

11-11-2011

Políticas y Cultura en la Última Argentina Autoritaria: Estado y Teatro entre 1976 y 1983

Leonardo Mangialavori

Miguel Barrientos

Follow this and additional works at: https://digitalrepository.unm.edu/laii_research

Recommended Citation

Mangialavori, Leonardo and Miguel Barrientos. "Políticas y Cultura en la Última Argentina Autoritaria: Estado y Teatro entre 1976 y 1983." (2011). https://digitalrepository.unm.edu/laii_research/51

This Working Paper is brought to you for free and open access by the Latin American and Iberian Institute at UNM Digital Repository. It has been accepted for inclusion in Research Papers by an authorized administrator of UNM Digital Repository. For more information, please contact disc@unm.edu.

LAII Research Paper Series

October 2011
No. 56

Anthropology, Art
History, Economics,
Education, Gender,
Cultural Studies,
Geography, Health
Sciences, History,
Journalism,
Linguistics,
Literature, Music,
Natural Sciences,
Political Science,
Sociology |
Antropología,
Historia del Arte, Economía,
Educación, Género,
Estudios Culturales,
Geografía, C
Geografía,
Ciencias de la
Periodismo, Salud,
Música, Ciencias Naturales, Ciencias Políticas,
Historia,
Lingüística, Literatura,
Sociología | Antropología, História da
Arte, Economía, Educação, Género, Estudos
Culturais, Geografia, Ciências da Saúde,
História, Jornalismo, Lingüística, Literatura, Música,
Ciências Naturais, Ciências Políticas, Sociologia | Anthropology,
Art History, Economics, Education, Gender, Cultural
Studies, Geography, Health Sciences, History, Journalism,
Linguistics, Literature, Music, Natural Sciences, Political Science,
Sociology | Antropología, Historia del Arte, Economía, Educación,
Género, Estudios Culturales, Geografía, Ciencias de la Salud, Historia, Periodismo,
Lingüística, Literatura, Música, Ciencias Naturales, Ciências Políticas, Sociologia |
Antropologia, História da Arte, Economía, Educação, Género, Estudos Culturais, Geografia,
Ciências da Saúde, História, Jornalismo, Lingüística, Literatura, Música, Ciências Naturais,
Ciências Políticas, Sociologia | Anthropology, Art History, Economics, Education, Gender, Cultural
Studies, Geography, Health Sciences, History, Journalism, Linguistics, Literature, Music, Natural
Sciences, Political Science, Sociology | Antropología, Historia del Arte, Economía, Educación, Género,
Estudios Culturales, Geografía, Ciencias de la Salud, Historia, Periodismo, Lingüística, Literatura,
Música, Ciências Naturales, Ciências Políticas, Sociologia | Antropologia, História da Arte,
Economia, Educação, Género, Estudos Culturais, Geografia, Ciências da Saúde, História,
Jornalismo, Lingüística, Literatura, Música, Ciências Naturais, Ciências Políticas,
Sociologia | Anthropology, Art History, Economics, Education, Gender, Cultural
Studies, Geography, Health Sciences, History, Journalism, Linguistics, Literature,
Music, Natural Sciences, Political Science, Sociology | Antropología, Historia del
Arte, Economía, Educación, Género, Estudios Culturales, Geografía, Ciências
de la Salud, Historia, Periodismo, Lingüística, Literatura, Música,
Ciências Naturales, Ciências Políticas, Sociologia | Antropologia,
História da Arte, Economía, Educação, Género, Estudos Culturais,
Geografia, Ciências da Saúde, História, Jornalismo, Lingüística,
Literatura, Música, Ciências Naturais, Ciências Políticas,
Sociologia | Anthropology, Art History, Economics, Education,
Gender, Cultural Studies, Geography, Health Sciences,
History, Journalism, Linguistics, Literature, Music,
Natural Sciences, Political Science, Sociology |
Antropología, Historia del Arte, Economía,
Educación, Género, Estudios Culturales,
Geografía, Ciencias de la Salud, Historia,
Periodismo, Lingüística, Literatura, Música,
Ciências Naturales, Ciências Políticas,
Sociologia | Antropologia, História da Arte,
Economia, Educação, Género, Estudos
Culturais, Geografia, Ciências da
Saúde, História, Jornalismo,
Lingüística, Literatura,
Música, Ciências Naturais,
Ciências Políticas, Sociologia |
Anthropology, Art History,
Economics, Education,
Gender, Cultural
Studies,
Geography,
Health
Sciences,
History,
Journalism,
Linguistics,
Literature,
Music,
Natural
Sci-

