obras que ocuparon la cartelera del TMGSM por estos años son *La casa de Bernarda Alba* (1977) de Federico García Lorca, con dirección de Alejandra Boero; *El jardín de los cerezos* (1978) de Antón Chéjov, con dirección de Omar Grasso; *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, dirigida por Hugo Urquillo y *Hamlet* (1980) de William Shakespeare, dirigida, nuevamente, por Grasso, entre otras.

Tal como ha señalado Eugenio Schcolnicov, es sugerente que este repertorio de claros rasgos universalizantes comenzó a sufrir alteraciones a partir de 1979. Si bien con las obras antes mencionadas convivieron otras de autores nacionales de la primera parte del siglo xx, fue este año en el que se comenzó a incluir de manera paulatina obras de dramaturgos y dramaturgas nacionales que habían emergido en la década del 60, sin embargo, sus principales referentes quedaron exceptuados. Es así que, a partir de

ese momento, se estrenaron obras como *¿Qué quiere decir siempre?* (1979), de Diego Mileo; *El rictus* (1979), de Elio Gallipoli o *La gripe* (1980) de Eugenio Griffero.

Ahora bien, fue precisamente en 1980 y en el marco de la Gira Hispanoamericana –iniciativa trascendental en tanto se trató de la primera vez en la que el elenco del teatro se subía a escenarios fuera de nuestras fronteras (Manduca y Schcolnicov, «El fin de la infancia»)–, que comenzarían a hacerse de manera más explícita los cuestionamientos respecto a la ausencia de las y los principales dramaturgos contemporáneos en la programación. Una primera señal es posible rastrearla en la prensa mexicana. El 14 de mayo salió publicada en el diario *El día* con el sugestivo título «El teatro argentino no ha desaparecido, se han producido sólo cambios lógicos» una entrevista a Staiff realizada por el crítico teatral José Enrico Gorlero. Se trató de un diálogo punzante en el que el entrevistador fue allanando el terreno para poner en tensión, de manera sutil, a la programación del TMGSM con la situación política argentina. Crecientemente, el diálogo derivó hacia un terreno pantanoso. El crítico apeló a un tono ingenuo desde el que, sin embargo, manifestó el estado que sobrevolaba a los autores argentinos del momento llevando a que emerja cierta incomodidad en la respuesta de Staiff:

> Gorlero: Me extraña mucho no ver en la lista de gente que trabaja en TMGSM, a un nombre clave para el teatro independiente que es Osvaldo Dragún. ¿No han trabajado obras de él? En América Latina se dice con insistencia que es un autor poco valorado en su país
>
> Staiff: No son muchos los autores de movimiento independiente, quizás podría mencionar a Carlos Gorostiza. Pero no, no planteamos hasta ahora montar algo de Dragún, no llegó la ocasión. Sin embargo, en Buenos Aires se pusieron todas sus obras. No me animaría a decirlo, pero hay en este momento un proceso de revisión del tipo de teatro de Dragún, ese tipo de teatro llamado naturalista. Tal vez sea eso. No conozco las últimas producciones de Osvaldo, no sé si sigue afiliado a la misma propuesta estética o cambió, me gustaría saberlo (Gorlero 7).

De la pregunta de Gorlero se desprende una clara intención de evidenciar el lugar silenciado de los autores de la generación del 60 en los ámbitos estatales. Staiff por su parte, esquivaba la pregunta en sus trazos gruesos, dejando sentado, sin embargo, una distancia estética con los referentes del teatro independiente cuyos postulados, afirmaba dubitativamente, se encontraban en un proceso de revisión. Hacia el cierre de la entrevista, Gorlero volvía sobre la situación del teatro independiente, más particularmente del «teatro político» referenciado por el crítico en obras como las de Ricardo Monti a principios de los 70. La respuesta de Staiff remarcaba la persistencia de este teatro adaptado a nuevas circunstancias, concluyendo con una afirmación que, en algún punto, es posible de ser pensada en tensión con la propia narrativa que se cristalizará en torno a su gestión: «Ningún teatro puede constituirse en una isla totalmente aislada o encerrada en una campana al vacío, despegado de la realidad que lo circunda. Y nuestra realidad ha sido muy fuerte, lo es todavía, como para que la podamos ignorar» (Gorlero 7).

Los ecos del exitoso año 80 continuaron en los primeros meses del año entrante. La revista *Pájaro de Fuego*, por ejemplo, dedicó la tapa del mes de marzo a los 20 años del San Martín y le realizó una extensa entrevista a su director. De ella, lo que me interesa destacar es un intercambio en particular. Luego de preguntar sobre la flamante sala Cunill Cabanellas –que había sido abierta el año anterior en el subsuelo del teatro donde antes funcionaba una cafetería– el entrevistador sumaba una perspicaz afirmación: «Dicen que Kive manda a los autores nacionales al sótano...». La respuesta fue enfática:

> No es cierto, hemos hecho autores nacionales en las salas Casacuberta y Martín Coronado. Hacemos en esa sala autores argentinos buscando nuevas formas de expresión. Respeto la discusión porque creo que la gente tiene derecho a emitir su juicio sobre un teatro que le pertenece, no tengo ningún problema en reconocer mis errores, he cometido muchos y voy a seguir cometiéndolos (Mileo 93).

