



Universidad de
San Andrés

Universidad de San Andrés
Departamento de Humanidades
Licenciatura en Humanidades

*Tras bambalinas: El San Martín y el Cervantes
entre 1976 y 1989*

Autor: Sofía Ana Orti
Legajo: 26143
Mentor: Cynthia Edul- José Luis Galimidi
Buenos Aires, 2018

AGRADECIMIENTOS

Agradezco en primer lugar a todos los profesores de Humanidades, quienes a lo largo de la carrera han sabido transmitir su amor y pasión por el conocimiento y la educación.

Además, quiero agradecerles a Cynthia y José Luis por todo el cariño, paciencia, dedicación y conocimiento transmitido a lo largo de este proceso de investigación.

En especial, quisiera agradecerle a Lía por haber estado presente a lo largo de estos cuatro años, acompañando siempre con mucho cariño y amor.

A mis amigas de siempre, mis amigas de hockey y a Juan, por haber estado siempre presentes y dispuestos a ayudar.

A mis amigas Giuli y Barbi, por la cantidad de horas de estudio juntas, acompañadas siempre con risas y diversión, por haber hecho de esta experiencia una inigualable.

En especial a Guada, en quien encontré una compañera de vida y aventuras increíble.

Finalmente, quiero agradecerles a mi familia por haberme dado siempre lo mejor y acompañado de la mejor manera.



INDICE

Introducción.....	p. 4
Estado de la cuestión.....	p. 7
Marco teórico-metodológico.....	p. 11
Breve panorama del teatro argentino.....	p. 23
La cultura, ¿es silenciada?.....	p. 30
El teatro deja de callar.....	p. 54
Conclusión.....	p. 68
Bibliografía.....	p. 74
Anexos.....	p. 78



Universidad de
San Andrés

Introducción

*El historiador y el poeta no se diferencian
por decir las cosas en verso o en prosa;
la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido,
y el otro, lo que podría suceder.*

Aristóteles

En *Hamlet*, el joven heredero al trono contrata a un grupo de actores para representar frente a los ojos de su tío, del que sospecha que ha asesinado a su padre, un drama que reconstruye el presunto asesinato. El teatro es así utilizado para revelar metafóricamente una verdad, pero que únicamente puede ser revelada ante un espectador atento que pueda interpretar dicha verdad.

El teatro no es solamente relevante para el análisis de la cultura sino que es una práctica social polivalente, es decir, que genera efectos tanto a nivel artístico como social y político. Es probablemente una de las artes más antiguas que existen y que ha sido analizada a lo largo de los años por muchos filósofos e intelectuales. Aristóteles fue quien convirtió la poesía en un modo de “purificación” que puede incluso llevar a un conocimiento más profundo de la naturaleza humana. Luego, fue Bertolt Brecht quien entendió en el siglo XX que el teatro Aristotélico estaba perdiendo su poder, debido a la apropiación de la teatralización por parte de los poderes políticos, razón por la cual decidió implementar lo que hoy se conoce como “Teatro Épico”, teatro cuya función es romper con la empatía y con la necesidad de que el espectador se sienta identificado con el destino turbulento del héroe para así poder generar una actitud participativa que lo lleve a la acción, a adoptar una actitud política. A lo largo de los años, el teatro ha ido modificando sus lenguajes, sin embargo, podría decirse que generalmente estuvo vinculado con el estado y con la representación de la sociedad. Alain Badiou, sostiene que la función real del teatro es la de orientarnos en el tiempo para así poder decirnos dónde nos hallamos en la historia, presentando así la función social del teatro y su propósito.

Cuando uno habla de teatro argentino está hablando de una actividad que se desarrolla, en su gran mayoría, en la ciudad de Buenos Aires. A pesar de que las

diferentes provincias del país cuentan con una actividad teatral de gran vigor, la ciudad de Buenos Aires cuenta con casi 200 salas teatrales distribuidas en toda la ciudad y estrena unas 400 obras por año. Por esta razón, el teatro ocupa un lugar central en el desarrollo de la cultura argentina.

Para este trabajo se han elegido dos teatros cuya ubicación se encuentra en la Ciudad de Buenos Aires, pero con la distinción de que uno es un teatro nacional y el otro municipal. Este trabajo se centrará en el análisis de la programación presentada por el Teatro Nacional Cervantes (TNC) y el Teatro Municipal General San Martín (TMGSM) entre los años 1976 y 1989. Estos dos teatros han sido elegidos con el fin de comparar la gestión de los directores generales en teatros oficiales a través de la programación presentada en esos años. La elección del recorte temporal se basa en la necesidad de poder analizar la programación bajo dos formas de gobierno, la dictadura y la democracia, para así poder entender la influencia que estos pudieron, o no, haber tenido en la elección de esa programación.

El objetivo de este trabajo no será simplemente analizar la programación de los teatros oficiales de manera histórica sino entendiendo el teatro como un espacio capaz de manifestar cuestiones relacionadas a lo político y social, entender el arte, y por lo tanto el teatro, como puente y reflejo de lo social y político de una sociedad. Por ello, se ha elegido analizar específicamente la programación de los teatros para así poder comprender cómo la decisión de la elección de obras teatrales puede manifestar una postura política y social.

Si bien son muchos los libros que hablan sobre el teatro en general, y sus lenguajes en particular, son pocos los críticos que deciden analizar el rol de los teatros oficiales en Argentina. Cuando uno lee libros que analizan el teatro en Argentina, estos suelen hablar de los lenguajes utilizados dentro de la dramaturgia argentina o la forma en que estos lenguajes se fueron modificando y modernizando. Suelen analizar a los grandes dramaturgos en particular y cómo estos afectaron o influenciaron al lenguaje teatral argentino. Si bien todos los teatros oficiales suelen tener libros oficiales, estos se concentran en una descripción lineal de su historia, pero académicamente hablando, sale a la luz una falta de análisis profundo que vincule la historia de los teatros con un plano económico, político y social.

El trabajo será organizado de la siguiente forma: luego de especificar ciertas cuestiones teórico metodológicas, se hará un breve recorrido del panorama teatral en Argentina, haciendo hincapié en los procesos de modernización que éste atravesó. En el tercer capítulo se analizan las programaciones de estos teatros durante la dictadura militar conocida como “Proceso de Reorganización Nacional”, y en el cuarto capítulo se analiza la misma cuestión pero durante el periodo democrático conocido como “la Primavera Alfonsinista”.



Universidad de
San Andrés

Estado de la cuestión

En cuanto a sus antecedentes, la presente investigación se nutre de una multiplicidad de estudios realizados desde el campo intelectual, como lo son la filosofía, la sociología y la historia del teatro.

El rol de la cultura en la sociedad ha sido analizado a lo largo de los siglos por muchísimos intelectuales. Sin embargo, para este trabajo se utilizarán los pensamientos desarrollados por el sociólogo Pierre Bourdieu y el intelectual Raymond Williams.

En el libro *Las reglas el arte*, el sociólogo decide romper completamente con la idea comúnmente aceptada del genio todopoderoso del creador. Para ello, sienta los principios de una ciencia de las obras, donde el objeto principal es no solo la producción material de la obra misma sino también la producción de su valor. El análisis desarrollado en este texto permite comprender la tarea específica que el artista debe llevar a cabo, en contra y gracias a los determinantes sociales, para así poder llegar a producirse como creador, es decir sujeto de su propia creación. Busca en la lógica del campo artístico mundos paradójicos capaces de inspirar o de imponer los intereses más desinteresados, el principio de la existencia de la obra de arte en lo que tiene de histórico pero también de transhistórico. Decide tratar a la obra como un signo intencional habitado y regulado por algo distinto. (1995, p.9-15)

Williams presenta en su libro *Marxismo y literatura*, cómo el marxismo, especialmente en la esfera de la teoría de la cultura, experimenta un re-surgimiento y una apertura y flexibilidad respecto del desarrollo teórico. El propósito del libro es el de presentar este desarrollo activo de la única manera que parece apropiada, intentando clarificarlo y contribuir con tal desarrollo. Por ello, decide reexaminar posiciones primitivas, tanto marxistas como no marxistas, para así lograr una crítica y un debate. En este libro son presentados ciertos conceptos básicos como el de cultura, lenguaje y literatura para así poder presentar las diversas teorías.

Además, la historia del teatro cuenta con diversas teorías y filosofías acerca del rol del teatro en la sociedad. Probablemente, la teoría más conocida y clásica es aquella presentada por el gran filósofo griego, Aristóteles. A través de su libro *Poética*, el filósofo presenta la primera teoría literaria que dio la cultura occidental y la más

influyente a lo largo de los siglos. Esta teoría estudia en particular la epopeya y la tragedia. Este libro, a pesar de haber sido escrito en la antigua Grecia, es redescubierto cuando el renacimiento se hallaba ya bastante avanzado y fue utilizado como una suerte de ley sobre lo que toda literatura debía ser, y se intentó adaptar tal filosofía a la literatura de la época. Desde entonces se ha convertido en una perceptiva que fue utilizada para criticar a autores como William Shakespeare y Lope de Vega.

Fue el filósofo Walter Benjamin quien en el libro *Understanding Bertolt Brecht*, logra representar la idea de Brecht sobre el “Teatro Épico”, forma de teatro contraria a aquella presentada por Aristóteles. En este diario, que nunca había estado destinado a ser publicado, logra recrear de forma inmediata las conversaciones entre estos dos hombres, su forma de pensar, de hablar. De diferentes maneras, estos pensadores intentaron validar y descubrir el significado mediante la revitalización de los atributos semánticos y metafóricos del lenguaje mismo. De esta forma, el encuentro entre estos dos pensadores fue útil para que Benjamin pudiera escribir una teoría de la historia del drama presentando las características del Teatro Épico y entendiéndolo como el producto de una imaginación histórica.

Por otro lado, el filósofo también presentó un manifiesto revolucionario en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Allí desarrolla un ensayo sobre la obra de arte y la motivación presente en la necesidad de plantear en un plano esencial la relación del arte de vanguardia y la revolución política. Sostiene que “incluso en la más perfecta de las reproducciones, una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra.” Benjamin considera que, al analizar el destino del arte en el siglo XIX, la hora decisiva del arte ha llegado en la era contemporánea. Por ello, intenta formular una teoría del arte de forma verdaderamente contemporánea, intentando evitar toda relación no mediada con la política. Como consecuencia de los avances tecnológicos del siglo XX, considera que en la industria de lo bello se han generado cambios radicales no solo en el material y en los procedimientos de las artes, sino en la invención artística y el concepto del arte. Estos cambios radicales tienen que ver con las conquistas de la técnica, con una reconfiguración profunda del mundo social.

En cuanto a teorías filosóficas contemporáneas, es el marroquí Alain Badiou quien comprende que la filosofía siempre se ha visto fascinada por el teatro. El autor desarrolla un análisis del teatro y enumera aquellos elementos necesarios para que suceda lo que conocemos como “Teatro”. Luego de mencionar los elementos constitutivos, decide formular una analogía entre el teatro y la política, para así poder generar una oposición entre lo que considera como Teatro con mayúscula y *teatro*, aquel que opera con significados ya establecidos. El autor plantea como verdadero teatro aquel que hace trabajar al espectador, que lo incomoda desde su butaca, que le exige producir sentido, que le exige no ser perezoso. De esta forma, podemos ver como esta teoría filosófica se acerca en cierta medida al Teatro Épico de Brecht, pero analizado desde una concepción contemporánea.

Finalmente, es el crítico argentino Jorge Dubatti quien se dedica a repensar los problemas de la teatralidad del siglo XXI, con especial atención en las aportaciones prácticas y teóricas del campo teatral argentino y sus grandes maestros, en su libro *Filosofía del teatro I*. El autor analiza los fenómenos de desdelimitación y complejidad de la escena argentina contemporánea y propone una redefinición del teatro como acontecimiento. Dubatti desplaza los conceptos de “teatro de la representación” y “teatro de la presentación” para centrarse en un teatro de la experiencia y un teatro de la subjetividad.

Finalmente, para las cuestiones históricas del campo teatral argentino se han utilizado los textos de Sebastián Carassai, para marco teórico histórico de la sociedad argentina, y el de Viviana Usubiaga, Osvaldo Pellettieri y Silvia Díaz para el marco teórico de la cultura artística y teatral argentina.

En el libro *Los años setenta de la gente común*, Carassai analiza cómo vivió la “gente común”, los sectores medios que no se involucran en política ni forman parte de grupos de poder durante los años setenta, época que ha pasado a la historia como la de violencia política y la represión. Estudia la cultura política de las clases medias entre 1969 y 1982, su relación con la política y su percepción de la gradual radicalización de diferentes formas de violencia. Para este trabajo, se utiliza sobre todo el capítulo que analiza la violencia estatal durante dicha época.

Desde un punto de vista histórico, Viviana Usubiaga establece en su libro *Imágenes inestables*, las diferentes conexiones con una época política especialmente significativa, sobre todo como es el pasaje de la última dictadura a la democracia que comienza en 1983, y propone una reflexión sobre ciertas cuestiones reveladoras para el campo artístico, como por ejemplo el surgimiento de la cultura *underground*. Con un enfoque artístico plástico, este libro es útil para comprender la génesis del arte contemporáneo argentino, sobre todo para entender el campo artístico luego de la dictadura.

Por otro lado, el crítico teatral Osvaldo Pellettieri, en su libro *Cien años de teatro argentino*, piensa e investiga el teatro desde una perspectiva de cambio y rupturas de sistemas teatrales. El crítico estudia el teatro a partir de los últimos desarrollos de la teoría teatral internacional para entender las manifestaciones teatrales y la tradición de un teatro finisecular. A su vez, Silvia Díaz en su libro *El actor en el centro de la escena*, analiza de qué forma el campo teatral argentino se vio atravesado por la modernización durante las décadas del 20 y el 60, y explica cómo el lenguaje teatral fue modificándose a lo largo del siglo XX hasta llegar a lo que hoy conocemos como “la dramaturgia del actor”.

Universidad de
San Andrés

Marco teórico-metodológico

Previo a comenzar con el análisis resulta relevante plantear ciertos presupuestos teóricos y metodológicos que permitan enmarcar los siguientes análisis de forma válida. Además de utilizar la programación oficial de los teatros, se han utilizado los libros oficiales de los teatros que hacen un recorrido por su propia historia. Por otro lado, se han buscado testimonios de los propios directores generales con el fin de comprender su postura frente al rol que ocupaban. Por ello, varios diarios de la época han servido como fuentes para poder comprender las decisiones que tomaron. A pesar de que se analiza la programación de los teatros, se ha decidido analizar solamente las obras que pertenecieran al repertorio oficial del teatro, dejando de lado los espectáculos vinculados a la danza, la música y los títeres. Si han sido analizadas las actividades ajenas al repertorio oficial pero con el objetivo de entender, a través de una visión más general, la postura de los directores generales para con la sociedad.

Resulta necesario desarrollar ciertos conceptos propios del campo teatral para así poder comprender las cuestiones desarrolladas dentro de él. Pierre Bourdieu define el campo de poder como el “espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos” (1995, p.319), ya sea económico o cultural. De esta forma, define el campo artístico como aquel espacio social en donde se insertan los productores y los productos de la cultura ilustrada de las sociedades modernas, articuladas mediante instituciones. Estas instituciones, como pueden serlo los teatros oficiales, son las que consagran y legitiman mediante su autoridad y enseñanzas de un tipo de obra en particular, razón por la cual se las suele entender como guías culturales. El grado de autonomía del campo varía considerablemente según las épocas y tradiciones nacionales. Además, muchas veces, los productores culturales se sienten con el derecho o con la obligación de ignorar las demandas o las exigencias de los poderes temporales, incluso de combatirlas invocando en su contra sus principios y sus normas propias. Toda sociedad cuenta con una gran cantidad de potencias sociales que están en condiciones de imponer sus normas culturales a una fracción más o menos amplia del campo intelectual y que reivindican una legitimidad cultural. Dichas instituciones fueron definidas desde el terreno de la sociología cultural por Raymond Williams como ámbitos que se ocupan de

la formación de artistas y la promoción, consagración y distribución de las obras de los mismos.

El segundo núcleo conceptual atañe a las definiciones filosóficas e históricas del teatro a lo largo de su existencia, haciendo mayor énfasis en la definición del Teatro Aristotélico, el Teatro Épico y el Teatro Posmoderno.

En el libro la *República*, Platón analiza, entre otras cuestiones, el rol del poeta en la ciudad ideal. El filósofo comprendió desde un primer momento el poder de los poetas en la formación educativa de los jóvenes de una sociedad ya que consideraba que “el ser humano tiende a repetir la estructura de los caracteres que tiene a su alrededor y a los cuales admira, incluyendo a aquellos que le llegan por vía de los cuentos infantiles, la literatura y el teatro”. Por ello, consideraba que la formación de los ciudadanos solo podía lograrse a través de ejemplos de aquello que los jóvenes deben ser y no de lo que no deben ser. Platón desarrolla un programa y propone una serie de pautas de las que no deberían apartarse los poetas de la ciudad ideal. Estas pautas estipulan que sobre los dioses solo se pueden decir cosas buenas, que se deben evitar las palabras que generen temor a la muerte, tampoco deben representarse a los protagonistas en accesos emocionales y en general deben evitarse aquellas cosas que no apuntan a generar en los niños un carácter basado en la templanza anímica. Además, se debe evitar la imitación y optar por el tipo de relato simple o descriptivo. (2007, p.83). El filósofo considera que la poesía no puede ser considerada como fuente de conocimiento y, por lo tanto, no colabora en el camino hacia la verdad porque solo puede establecer vínculos con las partes inferiores del alma y no con la razón. De esta forma, Platón se inquieta con la idea de que el poema pueda pretender educar a la juventud, lugar que considera que debe ser ocupado por el rol del filósofo.

Fue justamente su discípulo, Aristóteles, quien aceptó el desafío planteado por su maestro en el libro X de la *República*: el de demostrar que la poesía no sólo es agradable sino también útil. Aristóteles convierte a la poesía en un modo de “purificación” que puede incluso llevar a un conocimiento más profundo de la naturaleza humana, a través de la *kátharsis*. Aristóteles define la tragedia como una imitación de una acción seria, completa y de cierta magnitud y, de esta forma, la compasión junto con el temor son utilizadas para facilitar la purificación de las pasiones a través de la tragedia. Toda

tragedia debe estar compuesta por seis partes: exposición, complicación, clímax, peripecia, retardo y catástrofe.

Aristóteles afirma que la poesía es más filosófica y elevada que la historia ya que esta se refiere más a lo universal mientras que la historia a lo particular. Por lo tanto, en la obra de arte se da lo universal en lo particular, “no abstraído de lo particular y fenoménico, se da lo universal particularizado, lo inteligible en lo sensible” (2011, p. 14). Además, es a través de los juicios y valoraciones de las obras de teatro de autores existentes, como Sófocles y Homero, donde Aristóteles logra plantear, además de las cuestiones filosóficas, cuestiones estéticas.

Desde entonces, la tragedia es considerada un género mayor de la cultura clásica donde, junto con la épica, tratan sobre hombres y mujeres extraordinarios, tratan sobre la personalidad del héroe. La tragedia como género funcionó para Occidente para pensar situaciones de conflicto: inevitable e irresoluble. No se puede dialectizar, es imposible encontrar un punto medio ya que forma parte del pensamiento político. En sus comienzos, eran utilizadas como dispositivo pedagógico para poder mantener cierto orden social; no tenía un valor artístico sino pedagógico (*paideia*). Aristóteles buscaba indagar a través de las tragedias de Sófocles u Homero para así poder encontrar los elementos esenciales de la tragedia y la epopeya, descifrando lo que ellos hicieron en virtud de lo que se propusieron hacer. Un ejemplo de esto puede ser la reconocida tragedia de Sófocles, *Antígona*.

Sin embargo, este libro reaparece en la escena europea durante el Renacimiento, razón por la cual, durante la Edad Media, las autoridades eclesiásticas utilizaron el teatro para divulgar entre el pueblo las historias de la Biblia y los valores del cristianismo. Los sacerdotes crearon dramas cuyos temas eran religiosos y estos eran interpretados en las iglesias. El teatro medieval surgió a partir el culto religioso pero enfocado hacia el cristianismo. Sin embargo, a partir del siglo XV empezaron a aparecer obras cuyo contenido no era religioso, basadas en cuentos tradicionales o historias amorosas. Se formaron pequeños grupos de artistas, como los juglares o los trovadores. Estos últimos eran considerados como los autores de las obras, mientras que los juglares eran aquellos intérpretes que ofrecían, en espacios públicos, un espectáculo callejero.

La *Poética*, redescubierta cuando el Renacimiento se hallaba ya bastante avanzado, fue utilizada como una suerte de manual sobre lo que debía ser la literatura de la época, razón por la cual fue destinada como ley para criticar a autores como William Shakespeare.

Shakespeare, el gran poeta isabelino, se distancia levemente de lo planteado por Aristóteles ya que decide no seguir el rígido esquema impuesto por el filósofo, quien priorizaba todo el enfoque de la obra en la acción antes que en los personajes. En muchas de sus obras, los motivos y pensamientos del protagonista no son captados por la audiencia a través de la acción sino a través de los soliloquios, y es allí donde se genera el distanciamiento.