*Políticas y cultura en la última Argentina autoritaria:
Estado y teatro entre 1976 y 1983*

Leonardo Mangialavori,
Universidad de Buenos Aires (UBA - Argentina)

Miguel Barrientos
Universidad de São Paulo (USP - Brazil)

Research Paper Series No. 56 November 2011

***Políticas y cultura en la última Argentina autoritaria:
Estado y teatro entre 1976 y 1983***

Leonardo Mangialavori, Universidad de Buenos Aires (UBA - Argentina)

Miguel Barrientos, Universidade de São Paulo (USP - Brasil)

Resumen

El objetivo de este trabajo es estudiar las relaciones que se dieron en el desarrollo de la producción teatral y las herramientas con las que contó el Estado Argentino para el fortalecimiento de una identidad nacional durante el “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-83). ¿Cómo operó el Estado en relación a las artes y cómo éstas respondieron? Concientes del papel que juega la cultura en el desarrollo de la identidad colectiva, intentaremos observar la acción y omisión que el Estado impuso en una de las disciplinas más significativas y quizás menos exploradas: el teatro.

Palabras clave: *Estado; teatro; dictadura militar argentina; identidad colectiva; políticas culturales.*

1. Introducción

¿Cómo se construye un sentir que exprese la unidad del ser nacional en un territorio signado por las diferencias? ¿O es que acaso existe un elemento que nos reúna, una suerte de código genético que sintetice lo que somos y nos diferencie del “otro”?

La Argentina, caracterizada por enormes diferencias sociales, económicas y culturales, se enmarca en una compleja estructura social. Por esto, al intentar estudiar la “argentinidad” como un elemento particular, nos exponemos al riesgo de empobrecer un significante que se caracteriza por su pluralidad, dejando fuera del concepto abarcador retazos de aquello que la compone.

La identidad nacional se relaciona con la posibilidad de interpretar esa complejidad que nos envuelve y nos contiene. Un inmenso imaginario social, una especie de meta-relato amorfo, dinámico, que nos habilita a interpretar e interpelarnos como sociedad, recorriendo los terrenos entre lo homogéneo y lo heterogéneo. Ella nos permite entender la lógica de nuestras expresiones y acciones cotidianas, y construye pequeñas redes que nos entrelazan, nos sostienen y nos posibilitan crear una sociabilidad. Esta lógica-en constante transformación- impregna todas las dimensiones de nuestra realidad, las moldea y las define.

En *Cuestiones de identidad cultural*, el sociólogo Stuart Hall define la identidad como un elemento no esencialista, sino estratégico y posicional (2003: 12). Identidad es un punto de unión temporal de las posiciones del sujeto que las prácticas discursivas van construyendo entre nosotros. El autor explica que debe crearse un nexo estable entre “identidad” e “identificación” y, en este sentido, entiende que la identificación se construye en el reconocimiento de algún origen o característica común con otra persona o grupo de personas. Este es algo que está siempre en evolución, pero mantiene un “vallado natural” de solidaridad y lealtad. A pesar de esto, la identidad no puede ser entendida como un “yo colectivo”; las distintas identidades, aunque aproximándose, nunca se unifican, nunca son singulares, sino que se van construyendo en ámbitos específicos, a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, que frecuentemente pueden estar cruzadas o inclusive ser antagónicas. Muchas veces, la identidad es más un producto de la diferenciación, exclusión y omisión respecto a “otros” que “*un signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida*” (Hall, 2003: 18).