Tan solo un mes después, Staiff fue entrevistado por Mona Moncalvillo en la revista *Humor*.[6] En el extenso diálogo, el director afirmaba que no había tenido escollos ni limitaciones en su gestión debido, principalmente, a que había encarado la misma con «una adecuada y realista visión de la realidad del país» (Moncalvillo 63). Desde su perspectiva, esta era asemejable a la del teatro, ya que se encontraba en una etapa dolorosa que comparaba con el paso de la adolescencia a la adultez. Sumados a estos aspectos, entendía que sus éxitos tenían puntales fundamentales en las autoridades. En sus palabras: «esto me está pasando a mí que tengo un gran secretario de Cultura y un gran intendente... y hasta me animaría a decir que tengo un gran secretario de Economía. Sin el apoyo de ellos muy poco hubiéramos podido hacer por más buenas intenciones que tuviésemos» (Moncalvillo 63). Frente a la insistencia de la periodista respecto a la existencia o no de censura en el desarrollo de su función –Moncalvillo llegó a decirle «Me llama la atención que nunca le hayan dicho no, tal cosa podría traer aparejado un problema»–, Staiff respondió tajantemente: «Realmente no hubo nunca censura. Si no realmente se lo diría [...] creo tener un mérito y obviamente tengo un constante diálogo con mi secretario de Cultura y me permito hablar en nombre de él. Si hay algún mérito en esta gestión, es la buena observación de la realidad argentina y eso es un buen hilo conductor, me ha guiado bien» (Moncalvillo 65). Sin explicitar su táctica, evidenciaba las coordenadas de esta: adecuar la programación a los marcos de posibilidad. Ahora bien, fue nuevamente frente a la pregunta por los autores nacionales que el director pareció estallar:

6 Mara Burkart (156-157) en su investigación sobre la revista *Humor* ha destacado la impronta que le imprimió Moncalvillo a la publicación. Sus reportajes a diversas personalidades de la cultura permitieron reconstruir tramas culturales densas de las últimas décadas en Argentina. Asimismo, su perfil fue audaz y profundo, interrogando incisivamente a sus entrevistados/as sin por ello quitarles centralidad. La periodista, además, tenía un hermano militante de Montoneros desaparecido y debido a su compromiso con la búsqueda de él fue despedida de la Agencia Télam donde trabajaba previamente.

> M. M.: ¿Por qué el repertorio incluye pocas obras nacionales?
> K. S.: ¿Quién dijo eso?… No es justo, es una de las cosas que nos dicen, pero no es justo… El teatro se ha mantenido en un 50 % de obras argentinas o más y ahora mismo vamos a hacer «Relojero» de Discépolo, vamos a hacer «El jardín robado» de María Rosa Rubertino, vamos a hacer «Don Elías Campeón» de una «nouvelle» autora llamada Hebe Serebrisky, vamos a hacer «El extraño visitante» de Eugenio Griffero. Son cuatro obras argentinas, y luego vamos a hacer algunos clásicos [...] El año pasado ni hablar, más del 50 % de nuestro repertorio estuvo formado por obras de autores argentinos. Por otra parte, debo decir que a mí siempre me han tratado mal desde ese punto de vista, no soy un nacionalista «a la page» parece. Yo no creo que la condición de argentino otorgue un «bill» de talento a nadie, respecto de nada. Creo sí, que este Teatro es un Teatro al que hay que llegar duramente. **Creo, por lo pronto, que estamos haciendo algo que, en otros órdenes, no está haciendo nadie, que es apelar a cierta producción de vanguardia que no tiene escenarios en los cuales expresarse.**
> M. M.: Una de las características del Teatro francés e inglés, que los ha hecho grandes, es que defienden mucho a sus autores. Nosotros los descuidamos. Nosotros en general siempre miramos hacia afuera.
> K. S.: No estoy de acuerdo. Si usted mira la cartelera de Buenos Aires, y esto ocurre desde siempre, va a ver una enorme cantidad de obras de autores argentinos, decenas de obras… Tal vez nuestras lágrimas sean, porque de pronto, no aparecen los grandes talentos que quisiéramos tener [...] Se escribe mucho teatro y se estrena mucho; yo no creo que en Argentina haya muchos autores que tengan sus obras sin estrenar... No lo creo de ninguna manera (Moncalvillo 64).

De manera similar a las respuestas dadas en México a Gorlero respecto a la ausencia de Osvaldo Dragún en el repertorio, los argumentos de Staiff parecieran jerarquizar una distancia estética con los autores argentinos más consagrados, un agotamiento de sus propuestas. De allí que haya focalizado en el carácter experimental de las puestas realizadas en la sala Cunill Cabanellas y que, al mismo tiempo, haya lamentado que no existieran, en ese momento, «los talentos que quisiéramos tener». Si bien no negaba la persistencia de un teatro nacional contemporáneo al que caracterizaba con una vigorosa presencia, evidentemente no lo consideraba pertinente en su programación. Conjuntamente, su perfil alejado de los rasgos nacionalistas asociados a las gestiones peronistas enfatizaba su lugar dentro de un espectro liberal de la intelectualidad, cuya inserción en el marco de las instituciones culturales de la dictadura aparece como un punto a profundizar.