De esta forma, como menciona Roberto Perinelli, la obra *La tempestad* concentra en una sola pieza la *summa* de su cultura acumulada a través de los años, pero por sobre todo, su experiencia teatral. En la obra cumple, raramente y con excepcional obediencia, con las reglas aristotélicas que él y sus colegas habían desoído o repudiado por años. Perinelli aclara que si Shakespeare hubiera aceptado las reglas aristotélicas a lo largo de toda su carrera, ello habría generado una falta de libertad a la hora de elegir temas, argumentos y recursos. Además de las grandes tragedias escritas por Shakespeare, el autor también ha escrito varias epopeyas consideradas como “epopeyas nacionales”. En su mayoría, han sido escritas en el período que va desde el ascenso al trono de Ricardo II en 1377, hasta la caída en combate de Ricardo III en 1485:

[De las] imperfecciones –producto de la ambición humana, de la insensatez, de las debilidades y excesos, de la codicia y la sed de poder– tratan en definitiva, de una manera o de otra, todas las obras de Shakespeare, en especial sus “tragedies” y sus “histories”. Más allá de que puedan constituir de determinadas alteraciones psicológicas, esos desvíos humanos crean y provocan una subversión de valores, un desorden, un caos cuyas manifestaciones más visibles son las fracasadas guerras externas y las desgarradoras contiendas civiles. Y lo que las piezas de Shakespeare muestran es, precisamente, la manera, por lo general sangrienta, como el orden se restablece [...] Por eso, ni aun en sus más violentas representaciones del caos (Rey Lear, Macbeth, Hamlet o Ricardo III) trató Shakespeare, isabelino cabal, de persuadir al lector-espectador de que tal

situación era natural. Se preocupó, en cambio, por mostrar cómo, a la corta o a la larga, el orden siempre terminaba prevaleciendo. (Perinelli, 2011 p. 178)

El próximo quiebre que se genera en la narrativa teatral es en el siglo XIX, cuando Henrik Ibsen decide abandonar las grandes temáticas de reyes y batallas para colocar a la familia burguesa en el centro de la escena teatral. La narración del conflicto, las familias que pierden su poder económico, la tensión de clases y entre clases sociales se convirtieron en parte del repertorio del teatro mundial y en un tema central donde se ve el fracaso del sueño burgués. En el siglo XX, el corazón del siglo XIX es absorbido por el teatro americano, primero con el dramaturgo Eugene O’Neil y luego con Arthur Milller, Tennessee Williams, entre otros. La familia puede ser vista, entonces, como un núcleo dramático ya que de ella se despegan y alumbran conflictos universales.

Pero es Brecht quien introduce una teoría que rechaza la idea aristotélica de que el teatro debe mantener una cercanía con el público, de generar catarsis. Según Hannah Arendt, el poeta y dramaturgo alemán Bertolt Brecht, fue “the greatest living German poet and possibly the greatest living European playwright, is the only poet one can place in the same category of relevance as Kafka and Brock in German, Joyce in English, and Proust in French literature.” (1948) Este dramaturgo, considerado como uno de los más influyentes del siglo XX, aparece en el momento del ascenso del nazismo y busca, entre otras cosas, introducir su teoría del Teatro Épico. Busca romper con la empatía y con la necesidad de que el espectador se sienta identificado con el destino turbulento del héroe. De este modo, el Teatro Épico quiere que el espectador tenga una actitud participativa que lo lleve a la acción, una actitud política, “the essential point of the epic theater is perhaps that it appeals less to the feelings than to the spectator’s reasons. Instead of sharing an experience the spectator must come to grip with things.” (Benjamin, 1988, p. 38)

Es decir, lo que espera Brecht es una participación intelectual activa del espectador. Uno de los métodos utilizados para lograr esta participación intelectual es a través de lo que se conoce como *Verfremdungseffekt* (distanciamiento). Este distanciamiento busca cortar con la idea de continuidad, de empatía, por lo que utiliza canciones, carteles, textos, convenciones gestuales, entre otro, para separar cada

situación. De esta forma, “distances are created everywhere which are, on the whole, detrimental to illusion among the audience.” (Benjamin, 1988, p.38). Estas distancias buscan generar en el espectador una actitud crítica, hacerlo pensar.

Sin embargo, el teatro del siglo XX evidencia una voluntad descalificadora y el auge de las micropoéticas. El teatro del siglo XX ha observado un fenómeno de extensión de la teatralidad por fuera del teatro, bajo la creencia de que para poder desempeñarse socialmente uno debía saber actuar, dominar la producción de ópticas políticas y políticas de la mirada. Por ello, según Jorge Dubatti, Guy Debord habla de la transteatralización, la teatralidad social, la sociedad del espectáculo, y el hecho de que la palabra teatro comienza a ser utilizada en contextos no específicos. El director argentino Ricardo Bartís, al igual que lo había hecho Bertolt Brecht durante el nazismo, sostiene que los políticos “han usurpado” la teatralidad, considerándolos como políticos “stanislavskianos”. De esta forma, considera que como el teatro lo ha invadido todo, el arte teatral debe cierto recogimiento para salvar lo que le es propio. (Dubatti, 2007 p. 13-15)

De esta forma, en *Estética de lo performativo* la autora Erika Fischer-Lichte comienza a desarrollar el concepto de *giro performativo*, afirmando que el arte siempre había tenido un potencial transformador, “la capacidad para transformar tanto al artista como a los receptores de la obra, (...), al artista lo poseía la inspiración y el receptor vivía una experiencia interior.” (2014, p.26). Sin embargo, la autora cree que a partir de la década del 60’ eso va a cambiar. Para explicar el *giro performativo*, utiliza la performance de Marina Abramovic, *Lips of Thomas*, donde el espectador se encuentra en una situación desconcertante debido a que todas las normas y reglas convencionales del arte, que hasta ese momento habían sido incuestionables, parecerían haber perdido todo tipo de validez. Es así como la artista “con su performance, creó una situación en la que hizo oscilar a los espectadores entre las normas del arte y de la vida cotidiana, entre postulados estéticos y éticos”, (idem, p.25).

La performance crea una situación en la que dos relaciones fundamentales fueron redefinidas: la tradicional relación dicotómica entre actor y espectador se transforma en una relación oscilante en donde las respectivas posiciones no eran del todo claras; la relación entre corporalidad y materialidad de los elementos también es redefinida porque no todo es orientado a la consideración de la obra de arte como un signo. “Estas

relaciones entre sujeto y objeto y entre los estatus material o corporal parecen establecer una nueva relación entre las categorías de sentir, pensar y actuar. A los espectadores se les autoriza actuar, a participar como actores.” (idem, p. 36)

Este *giro* condujo a que las fronteras en las distintas artes fueran más tenues. Todas las artes se vieron afectadas pero en el teatro, específicamente, se pone en crisis la relación entre actores y espectadores (quienes se verán obligados a abandonar esta posición). Como menciona la autora, “el teatro dejaba de entenderse como la representación de un mundo ficticio que el espectador observa, interpreta y comprende, y empezaba a concebirse como la producción de una relación singular entre actores y espectadores” (idem, p. 43). Así, para la experiencia estética lo más decisivo es la experiencia conjunta de unos cuerpos en un espacio real. Lo que busca el giro per se es que el espectador forme parte de la realización escénica, “en lugar de crear obras, los artistas producían cada vez más acontecimientos en lo que no estaban involucrados solo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores.” (idem, p. 45).

Sin embargo, esta experiencia estética es cuestionada por Jacques Rancière, quien introduce la idea de tercer espacio¹. Critica el fin de la performance (tal como la presenta Fischer-Lichte) porque cree que esta obliga al espectador a asumir una posición, “el propósito mismo de la performance es suprimir la exterioridad: poniendo a los espectadores sobre el escenario y a los performistas en la sala.” (2010, p. 21). Para el autor, el poder del espectador no se encuentra en la calidad de ellos para interactuar de alguna forma sino en traducir, a su manera, aquello que está percibiendo. “No tenemos que transformar a los espectadores en actores (...) lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que obran en el ignorante y la actividad propia del espectador”. (idem, p.23) El tercer acto es la tercera forma que Rancière plantea para poder comprender lo multidisciplinario²: “revoca el privilegio de vitalidad y de potencia comunitaria para ponerla en pie de igualdad con la narración de una historia (2010, p. 27)”. De esta forma, busca sacarle al teatro la institución, la mochila de la revolución. Por lo tanto, la igualdad de las inteligencias, la emancipación del espectador, está en eliminar esa mochila.

¹ Este tercer espacio es aquello que existe entre el maestro ignorante y el aprendiz emancipado

² La primera es la que reactualiza la forma de la obra de arte y la segunda es la hibridación de los medios de arte. (Ranciere, 2010, p.27)

Por otro lado, Hans-Thies Lehmann estudia los movimientos que ocurren durante la década del 80' conocido como el teatro *posdramático*. Esta nueva forma de hacer teatro se corre del paradigma de lo dramático, donde lo dominante, hegemónico y central era el texto. Como menciona Lehmann, el teatro dramático está subordinado a la supremacía del texto. “El texto [es] decisivo en el sentido de una totalidad narrativa y cerebral fácil de captar.” (2006, p.9). El teatro posdramático presenta un punto de encuentro de las artes. Es un teatro poscristiano que se enfoca más en la presencia de los procesos de representación que de la representación en sí misma. Hay una ruptura con el arte mimético, la idea de imitación, y el texto tiende a ser de carácter poético, críptico, donde no se pueden ilustrar con acciones. El teatro de los 70' va a estar marcado por la idea de que un texto que es funcional al aparato escénico no es un buen texto.

Denominar el teatro posmoderno presenta una gran dificultad debido a la larga lista de características:

“ambigüedad, celebración del arte como ficción, celebración del teatro como proceso, considerado autoritario y/o arcaico, discontinuidad, heterogeneidad, no textualidad, pluralismo, variedad de códigos, subversión, multilocalización, perversión, el actor como sujeto y figura central, deformación, texto rebajado a material de base, deconstrucción, autoritarismo y arcaísmo del texto, la performance a mitad de camino entre el drama y el teatro, antimimético, refractario a la interpretación.” (2006, p. 14)

En esta forma de hacer teatro todos los elementos de la escena son importantes y no hay ningún tipo de jerarquía entre el espacio, la luz, la música y el texto. Antes, el elemento que nucleaba a todos los otros elementos era el texto, ahora el texto no tiene ese tipo de jerarquía.

En *Rapsodia para el teatro*, Alain Badiou comprende que la filosofía siempre se ha visto fascinada por el teatro. En este libro, el filósofo presenta tres análisis útiles para la comprensión del teatro: los elementos constitutivos del teatro; la oposición presentada entre Teatro y *teatro*; la propuesta generada por él en la que plantea que la asistencia a las salas de teatro debe volverse obligatoria. Además, a lo largo de todo el libro decide formular una analogía entre el Teatro y el Estado.

El teatro es capaz de destacarse en aquello de lo cual es el único que propone fuertes imágenes didácticas sin dogmatismos, lecciones de algún maestro,

identificaciones a distancia: la relación móvil entre las conciencias personificadas y la presión de la familia, de la propiedad privada y del estado. (2015, p.20)

Badiou presenta la necesidad de siete elementos constitutivos que ocurran al mismo tiempo para que haya teatro: el lugar, el texto o aquello que lo reemplace, el director, los actores, el decorado, el vestuario y el público. De esta manera, cada uno de estos elementos es condición necesaria para el teatro pero no suficiente si se los presenta de forma autónoma. Debido a la mortalidad del teatro, una misma obra de teatro, un mismo texto puede ser repetido una y otra vez, pero un espectáculo es perecedero por naturaleza ya que es imposible que los siete elementos se repitan de la misma forma una y otra vez.

Luego, el autor aclara la diferencia entre Teatro con mayúscula y *teatro*. Esta última es considerada como “un teatro privado, prospero, constante. A su manera, agota las localidades, y muy a menudo es así como se lo promociona en los carteles, a la inversa de lo que sucede con muchas de las salas nacionales, regionales o municipales.” (idem, p. 46). Por otro lado, considera que Teatro es aquella producción que organiza los siete elementos constitutivos de tal manera que manifieste sobre ella misma y sobre el mundo, y que le exija al espectador el uso del pensamiento. El público verdadero del teatro es genérico y es únicamente en una multitud en donde se puede conformar un Espectador, aquel que se expone, a través del pensamiento, al tormento de una verdad. En cambio, el *teatro* provoca en quienes odian la verdad y la búsqueda de la verdad una agradable satisfacción. En otras palabras, el público que asiste a una obra de *teatro* es aquel que no quiere descubrir la verdad y solo busca entretenimiento. (idem, p. 49-50).

Cuando se habla de Teatro, los siete elementos constitutivos son elevados:

“el texto que suscita- por lo tanto, un texto actual-, la división que efectúa, el pensamiento azaroso de un director para quien ese texto es el filtro de una adivinación, actores en condiciones de desplegar el punto de partida real que únicamente ellos constituyen, más que alardear con las retóricas del cuerpo y de la voz, y al menos, un espectador.” (idem, p. 53).

Este Teatro, por lo tanto, le exige a su espectador la utilización de su pensamiento para así poder dilucidar la interpretación de los actores.

El autor aclara que de todas las artes, es el teatro el que de modo más insistente se conecta con la política ya que las verdades que prodiga son de esencia política. De esta

forma, el *teatro* es del Estado, sobre lo que no dice ni una sola palabra, pero el Teatro siempre dice algo acerca del estado y del estado de la situación. Sin embargo, a pesar de que el teatro se conecta con la política, este evita la revolución ya que ama las sucesiones, las intrigas reales, los asesinatos, las conspiraciones, pero la revolución lo incomoda, “prefiere su presentimiento retrospectivo o su reconstrucción legendaria”. (idem, p. 70). Por lo tanto, el teatro no trata la política, sino los conocimientos captados en el *estado de la política*.

Badiou presenta la idea de que el teatro es el único arte que establece una visibilidad del Estado ya que solamente habla del estado del Estado, del estado de la sociedad, del estado de la revolución, del estado de las conciencias relativas al Estado, a la sociedad, a la revolución y a la política. “El teatro: arte de la *declaración del estado (de las cosas)*. (idem, p.72). Consecuentemente, el *teatro*, o mal teatro como lo llama el autor, no requiere el trabajo atento del pensamiento por parte del espectador, y por ello, solo se genera soltura y felicidad. En cambio, en el Teatro, cuyo procedimiento exhibe la humanidad genérica, genera dolor en la atención exigida al espectador. (idem, p.108).

Debido al problema planteado por Badiou acerca del público del teatro, el autor propone una segunda reforma: la asistencia a las salas de teatro debe volverse obligatoria. En la época del teatro popular, el autor nota que era necesario hacer venir al teatro, a través de políticas de precios bajos y alianzas con sindicatos. Se creía en la cultura para todos, del teatro como universalidad por encima de las clases. Luego, el teatro fue estabilizado como actividad *middle class* rodeado por el teatro burgués y televisado. Sin embargo, Badiou critica estos mecanismos ya que sostiene que el teatro “solo congregará verdaderas multitudes cuando haya constituido políticamente un real de las multitudes.” (idem, p. 137). Cree fielmente en el rol de la educación y por ello considera necesario que, como mencionamos anteriormente, la asistencia al teatro sea obligatoria. Para ello, plantea la idea de que cada teatro municipal estaría encargado de organizar al menos cuatro representaciones anuales, tres piezas de repertorio y una nueva creación, y todo residente de más de siete años estaría obligado a asistir por lo menos a cuatro representaciones al año. (idem, p.140).

De esta forma, el autor sostiene que la función real del teatro es la de orientarnos en el tiempo para así poder decirnos dónde nos hallamos en la historia. Presenta la idea del teatro como máquina para la pregunta dónde, para la locación.

Para poder entender el campo teatral argentino es necesario especificar los diferentes circuitos dentro de este campo. Como menciona Jorge Dubatti en su libro *Filosofía del teatro I*, la subjetividad puede ser entendida como las formas de habitar y concebir el mundo desde la experiencia de un sujeto histórico y por su capacidad de producir sentidos. Aplicado al campo teatral, el teatro encierra diferentes formas subjetivas de entender y habitar el mundo. Esta subjetividad puede hallarse tanto en una macro como en una micropolítica. Por un lado, una macropolítica es aquella que logra producir una subjetividad para así fortalecer el *statu quo*, es decir “la que se expresa en todos los órdenes de la vida cotidiana y se sintetiza en los grandes discursos sociales de representación/ideología con un extendido desarrollo institucional” (2007, p. 162). Por otro lado, la micropolítica en el teatro es entendida como la zona de construcción de subjetividad alternativa, “por fuera de la subjetividad y las representaciones macropolíticas” (ídem). De esta forma, las micropolíticas son las que constituyen territorios alternativos y pueden hacerlo a través de cuatro modalidades: teatro del conformismo; teatro compensatorio; teatro confrontativo; teatro militante “beligerante”. La historia del teatro argentino puede diferenciarse en tres circuitos definidos que coinciden con los las tres primeras micropolíticas mencionadas anteriormente: teatro comercial, teatro oficial y teatro independiente.

En primer lugar, el teatro comercial como teatro del conformismo, que reinscribe o recrea la subjetividad macropolítica dominante a una escala menor. Estos tipos de teatro tienen un carácter empresarial que responde en su producción a la lógica de la industria cultural y del consumo, a generar ganancias. El teatro comercial argentino suele replicar dos escenas comerciales internacionales: la de Broadway y la escena londinense. Es un teatro volcado a la fama, utiliza figuras populares para poder atraer un mayor número de espectadores.

En segundo lugar, el teatro oficial o teatro comercial de arte, el teatro compensatorio es el teatro cuya subjetividad es diferente a la macropolítica pero al

mismo tiempo complementaria, no confortativa; una macropolítica liberadora de presiones. El teatro oficial depende del Estado, son subvencionados por este y tienen un funcionamiento más bien estructurado y con un organigrama muy importante. No solo presentan obras de teatro sino que combinan lo artístico con el aprendizaje: busca funcionar como un lugar de aprendizaje.

Finalmente, el teatro independiente, como aquel que desafía radicalmente la macropolítica desde un lugar de oposición, resistencia y transformación. Busca una nueva manera de vivir y pensar ya que no busca convertirse en una macropolítica alternativa. (idem, p.163-165).



Universidad de
San Andrés

Breve panorama del teatro argentino

La famosa “Generación del 80” consideraba que la República Argentina estaba en condiciones de transformarse en la gran capital artística del mundo en el futuro. Influenciados por la difusión del positivismo spenceriano y el darwinismo social, creían que si aprendían el lenguaje y las normas “universales” de las comunidades europeas, a quienes consideraban como civilizadas, la Argentina iba a poder adquirir un capital simbólico para colocarse en un lugar cada vez más destacado. Laura Malosetti Costa menciona en *Los primeros modernos*, que la idea principal de esta generación era la de “producir obras de tal naturaleza y magnitud que el país se viera representado en ellas como una *nación civilizada*” (2011, p.44).

La dicotomía entre *civilización* y *barbarie* es heredada de una de las obras más conocidas de Domingo F. Sarmiento, *Facundo*. Allí, Sarmiento plantea que

“si el desierto engendra la barbarie, y la naturaleza femenina se inclinaba frente a ésta, todo redundaría en que el de las cautivas fuera, por regla general, un viaje sin retorno. Simétricamente la civilización, corporeizada en la ciudad, encandilaba al guerrero porque era un polo positivo hacia donde la humanidad naturalmente avanzaría.” (idem, p. 56).

Consecuentemente, los intelectuales de la Generación del 80, quienes muchos de ellos estudiaban en Europa, consideraban que el país se encontraba en cierto período de desarrollo de las naciones, pero que para poder ser considerados como realmente civilizados deberían desarrollar las artes. Por esta razón, durante los últimos años del siglo XIX se crean instituciones artísticas que buscan darle forma a la Nación, como por ejemplo el Museo de Ciencias Naturales, el Museo de Bellas Artes, los Salones y, en el campo teatral, el Teatro Colón.

En 1875, debido a la exigencia de la sociedad, que consagra a la ópera como su manifestación musical predilecta, nace el primer Teatro Colón. Este teatro fue, desde sus comienzos, el lugar preferido de encuentro de la oligarquía porteña. Sin embargo, esta primera institución diseñada por el Ingeniero Pellegrini es vendida en 1887 al Banco Nacional porque el entonces intendente de Buenos Aires, Torcuato de Alvear, consideraba que aquel teatro, debido a sus condiciones deterioradas, no cumplían con las necesidades de la población ya que no era compatible con las instituciones de una sociedad regularmente constituida y ventajosamente civilizada. Por esta razón en 1890 se

decide colocar la piedra fundamental para la construcción del nuevo edificio, el que conocemos actualmente y que fue inspirado por la Ópera de París, símbolo de civilización. De esta forma, podemos ver como el teatro siempre ha ocupado un lugar central en la sociedad argentina.

El año 1902 marcó el comienzo de lo que luego sería catalogado como la “Época de Oro” del Teatro Nacional, que tuvo como principal exponente al uruguayo Florencio Sánchez a nivel de obra dramática y a los Podestá, y a Ezequiel Soria como modelos a nivel interpretativo y de texto teatral. Los rasgos dominantes del género hegemónico de esta época se caracterizaban a partir de la intertextualidad del denominado realismo finisecular y la aparición tardía del naturalismo. El nacimiento coincide con la formación de las burguesías, la aparición de nuevas fuerzas sociales, como la inmigración, la llegada de un espacio relativamente autónomo del campo de poder y la apertura a estímulos externos como lo fue el naturalismo europeo. *Barranca abajo (1905)* de Sánchez, es considerado el modelo canónico de este teatro, en la cual el personaje entra en acción con el fin de recuperar su honra social. La sociedad lo destina para que cumpla la misión pero al mismo tiempo es presentada como su oponente más importante. Consecuentemente, el drama de ideas de principio de siglo buscaba probar una tesis realista que pusiera de manifiesto las fallas del sistema político. Hacia principios de la década del 20’ este tipo de textualidad había sido incorporada por el teatro comercial.