En términos de Ernesto Laclau, la identidad se basa en la exclusión de algo, estableciendo una violenta jerarquía entre dos polos opuestos (Ídem, 2003: 19). En esta misma línea, otro de los autores del compendio, Lawrence Grossberg cree que las identidades son siempre contradictorias y son compuestas por fragmentos parciales de la realidad

(Grossberg, 2003: 155). La identidad, en su visión, es una cuestión de poder social que se articula anclada en el cuerpo de las poblaciones. Por su parte, para su colega Simon Frith, la identidad es un proceso experiencial de interpretación, es una historia que describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, vinculando ética y estética (Frith, 2003: 184). Y sugiere que no son los valores coincidentes los que se reflejan en las interpretaciones artísticas, sino que los grupos sociales sólo logran reconocerse como tales a través de las actividades culturales, por medio del juicio estético. Es la narrativa que se inserta desde afuera, pero que también se construye internamente, la que se torna central en la constitución de la identidad, y esto tiene que ver con la apreciación externa, la interpretación compartida y las reglas narrativas.

A esta acepción de identidad se refiere el politólogo Oscar Oszlak cuando, al analizar las propiedades que debe presentar un Estado para ser tal, otorga una fuerte relevancia a la *“capacidad de internalizar una identidad colectiva, mediante la emisión de símbolos que refuerzan sentimientos de pertenencia y solidaridad social y permiten, en consecuencia, el control ideológico como mecanismo de dominación”* (Oszlak, 1982: 532). Esta construcción nos alerta de una dualidad: el aparato estatal debe crear, construir, reproducir y reforzar, a través de signos, símbolos y valores comunes, una identificación generalizadora que involucre a todos los actores dentro del territorio nacional. Pero el Estado es, también, la expresión de la voluntad de dominio del campo de la política (Bourdieu, 2009), que intenta subyugar o encauzar a las otras dimensiones que completan la realidad nacional en pos de sus propios fundamentos.

La cultura y, en especial aquellas áreas que se refieren a las expresiones artísticas, no escapan a esta suerte. Su validez y la garantía de su reconocimiento descansan no sólo en una pertenencia significativa, sino ya en una comunidad de discurso mucho más profunda, que pone de manifiesto una práctica y una forma de vida comunitaria.

Así lo entendieron los gestores del proyecto cultural enmarcado dentro del “Proceso de Reorganización Nacional”, y así lo expresaba el General Edgardo Vila en septiembre de 1977: *“El Ejército lucha en tres ángulos: combatió la subversión, realizó acción cívica y catequizó a su población ideológicamente. La única victoria definitiva en la guerra es la victoria cultural (...) Más que lucha por las armas, es una lucha por las almas”* (apud CPLM, 2009: 2).

2. Golpe de Estado y represión cultural

A fines de marzo de 1976, los diarios argentinos daban a conocer la proclama de los comandantes generales de las Fuerzas Armadas, Jorge Videla (Ejército), Emilio Massera

(Armada) y Orlando Agosti (Fuerza Aérea), en la cual se remarcaban los lineamientos del “Proceso de Reorganización Nacional”. Se señalaba que, agotadas las instancias constitucionales y *“demostrada en forma irrefutable la imposibilidad de la recuperación del proceso por sus vías naturales, llega a su término una situación que agravia a la Nación y compromete su futuro”* (Diario La Nación, 1976:1).

A partir de allí, Argentina se embarcaba en uno de los períodos más sangrientos y oscuros de su historia. La escalada de violencia y caos político, económico y social, que había comenzado con el “Cordobazo”¹, no pudo ser canalizada en una solución posible: la vuelta del General Juan Domingo Perón². Con su llegada en 1973, los distintos sectores bajo su amparo se tornaban irreconciliables, y el viejo modelo justicialista entraba en su más grave crisis. Las fricciones entre la derecha y la izquierda peronista no tuvieron tregua durante su gobierno y tampoco cesaron tras su muerte.