1980: éxito de cooperativas teatrales, denuncia contra la censura y apertura de nuevas salas

¿Pero qué ocurría en los teatros independientes de Buenos Aires en esos años? El estado de conocimiento actual acerca de las prácticas artísticas y culturales en dictadura nos aleja de la imagen de páramo o apagón cultural construida en los primeros años de la posdictadura. Para 1980 no solo la cartelera de Buenos Aires «gozaba de buena salud», sino que también habían comenzado a desplegarse campañas cada vez más visibles contra la censura del régimen. Fue ese mismo año que la Asociación Argentina de Actores denunció y logró dar gran visibilidad, por ejemplo, al atropello sufrido por tres obras entre julio y octubre –*La sartén por el mango*, de Raúl Portales; *Apocalipsis según otros*, de Ángel Elizondo y *Cocktail Show* de Jean Francois Casanovas–, masificando de manera inédita hasta entonces los reclamos del campo teatral al respecto. También en ese mismo año 80, el llamado «*Off* Corrientes», es decir, el circuito independiente por fuera de la avenida que concentra las ofertas teatrales comerciales/empresariales, empezó a ampliar sus salas. Por un lado, a través de la asociación entre Osvaldo Giesso y el Equipo Teatro Payró (cooperativa que producía sus obras en la sala homónima) para la construcción de un nuevo espacio como parte de los Teatros de San Telmo, que eran propiedad de este último con el fin de estrenar y llevar adelante allí las funciones de la obra *Marathon* de Ricardo Monti. Por otro, con la apertura del Teatro del Picadero en julio de 1980. Esta sala se trató de un emprendimiento compartido por Antonio Mónaco y Guadalupe Noble –hija del difunto Roberto Noble, fundador del diario *Clarín*–. Ubicado en el pasaje Rauch, a metros de la avenida Callao, en su breve historia, se trató de un teatro que albergó propuestas escénicas disruptivas y novedosas. Allí estaba representándose *Apocalipsis según otros* al momento de su censura y a fines de ese mismo año sería la sede principal del primer Encuentro de las Artes.

Con más relevancia aún a los fines de este trabajo, 1980 estuvo marcado por el éxito que lograron una serie de obras realizadas por cooperativas. Una nota publicada en la revista del diario *Clarín* hacía eco del éxito de este modo de producción en el «*Off* Corrientes» afirmando que habían competido de igual a igual e incluso se habían impuesto sobre grandes producciones comerciales («Memoria y balance» 6). Allí entrevistaban a Humberto Serrano y Julio González Paz como parte del elenco de *El viejo criado* (escrita y dirigida por Roberto Cossa), a Laura Yusem y Gabriela Galán, directora y escenógrafa, respectivamente, de *Boda blanca*,[7]a Rubens Correa

7 *Boda blanca* se estrenó en la sala Planeta. El elenco estuvo conformado por: Luis Campos, Ana María Castel, Martha Rodríguez, Marilina Ross, Rubén Szuchmacher, Susana Torres Molina, Susana Yasán. El vestuario, la escenografía y la iluminación corrieron por cuenta Graciela Galán. La realización de la escenografía fue de Rubén Costa y de vestuario de Livia Vasignana. La asistencia de dirección fue Filiberto Mugnani y Sara Vinocur. La dirección general de Laura Yusem

y Manuel Callau de *Los siete locos*[8] y a Jaime Kogan, Ricardo Monti y Arturo Maly –director, autor y uno de los actores– de *Marathon*. Se trataba de obras que habían sido destacadas tanto por la buena recepción de la crítica como por la afluencia de público. Entre las y los entrevistados había acuerdo para explicar el fenómeno. Para Kogan se trataba de un teatro que «decía cosas que en otros espectáculos se ocultan», y esto es lo que atraía al público. Para Callau, era un teatro protagonizado por jóvenes en muchos casos «con un fervor contagioso y unas ganas que se transmiten sin ninguna mezquindad ni control». Finalmente, Galán sentenciaba que a diferencia del circuito comercial se trataba de «una creación total, sin limitaciones ni censuras» («Memoria y balance» 5). La libertad para crear y decir sin ataduras aparecía al mismo tiempo como denominador de los procesos creativos y elemento de atracción para el público. También sobre los escenarios comenzaban a limarse las restricciones dictatoriales.

Compartiendo esta impronta, otra de las obras que fue producida en modo de cooperativa durante ese año y que obtuvo importante resonancia fue *Lisístrata. La rebelión de las mujeres*[9] de Aristófanes, adaptada por Patricio Esteve y representada en la Sala 2 de los Teatros de San Telmo los días lunes y martes, durante los meses de noviembre y diciembre. En las diversas entrevistas realizadas con motivos de su estreno, tanto la actriz Leonor Manso como Esteve y el director Villanueva Cosse enfatizaron la actualidad de la obra. Ante la pregunta de *La Razón* respecto a los motivos que la llevaron a elegirla, la actriz respondía: «Porque es una realidad de nuestro momento. El tema de la obra es violento. Es nuestra realidad cotidiana» («Leonor Manso» 14). Al igual que los miembros de las cooperativas entrevistados por *Clarín*, también en este caso se trataba de una creación en la que se jerarquizaba el poder expresarse poética y libremente acerca de la realidad circundante. En otro artículo, Esteve sostenía una línea de argumentación similar: «Esta es una obra por la vida, por los sentidos, por la utopía