Con esta apertura hacia los estímulos extranjeros, durante los años veinte y treinta se produce un proceso de modernización que ocurre gracias a la adaptación de ciertas estructuras de los países centrales. Comienza a generarse un diálogo entre la cultura nacional y la de aquellos países centrales, y con esta influencia presente aparece un teatro que pretendía terminar con el teatro comercial, apelando a la textualidad europea. De esta forma, surge el movimiento de teatro experimental o independiente del sistema comercial, siendo el *Teatro del Pueblo* el primero en constituirse como tal en 1930. Este teatro es fundado por Leónidas Barletta con un objetivo: romper con el teatro comercial, hegemónico, de carácter de entretenimiento para así poder dar inicios a un teatro de contenido, que cuente con una función política. Tenía en mente la noción de antagonismo, es decir, ir en contra de la tradición teatral, de la figura del empresario y el

pago por actuaciones. El *Teatro del Pueblo* no solo se va a constituir como un espacio de producción de obras que se proponía renovar el lenguaje escénico, sino como “un órgano de educación y difusión de las ideas, tanto a través de la producción de espectáculos como por medio de conferencias, mesas redondas, debates” (Díaz, 2010, p.111). Por lo tanto, se intentaba también desde el texto espectacular construir un macrosistema nuevo a partir de la puesta en escena de autores extranjeros desconocidos en el país – clásicos y modernos- y más adelante, en las décadas del cuarenta y el cincuenta, de técnicas de actuación innovadoras. (Pellettieri, 1995, p.24).

Durante esta época fue creado el Teatro Nacional Cervantes (TNC). En 1918, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza cumplen un sueño: el matrimonio iba a tener su propio teatro en Buenos Aires. Ambos eran grandes actores españoles que año tras año planeaban una gira que los traía hacia esta ciudad. María Guerrero quiso que se llamara Cervantes para recordar al autor del Quijote, ya que lo que el matrimonio buscaba con la creación de este teatro no era simplemente una sala de espectáculos sino “un monumento de belleza a la gloria del arte español. Una síntesis del solar de la raza.” (Seibel, 2011, p. 11). El 5 de septiembre de 1921 se levantó el telón por primera vez con una obra del español Lope de Vega, y el sueño finalmente se había hecho realidad. Su frente era una copia de la Universidad de Alcalá de Henares (cuna del Siglo de Oro español) y su interior contaba con importantes artesanías que provenían de diversas zonas españolas. Sin embargo, el patrimonio del matrimonio se fue agotando a medida que avanzaba la construcción, razón por la cual se vieron obligados a endeudarse a través de hipotecas. El sueño se convirtió en pesadilla cuando en 1925, debido a cuestiones de distancia y de salud, tuvieron que rematar el teatro.

Enrique García Velloso decide acercarse al presidente de ese entonces, Marcelo T. de Alvear, con la idea de comprar este teatro para así dotar al país de un teatro oficial. Este sueño se cumplió el 16 de septiembre de 1926 cuando el Cervantes se convirtió en propiedad de todos los argentinos. Sin embargo, fue recién en 1936 cuando la Comisión Nacional de Cultura se hace cargo del edificio y nombra a Antonio Cunill Cabanellas como director del teatro, renombrado Teatro Nacional de Comedia. Este contaba con un Elenco Estable (compuesto por 12 actrices, 1 coreógrafa y 13 actores, 26 en total), un Taller de escenografía, Comisión de Lectura, Instituto de Estudios de Teatro, Museo,

Archivo teatral y Biblioteca. Luchó para la creación de una literatura dramática propia, honda y crítica, y para que las producciones del teatro recorrieran la vasta geografía del país. Es bueno recordar que, en los cinco años de su gestión, todos los textos fueron de autores locales, salvo dos europeos. (Seibel, 2011, p.10-12)

La sala principal del teatro respeta el diseño del teatro clásico “a la italiana” y cuenta con una capacidad para 800 personas distribuidas en una platea para 400 personas y 5 niveles alternando los palcos bajos, balcón y alto, la tertulia, el paraíso y la barra. Por otra parte, el Salón Dorado, ubicado en el segundo piso, era sala de reuniones y punto de encuentro para la elite de la época. La Sala Orestes Caviglia, que en una primera instancia había sido una confitería y luego fue considerada como Sala Argentina, se encuentra ubicada frente al Salón Dorado.

El TNC inaugura el teatro como tal con una función de gala de la obra *Locos de verano* de Gregorio de Laferrère, el 24 de abril de 1936. El diario *La Nación* comenta: “Se ha querido iniciar las actividades del primer teatro oficial que se ha creado en la Argentina con la obra de uno de los autores nacionales más representativos” (Seibel, 2011). Cunill Cabanellas, como primer director oficial, logra poner en marcha el primer teatro nacional, contrata excelentes actores profesionales, prepara a jóvenes, organiza talleres de escenografía y vestuario e invita a destacados escenógrafos. Como director general y escénico, genera un estilo propio para la representación de sus espectáculos ya que valoriza principalmente la calidad artística y busca la modernización de la escena. El director decide presentar de cuatro a siete obras por año, casi todas nacionales, y renovarlas más allá del éxito obtenido, con el fin de generar una difusión artística más amplia, además de facilitar la concurrencia gratuita de estudiantes secundarios. El diario *La Nación* reconoce en 1940,

“en sus versiones interpretativas, en el conjunto de su espectáculo, el Teatro Nacional de Comedia, excepcionalmente pulimentado para el ambiente de un pueblo de cultura joven, sin comparación posible con ninguno de los otros espectáculos de su género que se realizan en Buenos Aires, ha llegado casi a la perfección.”

Alrededor de los años sesenta se lleva a cabo la segunda instancia de modernización, que rompe nuevamente con los mecanismos propios del teatro argentino. En este caso la

modernización se lleva adelante a partir del redescubrimiento de la peculiaridad latinoamericana en este mundo. Es decir, se genera una mezcla entre el estímulo externo “del realismo reflexivo y del absurdo europeo y también del replanteo de la técnica de la creación colectiva.” (Pelleteri, 1995, p.31) Esto es posible debido a que se producen una serie de hechos en el campo intelectual y en lo social que explican el porqué del cambio: el auge de las clases medias y de la sociedad de consumo; el apogeo del denominado “boom” de la literatura latinoamericana; la profesionalización creciente de los directores y actores del teatro independiente o experimental; y sobre todo, el surgimiento de entidades como el *Instituto Di Tella*. Este instituto comienza a desarrollarse en 1958 y fue creado por una fundación sin fines de lucro de la familia de industriales de Torcuato Di Tella, dueños de la empresa automotriz más importante de momento, Siam Di Tella. Según Silvia Díaz, este instituto se convirtió en el eje más importante de la neovanguardia ya que fue un centro de experiencias renovadoras, emergente de la intensa vida cultural argentina. (2010, p.158)

El *Instituto Di Tella* abre un Centro de Audiovisuales dirigido por Roberto Villanueva quien busca generar un lenguaje más vanguardista dentro de la performance argentina, y que propone romper la barrera entre las disciplinas. Las tendencias se centraban en el cuerpo del actor, el cruce de lenguajes experimentando con la integración de medios audiovisuales. La institución se cuestiona la idea de teatro de representación y en oposición a ella se va a desprender la idea de teatro como presentación. Para lograr esto se enfatiza la práctica de la performance porque esta pone el acento en “lo inacabado de la producción, en el establecimiento de una relación directa con la situación de enunciación de un contacto de mayor proximidad e inmediatez con el espectador” (idem, p.169). Esta ruptura logra permanecer en el imaginario de los artistas incluso cuando las opresiones de los golpes miliares intentaron callarlos.

Además de la influencia generada por el Instituto Di Tella, hubo otros dos acontecimientos relevantes para entender el proceso de modernización que ocurrió en el campo teatral durante este período. En primer lugar, en los años 50 ingresan a la Argentina una serie de textos de Konstantín Stanislavski y es a partir de ese momento que muchos creadores de la escena teatral comienzan a verse fuertemente influenciados de esa estética. Además, en 1964 se publica por primera vez *El teatro y su doble* de Antonin

Artaud, donde el autor realiza una profunda crítica al teatro centrado en el texto, en la palabra y comienza a darle al cuerpo del actor cierta centralidad.

En 1912 abre las puertas una sala con el nombre de Teatro Nuevo en la calle Corrientes 1530. Este teatro supo albergar el arte de destacados elencos de comedia nacionales y extranjeros. En la década del 30, ese mismo predio acogió al Teatro Corrientes, evocado al género de revista. Entre 1937 y 1943 funcionó como sede al Teatro del Pueblo, institución pionera de la actividad escénica independiente. Es a partir de 1944 que las autoridades metropolitanas deciden utilizar aquel antiguo edificio para la creación de un teatro público. Es así como nace el Teatro Municipal General San Martín (TMGSM), un teatro que busca fomentar el teatro nacional en sus más puras fuentes tradicionales pero un tanto más conservadoras que el teatro dirigido por Barletta. A lo largo de su historia, la producción del TMGSM se ha orientado hacia un criterio unificador: llevar la más amplia variedad de estéticas a su más alta expresión artística y al público más extenso y diverso posible.

La construcción del teatro como lo conocemos hoy en día comienza en 1953 y la inauguración tuvo lugar el 25 de mayo de 1960, comenzando a funcionar oficialmente al mismo tiempo en que el campo teatral estaba atravesando su segundo proceso de modernización. El arquitecto de la obra, Mario Roberto Álvarez, junto con la colaboración de Macedonio Oscar Ruiz, cuenta que el proyecto fue pensado para poder generar un teatro autosuficiente y que pudiera producir todos los elementos que la escena pudiera reclamar. De esta forma, se diseña un proyecto cuya estructura era novedosa, una única “caja arquitectónica capaz de contener dos salas superpuestas, un microcine, talleres, salas de ensayo, oficinas, un generoso hall de exposiciones-sala de conciertos, así como los ámbitos destinados a múltiples actividades colaterales.” (San Martín 50 años, p. 58). Una de las grandes novedades introducidas en este proyecto fue la creación de una sala sin palcos ya que los arquitectos habían comprendido, a través del estudio de los romanos y de los antiguos, que las mejores ubicaciones eran las filas 4 o 5. A su entender, los palcos solo terminan sirviendo para el “típico chismorreo: que bien está fulana, qué mal se lo ve a Zutano” (ídem) porque en realidad tienen una visión muy mala.

Se podría decir que hay una tercera renovación en el campo teatral luego de la dictadura militar de 1976, y que continúa hasta nuestros días. Con la influencia del teatro posdramático mundial, en Argentina se genera un fenómeno conocido como *laboratorios de experimentación* de procesos creativos, entrenamientos basados en el cruce de disciplinas, conocido como teatro *off* de Buenos Aires. Estas obras pueden ser ensayadas en un período de uno a dos años, cuanto sea necesario para poder generar un desarrollo en donde el centro no es más el texto sino el actor, con su cuerpo y potencialidades expresivas. Silvia Díaz define este proceso como

“el establecimiento de una relación individualizada entre maestro y discípulo, la creación de un espacio propio para la formación y exhibición de los espectáculos, la adopción de un tipo de producción basado en la autogestión, la redefinición de las funciones de director y autor a partir de la centralidad del actor en el hecho escénico, son solo algunos parámetros que caracterizan a este modelo y lo diferencian de otras poéticas vigentes, especialmente del canon realista”. (2010, p.16)

De esta forma, la poética del actor se convierte en una filosofía dentro del teatro argentino y sobre todo, la poética esencial del teatro independiente. Este tipo de teatro busca poner en crisis el teatro de representación y romper con el realismo para poder generar lo que es conocido como “relatos de actuación”. Ricardo Bartís es uno de los creadores de estos relatos de actuación, los que denomina como un pensamiento teatral que viene de la actuación y que está relacionado con el instante, con la idea de que no hay nada previo a la existencia del cuerpo del actor, no hay un texto, siendo la improvisación el dispositivo central para poder realizar este tipo de actuaciones. Por lo tanto, el ensayo se convierte en la parte esencial a la hora de montar una obra, es allí donde se pueden discutir diferentes estéticas, donde se toman riesgos y se prueban diferentes lenguajes, todo a través de la figura del actor. Ya no se trata de representar porque no existe un texto previo que deba ser representado, se trata de presentar, de crear un texto a partir de la improvisación y presentación del actor, la palabra a presentar es encontrada a través del cuerpo del actor y de sus potencialidades creadoras.

La cultura, ¿es silenciada?

En 1983, la artista Marta Minujín construyó en la plazoleta Provincia de Tucumán, ubicada en la avenida 9 de Julio en la ciudad de Buenos Aires, una “gigantesca estructura de caños tubulares y tejido metálico que reproducía el esqueleto del santuario de Atenea en la Acrópolis de Atenas, cuna del concepto de la democracia. Esta arquitectura estaba cubierta con veinte mil ejemplares de libros envueltos en plástico transparente.” (Usubiaga, 2012, p. 156). La propuesta de la artista era rellenar la estructura arquitectónica con libros que habían sido prohibidos durante la dictadura militar. El libro, fuente de conocimiento en su máxima expresión, fue uno de los artefactos culturales más estigmatizados y restringidos durante la dictadura y representaba de manera clara la censura generada durante esa época. La estructura arquitectónica, representando la cuna de la democracia, cuyos “ladrillos” simbólicos son libros, no tiene más que un mensaje claro: no puede haber democracia en un lugar en donde no hay libertad de expresión, en donde se censura la educación, es decir, los cimientos de toda nación.

El 24 de marzo de 1976 fue la fecha en la que se lleva a cabo el sexto golpe de estado en Argentina, poniéndole fin al gobierno de Isabel Perón. El nuevo gobierno militar, denominado “Proceso de Reorganización Nacional” y liderado por Jorge Rafael Videla, buscaba establecer el orden, reorganizar las instituciones y crear las condiciones para una nueva república, sin embargo, la violencia fue un factor esencial para el desarrollo de este nuevo gobierno. Es necesario entender que este gobierno militar llegaba al poder en un contexto que estaba regido por la violencia, violencia que formaba parte de la vida cotidiana de la realidad política argentina de 1973. Es por esta razón que, como señala Sebastián Carassai, “basándose en la experiencia pasada, estos sectores [clases medias] no registraban las intervenciones militares como terroristas sino como regímenes, aunque autoritarios, de mayor orden y de menor violencia que los garantizados por el gobierno de Isabel.” (2013, p. 180). Gran parte de la población no solo no registraba las intervenciones militares como terroristas sino que el arribo de las Fuerzas Armadas fue recibido como una promesa de cierta restauración del orden y la violencia. (ídem, p.183). Este nuevo gobierno militar enfatizó constantemente el uso de la violencia y terror utilizado durante el gobierno peronista para así poder legitimar su propio uso. Esta imagen negativa sobre el gobierno derrocado fue utilizado por ciertos

personajes de las Fuerzas Armadas al controlar la prensa y la opinión pública, censurando a todo aquel que estuviera en su contra.

Las Fuerzas Armadas sostenían que el caos social era producto de la activación política del sector popular que había avanzado hasta tal punto que hacía peligrar el capitalismo y hasta el mismo Estado. Videla declaró un año después del golpe en el Diario *La Prensa* que “La Argentina es un país occidental y cristiano, no porque esté escrito así en el aeropuerto de Ezeiza; la Argentina es occidental y cristiana porque viene de su historia. Es por defender esa condición como estilo de vida que se planteó esta lucha contra quienes no aceptaron ese sistema de vida y quisieron imponer otro distinto (...)” (1977, p.17). Por ello, el nuevo poder militar se proponía como un gran disciplinador social, controlador del “enemigo interno”; consideraban que la excepcionalidad de la situación justificaba la excepcionalidad de toda medida implementada.

Carl Schmitt considera un caso de excepcionalidad cuando alguien actúa soberanamente en un estado de cosas reacios a someterse a pautas normalizadoras habituales y, consecuentemente, le pone fin a este estado utilizando medidas que resulten también excepcionales. Los casos excepcionales son necesarios cuando hay una situación en la cual no hay confianza recíproca, donde la confluencia de lo horizontal (consenso del pueblo) no está mediado por lo vertical (soberanía) representada en el orden de la cruz y es cuando falta esta mediación cuando se disuelve la confianza horizontal. El autor también menciona que el soberano es entonces aquel que decide sobre estos casos de excepción y una decisión excepcional quiere decir innovar con vocación de normalidad, de que la nueva normalidad sea mucho más rica y se revele como verdadera y ponga en evidencia que la anterior era caos encubierto. El soberano terminará siendo reconocido como aquel que hermenéuticamente hizo ver el estado crítico y aquel que políticamente tuvo credibilidad suficiente como para decidir el nuevo orden.

De esta forma, se podría decir que Argentina era un lugar en donde reinaba el desorden, donde las leyes y normas vigentes y comúnmente aceptadas no estaban siendo respetadas, y donde no había confianza recíproca. Es por esta razón que los líderes de la dictadura consideraban que al estar frente a un caso excepcional un soberano era necesario para restaurar el orden y la confianza en el pueblo.

Sin embargo, Schmitt aclara que la actitud del soberano debe combinar respeto sobre el "nosotros", que son hombres, no se puede proponer un modelo demasiado exigente. Debería ver el orden en donde nadie pudo verlo, razón por la cual debe tener cuidado de no mancillar el honor de los vencidos, de un modo tal que te impida la reconciliación posterior. Por otro lado, Walzer define la emergencia suprema como un momento en el que el soberano toma una cantidad de decisiones heroicas en donde las naciones y los dirigentes se miden por las medidas tomadas; todas las medidas tomadas por el soberano, a pesar de ser heroicas, son necesarias para solucionar el conflicto pero que todo el mundo desearía poder evitarlas de ser posible. De esta forma, se puede asociar esta situación de emergencia suprema con la situación excepcional de Schmitt. Sin embargo, esta situación suprema surge cuando los valores más íntimos y enraizados de una sociedad y su posibilidad de supervivencia colectiva se hallan en peligro. Walzer aclara que quién tiene el rol de decidir en estas situaciones debe estar legitimado por el pueblo porque te estás enfrentando literalmente a una posibilidad de que tu comunidad deje de existir como tal y a medidas que son inaceptables y que van a lastimar la moral para siempre. De esta forma, la situación extrema siempre es única y pone en peligro, al mismo tiempo, la propia existencia de una comunidad como se la conoce y la propia moralidad: parecería ser imposible poder decidir entre estas dos opciones. Allí es donde radica el conflicto: en la situación en la que se encuentran dos valores contrapuestos en pugna y no hay posibilidad de ocuparse de ambas al mismo tiempo, es una situación trágica porque hay que elegir un valor por encima del otro y de todas formas perjudicas a ese otro.

La emergencia suprema enfrenta dos maneras de pensamiento opuestas: el absolutismo de los derechos y el utilitarismo. El utilitarismo, donde se pueden insertar a los jefes de la dictadura, es aquel pensamiento en donde una acción es moral en la medida en que contempla el mayor bien para el número de personas involucradas en la acción. Esto aparenta ser un cálculo, pero en realidad se está poniendo de manera absoluta un interés propio y se está relativizando el interés de las personas. Ese cálculo, entonces, nunca puede ser justificado. De esta forma, en nombre de lo que ellos consideraban como el mayor bien para el mayor número de personas involucradas en una decisión, era una

acción moral. Las Fuerzas Armadas creían que era moral luchar contra la izquierda para lograr un orden nacional.

El problema fue que dentro de “todo lo necesario” ellos consideraron como necesario lo que hoy conocemos como terrorismo de estado. Ellos decidieron que el fin de acabar con los grupos guerrilleros y restaurar el orden nacional justificaba traspasar los derechos humanos y, por consiguiente, justificaron su accionar al decir que se encontraban en un caso de excepcionalidad. Sin embargo, en ningún momento contaron con el apoyo del pueblo para tomar medidas que son consideradas inaceptables para la moral humana.

De esta forma, podríamos decir que en el momento en que cae el gobierno de Isabel Perón y comienza la dictadura militar, muchos ciudadanos creyeron que no se trataba más que de otra de las tantas dictaduras militares. A pesar de ciertas denuncias e indicios sobre lo que fue el terrorismo de estado durante la dictadura, “la magnitud de lo que significó el terrorismo estatal bajo la dictadura fue conocida, al menos por la gran mayoría de la población, recién con la llegada de la democracia y en forma relativamente gradual, a medida que se ampliaban la información disponible y la propia disposición social a conocer lo sucedido.” (Carassai, 2013, p.182).