8 *Los siete locos* de Roberto Arlt, con adaptación de Carlos Antón, Rubens Correa y Pedro Espinosa, fue estrenada el 6 de agosto de 1980 en el Teatro del Picadero. El elenco estuvo conformado por: Carlos Demartino, Rosario Lungo, Haydée Mascaró, Leonardo Odierna, César Pruzzo, Mario Riccio, Jorge Daniel Amosa, Carlos Baraldo, Amalia Canedo, Carlos Cardini, Diana Castro, Daniel César, César Cicerone, Aurora De La Paz, Ricardo De La Torre, Luis Fux, Norberto Galzerano, Omar Hamer, Alberto Mastromauro, Rosmarí Monastirsky, Lucila Pelleschi, Oscar Rodríguez, Hebe Brugo, Claudia Nebbia, Graciela Neira, Aito Pelleschi, Hebe Vardino, Manuel Vicente, Marcelo Pérez, Manuel Callau, Julio Pellegrini, Alberto Eisen, Jorge Bazá De Candia, Luis Fux, Julio Pelleschi, Carlos Weber, Ricardo Díaz Mourelle, Carlos Antón, Mabel Decoud, Luis Alcalde Maestro, Élida Sinoca, Ethel Favel, Ana Ferrer y Lila Di Palma. Escenografía: Gastón Breyer. Música original y sonido escénico: Rolando Mañanes. Flauta: J. Del Hoyo. Violoncello: Juan C. Pagliano. Órgano electrónico: Rolando Mañanes. Diseño de maquillaje: Hugo Grandi. Vestuario: María Aransáez y Sandra Venturini. Realización de máscaras: Daniel Paligani, Doris Baum y Adriana Alevy. Iluminación: Gastón Breyer y Rubens Correa. Peluquería de actores y actrices: Luis Enrique. Fotografía: Antonio Legarreta. Ayudantes de dirección: Mabel Decoud e Ingrid Pellicori. Asistente de dirección: Adhelma Lago. Puesta en escena y dirección general: Rubens Correa. Operador y edición de sonido: Enrique Zalcman. Operador de luces: Luis Collado. Realización escenográfica: ACTO. Realización de vestuario: Jorge Bazá De Candia, Amalia Canedo, ACTO. Asesor de esgrima y lucha: Hernán Martínez. Jefe de escena: Héctor Chama. Administrador general: Víctor Watnik. Productor general: ACTO. Material de maquillaje creado por Kareen Horn exclusivamente para la obra.

9 *Lisístrata. La rebelión de las mujeres* sobre temas de Aristófanes adaptada por Patricio Esteve fue estrenada en los Teatros de San Telmo el 2 de noviembre de 1980. El elenco estuvo conformado por: Leonor Manso, Laura Palmucci, Verónica Rohan, Rubí Montserrat, María Visconti, Ana Larronde, Guillermo Renzi Carlos Repetto, Miguel Dedovich, Claudio Gallardou, Víctor Manso, Miguel Terni y otros. Escenografía: Jorge Sarudiansky. Vestuario: María Julia Bertotto. Música: Andrés Goldstein. Coreografía: Beatriz Amabile. Dirección general: Villanueva Cosse.

de volver a gozar de un vino, de una caricia, del sol» («La rebelión de las mujeres» 5). En años signados por la desaparición y la muerte, los sentidos movilizados a partir de la relectura de Aristófanes enfatizaban la vida, el encuentro y la paz, y se posicionaban en las antípodas del régimen.

En un sentido similar es rememorada la experiencia de *Los siete locos*. La obra dirigida por Correa consistió en una adaptación teatral de la más conocida novela de Roberto Arlt y su continuación, *Los lanzallamas*, trabajo realizado por el director junto a Carlos Antón y Pedro Espinosa. El proceso de trabajo había comenzado en 1979 en el seno del grupo ACTO. Este espacio tuvo sus orígenes en septiembre de 1978 como producto de las sinergias estético-políticas de Rubens Correa y Raúl Serrano, y fue nutrida por estudiantes y profesores de sus respectivas escuelas. Los móviles para esta iniciativa aparecen detallados en el programa de mano de la obra de Arlt:

> Somos un grupo de gente de teatro que coincidimos en creer que el arte en general, y el teatro en particular, se nutren de la vida misma y deben opinar sobre ella, pero por medios profundamente estéticos. Pensamos que el artista de un arte colectivo, como es el teatro, necesita desarrollarse en un trabajo grupal, que le permita investigar en la creación de un lenguaje consecuente con sus principios artísticos. La realidad teatral de nuestro país no alienta la realización de proyectos artístico-culturales, obligando al actor a ser instrumento de planteos comerciales. En experiencias anteriores diversos artistas hemos intentando resolver este problema, uniéndonos sólo para concretar un espectáculo, mas todo el esfuerzo realizado, tanto en la producción, promoción, como en los logros artísticos, se diluían una vez terminado el mismo. Nosotros creemos que esto era así, porque el acento estaba puesto en el plano artístico, descuidando el de la producción. En consecuencia, creamos ACTO (Cooperativa de producción y trabajo), grupo formado por actores, directores y personas interesadas en apoyar este tipo de proyectos (Cooperativa ACTO 1).

Los planteos estético-políticos allí esbozados, como recuerda Correa en sus memorias, se complementaban con un modo particular de financiamiento que implicaba el reemplazo del productor clásico por la creación de un fondo integrado por numerosos pequeños productores. Para esto lanzaban a la venta «acciones» a partir de las que financiarían las obras. De acuerdo con un documento de la cooperativa citado por el director:

> Cada acción participará de los resultados económicos de todos los espectáculos que genere el grupo. Así, el accionista podrá recuperar su dinero y las ganancias que pueda producir. Luego del primer estreno, se hará una liquidación semestral. Todo accionista podrá participar de un «curso» o «taller» para espectadores, que consistirá en una serie de charlas mensuales a cargo de representantes de las distintas ramas del quehacer teatral (Correa 117).

Se trataba entonces de poner en marcha un proyecto en el que se articulaba a los creadores con el público haciéndose cargo, este último, del teatro que deseaba ver. El estreno de *Los siete locos* se realizó el 6 de agosto de 1980, exactamente un año antes de que estallara la bomba en el mismo Teatro del Picadero. La pieza fue recibida con entusiasmo por la prensa destacando sobre todo la disposición escénica acorde a las posibilidades que brindaba la estructura polivalente del flamante teatro («El mundo de Arlt» 5; «Opulenta versión escénica» 19; «Espectacular presencia» 28).

Un último aspecto que me interesa destacar es el modo en que fue articulada la difusión, ya que remite nuevamente al éxito de las cooperativas en este año y a la creciente organización de los teatristas. Hacia octubre de ese mismo año, con algunos meses en cartel, empezaron a publicarse avisos conjuntos de *El viejo criado*, *Boda blanca*, *Marathon* y *Los siete locos* bajo la leyenda «Consagrados como lo mejor de 1980» y los respectivos datos de las salas. Este modo de planificar la publicidad, sumado a las estrategias de financiamiento implementados por el grupo ACTO dan cuenta de una serie de saberes acumulados y de una vitalidad en la producción escénica independiente que permite dimensionar los alcances del fenómeno.

Como parte de una nota de balance sobre lo ocurrido en ese año, la revista *Acción* le preguntaba al dramaturgo Roberto Cossa «a que se debía la movilidad del teatro independiente en situaciones culturales que parecían poco propicias», cuestión a la que respondió con un diagnóstico y una hipótesis a futuro:

> De estos espectáculos [los producidos en cooperativa], el que menos preparación llevó fue un año. Esto es el resultado de un proceso que es para mí una constante: ante determinadas coyunturas históricas, hay un reflujo a la meditación, al trabajo en conjunto, a la experimentación. Y el teatro es el que más posibilita esto porque es grupal [...]. Todo esto fue dando estos frutos que no son casuales, aunque tampoco sé si es un punto de partida para otras experiencias o se agota acá. No sé, repito, si esto que acaba de darse es la coincidencia de que grupos que estaban trabajando arrancaran en el mismo año o es, en cambio, el resultado de otro proceso difícil de codificar y que va a seguir dando frutos (cit. en Espinosa 12).

Aún con incertidumbres acerca del porvenir, sus palabras arrojaban un balance a las luces positivo. Otra nota panorámica de lo acontecido en ese año, publicada en el diario *Clarín* y escrita por Rómulo Berruti, se titulaba «los muertos que vos matáis... el teatro que vos matáis… goza de buena salud» (22-23). Si, por un lado, como se recorrió en los apartados previos, estos dramaturgos quedaban exceptuados de la cartelera oficial del San Martín, sea por recaudos políticos y/o diferencias estéticas de parte de Staiff, por otro, el lugar que parecían recuperar entre el público y la crítica aparece sin dudas como destacado.

El rumor, los detonantes y Teatro Abierto

Volviendo la mirada al San Martín y su director, fue precisamente el anuncio de la cartelera de 1981 el detonante de la polémica. Si bien en las crónicas periodísticas sobre la conferencia de prensa, como he mencionado en la introducción, no hay referencia a ningún tipo de pronunciamiento puntual de Staiff («Programación»; «La temporada»; «Se anunció temporada») e incluso el repertorio de ese año –tal como aparecía en la nota de *Humor* antes citada– incluyó al menos dos obras de autores argentinos contemporáneos (Serebrisky y Griffero), esa instancia se cristalizó como uno de los acontecimientos detonantes para la emergencia de Teatro Abierto. En múltiples entrevistas y escritos –contemporáneos y posteriores–, los protagonistas del movimiento han adjudicado al director del San Martín la afirmación de que no se estrenaban autores argentinos en las salas del teatro citadino debido a que estos no existían. El más destacado de ellos, dado que planteaba tácitamente el debate con Staiff, fue el publicado por Roberto Cossa el 6 de junio de 1981 en el diario *Clarín*. Allí, además de anunciar la realización del primer ciclo de Teatro Abierto, planteaba: «Si en los teatros oficiales no se dan nuestras obras, si en los canales de televisión no nos mencionan, si no figuramos en ninguna de las bolillas del programa de la principal escuela de teatro ¿los argentinos existimos?» (Cossa 17).

En cuanto a las intervenciones a posteriores que también refieren tácitamente a los dichos de Staiff, es necesario destacar el texto «¿Cómo lo hicimos?», escrito por Osvaldo Dragún en 1996, al cumplirse 15 años del primer ciclo. Allí el dramaturgo planteaba «De pronto la negación. A alguien se le ocurrió decir que el autor argentino no existía» (De La Rosa y Santillán 98). También Carlos Gorostiza, al rememorar los inicios de Teatro Abierto en su autobiografía, escribía:

> Desde todos los ámbitos culturales dirigidos por la dictadura era negada una dramaturgia argentina viva: ¿Por qué los teatros oficiales representan solamente obras de autores argentinos muertos?
> –Porque los vivos no existen y no los podemos inventar.
> Esta fue la respuesta que recibió un ingenuo o perspicaz periodista (Gorostiza 221).