Los militares a cargo del golpe de estado no solo buscaban restaurar el orden y terminar con el monopolio de la violencia sino también luchar contra todos aquellos que quisieran corromper el sistema argentino "occidental y cristiano" intentando imponer uno nuevo. Videla aclaró que la lucha iba a estar enfocada hacia todo aquel que buscara modificar el estilo de vida y, por lo tanto, estos enemigos no eran solo aquellos que agredían a través del uso de la violencia (bombas, disparos o secuestros), sino también todo aquel que "en el plano de las ideas, [quisiera] cambiar nuestro sistema de vida a través de ideas que son justamente subversivas; es decir subvierten valores." (Diario *La Prensa*, 1977). En otras palabras, todos podían ser considerados subversivos: el tener una idea en contra de los militares, el creer que el modelo dictatorial no era el más adecuado para el país, el denunciar casos de desaparecidos, el exponer una obra de teatro o de arte que denunciara algún aspecto político de la sociedad, etc. Todo, según la lógica de los militares, podía ser considerado como una idea revolucionaria, una idea subversiva que podía llegar a generar un cambio en el sistema de vida argentino.

Es importante entender que los militares comprendieron la importancia de controlar la opinión y el pensamiento público y de evitar la infiltración de ideologías extremistas. El Subsecretario de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Francisco Carcavallo, declaró en el Diario *La Prensa* (2009) que la cultura era el medio más apto para que dichos acontecimientos ocurrieran, y es por ello que debía ser controlado. Con el objetivo de controlar a todo aquel que quisiera “cambiar el estilo de vida como lo conocemos”, a toda aquella idea que pudiera poner en peligro el poder de los militares, la dictadura produjo, en el campo de la cultura argentina, “una reorganización, de rasgos inéditos y doloroso, [que] estuvo signada inicialmente por la pauperización, la reducción de actividades y de miedo. El campo de las artes perdió densidad y diversidad.” (Revista *Picadero* N°16, p.16). Como se mencionó anteriormente, la “lucha” de los militares hacia todo aquel que no quisiera una argentina “occidental y cristiana” avanzó también sobre cada una de las Artes (música, teatro, cine, danza, televisión) y censuró cada una de ellas de forma específica y particular. Sin embargo, tal y como menciona Dubatti, hubo variables históricas que fueron comunes a todas las Artes: “temor permanente y peligro de muerte, dolor e incertidumbre, censura y autocensura, secuestros, desapariciones, quema de libros, tortura y reducción en campos de concentración, violación absoluta de los derechos humanos, atentados, desmantelamiento de formaciones y grupos, listas negras y listas grises.” (idem.)

En el ámbito teatral, la respuesta inmediata de muchos artistas y directores de teatro fue el exilio y la dispersión, la clandestinidad y lo que se conoce como el *insilio* (un repliegue silencioso del exiliado en su propia patria). Aquellos que se quedaron en la Argentina apostaron por generar un teatro de resistencia. Consecuentemente, los teatros oficiales tuvieron durante esos años una enorme visibilidad ya que fueron instituciones que continuaron trabajando a lo largo de la dictadura de forma ininterrumpida. En parte, se puede concluir que las Fuerzas Armadas habían entendido a la perfección el rol de la cultura en una sociedad y, por lo tanto, a través de la Secretaria de Información Pública – SIP- que “estaba al servicio de la política cultural nacional”, habían puesto como objetivo “contribuir mediante la comunicación social a lograr que la población local y las áreas de decisión internacional, adopten actitudes y conductas positivas al proceso de Reorganización Nacional”. (idem).

Estar a cargo de una entidad pública durante una dictadura difiere completamente de hacerlo en un contexto democrático. Por esta razón, este trabajo analizará cuál es el rol de un director general de un teatro oficial y qué tipo de políticas y objetivos fueron utilizados para gestionar un teatro durante una dictadura militar.

A pesar de que pueden distinguirse diferentes objetivos en lo que respecta al funcionamiento de los teatros públicos, hay una suerte de acuerdo tácito³ que destaca la idea de que no se debe olvidar el hecho de que las salas de los teatros públicos pertenecen a los distintos estados nacionales, provinciales o municipales y, por ende, a sus ciudadanos. De este modo, toda política implementada bajo el nombre de un teatro público debe ser de carácter público y, por lo tanto, estas políticas deberían ser inclusivas. Cuando uno se refiere al concepto de inclusividad no pretende simplemente facilitar el ingreso al teatro de forma económica, es decir, realizar dentro de la programación espectáculos gratuitos, sino más bien realizar una tarea que invite a todas las personas a concurrir al teatro.

El Secretario de Cultura de la Nación, Francisco Juan Macías, decidió nombrar al actor, director y docente, Rodolfo Graziano como director general del Teatro Nacional Cervantes (TNC). Cuenta el propio Graziano que tardó dos meses y medio en aceptar el cargo porque no estaba del todo seguro sobre qué hacer al respecto. Primero le consultó al Secretario si había alguien más ocupando ese cargo, ya que no era su intención reemplazar a nadie y le comentaron que había un director interino: Néstor Suárez Aboy, razón por la cual decide, en primer lugar, rechazar el puesto. Macías lo convoca nuevamente y Graziano decide aceptar el cargo con tres condiciones: no hacer obra patrioterica, no recibir recomendaciones y tener libertad a la hora de ejercer el cargo. “Asumí, y no lo quise hacer en la Secretaria, pedí hacerlo en el escenario del Teatro con los técnicos, ni con los periodistas, ni con fotógrafos, ni amigos, ni familiares; los técnicos.” (Entrevista, 1998). A pesar de haber sido nombrado director del teatro en noviembre de 1976, su primera programación fue realizada a partir de abril de 1977, ya que en enero y febrero de ese mismo año realiza una gira por Francia, Italia, Inglaterra y

³ En el marco del VII Festival Internacional de Buenos Aires se llevó a cabo un Encuentro de Teatros Públicos del que participaron funcionarios de la Argentina y varios países del mundo, con el fin de determinar el funcionamiento de los teatros públicos. Publicado en la Revista del Picadero N 24.

España, como actor y director de un espectáculo de autores locales, debido al premio obtenido en 1975, el Premio Molière.

A su regreso, presenta como uno de sus objetivos principales el acercar a la gente joven al teatro y su medio principal para lograr esto era convocando a artistas populares, fuera de los conocidos de un teatro oficial, artistas como Santiago Bal. Otro de sus propósitos era hacer que el público que tuviera interés en ciertas obras concurreniera al teatro de martes a domingo y para lograr esto hacía que las obras de teatro no estuvieran más que tres meses en cartelera. De esta forma, aquellos interesados sabían que no podían postergar su visita al teatro, debían ir a ver la obra dentro de esos meses.

Graziano recuerda haber tenido plena libertad para contratar a aquellos artistas que consideraba necesarios para sus obras y que nunca tuvo en sus manos una “lista negra” de aquellos artistas o directores que no podían ser contratados. De todas maneras, y en cierto sentido lógicas por estar bajo una dictadura militar, sí reconoce haber tenido trabas, pero no demasiadas como para no poder ejercer su cargo con libertad y con toma de decisiones independientes. Se considera un trabajador del teatro y esto puede ser sostenido a través de sus declaraciones: "Me calcé las alpargatas y con el tiempo pedí un guardapolvo, ese guardapolvo en una especie de pintor del renacimiento le hice colocar dos bolsillos, lo use siempre y lo sigo usando. En homenaje al personal técnico del Cervantes, es mi uniforme." Podríamos decir entonces que veía su figura y, por lo tanto la de un director general de un teatro, semejante a la de un maestro/artista cuya tarea suele ser creativa e innovadora. Pero esta acción se contradice con el hecho de considerar dicho guardapolvo como un uniforme y utilizarlo para homenajear al personal técnico, cuyo trabajo suele ser mecánico y no del todo innovador. Esto podría sugerir que él consideraba su labor como director de un teatro como una combinación entre lo artístico y más vinculado a las obras teatrales per se, pero sin olvidar la importancia y el rol que tienen los trabajadores técnicos en un trabajo y en la sociedad. No es casualidad que haya decidido asumir en el escenario del teatro, reflejando la importancia que significa para él el teatro y consecuentemente su escenario, pero exigiendo la presencia de los trabajadores técnicos. No decidió asumir su cargo frente a artistas, directores u otros personajes visibles del teatro como los escritores o directores; decidió y solicitó como única condición que estuvieran presentes los técnicos. Parte de su apuesta parecería ser

reconocer el esfuerzo y trabajo del personal técnico en un teatro y si se quiere, en toda institución.

Por otro lado, ese mismo año, Ricardo Freixá era nombrado Secretario de Cultura de la Ciudad y este, a su vez, designó Kive Staiff como Director General del Teatro Municipal General San Martín (TMGSM). Esta no era la primera vez de Staiff a cargo del teatro ya que había ejercido ese cargo a fines de 1971 hasta la llegada del peronismo al poder en 1973.

Antes de convertirse en director general de un teatro oficial, Kive Staiff había sido un crítico severo del gestionamiento del TMGSM desde su lugar de crítico teatral, ya sea en el diario *La Opinión* o en la revista *Teatro XX* (fundada por él). Consideraba que las gestiones a cargo de los teatros oficiales en Argentina tenían una política exitista y dedicado a una clase social en particular. En cambio, Staiff creía que “en lo que respecta a un teatro oficial, el éxito no puede ser el propósito inmediato. La afluencia del público a las salas del Estado debe ser nada más que una consecuencia de espectáculos coherentes y producidos con claras intenciones renovadoras.” (Diario *La Opinión*, 1971)

La primera programación realizada por Staiff en 1972 para el TMGSM fue una declaración de principios. Él consideraba que un teatro oficial debía tener la responsabilidad de devolverle al contribuyente el sostenimiento que ese contribuyente hace del teatro: “tiene que devolverle un servicio público que en este caso no es un hospital, ni es gas o electricidad, sino cultura y tiene que hacerlo en la medida que se le exige al pueblo, según las necesidades de la mayoría.” (*Siete Días*, 1972). Desde un comienzo el director tuvo un objetivo: instalar una nueva concepción del servicio público que el Teatro debía otorgar como dependencia del Estado sostenida por los contribuyentes. En otras palabras, este teatro oficial buscaba un nuevo público, un público no tradicional, un público joven, un público trabajador que no puede esperar hasta las 10 de la noche para ver una obra de teatro porque al día siguiente deben levantarse temprano para ir a trabajar. De esta forma, una de las principales modificaciones que realizó este director fue la de generar un horario accesible, el de las 19:30 hs, a un precio accesible, 250 pesos (de la época). (*Dinamis*, 1972)

Pero, por otro lado y más allá de la apertura del TMGSM a todo tipo de público, lo que Staiff buscaba era generar un teatro que abordara “los problemas de este tiempo,

de este país, de esta sociedad, para reflexionar con sus ideas y para gozar con la belleza emergente de un fenómeno artístico.” (TSM 50 años, 2010, p. 12), al igual que lo que Bertolt Brecht había buscado generar con el “Teatro Épico”. Lo que espera Brecht, y parecería que Staiff también, es una participación intelectual activa del espectador a través del distanciamiento. Se busca cortar con la idea de continuidad, de empatía, por lo que utiliza canciones, carteles, textos, convenciones gestuales, entre otro, para separar cada situación., para generar en el espectador una actitud crítica, hacerlo pensar.

Staiff, quien se define a si mismo como brechtiano, demostró la importancia que tiene para él el teatro oficial desde un primer momento, a través de su programación de 1972. En primer lugar, estrenó la obra *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen con la versión de Arthur Miller, una “feroz crítica al autoritarismo y a los funcionarios corruptos que atrajo un intento de censura desde despachos oficiales que el pragmático e inculdicable Montero Ruiz abortó. (TSM 50 años, 2010, p.12). Luego, ese mismo año presentó *Nada que ver*, obra de Griselda Gambaro que llegaba por primera vez a un teatro oficial generando varias resistencias por parte del *establishment teatral*. Además, se estrenó *Las troyanas* de Eurípides-Sartre, que según el director general era un “alegato antimilitarista y antibelicista.” (idem) También se estrenó *El círculo de tiza caucasiano*, la primera obra de Bertolt Brecht que llegaba a un teatro oficial.

Mencionar esta primera programación es importante porque también fue llevada a cabo bajo una dictadura militar, la de Alejandro Lanusse. A través de esta primera programación podemos entender la idea de Staiff de un teatro que hiciera pensar a sus espectadores, un teatro de todos y para todos, que dejara entrever los problemas de la sociedad. De esta forma, el hecho de estrenar una obra tan política y filosófica como *Un enemigo del pueblo*, o una obra de Bertolt Brecht, conocido como un “obvio comunista”, durante una dictadura militar muestra que no todas las dictaduras militares vividas en Argentina censuraron a la sociedad de la misma forma o con la misma intensidad.

Años más tarde, Kive Staiff declaró que estando al mando del TMGSM lo único que hizo fue hacer política ya que consideraba que la cultura es una herramienta política para la sociedad “uno tiene que mirar al mundo y elegir el repertorio que se quiere hacer en el teatro. Esto es esencialmente una decisión política. El escenario no es solo un espacio para la estética, sino también una tribuna donde aparece un señor que se para

frente a la gente para pronunciar un discurso” (*La Nación*, 2000, p. 4). Con la vuelta a la democracia, en 1983 Kive Staiff contó en el diario *Los Andes* que cuando aceptó el cargo de director general en 1976 había entendido que estaba frente a una situación histórica excepcional y que sabía que su dirección del teatro iba a tener condicionamientos. A pesar de eso, él aceptó el cargo a sabiendas de esos condicionamientos pero con la esperanza de poder ampliar los parámetros, ir un poco más allá de la censura’ “hacer posible que, con un mínimo de inteligencia y con una buena lectura de la realidad y con cordura se dijeran determinadas cosas desde los escenarios nuestros.” (*Los Andes*, 1983, p.2).

Como menciona Jorge Dubatti, en el campo teatral el recurso utilizado desde el lugar de la resistencia durante la última dictadura militar fue el de la metáfora, se intentó utilizar un lenguaje indirecto para poder comunicar las ideas y opiniones que no podían ser comunicadas: “sugerir adquirió la entidad del decir y el nombrar. En el teatro, connotar se volvió sinónimo de denotar.” (Revista Picadero N°16, p.16). Por lo tanto, se intentará entender de qué forma los directores teatrales de estos teatros oficiales lograron, o no, decir aquellas cosas que querían decir.

Frank Castorf, conocido director general del Teatro del Pueblo de Berlín, también conocido como Volksbühne, resalta la necesidad de diferenciar la dirección teatral y la dirección de un teatro. Destaca la idea de Karl Marx quien señala que el trabajo artístico, el intelectual y el teatro (ya que es una forma especial de producción) están libres de fines: “uno puede hacer lo que les gusta y esto subraya la soberanía del proceso de producción” (Revista del Picadero N°6, p.16). Para él, una institución es un lugar en donde se puede desarrollar una contracultura dentro de la sociedad misma. Según el director, luego de haber trabajado mucho tiempo en un marco dictatorial- Alemania Oriental- considera que los artistas deben sentirse afortunados de trabajar en una dictadura, “siempre que uno no muera en ella, naturalmente. (...) En Europa Oriental, antes de la caída del Muro, el trabajo estaba bajo el signo de la prohibición y esto tenía también un efecto de placer «erótico». Hacer teatro, hasta 1989, implicaba hacer un discurso público.” (idem). Además, considera que cuando uno trabaja en un escenario cuyo dinero viene del Estado, un director general está “obligado” a emitir otros

contenidos que terminan transformado a la sociedad, “es un compromiso a la subversión, a la diferencia.”

Como bien menciona Castorf, uno desde una institución subsidiada por el Estado debería emitir contenidos que terminen por transformar a la sociedad. Pero esta transformación puede ser interpretadas desde diferentes posturas y puntos de vistas. Tal y como menciona él, muchas veces se espera que el dinero destinado al arte, a la cultura, alegre a la gente linda e inteligente, las entretenga. Muchas otras veces, aquellos a cargo de este tipo de instituciones deciden utilizar ese dinero y espacio para ir en contra de ese acto de complacencia, para generar un arte de otro tipo.

Gran parte de la tarea de un director general de un teatro consiste en generar una programación, generar contenido. Es ese contenido el que será analizado para interpretar las decisiones políticas tomadas por los directores de las institución y el rol que estos le otorgan a un teatro público. Para lograr esto se analizará la programación de la siguiente manera. En primer lugar se hará una división entre programación de los teatro y compañías extranjeras. Por otro lado, dentro de cada una de estas divisiones se analizará, en primer lugar, de forma cuantitativa, cantidad y tipo de obras estrenadas y luego se analizará de forma cualitativa, aquellas obras que fueron resaltadas como importantes por los libros oficiales producidos por los teatros, haciendo mayor hincapié en qué tipo de obras fueron presentadas y quienes fueron los directores y actores de estas. Se mencionará brevemente aquellas actividades fuera del ámbito teatral que sean consideradas como relevantes para el estudio.

Para este trabajo fue realizada una tabla comparativa con aquella información relevante para el análisis. De esta forma, se buscó dividir la información en grandes bloques. La primera conclusión a la que se puede llegar es que el TMGSM presentó un promedio de 8 obras anuales entre 1976 y 1983, mientras que el TNC presentó un promedio de 3 en ese mismo período. Podríamos decir que debido a que la cantidad de obras presentadas en cada teatro fue constante a través de los años, se intuye que la cantidad no proviene de una simple decisión del director general sino que parecería ser más bien una consecuencia del presupuesto con el que contaba cada institución. A pesar de que la Secretaria de Cultura de la Nación cuenta con una mayor cantidad de presupuesto disponible ya que recauda fondos de toda la nación, también es cierto que

cuenta con una mayor distribución, ya que ese dinero es repartido entre una mayor cantidad de instituciones. En cambio, el TMGSM, al pertenecer a la municipalidad de Buenos Aires, una de las más ricas del país, cuenta no solo con un mayor presupuesto sino también con una menor distribución debido a las instituciones que dependen de ella. Por esta razón, los datos no fueron analizados de una manera simplemente cuantitativa, es decir, comparando la cantidad de obras estrenadas por año, sino que fueron utilizados para ver la consistencia de cantidad de obras presentadas por las instituciones de forma independiente. Consecuentemente, pudimos ver que ambas instituciones presentaron ese promedio de obras anuales a través de todos los años y, de hecho, ambos teatros aumentaron la cantidad de obras presentados en los últimos años del período analizado, demostrando que ambos teatros oficiales contaron con una actividad ininterrumpida en el período de la dictadura.

En segundo lugar, se hizo una división basándose en el origen de las obras presentadas, es decir, si son obras nacionales, latinoamericanas o europeas/estadounidenses. Se utilizó esta división para así poder ver la cantidad de obras nacionales presentadas, la cantidad de obras latinoamericanas presentadas, para entender cual era la relación o importancia de las obras a nivel continental y, finalmente, compararlas con las europeas/estadounidenses.

En el TMGSM desde 1976 a 1978 fueron presentadas más obras europeas que argentinas, y todas las obras presentadas formaban parte del canon, de los cuales muchas eran grandes clásicos, ya sea clásicos estadounidenses, europeos o argentinos. 1979 podría decirse que fue el punto de inflexión en aquella gestión ya que ese año se presentaron una cantidad equitativa entre obras argentinas y europeas/estadounidenses, donde las últimas seguían perteneciendo al canon, mientras que las argentinas no. No solo no pertenecían al canon sino que además, por primera vez en la gestión de Kive Staiff, se estrenaron tres obras de autores argentinos contemporáneos: Julio Ardiles Gray, Elio Gallipoli y Diego Mileo. ¿A qué se debe este gran cambio de la programación del TMGMS? En el tercer subsuelo del teatro había una confitería por entonces poco frecuentada, razón por la cual el director general decide inaugurar la tercera sala del teatro: la sala Cunill Cabanellas. Ésta estaba dedicada a propuestas experimentales, se podía desplazar y modificar la relación entre el escenario y la platea de acuerdo a las

necesidades de puestas no convencionales. La sala se inaugura con la obra *Égola, farsa y misterio* de Julio Ardiles Gray, dirigida por Osvaldo Bonet. (TSM 50 años, 2010, p.144). Es debido a la inauguración de esta sala que en los años posteriores la relación entre obras extranjeras y obras nacionales y sobre todo entre obras pertenecientes al canon y aquellas que no fue modificada. Kive Staiff no solo decidió aprovechar un espacio que era poco frecuentado y convertirlo en una sala nueva, sino que también decidió utilizar esa sala para estrenar obras argentinas contemporáneas, como por ejemplo *Periferia* de Oscar Viale o *La gripe* de Eugenio Griffero, quienes luego participarían de lo que fue conocido como Teatro Abierto.

En el TNC las cosas fueron un tanto diferentes ya que hasta el año 1981 por cada dos obras internacionales se presentaba una nacional, donde la mayoría de las obras presentadas en general pertenecían al canon. En cambio, en 1982 y 1983 hay un ratio de 3 obras nacionales por cada internacional. Podría decirse, entonces, que en los últimos años de la gestión de Graziano hubo un cambio en la elección de programación ya que se prefirieron realizar obras nacionales en lugar de tantas obras internacionales.

En cuanto a las obras presentadas, ambos teatros decidieron utilizar obras de autores similares. En el ámbito internacional, ambos teatros compartieron obras de autores tales como William Shakespeare, Carlo Goldoni, George Bernard Shaw; en el ámbito nacional los autores que más surgieron fueron Armando Discépolo y Gregorio de Lafferère. Nuevamente, sería injusto comparar la cantidad de autores presentados en cada institución ya que el TMGSM, al tener la posibilidad de estrenar 8 obras por año, es lógico que la variedad y lista de autores sea mayor que la del TNC. Sin embargo, podemos notar que ambos directores generales decidieron incluir dentro de su programación los clásicos más conocidos (a pesar de que la lista de autores del TMGSM es un poco más flexible y abarcadora por lo mencionado anteriormente).