Sumadas a estas referencias, la apelación a las declaraciones de Staiff se reiteran en las entrevistas realizadas en lo que fue mi investigación doctoral, así como también en otras, como las de Irene Villagra, que incorpora fragmentos de ellas en sus libros (*Teatro Abierto 1981*).

Más allá de la ausencia de registros de tal expresión en la prensa, es evidente que desde finales de 1980 en adelante la controversia se había instalado y de allí la recurrencia con la que Staiff había sido interpelado al respecto. Ahora bien, lo sugerente de la situación es que, frente a lo inasible de lo dicho, lo que aparece como sustento en la versión de los impulsores del movimiento es el rumor.

Los rumores, como ha señalado Marc Bloch, pueden ser considerados fuentes de información trascendentales para la reconstrucción de acontecimientos históricos. Lo relevante en ellos no es corroborar su falsedad, sino centrarse en la eficacia que adquieren en determinado contexto para expresar emociones y sentimientos, lo que en términos del célebre historiador puede ser definido como «estados de ánimo colectivos». Su origen en muchos casos tiene que ver con relatos, memorias u observaciones imprecisas de sujetos que, sin embargo, transcienden debido a que encuentran recepción y condiciones favorables en las sociedades en las que se difunden. Estas consideraciones son retomadas por Federico Lorenz y moduladas para el contexto argentino durante la última dictadura y la transición. Más precisamente, Lorenz se propone pensar los rumores en torno a los mutilados de la Guerra de las Malvinas. El historiador argentino agrega a lo planteado por Bloch que «los rumores pueden derivar en mitos sociales que pugnarán con otros a la hora de establecer la verdad sobre determinados hechos históricos» (Lorenz 7) junto a ello subraya que «el valor analítico de la historia de un rumor radica en que nos ofrece algunos elementos para comprender la época que lo escuchó con avidez y lo difundió» (9).

Volviendo al campo teatral y adoptando esta perspectiva, podemos decir que el «rumor Staiff» sobre la inexistencia de autoras y autores argentinos contemporáneos fue contingente con una temporada del teatro porteño que estuvo marcada por obras de autores argentinos que lograron un enorme éxito y fueron acompañadas de manera contundente por la crítica, como se demostró en el apartado previo. Junto a ello, los procesos de organización de los teatristas contra la censura se profundizaron, así como también la conformación de espacios de articulación como los ya mencionados Encuentros de las Artes o el *Decamerón Criollo*. Este último fue un ciclo fallido y predecesor de Teatro Abierto para el que muchos de las y los participantes posteriores del movimiento habían comenzado a escribir obras apelando a metáforas y estrategias cómicas a través de las cuáles erigir un discurso crítico en términos sociales y políticos (Manduca, «Teatro Abierto (1981-1986)»). En ambos, un eslabón común conecta esas experiencias previas con Teatro Abierto: la participación de Osvaldo Dragún, como vocero del primer Encuentro y como principal nexo entre el Grupo Taller, impulsor del Decamerón y el resto de los dramaturgos.

Conjuntamente, y en términos macropolíticos, a decir de Hugo Quiroga, en 1981 comenzó el «agotamiento» (208) del régimen al calor del infructuoso diálogo político que la dictadura había lanzado un años antes, la crisis económica del modelo Martínez de Hoz, las disputas internas por la sucesión presidencial, las denuncias internacionales a las violaciones de los derechos humanos y las expectativas, finalmente frustradas, de los alcances que tendría la insinuante apertura de Roberto Viola. Fue en esta conjunción de coordenadas, generales respecto al debilitamiento de la dictadura y particulares de las dinámicas del campo teatral, que la figura de Staiff quedó en el centro de la «contraofensiva de los teatristas» (Rodríguez y Lusnich 214) que confluyeron en Teatro Abierto.

A modo de cierre

Volver sobre los orígenes de Teatro Abierto desde la perspectiva desplegada en este escrito permite conocer mucho más que los detonantes de la emergencia de este movimiento trascendental, ya que su surgimiento implica adentrarse en los pliegues de la dinámica del campo teatral durante los años de la última dictadura militar.

Comprender los motivos y el carácter performativo de lo que aquí denominé «rumor Staiff» supone desentrañar el lugar que el TMGSM ocupaba en esos años, consolidando un perfil distante del que podría adjudicarse a una institución oficial de la dictadura más violenta de la historia argentina. Se trataba de un teatro vital y dinámico que convocaba a la comunidad a reunirse festivamente en sus salas y veredas, con un elenco estable que incluía entre sus directores escénicos a referentes del teatro independiente quienes, a su vez, integraban las listas negras confeccionadas por el régimen. Este aspecto vuelve aún más paradójico el lugar antagónico en el que fue posicionado a través del «rumor».

Elegir a Staiff como oponente en un momento en que el Teatro San Martín se encontraba en pleno esplendor puede pensarse, entonces, como una táctica eficaz para visibilizar los reclamos de dramaturgos y dramaturgas excluidas de las carteleras oficiales, tanto por el sentido crítico de sus producciones como por su desencuentro estético con el director general del teatro.

Asimismo, reconstruir algunas de las redes de asociación de teatristas en ese decisivo año 1980 permite advertir, en perspectiva, los modos de reagrupamiento que surgieron en la búsqueda de restablecer lógicas colectivas de producción y creación, así como de articular respuestas escénicas –aunque de carácter elíptico– al autoritarismo del régimen. Se trató de experiencias significativas que lograron la complicidad y el acompañamiento tanto del público como de la crítica. Es en la conjunción de estas coordenadas donde debe inscribirse el «rumor Staiff» y la emergencia de Teatro Abierto.

En definitiva, Staiff era un crítico y gestor consagrado, una figura que mantenía un diálogo estrecho con autores, autoras, directores y directoras; no se trataba, en absoluto, de un «extraño» proveniente de las entrañas del régimen. Colocarlo en el centro de la escena permitió amplificar la discusión en un contexto favorable, en el que las tramas organizativas de los teatristas comenzaban a fortalecerse y en el que la denuncia de la censura se volvía un canal cada vez más frecuente para cuestionar al régimen (como también lo fue, en esa coyuntura, la situación económica).

Asimismo, el rumor, en tanto fenómeno que produce efectos concretos más allá de su verificación, aparece como una reapropiación e inversión de las lógicas políticas del régimen militar donde el juego entre mostrar y ocultar –lo hecho, pero no comprobable– habilitaba la expansión capilar del terror. En este caso, el rumor funcionó como un dispositivo para construir un antagonista de envergadura y posicionar, en otro plano, la exclusión de las carteleras oficiales como una de las múltiples modalidades de censura de la época. El paso del tiempo sedimentó ese rumor en hecho y a Teatro Abierto en mito.

Referencias

Barthes, Roland. *Mitologías*. Siglo XXI, 2003.

Berruti, Rómulo. «Teatro: los muertos que vos matáis...». *Clarín*. 21 de diciembre de 1980, pp. 22-23.

Buch, Esteban. *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*. Fondo de Cultura Económica, 2016.

Burkart, Mara. *De* Satiricón *a* Humor. *Risa, cultura y política en los años setenta*. Miño y Dávila, 2017.

«Celebrará sus 20 años de vida el Teatro San Martín». *La Nación*, 30 de noviembre, 1980, p. 7.

Cooperativa ACTO. «Los siete locos (programa de mano)». Archivo Instituto Nacional de Estudios Teatrales, 1980.

Correa, Rubens. *Una vida en el Teatro Argentino. Rubens W. Correa. Conversaciones con Sandra Wainszelbaum*. Instituto Nacional del Teatro, 2023.

Cossa, Roberto. «¿Acaso existe el autor teatral argentino?». *Clarín*, 6 de junio de 1981, p. 8.

«El mundo de Arlt, con magia escénica». *Clarín Espectáculos*, 13 de agosto de 1980, p. 5.

«El San Martín a puertas abiertas. Cuarenta y ocho horas festejando». *Clarín*, 18 de diciembre de 1980, p. 25.

«Espectacular presencia de Los siete locos de Arlt». *La Opinión*, 15 de diciembre de 1980, p. 28.

Espinosa, Pedro. «En un contexto cultural sumamente problemático el teatro argentino ha vuelto a dar en esta temporada pruebas de su enorme vitalidad». *Revista Acción*, 16 al 31 de diciembre de 1980, p. 12.

«Fiesta». *Revista Teatro*, n° 2, marzo de 1981, pp. 54-60.

Fos, Carlos. *El viejo municipal: el sistema de producción público y su relación con el teatro independiente*. Nueva Generación, 2014.

Fukelman, María. «El concepto de "teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944». Tesis para optar al título de doctora en Historia y Teoría de las Artes. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Garramuño, Carlos. «Buenos Aires, 400 años. Primera nota. Ricardo Freixá. "Queremos que todos participen"», *Pájaro de Fuego*, n° 21, 12/1979.

«La rebelión de las mujeres de Patricio Esteve en San Telmo». *La Prensa*, 20 de noviembre de 1980, p. 5.

González, Alejandra Soledad. *Juventudes (in)visibilizadas: Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina*. Ediciones de la Universidad Nacional de Córdoba, 2018.

González de la Rosa, Adys y Juan José Santillán. *Osvaldo Dragún, la huella inquieta. Testimonios, cartas, obras inéditas*. Editorial INTeatro, 2014.

Gorlero, José Enrico. «Entrevista con Kive Staiff: El teatro argentino no ha desaparecido se han producido sólo cambios lógicos». *El Día* (México), 14 de mayo de 1980.

Gorostiza, Carlos. *El merodeador enmascarado. Algunas memorias*. Seix Barral, 2004.

La Rocca, Malena. «Rompiendo la piñata del mundial. Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina». *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, vol. 12, 2018, pp. 2.020-2.271.

——. «Somos jóvenes y estamos prohibidos. Tramas culturales, performances y acción política durante la última dictadura militar argentina». *Culturas juveniles y contraculturas en Iberoamérica, siglo xx*, editado por Ivone Meza-Huacuja, Sergio Moreno Juárez y Gloria Graterol Acevedo. Universidad Nacional Autónoma de México -Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2022, pp. 211-242.

«La temporada del San Martín». *Clarín*, 17 de diciembre de 1980, p. 19.

Leonardi, Yanina. «Teatro y Estado 1973-1976: La planificación del desencuentro». *Teatro XXI. Revista del GETEA*, año XVIII, no 33, 2013, pp. 33-47.

«Leonor Manso: no al sexo». *La Razón*, 2 de noviembre de 1980, p. 14.

Logiódice, María Julia. «Teatro y política en Rosario, 1976-1987». Tesis para optar al título de doctora en Ciencias Sociales. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), 2020.