En *Rapsodia para el teatro*, Alain Badiou analiza la relación entre texto y teatro. Comienza diciendo que “todo texto de teatro se encuentra en latencia de sí mismo. Yace en lo inacabado de su sentido. Toda representación lo resucita y lo consume.”(2015, p.86). Badiou, a través de la lógica de la distribución de los sexos presentada por Lacan, sostiene que los textos de teatro son al hombre, al “para todo”, lo que el teatro es a la mujer. Es decir, según el autor, Lacan coloca al hombre como aquel que representa el

“para todo”, el que totaliza la propiedad. Pero es la mujer quien rompe con esa totalidad al hacer que, al menos en un punto, la propiedad no pueda ser totalizada. Por lo tanto, el hombre, que simboliza el “para todo”, necesita de la mujer, el “no-todo”, para reconfirmar su lugar en la sociedad. Badiou hace una analogía con esta distribución de los sexos para justificar la importancia del teatro en relación con el texto: “Si el texto de teatro es tal que sólo la excepción de una representación lo hace existir, si como texto de teatro está sometido, en cuanto a su totalización propiamente teatral, (...) entonces es legítimo decir que el teatro se escribe “no-todo”, a diferencia del mundo compacto y autosuficiente que es el imaginario de la novela clásica.” (p.88). En otras palabras, para Badiou si una obra no es representada, no existe texto de teatro: existe solo texto. Es la representación de una obra de teatro la que lleva a un texto a ser un texto teatral.

De esta forma, podemos entender que la representación de una obra teatral es tan importante como su texto. Ambos son elementos dentro de los siete elementos que Badiou considera necesarios para que haya teatro (el lugar, el texto, el director, los actores, el decorado, el vestuario y el público). Son parte de un todo y son condición necesaria para hacer teatro, pero no suficiente. De la misma forma, Ítalo Calvino señala que un texto clásico es aquel que siempre está siendo re-leído y no leído. Esta vuelta al clásico permite una constante reinterpretación del texto, re-leer es re-interpretar, es permitir que un texto nunca deje de hablar. Tal y como menciona J. L. Borges: “Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir” (Revista Picadero N°10, p.9-11). Rubén Szuchmacher menciona que un texto clásico puede estimular y condicionar ciertas relaciones de poder, ya sea para imponer obediencia (ya que es considerado como una autoridad) o para resistir (ya que tiene la posibilidad de re-lecturas). En consecuencia, “lo clásico y el poder tendrían una relación ambigua, sujeta a determinadas éticas e ideologías.” (idem)

Consecuentemente, el hecho de que ambos directores teatrales hayan decidido utilizar clásicos dentro de su programación no significa que estos clásicos hayan sido utilizados de la misma forma. La puesta en escena, la dirección teatral, los actores, el decorado y el vestuario también juegan un rol importante dentro de las decisiones políticas. Por esta razón, algunos de estos clásicos serán analizados para así poder comprender de forma más clara cuál era la intención a la hora de representarlos.

Debido a las lo mencionado anteriormente, en el que el TMGSM tuvo una mayor cantidad de obras presentadas por año, también tuvo una mayor diversidad de obras teatrales y directores que la del TNC. Sin embargo, hubo ciertos nombres, sobre todo de directores, que fueron repetidos, siendo el de Alejandra Boero fue uno de ellos (junto con el de Hugo Urquijo, Omar Grasso y Santángelo). Ella era considerada un emblema del teatro independiente de Buenos Aires y durante la dictadura militar estuvo implícitamente prohibida ya que figuraba en las denominadas "listas negras" que circulaban entre las autoridades de los medios de difusión intervenidos por las Fuerzas Armadas. De todas maneras, esto poco pareció importarle a Kive Staiff ya que la directora dirigió más de cuatro obras durante su gestión y actuó en varias otras. *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca fue la primera obra dirigida por Alejandra Boero, en 1977. La versión contó con una gran aprobación del público ya que las salas fueron llenadas casi en su totalidad durante los cuatro meses que estuvo en cartelera. Años más tarde confesó que “tom[ó] al personaje de Bernarda como un símbolo de la dictadura. Sin cambiar una sola letra al texto, el espectador se daba cuenta de que estábamos hablando del autoritarismo y el terror que producen las dictaduras.” (TSM 50 años, 2010, p.136). La directora, que también ocupó el lugar de actriz al interpretar el papel de María Rosa Gallo, da a entender que utilizó un clásico como lo es *La casa de Bernarda Alba* y sin cambiarle una sola palabra, es decir, sin modificar el texto teatral, logro comunicar un sentimiento/opinión que sentía la necesidad/obligación de comunicar. ¿Cómo ocurre esto? Es a través de la re-interpretación y de la puesta en escena. El diario *La Opinión* resalta esta idea con las siguientes palabras:

“Más anciana y encorvada, cansina y achacosa en el andar, con una máscara más intransferiblemente hispánica, la Boero juega sus cartas a lo filoso, a lo seco, a lo cortante, al susurro antes que al grito, y sus replicas son como dagas que traspasan a criados, vecinos y parientes. Se trata, en definitiva, de una Bernarda más humana, y extrañamente, parece que esa impostación se acomodara a la concepción total de la versión, simbólica y universal. Bernarda Alba, la de Lorca, no es un personaje en el sentido convencional y como sucede en las tragedias griegas, la interpretación psicologista se resiente a menudo.” (1977)

Es interesante entender como una puesta en escena o la interpretación de una actriz puede modificar el sentido de una obra de teatro. Las formas de hablar, de moverse sobre la

escena son tan importantes como el texto mismo; y todos juntos son los elementos necesarios, según Badiou, para hacer teatro.

Esta obra recogía el clima de violencia que había devastado a España durante la Guerra Civil Española y, llevándola a la realidad argentina de 1977, era un retrato de la tragedia argentina que asolaba desde la represión estatal a la sociedad. Según Carlos Fos, “los responsables del régimen respondían con el mismo desprecio por la vida y la libertad que el personaje central del texto lorquiano. Esos personajes, mercenarios de los capitales transnacionales cuando se apoderan del poder lo pervierten en sus fundamentos y lo utilizan para esclavizar a quienes los rodean, siendo ellos mismo afectados por esa mal administración.” Por esta razón, Alejandra Boero, y por consecuencia, Kive Staiff, lograron desde un teatro oficial y a través de una obra tan clásica como *La casa de Bernarda Alba*, generar una crítica al gobierno dictatorial de Argentina. Puede ser que los militares hayan visto a este clásico como un método de imponer obediencia y los directores lo hayan visto como un método de resistencia. Sin embargo, y a pesar de la intención de ambos directores (artístico y general), era necesaria la presencia de un espectador atento y no perezoso para poder hacer llegar el mensaje. Según Badiou, “El verdadero teatro hace de cada representación, de cada gesto del actor, una vacilación genérica para que existan riesgos en las diferencias, sin ningún apoyo. El espectador debe decidir si se expone a ese vacío. (...) Se lo convoca, no al placer, sino al pensamiento.” (2015, p.109).

Solo para mencionar algunos casos en los que también se intentó generar mensajes a través de las obras, en 1982 se estrena *Santa Juana* de Bernard Shaw, también dirigido por Boero, y coincidió con la guerra de Malvinas ya que fue estrenada en abril de ese año. El tema de la obra trata de la lucha del pueblo francés, conducido por Juana de Arco, para expulsar de su territorio al invasor inglés. Esta obra adquirió una inesperada actualidad ya que con la guerra de Malvinas también se buscaba expulsar del territorio argentino a los ingleses. Podemos ver nuevamente como estos clásicos son re-actualizados adquiriendo una actualidad muy significativa para los espectadores argentinos de esa época. Otro caso fue el de Hugo Urquijo cuando realizó en 1977 *Casa de viudos* de George Bernard Shaw en el que declara que “pudimos aludir a ciertas cuestiones sociales con la distancia del tiempo, en una época difícil del país, sin despertar

la sospecha de la censura.” (TSM 50 años, 2010, p.136). No hay razón para pensar que muchas de las obras dirigidas por estos dos directores fueron encaradas con la misma intención que con la que realizaron estas obras, y consecuentemente, muchos de los directores elegidos por Kive Staiff también compartían esta ideología sobre cómo hacer teatro. Como dijo el director general para el diario *Clarín* en 1983, “tenemos que hacer los autores clásicos universales porque hay mucho que nos pueden decir y de hecho es que a través de ellos dijimos cosas realmente importantes que los rebeldes de última data no se atrevían a decir.” (p. 7)

En el TNC no se puede realizar el mismo tipo de análisis que se utilizó para el TMGSM ya que la gran mayoría de las obras presentadas fueron dirigidas por el propio Graziano, a excepción de algunas obras presentadas por Julio Baccaro o Jorge Petraglia. Es poco común ver que un director general de un teatro oficial dirija 20 de las 24 obras presentadas durante un período de ocho años. Nuevamente, uno puede entender esta decisión desde dos puntos de vista completamente diferentes. Por un lado, se plantea la idea de que debido al corto presupuesto otorgado al TNC, Graziano consideró que no se debía gastar dinero para contratar a un director teatral cuando él mismo podía hacerlo. En una entrevista, dejó muy en claro el hecho que durante sus ocho años en el teatro nunca cobró un peso extra por haber dirigido las obras teatrales. Pero, por otro lado, también se podría decir que el haber dirigido 83% del total de obras presentadas podría querer decir que buscaba evitar la pluralidad de voces dentro del teatro, ya sea desde un punto de vista artístico o desde uno político. Sin embargo, debido a falta de información disponible, estas hipótesis no pueden ser ni corroboradas ni negadas en este trabajo. Consecuentemente, serán analizadas las obras *El conventillo de la paloma* de Vacarezza; *Las de Barranco* de Gregorio de Laffèrère; *Un guapo del 900* de Samuel Eichelbaum; *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, en relación con el éxito que estas tuvieron.

Es interesante notar que las obras con mayor éxito dentro de un teatro Nacional hayan sido justamente obras nacionales, a pesar de haber presentado clásicos como *Edipo Rey* de Sófocles o *El enfermo imaginario* de Molière. Esto habla del trabajo realizado por el director general al comprender el público que asistía a su teatro y, por lo tanto, programar obras para complacer a su público. Debido al éxito que tuvieron las obras

mencionadas anteriormente, muchas de ellas fueron repuestas al año siguiente. Por ejemplo, *El Conventillo de la Paloma* fue la obra con mayor porcentaje de espectadores en 1981, y era el segundo año que estaba en cartelera. Además, el haber estado 6 meses en cartelera, en lugar de tres, tal y como había planteado como objetivo Graziano al asumir su cargo de director general, habla del éxito rotundo que tuvo esta obra y la necesidad de mantenerla en cartelera debido a la demanda que presentaba. Lo mismo ocurrió con obras como *Las de Barranco* de Lafferère en 1982, obra que estuvo 7 meses en cartelera .

A pesar de que el TNC no contaba con un elenco estable, Graziano recuerda haber tenido la libertad para contratar a aquellos artistas que necesitaba y no recuerda haber tenido en sus manos una lista enviada por las fuerzas políticas, detallando aquellos artistas que estaban prohibidos para un teatro oficial, la famosa “lista negra”. A pesar de no haber tenido un elenco estable, el director considera haber sido fiel con aquellos actores que él consideraba como capacitados y que respondían al trabajo, razón por la cual los llamó para numerosas obras. Además, decidió contratar actores populares y aquellos artistas que se encontraban fuera de los que comúnmente eran llamados a trabajar en un teatro oficial. El caso del TMNSM es diferente porque desde el momento que Kive Staiff asumió su cargo de director general, propuso dotarlo de todos los recursos necesarios para llevar a cabo su proyecto en el que la prioridad era la “la profundidad y variedad de los espectáculos, la excelencia de los artistas y técnicos involucrados y la más alta calidad artística.” (TSM 50 años, 2010, p.28). El Elenco Estable (1976), el Ballet Contemporáneo (1977) y el Grupo de Titiriteros del San Martín (1977) fueron creados con el fin de encontrar un equilibrio en la programación, identidad y calidad en las diferentes propuestas y capacidad para convocar a un público amplio, ofreciéndole con cada espectáculo una genuina experiencia estética. El Elenco Estable estaba integrado por unos treinta actores de diferentes edades y niveles de experiencia pero todos ellos estaban dedicados de forma exclusiva a los montajes del teatro. Debían ensayar seis horas diarias, además de las funciones, permitiéndoles a los actores a vivir por primera vez de la profesión y, además, se les suministró la oportunidad de un entrenamiento profesional. Jorge Telerman recuerda el Elenco Estable del TMGSM “de las décadas del setenta y ochenta [como] memorable, que no sólo hacía enormes

presentaciones en Buenos Aires, también salió de gira por muchos lugares del mundo y era muy respetable". (Infobae, 2018). Fue gracias a la posibilidad de tener un elenco estable que estos pudieron realizar giras internacionales, siendo la primera en 1980 a Hispanoamérica y la segunda, realizada en 1982, a la Unión Soviética. Kive Staiff creía que "la Argentina tiene que participar de verdad con giras que nos enriquezcan con las experiencias de otras sociedad, que nos ayudaran a replantearnos los problemas que con nuestro espíritu aldeano hemos empequeñecido." (Clarín, 1983, p.7).

Del mismo modo que el TMNSM decidió realizar giras internacionales, el TNC consideraba que era muy importante realizar giras nacionales, a las provincias argentinas. Una de las estrategias políticas de Graziano era estrenar obras en las provincias, tal y como lo hizo con *Elvira* de Julio Mauricio, que fue estrenada en Santa Rosa, La Pampa el 18 y 19 de septiembre de 1982, para luego ser presentada en el teatro durante los meses de septiembre y octubre de ese mismo año. Al ser un teatro nacional, el director del teatro tiene también un responsabilidad para con las provincias, y no solo con la ciudad de Buenos Aires (lugar en donde se encuentra físicamente el teatro). Es por esto que se realizaron una mayor cantidad de giras al interior del país y parecería ser la razón por la cual muchas obras que iban a ser presentadas en el teatro, hayan sido estrenadas en alguna provincia del país para así poder darle la oportunidad a los contribuyentes del país de ver obras de gran calidad y producción.

Finalmente, en el caso del TMGSM, Kive Staiff creía que atraer a un artista o compañía internacional,

"hasta estos andurriales del mundo desarrollado puede responder a simple exitismo, a interés comercial, o ser un gesto meramente ornamental de una cultura que ha mirado mucho hacia las metrópoli, consagrando así el mandato de la dependencia y la sumisión virreinal. Pero al revés, puede ser una decisión premeditada, cargada de intenciones ejemplificadoras para un medio como el argentino, tan proclive al autoencierro, a ciertas formas bastardas del nacionalismo, a la insuficiencia, a la fabulación delirante. Esta segunda ha sido la opción del Teatro San Martín en los últimos tiempos."
(TSM 50 años, 2010, p.36).

Con esta idea en mente, consideraba esenciales las compañías internacionales, al igual que el hecho de realizar giras internacionales, ya que ambas podían ayudar a iluminar los

problemas culturales propias y actualizar al país con respecto a los conocimientos y avances estéticos del mundo. En cierta medida esto es lo que ocurrió sobre todo con la llegada de Pina Bausch, coreógrafa alemana que disolvió los límites entre la danza y el teatro, en 1980 y de Susanne Linke, considerada la “hermana menor” de Pina Bausch, en 1983. En un mundo en el que los límites de las artes comenzaban a desvanecerse lentamente, conocido hoy en día como el teatro pos-dramático, Pina Bausch presentó lo que se conoce como danza-teatro: múltiples acciones, escenas simultáneas, imágenes impactantes y gran variedad de música, todo representado a través de la danza. La coreógrafa ha mencionado que no le interesaba tanto el movimiento sino más bien aquello que mueve a las personas. Por esta razón, durante su carrera se atrevió a ir más allá de las convenciones fijadas y experimentó coreografiando música de Bertolt Brecht y Kurt Weill. Hoy en día, la presencia de Pina Bausch y Susanne Linke, por añadidura, es considerado como un hito que, junto con otros acontecimientos, acercaron el teatro posdramático al campo teatral argentino.

En el Libro I de *Utopía* de Tomás Moro, los personajes de Rafael y Moro discuten acerca de si un hombre de letras debe o no ingresar al gabinete de asesores de un monarca, estableciendo así las dos posturas que pueden presentarse entre la filosofía y el poder político. Por un lado, está lo que el personaje de Moro denomina como “*philosophia escholástica*” y del otro, la “*philosophia civilior*” es decir, la filosofía escolástica y la filosofía política. La primera forma de filosofía, encarnada por el personaje de Rafael, se piensa a si misma como pura, digna y elevada, pero desempeña un papel un tanto patético al no entender que los discursos ético-poéticos deben ser enunciados en un momento y ante un auditorio en particular. En cambio, la filosofía política es consciente de aquellas verdades que pretende defender y de las responsabilidades que debe asumir. Prefiere la vía indirecta y gradual, reformista, donde se puede ir insinuando de a poco y con prudencia ciertos cambios y medidas que cree necesarias, para no tener que verse obligado a abandonar el barco. Estas filosofías presentan las posturas acerca de la cuestión de la relación que debería mantener el filósofo con el poder política. La primera cancela todo tipo de cooperación genuina de un filósofo ante la presencia de una república corrupta, mientras que la segunda parece creer que la única forma de conservar

lo mucho o poco que pueda haber de bueno en el mundo es si los filósofos, aquellas almas que cuidan el legado contenido en los mejores libros inspirados por la razón y la revelación, “persisten en su esfuerzo para intervenir en el diseño, en la construcción y en la dirección de las ciudades de esta tierra.” (Galimidi, 2009, p.XXXII). Moro autor era una persona muy cercana al poder ya que había trabajado como jurista pero también como humanista en el Consejo de Su Majestad durante el reinado de Enrique VIII. Muchos de sus “amigos filósofos” no podían comprender porque siendo filósofo y humanista quería trabajar para un gobierno como el de Enrique VIII, a lo que él responde que es preferible que este él en esa posición, intentando intervenir en el diseño y la construcción de esa ciudad, para así poder evitar que ese lugar sea ocupado por alguien peor.

Salvando las distancias, podría decirse que varios personajes de la historia argentina han creído eso mismo, que era preferible intentar trabajar desde un lugar oficial pero con la intención de generar un cambio, que, por el hecho de defender una postura pura, digna y elevada, cancelar todo tipo de cooperación genuina hacia un determinado poder.

Para ejemplificar con un caso objetivo, Antonio Berni fue un pintor argentino que durante la dictadura militar, según Roberto Amigo, formó parte de la cultura oficial. A pesar de que el artista no ocupó ningún cargo oficial, Berni participó de muestras institucionales, fue nombrado miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1979 y era visitado por Emilio Massera, jefe de la Armada, con quien se mostraba públicamente. En el libro *Imágenes Inestables*, Viviana Usubiaga menciona que el artista aceptaba las exposiciones con la prensa, los honores institucionales y fotografías con la prensa pero en el ámbito privado continuaba con la denuncia hacia el sistema represivo de las fuerzas militares. (Usubiaga, 2012, p.26-27). Antonio Berni utilizaba un discurso plástico con un nivel alegórico acerca de la violencia política que se vivía en el país durante la dictadura a través de una apropiación y reinterpretación de la iconografía cristiana, habilitándolo a tratar temas relacionados con la represión militar. Utilizando esta estrategia, sus obras de arte no solo fueron exhibidas sino que “fueron muy referidos por la crítica en otros términos y reproducidos por la prensa local.” (idem, p.26), y así pudo masificar el impacto que buscaba generar a través de sus obras .

Fueron muchos quienes cuestionaron el papel asumido por Kive Staiff y Rodolfo Graziano durante la dictadura, como podemos ver a continuación:

“No importa que a caballo de la anarquía de los últimos tiempos, ciertos intelectuales de café, oportunistas que acallaron ayer, cuestionaron su tarea por haberse desarrollados durante la dictadura. Seguramente, ellos hubieran preferido el desierto, la inercia. Y con el mismo argumento acusarían a los miles de maestros y maestras de escuela, a los miles de profesionales e intelectuales, que sin complicidad sin colaboracionismo, continuaron sin embargo produciendo sus obras, para que el país, hoy, a pesar de todo, de la guerra que desataron desde el poder no quedara convertido en polvo. (El Atlántico, 1983)

Sin embargo, a través del análisis presentado anteriormente podemos notar que ambos directores intentaron, desde sus roles como directores, generar ciertas reformas y mensajes a través del teatro.

En primer lugar, y como mencionamos al comienzo del capítulo, cuando comienza la dictadura militar, muchos ciudadanos realmente creyeron que no se trataba más de otra de las tantas dictaduras militares, de hecho era el sexto golpe de estado que vivía la Argentina y, además, la magnitud de lo que realmente significó el terrorismo estatal fue conocida recién con la llegada de la democracia y de forma gradual.

Tal y como mencionamos anteriormente, cuando Kive Staiff acepta el cargo de director general lo hace sabiendo que iba a tener condicionamientos pero con la esperanza de poder ampliar los parámetros, ir un poco más allá de la censura. Prefirió asumir un puesto oficial en un gobierno militar, gobierno que en un principio no fue visto como terrorista sino como un régimen autoritario, como tantos otros ocurridos en el país, con la intención de ir insinuando de a poco y con prudencia, ciertos cambios y medidas necesarias. Decidió utilizar su rol en el teatro oficial para generar un arte que lograra representar los problemas de la sociedad actual y lo hizo de una manera brechtiana, intentando generar algo en espectador para así hacerlo pensar. Utilizó clásicos con el fin de resistir, intentando generar una re-lectura que actualizara aquellos clásicos con la realidad argentina y logró esto contando con la ayuda de personajes del teatro independiente como lo fue Alejandra Boero, quien estaba implícitamente prohibida ya que figuraba en las famosas “listas negras”. Además, decidió hacer mucho hincapié en la importancia de que compañías internacionales presentaran sus obras en el país y que el

“país” saliera de gira, ya que creía que el intercambio con el mundo podía ayudar a iluminar los problemas culturales propios y actualizar al país con respecto a los conocimientos y avances estéticos del mundo.

En un reportaje para *Clarín* se le comenta a Kive Staiff la idea de que muchas veces, con mala intención o de forma peyorativa, se refería su gestión durante la dictadura como una isla, dando a entender que este teatro continuó trabajando ajeno a lo que estaba ocurriendo de las puertas del teatro para afuera. Kive Staiff reconoce que “tal vez lo haya sido, también fue, precisamente por eso, para todos los que trabajamos aquí, una suerte de exilio.” (idem). La fotógrafa Sara Facio parecería coincidir con esto al mencionar que “el teatro- sobre todo en las épocas más nefastas- se convirtió en una especie de isla donde se podía estar en contacto con la verdadera cultura.” (TSM 50 años, p. 81). En esta isla, según Staiff, se apostó por la vida, por acercar el teatro a la gente de recursos escasos o medianos, ese público que respondió con su asistencia durante todo el año. Staiff no solo logró, durante sus años de gestión, presentar obras cuyas metáforas eran claras críticas y denuncias hacia el gobierno militar, sino que también logró que varios actores prohibidos para el cine y la televisión pudieran encontrar su espacio en el TMGSM, encontrar su refugio creativo. A pesar de que se lo intentó remover de su cargo varias veces, reconoce que el secretario de Cultura Ricardo Freixá sirvió como “colchón en el Palacio Municipal ante las presuntas audacias del TMGSM.” (*Clarín*, 1983). Confiesa que:

“no me gusta hablar demasiado de esto porque no quiero ahora vestirme con los ropajes de perseguido. Y del héroe. Que no he sido. He trabajado duramente, carcomido por muchas dudas, mordido por muchos fantasmas. Pero sabiendo que a mi alrededor había gente a la que tenía que responder con trabajo, con creatividad, porque había un objetivo superior al interés personal. Y terminamos armando un equipo de trabajo muy hermoso en el que sin duda alguna está involucrado el personal de esta casa.” (idem)

Luego de analizar la programación del TNC uno podría entender que la gestión de Graziano buscaba utilizar el dinero destinado al arte y la cultura oficial para alegrar y entretener a la comunidad. El director comprendió a su público, al público que asistía al teatro y decidió programar obras para complacerlo. Un ejemplo de esto es que a pesar de

haber dicho que iba a dejar las obras en cartelera únicamente durante dos meses, cuando las obras de teatro como *El conventillo de la paloma* fueron realmente exitosas, este decidió mantenerlas en cartelera debido a la demanda que presentaban. Sumado a esto, a pesar de que no podemos determinar con claridad el porqué, es cierto que al haber dirigido más del 80% de las obras estrenadas en el periodo de la dictadura el teatro perdió cierta pluralidad de voces, tanto en lo artístico como de lo político. No se dio el lugar para decir “algo más”, lo que nos lleva a pensar que Graziano utilizó los textos clásicos, no para que fueran re-leídos, sino para evitar conflictos con el poder, fueron utilizados para evitar cualquier tipo de censura, coincidiendo con el hecho de no haber tenido nunca ningún tipo de restricción a la hora de trabajar o de contratar artista que consideraba necesario para sus obras, de no recordar haber visto una lista negra de artistas o directores que podían o no ser contratados. Ante estas declaraciones, uno parecería entender que lo que él hacía no era considerado peligroso por parte de los militares, como si lo fue la gestión de Kive Staiff.

Sin embargo, podría decirse que el acontecimiento más subversivo por parte de este director fue la importancia que les dio a los técnicos, es decir a la “clase trabajadora del teatro”. Su apuesta no parecería ser desde el lado artístico, sino una apuesta al reconocer el esfuerzo y trabajo del personal técnico en un teatro y si se quiere, en toda institución; reconocer y resaltar el lugar de los trabajadores y su importancia en la sociedad. Esto puede verse a través de sus actos, como la decisión de asumir su gestión con los técnicos y el hecho de que decidiera utilizar un guardapolvo en honor al personal técnico y con el fin de homenajearlos.

El teatro deja de callar

El 30 de octubre de 1983 Raúl Alfonsín asume como primer presidente luego de la dictadura militar. Debido a que se trataba de una vuelta a la democracia, la “Democracia” era el motivo central del discurso y el eje en el que se apoyó la esperanza colectiva. Así, el discurso de Alfonsín ponía en el primer plano la política y la democracia como condición necesaria para la transformación social.

“En vísperas de asumir la presidencia de la Nación como parte de la tarea de reconquista de la democracia (...) tengo el honor de invitarlo a participar de un encuentro con los hombres y mujeres de la cultura y las artes del país. Es mi propósito subrayar así mi permanente reconocimiento a los hacedores de cultura y ratificar la decisión del futuro gobierno de mantener con ellos una fluida y constante comunicación, base indiscutible para el afianzamiento democrático.” (Usubiaga, 2012, p.183)

El 28 de noviembre de 1983, a casi un mes de haber asumido la presidencia, Raúl Alfonsín convocó a varias personalidades de la cultura argentina, entre ellos, actores, escritores, artistas, músicos, periodistas, a una reunión para así poder expresar las preocupaciones y necesidades en materia cultural y decidir qué cuestiones debían ser atendidas por el nuevo gobierno. El objetivo principal fue entender qué se necesitaba con respecto a la cultura del país ya que la dictadura había dejado grandes huecos y vacantes en ella. Este acontecimiento demostraba lo importante que eran las cuestiones culturales para este nuevo gobierno, una cuestión que podía ya vislumbrarse desde la campaña electoral: “Alfonsín había apelado a la cultura como medio privilegiado para poner en marcha el proceso de democratización y recomposición de los lazos sociales desgarrados durante la dictadura” (idem, p. 184). Para contrarrestar los actos de censura llevados a cabo durante la dictadura, el nuevo presidente remarcaba el derecho de los ciudadanos de poder disfrutar de la vida cultural de una comunidad y de poder gozar de las artes (todo esto remarcado en el artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos).

Este nuevo gobierno alfonsinista creía que *La cultura es de todos*, razón por la cual buscaba impulsar la participación de todos los miembros de la comunidad sin importar su clase, origen social o ingresos económicos. Al asumir su mandato declaró que “Nuestro propósito es promover una acción descubridora, transformadora y reparadora que fortalezca una cultura popular, nacional y democrática.” El gobierno creía

que a lo largo de la historia argentina una de las grandes perjudicadas había sido la cultura porque, por un lado, siempre había sido dirigida a una clase elitista y con una uniformidad ideológica y, por el otro, durante gobiernos autoritarios la censura y la represión de nuestra sociedad había sido utilizada para acentuar la desnacionalización de la cultura. De esta forma, el gobierno buscó lograr una plena libertad de expresión, la descentralización del poder y la democratización de la cultura. Para lograr esto se creía que las actividades culturales eran la forma más efectiva para dejar atrás el ejercicio coercitivo por parte de un Estado que había tenido a la censura como herramienta de control ideológico y cultural. (Usubiaga, 2012, p. 185-187).

Consecuentemente, los cargos relacionados con la cultura fueron ocupados por profesionales y especialistas de cada disciplina. Así, Carlos Gorostiza, conocido dramaturgo, fue nombrado Secretario de Cultura de la Nación y Mario “Pancho” O’Donnell fue nombrado Secretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires. Ambos Secretarios habían sido protagonistas de la experiencia de Teatro Abierto de 1981: Gorostiza escribió la obra *El Acompañamiento*; O’Donnell escribió *Lobo...¿Estás?*. Esta experiencia tuvo lugar en el Teatro Picadero y es conocido como uno de los movimientos más conocidos de reacción cultural contra los militares durante la dictadura: “Este fenómeno que embanderaba el cuestionamiento al autoritarismo reinante a través de una concepción del arte como compromiso y apelación crítica a la realidad social” (Pellettieri, 1990, p.76.) No es casual que estos dos personajes, voces del levantamiento contra los militares, hayan sido elegidos como Secretarios de Cultura en el primer gobierno democrático, y sobre todo cuando este gobierno buscaba devolverle la pluralidad de voces a la cultura y a la sociedad en general.

Como suele ocurrir, hay un paralelismo entre la pérdida de legitimidad del gobierno dictatorial y el resurgimiento cultural argentino. En otras palabras, a medida que el gobierno militar iba perdiendo poder político, el ámbito cultural fue recuperando su poder. Hacia 1981, luego de muchos años de represión, un clima de distensión había comenzado a emerger en la ciudad. Hubo dos acontecimientos merecedores de ser analizados para así poder entender este resurgimiento cultural: el Teatro Abierto de 1981 y el surgimiento de la cultura *underground*.

Tal y como menciona Dubatti, El Teatro Abierto 1981 fue una magnífica señal del poder de reagruparse y de la capacidad de hacerle frente al miedo, y esta capacidad fue lograda mayormente a través de lo que es conocido como teatro político metafórico, el que transformó la desaparición, la ausencia y lo reprimido y silenciado en presencias:

“En principio, la idea fue organizar una muestra representativa del teatro argentino contemporáneo, reveladora de su vitalidad y vigencia tantas veces negada y soslayada; promover el encuentro creativo de la gente de teatro; ejercitar en fraterna solidaridad nuestro derecho a la libertad de expresión; recuperar para el teatro de arte un público en permanente disminución, por razones que vienen o no al caso, pero sería largo y engorroso explicar aquí; investigar en la práctica nuevas formas de producción que nos liberen de un esquema chatamente mercantilista. En una palabra: crecer juntos.” (Teatro Abierto 1981)

Se juntaron veintiún autores argentinos que escribieron obras específicamente para este ciclo, sin ningún tipo de limitación ideológica o estética. A este grupo se le sumaron veintiún directores, varios escenógrafos, músicos y vestuaristas, docenas de técnicos y auxiliares, sin mencionar los más de ciento cincuenta actores que realizaron las obras teatrales. Todos ellos decidieron participar sin cobrar ni siquiera un peso.

Tal como menciona Pellettieri, el discurso teatral de Teatro Abierto, con obras como *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza; *Gris de ausencia* de Roberto Cossa; *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti; *Decir sí* de Griselda Gambaro⁴, se convirtió en el instrumento más idóneo para enfrentar, desde el arte, al Proceso. Esto es así porque los integrantes de este Teatro por formación pertenecían intelectual y sentimentalmente al Teatro Independiente. Entendían el teatro como compromiso razón por la cual cuestionaban la autonomía del arte con relación a la realidad social y política. Por ello, pensaban el teatro como forma de conocimiento. Este movimiento provocó la inmediata intervención de las fuerzas represivas. El teatro Picadero fue incendiado y este acontecimiento, lejos de generar más miedo, suscitó la indignación del ambiente cultural y multiplicó sus efectos.

⁴ Aída Bortnik, Alberto Drago, Osvaldo Dragún, Patricio Esteve, Elio Gallipoli, Jorge García Alonso, Eugenio Griffero, Ricardo Halac, Pancho O'Donnell, Carlos Pais, Eduardo Pavlovsky, Roberto Perinelli, Víctor Prontazo, Diana Raznovich, Carlos Somigliana, Máximo Soto y Oscar Viale. Los artistas recién mencionados son los autores que participaron en el primer ciclo el Teatro Abierto de 1981.

Por otro lado, comenzaron a abrirse nuevos espacios de producción y exhibición y como consecuencia de la vuelta a la noche nocturna surge lo que se conoce como la cultura *underground*. Se abrieron muchos lugares, en su mayoría gestionados por artistas, que funcionaban como centros de creación. “Se activaron como especies de talleres abiertos al público donde se realizaban simultáneamente fiestas, *performances*, recitales de grupos de rock, entre otras actividades artísticas, y donde primaba la improvisación como procedimiento de creación.” (Usubiaga, 2012, p. 140). *Café Néxor* fue uno de los primeros lugares en donde se organizaron reuniones para charlar, leer libros, escuchar músicos, entre otras actividades. Este espacio fue fundado en 1981, y fue Rafael Bueno quien abrió las puertas de su casa para darle un lugar a estos encuentros. Luego, en 1982, se fundó el *Bar Einstein*, por Sergio Aisenseitein, Helmut Zieger y Omar Chabán, y fue un lugar en donde convivían muchas expresiones artísticas al mismo tiempo. Mientras tocaban bandas como *Sumo* y *Soda Stereo* se producían obras de arte pintadas en vivo: convivían experiencias de teatro, de pintura, música, títeres, clown y varieté. Luego, en 1983, este bar fue cerrado pero sus actividades fueron continuadas en *Cemento*, un galpón manejado por Omar Chabán y Katja Alemann.

“Todo el caudal de entusiasta creatividad y deseos de producir que se fue gestando en los primeros momentos de la década, ya había estallado cuando llegó la democracia en diciembre de 1983. En aquellos espacios se generó un cúmulo de producciones de la mano de artistas que si bien no dejaban de participar en las exhibiciones en galerías, museos u otras salas de exposición, incursionaron en procesos de experimentación grupal cuyos resultados muchas veces no sobrevivían la noche de la ejecución.” (Usubiaga, 2012, p. 140-142)

Con la vuelta a la democracia, y en sintonía con la tendencia que venía desarrollándose unos años antes, podría decirse que hubo dos escenarios en los que se desarrolló el campo teatral: el Teatro Independiente y el Teatro Oficial. En los ochenta, frente a la diversidad de prácticas en los campos, el concepto de teatro deja de ser una definición cerrada y se desdelimita, se complejiza y literalmente estalla. Ricardo Bartís comenta que:

“Paradójicamente la dictadura favoreció —y lo digo horrorosamente— un modo de producción teatral, porque quebró todo, produjo una situación de orfandad absoluta y lo que vino después lo hizo aceptando que no había ningún modelo de

paternidad. Se había producido un vacío, había que atacar como se pudiera y sobrevivir. Se quebró totalmente la idea de lo profesional —lo digo con todo respeto— como única alternativa para el teatro. Un sector muy importante del teatro se lanzó a producir donde pudiera: en sótanos, en casas, en cualquier parte.” (Revista Picadero N°16, p.19)

Podría decirse entonces que el teatro argentino de la posdictadura no es solo de resistencia sino también de su capacidad de construir en la adversidad, generando sentido con la falta de sentido y encontrando productividad en el dolor. “Los teatristas de la posdictadura han sabido encontrar los mecanismos para transformar la fragilización, la pobreza y la violencia en opciones creativas.” Como indicó Bartís, el argentino no necesita dinero para sus producciones porque ha aprendido a trabajar sin plata y “convertido la precariedad de nuestros medios en una fuerza ideológica y estética.” (Dubatti, 2007, p.21)

Entre los nuevos nombramientos de este nuevo capítulo de la historia argentina también se encuentra Osvaldo Bonet, nombrado director general del TNC, quien había sido el primer director general del TMGSM. Con el nuevo gobierno democrático y esta nueva gestión, el TNC buscó “apostar a un teatro digno, veraz y representativo, apoyando de manera indeclinable el desarrollo de la dramaturgia argentina” (Historia del TNC, 2011, p. 117). En cambio, el puesto de director general de Kive Staiff al frente del TMGSM fue ratificado por Alfonsín a través del escritor Ernesto Sábato. En esta nueva era democrática, podría decirse que ambos directores tenían en sus manos el poder de dirigir los teatros sin ningún tipo de limitación

En los dos años de Bonet en el cargo como director general solo se presentaron obras nacionales. El TNC decidió presentar en 1984 siete obras de las cuales todas fueron de autores nacionales, que podría ser entendido como un homenaje a la libertad democrática y a la reivindicación de la producción nacional. Además, por primera vez en este teatro, se presentaron obras de Griselda Gambaro, Roberto Cossa y Eugenio Griffiero quienes, como mencionamos anteriormente, fueron algunos de los que participaron del Teatro Abierto de 1981. Al tomar la decisión de presentar solo autores argentinos y, sobre todo de retomar autores del Teatro Abierto, el TNC adaptó, en cierta medida, el mensaje

de aquello que buscaron comunicar los autores en 1981. Esta decisión puede ser entendida como una forma de agradecimiento hacia aquello logrado a través del teatro de resistencia generado durante la dictadura y un reconocimiento, desde un teatro oficial, hacia los autores que se habían arriesgado a alzar su voz en un contexto de censura. De hecho, *Príncipe azul* de Griffero y *De pies y manos* de Cossa se presenta en Madrid en el marco de la Semana de la Argentina Democrática. Además, el TNC no solo amplió la pluralidad de voces al seleccionar autores de todos los rubros y lenguajes, sino también a través de la elección y diversificación de directores artísticos y de artistas, a diferencia de lo ocurrido durante la dictadura.

Por ejemplo, la obra *El campo* de Griselda Gambaro, estrenada por primera vez en 1968, había sido recibida en su momento con cierta frialdad. Sin embargo, en julio de 1984, cuando fue presentada en el TNC, el texto fue absorbido de forma completamente diferente debido a los nuevos acontecimientos políticos y sociales ocurridos durante la dictadura. La pieza había adquirido un realista carácter anticipatorio verdaderamente impresionante, ya que “la débil resistencia del protagonista ante el poder despótico, su posterior entrega y absoluta soledad frente a una realidad hostil, son una metáfora de fácil lectura para el espectador de 1984.” (Pellettieri, 1990, p.133).

Además, varios directores también tuvieron la posibilidad de dirigir obras en el TNC, demostrando que esta nueva gestión buscaba darles el espacio a diferentes personajes del campo teatral para que estos pudieran desarrollarse, desde un teatro oficial, con completa libertad. Por ejemplo, en 1984, con Alejandra Boero como su directora, se estrena en el TNC la obra *¡Moreira!...* de Sergio De Cecco, Carlos Pais y Peñarol Méndez, al que asisten no solo el Presidente de la Nación, sino también su asesor, el reconocido Luis Brandoni y el Secretario de Cultura Nacional, Carlos Gorostiza, y otras autoridades y personalidades. El hecho de que el Presidente nacional asistiera a ver una obra en el TNC parecería dejar en claro el rol del presidente en esta nueva etapa de la historia argentina: la de apoyar la libertad de expresión en el ámbito cultural y social.

Por otro lado, hacia finales de 1983, luego de haber sido reelegido para ocupar el puesto de director general, Staiff aclaró que no tenía como propósito cambiar esencialmente su ideología, su actitud frente al fenómeno creativo y frente a la sociedad en la que estaba inserto. Pero, al estar en un ámbito de libertad, de democracia, si

pretendía extender la capacidad de creación, de arriesgarse en aquello que se hiciera, de agrandar la posibilidad de obras que en otro momento no hubiesen sido posibles de realizar, de poder contar con artistas con los que antes no se pudo contar. (Clarín, 1983). A través del análisis de la programación de 1984 podemos ver que lo mencionado por Staiff fue respetado ya que se mantuvo la misma metodología a la hora de elegir la programación. De esta forma, notamos que en el TMGSM se estrenaron obras internacionales de gran importancia, como *Galileo Galilei* y *Contra la seducción* de Bertolt Brecht, autor prohibido durante la dictadura, como también obras de Arthur Miller y William Shakespeare. Al mismo tiempo, se continuaron presentando clásicos argentinos como *Babilonia* de Armando Discépolo y *El gigante Amapolas* de Juan Bautista Alberdi y se siguieron estrenando obras de artistas argentinos en la Sala Cunill Cabanellas. A pesar de continuar con la misma metodología, es cierto que hubo nuevos nombres que comenzaron a circular con mayor fuerza, como el de Aida Bortnik, Griselda Gambaro, Eduardo Griffero, Roberto Cossa y Ricardo Monti. Staiff reconoce que hay autores que “han estado marginados y que a mí me importan mucho rescatarlos; de hecho algunos van a estar en la temporada del año que viene en San Martín. Ricardo Monti y Aida Bortnik han de ofrecer lo suyo en el San Martín.” (Clarín, 1983, p.7)

La puesta de *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht se constituye en el éxito más grande en la historia del TMGSM con 150 mil espectadores, dirigido por Jaime Kogan. Según Staiff, la realización de esta obra con Kogan como director era en cierta forma un reconocimiento del teatro oficial al elenco independiente de mayor prestigio ya que Kogan era en ese momento el director del Teatro Payró. En cuanto a su contenido, Williams aclara que Brecht, a través de esta obra, no se está preguntando si debemos admirar o despreciar a Galileo, sino qué sucede con el conocimiento cuando queda atrapado en un punto ciego entre la moralidad social y la individual. La obra trae una preocupación por el conocimiento como una acción vital:

“Galileo: ¿Para qué trabajáis, científicos? Mi opinión es que el único fin de la ciencia debe ser aliviar las fatigas de la existencia humana. Si los hombres de ciencia, atemorizados por los déspotas, se conforman solamente con acumular saber por el saber mismo, se corre el peligro de que la ciencia sea mutilada y que vuestras máquinas solo signifiquen nuevas calamidades. Así vayáis descubriendo con el tiempo todo lo que hay que descubrir, vuestro progreso solo será un alejamiento

progresivo de la humanidad. El abismo entre vosotros y ella puede llegar a ser tan grande que vuestras exclamaciones de júbilo por un invento cualquiera recibirán como eco un aterrador griterío universal.” (Williams, p.231)

El movimiento de la obra va desde la aceptación irónica del falso conocimiento- aquello que se dice para así poder salir del paso- al punto en el que este falso conocimiento se vuelve falsa acción y termina por convertirse en tragedia. Bertolt Brecht escribió tres versiones de esta obra en tres lugares diferentes. La primera versión, la de 1938, la realiza en el exilio en Dinamarca y se llamó *La Tierra se mueve*, en donde planteaba el mecanismo para poder enfrentar a la autoridad y así lograr sobrevivir y continuar trabajando. Además, hacía una advertencia a los intelectuales alemanes para que estos no entregaran sus conocimientos al gobierno nazi. La segunda versión, la escribió en 1947 desde Los Ángeles, luego de que Estados Unidos arrojara la bomba en Hiroshima, en donde *Galileo Galilei* fue presentado como un canalla social. La tercera versión, la definitiva, fue estrenada en 1955 en plena Guerra Fría. En este contexto, ambos poderes habían comenzado su carrera nuclear y también la limpieza antisubversiva.