Longoni, Ana .«Zona liberada». *Boca de Sapo. Revista arte, literatura y pensamiento*, n° 12, 2012, pp. 44-49.

Lorenz, Federico. «Nombrar la violencia: Reflexiones en torno a un rumor de la posguerra de Malvinas». *Revista Heterotopías*, n° 4, 2019, pp. 1-28.

Lvovich, Daniel. «Los que apoyaron reflexiones y nuevas evidencias sobre el apoyo difuso a la dictadura militar en su primera etapa (1976- 1978)». *Anuario IEHS*, vol. 35, n° 2, 2020, pp. 125-142.

Manduca, Ramiro. «Teatro Abierto como punto de llegada. Resistencias teatrales moleculares en la última dictadura argentina». *Cuadernos del CILHA*, n° 37, 2022.

——. «Teatros oficiales y políticas culturales en la primavera alfonsinista». *Revista Picadero*, n° 46, 2023, pp. 11-15.

——. *«Por una hora menos de sueño» Militancias culturales del PST en tiempos de dictadura (1976-1983)*. Colección Entre los Libros de la Buena Memoria. UNGS, UNLP, UNAM, 2025.

——. «Teatro Abierto (1981-1986): un prisma del campo teatral en la Ciudad de Buenos Aires durante la transición democrática». Tesis para optar al título de doctor en Historia y Teoría de las Artes. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2025.

Manduca, Ramiro y Eugenio Schcolnicov. «El fin de la infancia. Las giras internacionales del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar argentina». *Quinto Sol. Revista de Historia*, vol. 28, n° 3, 2024, pp. 1-21.

——. «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)». *Páginas. Revista Digital de la Escuela de Historia (UNR)*, vol. 16, n° 44, 2024, pp. 1-24.

——. «Represión, censura y contracensura en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires (1976-1979). Nuevas claves de interpretación». *Revista de la RIHALC/Red Intercátedras de Historia América Latina Contemporánea*, n° 23, 2025, pp. 198-215.

«Memoria y balance del éxito compartido». *Clarín Revista*, 30 de noviembre de 1980, pp. 5-6.

Mileo, Diego. «Kive Staiff: Nuestro Teatro San Martín ha empezado a generar una energía propia». *Pájaro de Fuego*, n° 33, marzo de 1980, pp. 93-100.

Mogliani, Laura. «Campo teatral y serie social». *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998) tomo V*, coordinado por Osvaldo Pellettieri. Galerna, 2001, pp. 81-93

Moncalvillo, Mona. «Kive Staiff: Funcionario sin censura». *Humor*, n° 56, abril de 1981, pp. 62-68.

«Opulenta versión escénica de *Los siete locos*». *Convicción*, 19 de agosto de 1980, p. 19.

Pallini, Verónica. «Un enfoque antropológico sobre políticas culturales: El Teatro Municipal General San Martín». Tesis para optar al título de licenciada en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Pellettieri, Osvaldo. «Los 80: El teatro porteño entre la dictadura y la democracia». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 517-519, 1993, pp. 313-322.

——. «El perfil del Teatro Municipal General San Martín (1976-1983)». *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998) tomo V*, coordinado por Osvaldo Pellettieri. Galerna, 2001, pp. 199-202.

——. «Campo Teatral (1960-1967)». *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La segunda Modernidad, tomo IV*, coordinado por Osvaldo Pellettieri. Galerna, 2003, pp. 234-244.

«Programación del Teatro San Martín para 1981». *La Prensa*, 17 de diciembre de 1980, p. 17.

Quiroga, Hugo. *El tiempo del «Proceso». Conflictos y coincidencias entre políticos y militares 1976-1983*. Homo Sapiens Ediciones, 2004.

Risler, Julia. *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones, 1955-1981*. Tinta Limón, 2018.

Rodríguez, Martín. «El Teatro Municipal General San Martín (1983-1998)». *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998), tomo V*, coordinado por Osvaldo Pellettieri. Galerna, 2001, pp. 257-325.

Rodríguez, Martín y Ana Laura Lusnich. «La recepción del Teatro de Arte». *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998), tomo V*, coordinado por Osvaldo Pellettieri. Galerna, 2001, pp. 208-224.

Saura Clares, Alba. *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981-1985). De la tradición a la contemporaneidad escénica*. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2022.

——. *Teatro Abierto (1981-1985). Resiliencia y utopía de un movimiento escénico*. Ediciones Complutense, 2023.

Schcolnicov, Eugenio. «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», 2022.

«Se anunció temporada en el San Martín». *La Nación*, 17 de diciembre de 1980, p. 16.

Verzero, Lorena. «Prácticas teatrales bajo dictadura: Transformaciones, límites y porosidades de los espacios». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 11, n° 2, 2016, pp. 87-109.

Vidal, Ana María. «Experiencias del teatro militante en Bahía Blanca, 1972-1978». Tesis para optar al título de doctora en Historia. Universidad Nacional del Sur, 2016.

Villagra, Irene. *Teatro Abierto 1981: Dictatura y resistencia cultural. Estudio crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*. Al Margen, 2013.

——. *Estudio crítico de fuentes. Historización de Teatro Abierto ciclos 1982 y 1983*. El Zócalo, 2015.

——. *El devenir de Teatro Abierto: Estudio crítico de fuentes, historización 1984, 1985 y 1986*. El Zócalo, 2016.