En Argentina, y podría decirse que con cada nueva representación, esta obra adquiere un nuevo significado, una nueva re-lectura. Algo que disparó al director de la obra al momento de realizar esta obra fue el hecho de que, durante la dictadura, la Argentina había generado un gran desarrollo tecnológico en el campo nuclear y, al mismo tiempo, había tenido muchos científicos desaparecidos mientras que dos de ellos resolvían en sus celdas problemas matemáticos que les enviaban desde la Comisión Nacional de Energía Atómica. (Clarín, 1999) Podemos ver que Brecht, y parecería ser que la sociedad argentina también, buscaba entender la relación entre el conocimiento y los gobiernos despóticos, el hecho de que ante este tipo de gobiernos, muchas veces el conocimiento queda atrapado entre lo que quiere el individuo y lo que quiere la moralidad social.

En 1989 se estrena en el TMGSM *Postales argentinas* de Ricardo Bartís, obra que elabora simbólicamente la experiencia de la dictadura pero que, además, presenta una visión optimista que permite pensar un nuevo gesto de autoafirmación de la Argentina como comunidad de sentido y destino. Con esta obra, Bartís estaría diciendo que la Argentina ha muerto en la dictadura, ya no existe o al menos no puede volver a ser la

misma. Por lo cual, propone una distopía, donde en el año 2043, en el que se produce la muerte de la Argentina, es simbolizada por el suicidio de Héctor Girardi. Hacía el año 2300, en un país europeo, una actriz ofrece una conferencia en la que se explica que han sido encontrados los manuscritos de Girardi. De esta forma, los personajes asumen un gesto arqueológico, de recuperación de algo muy valioso y perdido, digno de ser recordado. Como menciona Dubatti, la poética de esta obra se vincula con la necesidad de recuperar la capacidad de juego en el escenario. Se intenta conformar un nuevo lenguaje a partir del trabajo actoral y no de un texto, se buscaba encontrar la presentación más que la representación donde lo singular de esta obra en particular era la búsqueda en lo actoral de un lenguaje renovador, vital: en la actuación. El texto dejaba de ser el centro del teatro, dejándole mayor protagonismo a lo performático, a la improvisación. Como comprobación de que el texto pasaba, de cierto modo, a un segundo plano, es necesario recalcar que cuando Jorge Dubatti le pide a Bartís una copia del texto de *Postales argentinas* para poder publicarlo, este le explica que no estaba escrito, y aclara “y no creo que haga falta escribirlo, porque esto no es literatura.” Finalmente, Bartís acepta escribir el texto en papel pero con la condición de que la única forma de hacerlo era dictándole la obra a Dubatti. Luego de siete reuniones, en 1990 Bartís completa el texto que había sido dictado a partir del recuerdo del espectáculo y decidió incorporar antes de cada escena, el breve texto correspondiente publicado en el programa de mano de la pieza. (Dubatti y Fukelman, 2011). Con esta anécdota, se deja en claro que el texto, en el teatro de Bartís y en muchos directores de la posdictadura, influenciados por el teatro posdramático, pasa a un segundo plano ya que es el actor y su interpretación lo que es considerado como esencial en este nuevo lenguaje teatral.

Además, ambos teatros deciden presentar la obra *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, en 1987 en el TNC y en 1988 en el TMGSM. Según la autora, la obra “toma el tema de la obra de Sófocles, entresaca textos de la historia original y de otras obras, y arma una nueva Antígona fuera del tiempo para que, paradójicamente, nos cuente su historia en su tiempo y en el nuestro.” (TSM 50 años, 2010, p. 190). Esta obra presenta de forma clara el tema de los desaparecidos en Argentina. La autora toma Antígona, obra que estuvo prohibida durante la dictadura, para hablar del derecho de enterrar a los muertos y juega con la figura de Ofelia de Shakespeare para aludir a las Madres de Plaza

de Mayo a las que se tildaba de “locas”. (Ambrosini). De esta forma, la muerte de Antígona se transforma en una metáfora:

Antígona: Que las leyes, ¡qué leyes!, me arrastran a una cueva que será mi tumba. Nadie escuchará mi llanto, nadie percibirá mi sufrimiento. Vivirán a la luz como si no pasara nada. ¿Con quién compartiré mi casa? No estaré con los humanos ni con los que murieron, no se me contará ni entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo, en vida. (idem)

A través de la apropiación de un clásico, Gambaro logra actualizar el personaje de Antígona y utilizarlo para generar un mensaje claro. Logra generar en el espectador una reacción o una reflexión sobre lo acontecido en Argentina durante la dictadura militar, sobre todo en relación con los crímenes de lesa humanidad.

Desde sus inicios, uno de los objetivos esenciales del TNC había sido el apoyo total a los autores nacionales. Al igual que lo ocurrido durante el período de la dictadura, con la vuelta a la democracia se realizaron numerosas giras al interior del país para así poder generar una mayor comunicación entre las provincias y aquello que ocurría en el Teatro Nacional. Solo para dar un ejemplo, la obra *El campo* de Griselda Gambaro, mencionada anteriormente, estuvo en cartelera en la Ciudad de Buenos Aires por quince días para luego realizar una gira de un mes por Rosario, Viedma, La Plata y Rafaela. Generalmente, las obras con mayor éxito eran repuestas al año siguiente a través de una gira por el país. Con esta idea en mente, en 1985 y durante cinco años, el TNC se convierte en sede de la Fiesta Nacional de Teatro cuyo objetivo era reunir a buena parte de la producción teatral que se realizaba en las diferentes provincias. Los participantes eran seleccionados por cada Secretaría de Cultura provincial, razón por la cual fue común ver a elencos oficiales durante las celebraciones. Este festejo posibilitaba a los creadores del interior a ofrecer sus trabajos en la Capital Federal y sobre todo, en el Teatro Nacional y, además, permitía que espectadores y periodistas pudiesen tomar contacto directo con procesos creativos diversificados, que idiosincráticamente fueran reflejos de las provincias. Nuevamente, podemos entender que este espacio, este teatro, obtiene la responsabilidad, al ser un Teatro Nacional, de “prestarles” sus escenarios a creaciones

vinculadas con el resto del país y no solamente con la Ciudad de Buenos Aires. La Fiesta Nacional del Teatro es un ejemplo de cogestión y suma de esfuerzos. En su primer año fueron catorce provincias, además de la Ciudad de Buenos Aires, quienes participaron en el festejo, mientras que hacia 1989, fueron 23.

Sin embargo, parecería ser que en respuesta a lo ocurrido durante la dictadura y, por consiguiente, a aquello realizado en el TNC, los nuevos directores a cargo del teatro decidieron darle el espacio a todos aquellos que consideraran necesario. Ante la falta de actividades presentadas durante la dictadura, se podría decir que en los años de la posdictadura, el TNC contó con demasiadas actividades dentro del teatro: ciclos de teatro para jóvenes; ciclos de teatro para familias; actividades preparadas en conjunto con embajadas, como el ciclo *Otoño literario norteamericano, Homenaje a Francis y Zelda Fitzgerald*; ciclos de “interpretes argentinos”; homenajes a personajes del teatro argentino, entre muchos otros. Sin embargo, al analizar la programación de obras de teatro, esta parecería quedar un tanto escasa no solo en contenido sino también en cuanto al objetivo principal del teatro que era la de generar un espacio para la dramaturgia nacional. Dejando de lado los primeros dos años luego de la dictadura, que podría entenderse como la reacción inmediata a los acontecimientos ocurridos, entre 1986 y 1989 se presentaron solo 3 autores nacionales contemporáneos, una obra de Shakespeare, una obra del reconocido autor argentino David Viñas, obras de Discépolo, Roberto Arlt y Gabriel García Márquez. Pero lo que se puede notar es que todos aquellos autores que lograron presentar obras en el TNC inmediatamente después de la dictadura, no lo hicieron luego de 1986, salvo Griselda Gambaro con *Antígona furiosa*. Consecuentemente, podría decirse que con el objetivo de generar un espacio disponible para quienes quisieran utilizarlo, el TNC parecería haberse olvidado, hasta cierto punto de su objetivo principal planteado en 1984, el de apostar a un teatro digno, veraz y representativo, pero, a través de la Fiesta Nacional del Teatro, las giras nacionales y la decisión de prestar las instalaciones del teatro para la realización de una gran cantidad de actividades, si logró apoyar de manera indeclinable el desarrollo de la dramaturgia argentina.

Por otro lado, hubo grandes compañías internacionales que se presentaron en el TMGSM durante este período, como La Institución Teatral El Galpón de Montevideo; El

Grupo Actoral 80 de Venezuela, fundado por el Argentino Juan Carlos Gené en el exilio; la compañía de Justo Alonso; El Odin Teatret de Dinamarca, dirigido por Eugenio Barba; el japonés Kazuo Ohno, máximo exponente de la danza butoh; el Teatro Rustaveli de Georgia, dirigido por Robert Sturua; Freddie Hubbad Quintet de Estados Unidos; y Dario Fo estrenando *Misterio Buffo* cuyas referencias satíricas a la iglesia provocaron la ira de sectores reaccionarios, que promovieron todo tipo de disturbios dentro y fuera del teatro. (TSM 50 años, 2010)

Es importante mencionar la visita de Tadeusz Kantor y su Teatr Cricot 2 de Cracovia que, junto con la de Pina Bausch de 1980, fueron los espectáculos más trascendentes de aquellos presentados en el TMGSM en toda su historia. Kive Staiff había anunciado ya en 1983 que este director iba a visitar el TMGSM presentándolo como “uno de los espectáculos más audaces y renovadores el teatro contemporáneo.” (*Clarín*, 1983, p.7). Luego del estreno, las críticas fueron muy elogiosas, lo cual podía advertirse ya desde el título de las notas: ““El mejor teatro del mundo” (Diario La Voz) “Kantor, arquitecto lúcido de una pesadilla” (*Clarín*), “La fascinante búsqueda de la realidad a través de alucinantes observaciones” (*La Nación*), “Arte ligado a lo más profundo de la vida” (*Tiempo Argentino*)”. (Cuaderno del Picadero N°31)

Tadeusz Kantor es considerado como uno de los renovadores de la escena mundial. Su teatro se desprende de la importancia del texto para volcarse hacia un teatro de actor: “Yo lo que hago es reunir los actores, orientarlos, controlarlos, hacia la liquidación del dualismo que es la constante de nuestra cultura y de nuestros estados del alma, a través de la unidad.” (Cuaderno Picadero N°31, p.59). En 1987, luego de haber visto *Wielopole, Wielopole*, el crítico Ernesto Schoo elogió las “metáforas visuales” de Kantor pero consideraba que “por mucho que fascine la puesta en escena, el espectador ignorante del idioma polaco gastará mucha energía y sufrirá tensiones al no entender lo que se habla”. (Idem) Sin embargo, cuando gracias a la tecnología aparecieron los subtítulos electrónicos, el público se vio igual de “perdido” ya que el texto no daba demasiadas pistas acerca de lo que sucedía en escena, reforzando la idea de que el texto no es lo principal en el teatro de Kantor y rompiendo con esta idea de el texto como dominante, hegemónico y central en el teatro.

De esta forma, y mencionado por el propio director, el teatro de Kantor aparecía en escena “como un golpe dirigido contra el teatro profesional, convencional e institucionalizado, que no tenía mucho que ver con la creación”. (Ídem). Cuestionaba la historia del teatro y el hacer teatro por no haber tenido en cuenta el ritmo propio de la actividad creadora. El polaco entendía al teatro como un campo abierto en el cual la “creación continúa su batalla” razón por la cual decidió darle su lugar de importancia al actor-artista quien había perdido su poder contestatario al haber sido desarmado y domesticado. En la etapa final, considerado como el Teatro de la Muerte, Kantor encontró en los maniqués el objeto central de su estética ya que a través de ellos lograba una construcción que replicaba al ser humano, en tanto que sus actores apelaban cada vez más a un comportamiento repetitivo y desnaturalizado, cercano al de autómatas. (idem). Puede verse el impacto que tuvieron estas obras en Argentina a través de lo mencionado por Nina Cortese en el *Ámbito Financiero*: “El espectador puede dejarse fascinar por sus provocaciones o rechazarlas con repulsión. Cualquiera sea su actitud, el autor habrá logrado su cometido. (idem). De esta forma, el TMGSM no solo logra presentar las obras de uno de los artistas del teatro contemporáneo más importantes, sino que logra a través de Kantor, presentar una nueva forma de hacer teatro, una nueva forma de teatro-arte.

Concluyendo, el teatro de la posdictadura es conocido por su capacidad de construir en la adversidad. Por ello, resulta interesante mencionar el texto de Martin Böhmer, *Puede ser que no haya solo una respuesta correcta*, quien se pregunta “¿cómo puede un país, cualquier país, reconciliarse con el hecho de haber producido un evento que puede calificarse como una instancia de maldad radical?” y analiza cómo reaccionaron las distintas sociedades ante estos momentos de maldad radical y qué estrategias utilizaron para enfrentar denuncias de derechos humanos. Böhmer plantea la idea de que los eventos de maldad absoluta crean heridas individuales y sociales y que la forma de lograr una reconciliación entre víctimas y victimarios se basa en la esperanza de que la cura individual logre contener la social. Sin embargo, menciona que perdón y olvido muchas veces pueden estar cerca y que “el intento de crear dispositivos para conseguir el perdón entre los actores pone en peligro los esfuerzos para que la discusión continúe con el

objetivo de no repetir la historia.” (Böhmer, p.4) Entiende que la reconciliación puede ser una salida demasiado fácil ya que es peligrosa cuando no es sincera pero también es peligrosa cuando es completamente exitosa porque esta puede llevar al olvido.

En este trabajo, Böhmer cree que en muchas situaciones es necesario encontrar diferentes formas para dar cuenta de los crímenes cometidos y para lograr esto las sociedades intentan acercarse a las víctimas para poder mostrar el arrepentimiento colectivamente. Estas estrategias (utilizadas por la sociedad para contrarrestar la atracción por el mal) buscan lograr que “la conversación siga adelante.” Nuevamente, remarca la amenaza existente de poder llegar a olvidar aquello de lo que la sociedad fue capaz de hacer, olvidar la fuente de la vergüenza y, de esta forma, perder el miedo a producir un episodio de maldad radical.

En lugar de enfocarse en el efecto performático que pueden tener las diferentes estrategias para contrarrestar la atracción al mal, lo que Böhmer propone son nuevas formas de escuchar a las víctimas o de representar los eventos ocurridos para no incurrir en el peligro de olvidarlo o banalizar su contenido: “artefactos lo suficientemente bellos, lo suficientemente raros, lo suficientemente desafiantes como para obligarnos a mirar de nuevo aquello que usualmente no queremos ver, o a volver a ser sensibles a lo que hemos banalizado.” Y esta estrategia se acerca mucho al fin del Teatro Épico que, en palabras de Walter Benjamin:

Epic theatre does not reproduce conditions; rather, it discloses, it uncovers them. This uncovering of the conditions is effected by interrupting the dramatic processes; but such interruption does not act as a stimulant; it has an organizing function. It brings the action to a standstill in mid-course and thereby compels the spectator to take up a position towards the action, and the actor to take up a position towards his part.” (1988, p.100)

Jorge Dubatti parecería coincidir con Böhmer ya que señala que el arte tiene la capacidad de hacernos mirar, aunque sea oblicuamente, para devolvemos la posibilidad de acción ante aquello que pretendía paralizarnos. Por ello, es necesario “revelar abiertamente la violencia para poder combatirla” (2018, p.132). Aclara que el teatro de la posdictadura está “poblado de muertos” y de alguna manera la asistencia al teatro y la relación con este como cultura viviente ayuda a asumir la experiencia de del duelo y a transformar la relación con la muerte. Podría decirse entonces que esto fue lo que se intentó hacer la

escena oficial durante los años de la posdictadura, a través de determinados aspectos de su programación. Podría decirse que el TMGSM buscó esta reconciliación a través de la presentación de obras que hablasen de la dictadura, como por ejemplo *Antígona furiosa* o *Postales argentinas*; con la posibilidad de presentar autores como Bertolt Brecht o Griselda Gambaro; con la decisión de traer a la escena argentina personajes mundiales como Tadeusz Kantor. En cambio, la estrategia del TNC parecería haber sido la de darle voz y libertad a toda la comunidad, luego de tantos años de censura, la elección de “prestar” las instalaciones del teatro para la realización de una gran cantidad de actividades, para así poder lograr de manera indeclinable el desarrollo de la dramaturgia argentina, además de la elección de generar un sentido comunitario entre todas las provincias argentinas para generar un espacio de aproximación a través de la creación del Festival de Teatro Argentino. Todas estas decisiones fueron generadas a partir de reacción de la sociedad ante los acontecimientos ocurridos durante la dictadura. Tanto el TNC como el TMGSM utilizaron diferentes estrategias pero con un mismo fin: lograr reconciliarse con el hecho de haber producido un evento de maldad radical pero no con el fin de olvidar dichos eventos para así poder continuar con la historia, sino para representar los eventos ocurridos para no incurrir en el peligro e olvidarlo o banalizar su contenido.

Universidad de
San Andrés

Conclusión

El objetivo principal en este trabajo de investigación ha sido analizar la programación de los teatros oficiales, el TNC y TMGSM, con el fin de identificar las posturas y decisiones políticas de los directores generales frente a los gobiernos nacionales de turno y sus acontecimientos sociales. Como menciona Badiou, de todas las artes, el teatro es el único arte que establece una visibilidad del Estado ya que es el arte de la declaración del estado de las cosas. Desde Platón hasta la actualidad, se ha comprendido el poder que tiene el teatro como brújula de la sociedad en el tiempo y reflejo de la sociedad político y cultural.

En la Argentina, la vida teatral se desenvuelve principalmente en la Ciudad de Buenos Aires, por esta razón, se decidió analizar dos teatros oficiales que estuvieran situados en dicha ciudad, con la diferencia de que uno es nacional y el otro municipal. El TNC es creado luego de lo que es considerado como el primer proceso de modernización en el campo teatral. Luego de la creación del *Teatro del Pueblo*, primer teatro independiente que busca romper con el sistema comercial, en 1936 el TNC abre sus puertas como el primer teatro nacional. Desde sus comienzos, este teatro luchó por la creación de una literatura dramática propia y para que las producciones del teatro recorrieran la vasta geografía del país. Por otro lado, el TMGSM fue inaugurado cuando el campo teatral argentino se veía atravesado por su segundo proceso de modernización, influenciado por la creación del Instituto Di Tella, entre otras cosas. Este teatro abre sus puertas con la intención de llevar la más amplia variedad de estéticas a su más alta expresión artística y al público más extenso y diverso posible. Luego de esta investigación, podría decirse que en el momento de su creación, los teatros se vieron fuertemente influenciados por los procesos de modernización que estaban atravesando y que además, mantuvieron sus objetivos a lo largo de los años, a pesar de que los lenguajes y el campo teatral argentino se viera modificado. Esto puede verse a través de la decisión del TNC de realizar giras al interior del país y, en el caso del TMGSM, al incorporar obras de teatro que presentaran una pluralidad de voces y lenguajes, sin mencionar la cantidad de artistas internaciones que pudieron presentar sus obras en las salas del teatro, incorporando nuevos lenguajes internacionales a la escena teatral argentina.

Por otro lado, se ha intentado analizar el rol de los directores generales y sus decisiones políticas en contextos políticos completamente diferentes, bajo un gobierno dictatorial y uno democrático. Al tratarse de una dictadura militar, fueron muchos quienes cuestionaron el papel asumido por Kive Staiff y Rodolfo Graziano como directores de un teatro oficial en plena dictadura. Estos cuestionamientos fueron generados luego de la caída del gobierno militar y esto resulta relevante de mencionar ya que cuando los directores aceptaron su cargo, si sabían que lo hacían bajo un gobierno autoritario pero jamás creyeron que se trataba de un gobierno que iba a ir en contra de los derechos humanos. De hecho, el propio Kive Staiff fue quien confesó haber aceptado el cargo sabiendo que iba a tener condicionamientos pero con la esperanza de poder ampliarlos. Debido a las mediadas y decisiones tomadas por Staiff y a las declaraciones realizadas para diversos diarios de la época, uno puede entender que entendía el teatro como un espacio que debía representar los problemas de la sociedad actual intentando generar algo en el espectador para así hacerlo pensar. Por ello, se podría decir que buscó realizar un Teatro, según la definición de Badiou, cuya producción le exija al espectador hacer uso del pensamiento para así poder descubrir la verdad. A través de las decisiones tomadas con respecto a la programación del teatro podemos llegar a la conclusión de que Kive Staiff comprendió la situación política en la que se encontraba inmerso y decidió resistir ante esta situación de una manera muy platónica: la de trabajar desde un lugar oficial pero con la intención de generar un cambio en lugar de cancelar todo tipo de cooperación genuina hacia un determinado poder con tal de defender una postura digna. Podría decirse que debido a la cantidad de veces que Kive Staiff intentó ser removido de su cargo, sus acciones y decisiones fueron vistas como audaces desde el gobierno militar. Decisiones vinculadas, específicamente, a la elección de directores y actores y a la elección de obras de teatro. Sin embargo, uno podría decir que, a través de la metáfora y la actuación, el TMGSM logró resistir la censura vivida durante la dictadura militar y manifestar su descontento hacia ella. Además, decidió crear un Elenco Estable con el fin de profesionalizar el trabajo del actor, para así poder realizar giras nacionales e internacionales y continuar con la programación del teatro.

La gestión de Rodolfo Graziano en el TNC buscaba utilizar el dinero destinado al arte y la cultura oficial para alegrar y entretener a la comunidad. El director comprendió a

su público, al público que asistía al teatro y decidió programar obras para complacerlo. Esta decisión, según lo planteado por Badiou, podría entenderse como aquel *teatro* que no requiere el trabajo atento del pensamiento por parte del espectador sino que solo busca generar soltura y felicidad, donde se busca ser un lugar de entretenimiento. Debido a lo mencionado por él con respecto a la completa libertad que tuvo a la hora de dirigir el teatro, uno podría interpretar que los militares no consideraron lo que estaba ocurriendo dentro del teatro como peligroso o audaz. En cambio, la apuesta más importante durante el gobierno militar parecería haber sido el espacio que Graziano le otorgó a los técnicos resaltando la importancia de los trabajadores en un institución artística y, por ende, en toda espacio de la sociedad.

Con la vuelta a la democracia, puede notarse una gran diferencia entre la programación realizada por el TNC y la del TMGSM. Uno podría entender la decisión de Osvaldo Bonet de presentar solo obras nacionales y sobre todo de artistas que habían participado del Teatro Abierto de 1981 como una reivindicación por la falta de acción del teatro durante la dictadura. Decidió otorgarle un espacio nacional a aquellas personas que durante la dictadura habían alzado su voz con el fin de cuestionar al poder político de turno. En cambio, debido a que en el TMGSM el director continuó siendo Kive Staiff, este no sintió la necesidad de justificar su accionar durante la dictadura, pero si comprendió que era necesario e importante incluir nuevos autores que si habían estado prohibidos durante aquel período; no tuvo la misma inclinación que Bonet de presentar únicamente autores nacionales y sobre todo autores del Teatro Abierto. De todas formas, a lo largo de los seis años que estuvo en el cargo si decidió presentar autores que habían participado del Teatro Abierto, como también de darle el espacio a nuevos autores argentinos de que presentaran en la Sala Cunill Cabanellas.

De una forma u otra, ambos teatros consideraron necesario presentar ciertas obras de teatro con el fin de comprender los acontecimientos ocurridos durante la dictadura para así poder ayudar a asumir la experiencia del duelo y a transformar la relación con la muerte, para poder reconciliarse con el pasado. El TMGSM logró esto al presentar obras que hablasen de la dictadura, como por ejemplo *Antígona furiosa* o *Postales Argentinas*; con la decisión de presentar obras del reconocido autor Bertolt Brecht o de la argentina Griselda Gambaro; y de incorporar a su programación la participación de compañías

extranjeras como la de Tadeusz Kantor o Dario Fo. Kive Staiff buscaba presentar no solo obras de calidad en cuanto a contenido, sino también de calidad artística. Además, al darle lugar a autores como Ricardo Bartís o Mauricio Kartun, mismo a Tadeusz Kantor, el TMGSM durante esta época también se convirtió en un espacio de renovación de lenguaje para el campo teatral argentino, ya que esas obras eran conocidas como obras que buscaban descentralizar el texto, como algo hegemónico, para así darle un mayor espacio a la interpretación del autor, o lo que luego es conocido como la “dramaturgia del autor”.

En cambio, la estrategia del TNC parecería haber sido la de funcionar como un espacio que le diera lugar y libertad a toda la comunidad, luego de tantos años de censura. De esta forma, se pudieron realizar una cantidad de actividades cuyo fin era la de fomentar el desarrollo de la dramaturgia argentina, sin privarle la oportunidad a nadie. No solo al reponer obras del Teatro Abierto, sino también a través de la decisión de presentar únicamente, por un período de dos años, autores nacionales, en su gran mayoría contemporáneos. El teatro, a través de las actividades presentadas, tales como aquellas dedicadas a niños, a familias, a adolescentes, buscó darle el espacio a todos aquellos que quisieran presentar obras dentro del teatro, con el fin de desarrollar una dramaturgia argentina que llegara a todas las ciudades del país. Sin embargo, debido a la cantidad de actividades y eventos realizados en el teatro y la falta de repertorio presentada durante el período entre 1986 y 1989, el TNC parecería haber preferido fomentar el desarrollo de la dramaturgia argentina pero sin apostar por un teatro digno, veraz y representativo.

Todas estas decisiones fueron generadas a partir de la reacción de la sociedad ante los acontecimientos ocurridos durante la dictadura. Tanto el TNC como el TMGSM utilizaron diferentes estrategias pero con un mismo fin: lograr reconciliarse con el hecho de haber producido un evento de maldad radical, pero no con el fin de olvidar dichos eventos para así poder continuar con la historia, sino para representar los eventos ocurridos para no incurrir en el peligro de olvidarlo o banalizar su contenido.

Este trabajo, con todas sus limitaciones, deja inconclusas ciertas preguntas tales como qué ocurrió con la danza y los grupos titiriteros dentro de los teatros. La de investigar las decisiones políticas, no a través de la programación, sino de la relación entre los directores generales y aquellas personas que estaban en el poder. Y sobre todo,

la de investigar los roles de los teatros oficiales en la sociedad argentina a lo largo de los años y de las diferentes épocas vividas.



Universidad de
San Andrés

Bibliografía

- Ambrosini, J. *Griselda Gambaro: una mirada distinta sobre la violencia*. Recuperado el 23 de junio de 2018 en <http://www.centrocultural.coop/revista/5-6/griselda-gambaro-una-mirada-distinta-sobre-la-violencia>
- Arendt, H. (1948). *Beyond Personal Frustration: The Poetry of Bertolt Brecht*. Recuperado 24 de abril de 2018 en <http://www.jstor.org/stable/4332945>
- Aristóteles. (2011). *Poética*. Buenos Aires, Argentina: Losada
- Badiou, A. (2015). *Rapsodia para el teatro*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Benjamin, W. (2017). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.
- Benjamin, W. (1988). The country where it is forbidden to mention the proletariat. En *Understanding Brecht* (p. 85-103). Nueva York: Verso.
- Benjamin, W. (1988). The author as producer. En *Understanding Brecht* (p. 37-41). Nueva York: Verso.
- Blanco Amores de Pagella, A. (1983). *Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX*. Bs. [i.e. Buenos] Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Böhmer, M. “¿Puede ser que no haya una sola respuesta correcta?”.
- Bourdieu, P. (1992). La conquista de la autonomía y El punto de vista del autor. En *Las reglas del arte*. (pp. 79-170, 318-418). Barcelona, España: Anagrama.
- Carassai, S. (2013). La violencia estatal, (1974- 1982). En *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno
- Clurman, H. (1972). *Teatro contemporáneo. De Brecht a Pinter. De Nueva York a Tokio*. Buenos Aires, Argentina: Troquel
- Díaz, S. (2010) . *El actor en el centro de la escena: De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Dubatti, J. Y Fukelman, M. (2011). *Postales argentinas (1988) de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país*. Recuperado en http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_9.pdf

- Dubatti, J. (2018). Tendencias y prácticas de las perspectivas teóricas socioculturales en la teatrología latinoamericana contemporánea. En ed. Lobeto, C. y Varela, G. *Arte y cultura en los debates latinoamericanos*. Buenos Aires, Argentina: Claudio Fernando Lobeto.
- Dubatti, J. (s/f). *El teatro argentino en la posdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad*.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid, España: Abada Editores.
- Fos, C. (s/f). *Una empedernida fundadora de teatros independientes y su lucha contra la censura dictatorial*.
- Lehmann, H. (2006). *Post-dramatic -Theater*. London, New York: Routledge,
- Malosetti Costa, L. (2011). Arte y civilización, en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. (pp. 39-61). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Moro, T., & Galimidi, J. (2009). *Utopía* (1a ed., Colihue clásica). Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Pellettieri, O. (1990). *Cien años de teatro argentino : Del Moreira a teatro abierto* (Serie Crítica de teatro latinoamericano ; 2). Buenos Aires: Galerna : IITCTL.
- Pellettieri, O. (1995). La modernidad dramática y teatral latinoamericana, en *Teatro latinoamericano de los 70. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Corregidor.
- Pellettieri, O. (2000). *Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual*. Buenos Aires, Argentina: Alteria
- Perinelli, R. (2011). El teatro isabelino. En *Apuntes sobre la historia del teatro occidental tomo 2*. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional del Teatro.
- Platón (2007). *República*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Romero, L.A. (2011). El Proceso, 1976-1983 y El impulso y su freno, 1983-1989. En *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Seibel, B. (2011). *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*. 1a Ed. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional del Teatro.
- Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- V.A. (1981). *Teatro Abierto, 21 estrenos argentinos*. Buenos Aires, Argentina: Acevedo.

- V/A. (2010). *Teatro San Martín. 50 años, 1960-2010*. Buenos Aires, Argentina: Area de Publicaciones del Complejo Teatral de Buenos Aires.
- Walzer, M (2004). La ética en situaciones de emergencia. En *Reflexiones sobre la guerra*. Barcelona, España: Paidós.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona, España: Península.
- Williams, R. (2014). El rechazo de la tragedia: Brecht en Tragedia moderna. Buenos Aires, Argentina: Ideas Edhasa.

Diarios

- Staiff, K. (18 de diciembre de 1968). Para que se cumplan las misiones. *Revista Análisis*.
- Staiff, K. (Enero de 1977). El teatro, un servicio público. *Redacción*, p. 62 y 63.
- Andrés, J.H. (1 de diciembre de 1971). La elección de Kive Staiff señala el fin de una política exitista. *La Opinión*.
- Sálice, L. (19 de julio de 2018). Kive Staiff, figura central de Buenos Aires, en el recuerdo de hombres y mujeres de la cultura. *Infobae, cultura*. Recuperado el 19 de julio de 2018 en <https://www.infobae.com/cultura/2018/07/19/kive-staiff-figura-central-de-buenos-aires-en-el-recuerdo-de-hombres-y-mujeres-de-la-cultura/>
- ¿Hubo alguna vez teatro argentino? (12 de noviembre de 1972). *La Opinión*, p.12.
- Apto para todo público. (Febrero de 1972). *Dinamis*, p. 58.
- Teatro San Martín: los nuevos rumbos. (21 de mayo de 1976). *Siete días ilustrados*, p.28.
- La Argentina es un país occidental y cristiano*. (18 de diciembre 1977). *Diario La Prensa*, p.18.
- Teatro San Martín. Realidades y proyectos. (19 de junio de 1983). *Los Andes*, p. 2.
- Kive Staiff: Como antes, pero ahora sin barreras. (29 de diciembre de 1983). *Clarín*, p.7.
- Kive Staiff, el trabajo y su ideología de libertad. (7 de noviembre de 1983). *El Atlántico*.
- La gente ha comprendido que no se puede vivir sin cultura. (octubre 1987). *Revista Que Hacemos*, p.6.
- El Teatro San Martín estrena los 40. (25 de mayo de 2000). *La Nación*, p. 1,4,5
- Galileo Galilei, de Bertolt Brecht, se estrena mañana en el San Martín. El científico que fue hombre. (27 de abril de 1999). *Clarín*. Recuperado el 20 de junio de 2018 en https://www.clarin.com/espectaculos/cientifico-hombre_0_r1I4TpeRFx.html

Entrevista

Entrevista a Rodolfo Graziano realizada en 1998. Recuperado el 10 de junio de 2018 en <https://www.youtube.com/watch?v=IQ11rVRbbzQ>

Cuadernos de Picadero, del Instituto Nacional del Teatro,

Del objeto a la escena: Poesía y superficie, Robbe Grillet y la dramaturgia de objetos. (2007). *Cuaderno del Picadero, N 12.*

El concepto de personaje teatral y sus variables. (2012). *Cuaderno de Picadero, N 24.*

La memoria puesta en escena. (2014). *Cuaderno de Picadero, N° 27.*

Shakespeare en Argentina I. (2015). *Cuaderno de Picadero, N° 28*

Kopkins, C. (2017) *El albergue de la memoria. Kantor en perspectiva. Cuaderno de Picadero, N° 31.*

Revista de Picadero, del Instituto Nacional del Teatro.

Festivales.(2002.) *Revista Picadero, N° 6.*

Sainete-Grotesco. Un reencuentro con la tradición. (2003). *Revista Picadero, N° 8.*

Una tribuna política no apta para indiferentes. (2004). *Revista Picadero, N° 10.*

Chejov/Shakespeare - Clásicos y Contemporáneos. (2004). *Revista Picadero, N° 12*

Teatro, Memoria, Identidad. (2006). *Revista Picadero, N° 16*

Encuentros con la historia. (2009). *Revista Picadero, N° 24*

El Teatro en el siglo XXI. (2010). *Revista Picadero, N° 25*

Pensar la escritura. (2012). *Revista Picadero, N° 30*

ANEXO

Anexo 1: Programación entre 1976-1983

AÑO	ORIGEN	TMGSM		Total	TNC		Total
		Canon	No canon		Canon	No canon	
1976	Argentina	Canon	No canon	3			
		Julio Sanchez Gardel	Alberto Rodriguez Muñoz W. Ferrán y V. Buchino**				
	Europeo/USA	Carlo Goldoni	Robert Bolt	4			
		Luigi Pirandello					
Latinoamericano	Florencio Snachez						
		total=7					
1977	Argentina	Sergio De Cecco		4		Atilio Betti	1
		Discépolo					
	Europeo/USA	Discépolo		6	Oscar Wilde Shakespeare		2
		Patricio Esteve					
Heinrich von Kleist							
Federico García Lorca							
George Bernard Shaw							
Edmond Rostand							
Molière							
Eurípides *							
		total= 10			total= 3		
1978	Argentina	Discépolo *		2	José Hernández		1
		Discépolo *					
	Europeo/USA	Eugene O'Neill		6	Oscar Wilide * Carlo Goldoni		2
		Antón Chèjov					
Federico García Lorca *							
George Bernard Shaw *							
Edmond Rostand *							
Moliere *							
		total= 8			total= 3		
1979	Argentina		Patricio Esteve (adaptación)	4	Julio Sánchez Gardel	Alma Bressan	2
			Julio Ardiles Gray**				
	Europeo/USA		Elio Gallipoli **	4	Sófocles Labiche y Michel		2
			Diego Mileo **				
	Calderón de la Barca						
	Samuel Beckett						
	Henrik Ibsen						
	Ellmer Rice						
		total= 8			total= 4		
1980	Argentina	Samuel Eichelbaum	Eugenio Griffero**	6	Vacarezza		1

		Discépolo	Germán González Arquati ** Ada Mantini ** William Shand **				
	Europeo/USA	Shakespeare Nikolai Gógol Clifford Odets Calderón de la Barca *	Harold Pinter	5	Ben Jonson Sófocles		2
		total= 11			total= 3		
1981	Argentina	Discépolo	Hebe Serebrisky Maria Luisa Rubertino **	3	Vacarezza *		1
	Europeo/USA	Witold Gombrowicz Fiódor Dostoievski Ben Jonson Antón Chèjov * Shakespeare *		5	George Bernard Shaw Molière		2
		total= 8			total= 3		
1982	Argentina	Discépolo * Discépolo * Leopoldo Marechal Roberto J. Payró	Oscar Viale ** Eugenio Griffero Marco Denevi	7	Laferrère Samuel Eichelbaum	Julio Mauricio **	3
	Europeo/USA	Molière George Bernard Shaw Ramón del Valle-Inclán Samuel Beckett Ben Jonson*		5	Racine		1
		total= 12			total= 4		
1983	Argentina	Bernardo Canal Feijóo Roberto J. Payró*	Oscar Viale * Juan José Cresto Máximo Soto Jorge Huerta Andes Balla Jorge Hayas	8	Samuel Eichelbaum* Malfatti y Llanderas	Julio Mauricio *	3
	Europeo	Tirso de Molina August Strindberg Fridrich Schiller George Bernard Shaw * Samuel Beckett*		5	Shakespeare		1
		total= 13			total= 4		

* Reposición de obra estrenada durante este período / **Obra estrenada por primera vez

Anexo 2: Programación entre 1984-1989

AÑO	ORIGEN	TMGSM			TNC			
		Canon	No canon	Total	Canon	No canon	Total	
1984	Argentina	Juan Bautista Alberdi	Luis Ordaz	7	Malfati y Llanderas *	Cristina Escofet	7	
		Armando Discépolo	Jorge Goldenberg		Roberto Cossa			
		Aida Bornik	Eugenio Griffiero					
		Eduardo pogoriles	Eugenio Griffiero					
		Jorge Huerta *		De Cecco, Pais, Méndez				
				Gambaro				
	Europeo/USA	Bertolt Brecht		5				
		Shakespeare						
		Bertolt Brecht						
		Arthur Miller						
		Friedrich Schiller *						
		total=12				total= 7		
1985	Argentina	Roberto Cossa	Ruben Rios **	6	De Cecco, Pais, Méndez *	Elisa H. Barbieri	4	
		Eugenio Griffiero	Maria José Campoamor **		Roberto Cossa			
		Bernardo Carey **	Francisco Javier					
		Aida Bornik *						
	Europeo/USA	Lope de Vega		7				
		Máximo Gorki						
		Peter Weiss						
		Tirso de Molina *						
		Bertolt Brecht *						
		Arthur Miller *						
		Friedrich Schiller *						
		total= 13				total= 4		
1986	Argentina	Discépolo	Jorge Goldenberg	5	Jorge D'elia		3	
		Griselda Gambaro	V. Cossa y R. Castro **		Discépolo			
		Carlos Izcovich **	David Viñas					
	Europeo/USA	Henrik Ibsen		4	Shakespeare		1	
		Molière						
		Bertolt Brecht y Dorothy Lane						
		Bertolt Brecht						
	Latinoamericano		Antonio Skarmeta (Chile)	1				
		total= 10				total= 3		
1987	Argentina	Osvaldo Dragún	Mauricio Kartun	9	David Viñas	Balbi	4	
		Jorge Luis Borges	Jorge Goldenberg		Gambaro			
		Jorge Luis Borges	Marisel Lloberas Chevalier		M. E. Walsh			

		Alberto Novion *** Armando Discépolo *	*** V. Cossa y R. Castro *			
	Europeo/USA	Arthur Miller Anton Chèjov Federico Garcia Lorca Franz Kafka Stanislaw Witkiewicz *** Molière *		6	Shakespeare * Samuel Becket	2
	Latinoamericano		Antonio Skarmeta *	1		
		total= 16			total= 6	
1988	Argentina	Juan Carlos Gené José Antonio Saldías Griselda Gambaro Armando Discépolo Juan Carlos Gené	M González y R. Uriona **** Alfredo Megna ** Rodolfo Braceli Roberto espina Marisel Lloberas Chevalier * Jorge Goldenberg	11	Roberto Arlt Gabriel Garcia Marquez	A. Fernandes y D. Guebel Marisé Monteiro 1
	Europeo/USA	Shakespeare Edward Albee **** Bertolt Brecht y Kurt Weill Samuel Beckett **** Bertolt Brecht **** Shakespeare **** Tom Stoppard ***		7	Shakespeare *	1
		total= 18			total= 5	
1989	Argentina	Griselda Gambaro Ricardo Monti Juan Carlos Gené * Armando Discépolo *	Ricardo Bartis María Elena Sardi ** Pepe Cibrián **	7	Discépolo	Marisé Monteiro * 2
	Europeo/USA	Tirso de Molina Henrik Ibsen Heiner Muller August Strindberg		4	Bertolt Brecht	1
		total= 11			total= 3	
<p>* Reposición de obra estrenada durante este período/ ** Obra estrenada por primera vez *** Obra presentada en el Teatro Payró/ **** Obra presentada en el Teatro Lasalle</p>						