La “Ley de Acefalía” preveía la asunción automática de quien detentase la Vicepresidencia de la Nación, por lo que la Presidencia recayó en María E. Martínez de Perón, su mujer. Su administración fue calamitosa, fuertemente influenciada por el Ministro de Bienestar Social, José López Rega. Este creó una organización delictiva paramilitar, la “Alianza Anticomunista Argentina” (Triple A), cuyos fines eran la persecución, el amedrentamiento y el asesinato de opositores a sus lineamientos ideológicos.

La espiral de violencia crecía: la Triple A y las fuerzas policiales y militares avanzaban vehementemente sobre Montoneros, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y otras organizaciones revolucionarias. Esta tuvo su máximo desarrollo en la toma del poder nacional por parte de la Junta Militar, la cual, amparándose en los decretos peronistas N° 261 y 2772, de febrero y octubre de 1975 respectivamente, se abocó a aniquilar el accionar de los “elementos subversivos”.

Con la connivencia de los empresarios, la venia de los poderes internacionales, el apoyo de un importante sector de la sociedad y el estado de shock que sufría otra parte de ella, el gobierno militar se encontró con amplios márgenes de maniobra y la sensación de que podría administrar el país durante un largo tiempo.

¹ Se llama “Cordobazo” al levantamiento popular acaecido en la ciudad de Córdoba (centro de Argentina) a partir de mayo de 1969. Comenzando con protestas sindicales y estudiantiles, el movimiento tuvo la adhesión de muchas corrientes políticas y vecinales, y derivó en el derrocamiento del General Onganía, Presidente de facto entre 1966 y 1970.

² Perón fue Presidente de la República en tres ocasiones. Electo para gobernar entre 1946 y 1951, y reelecto ese año, para el período 1952-1958, fue derrocado en 1955 por las Fuerzas Armadas. Tras casi dos décadas en el exilio, volvió a ser elegido Presidente en 1973, gobierno que duró hasta su muerte en julio del año siguiente.

Comandada por el Ministro José Martínez de Hoz y sus sucesores, la faceta económica del Proceso incluyó la implantación de un perverso modelo de acumulación que abrió el mercado, destruyendo la industria nacional y el patrimonio estatal. Se generó un morbosos disciplinamiento de los sectores productivos, la extranjerización de la economía, la concentración de la producción y el capital, con la valorización financiera en detrimento del capital productivo. La otra faceta del Proceso refiere a la dimensión sociopolítica y cultural, y es la que más relevancia merece a los fines de este trabajo.

3. Nuevas interpretaciones sobre Estado y cultura

Tras la vuelta de la democracia, la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) significó el primer paso hacia el esclarecimiento del accionar represivo desde el Estado y sus cómplices. En esta primera etapa emerge la concepción de que la represión cultural dictatorial se resumía a una serie de medidas arbitrarias que lindaban con la ignorancia, la torpeza y el capricho.

Esta lectura estuvo abonada por numerosos artículos periodísticos y expresiones vertidas desde los ámbitos artísticos e intelectuales (sobre todo, del cinematográfico y el literario) que remarcaban la irracionalidad de los actos censurantes en la cultura. *“Tratar con los censores era terrible -recuerda el director [de cine] Enrique Cahen Salaberry-. Se negociaban cosas a niveles muy bajos, del estilo: `le dejo esta puteada si cortamos ese culo...´”* (Lanata, 2003:410). Otro ejemplo de ello es lo ocurrido con el libro infantil alemán *Cinco Dedos*, prohibido por decreto a raíz de la indignación que suscitó en un militar que se lo había comprado a sus hijos. El cuento describe la lucha entre una mano roja y otra verde, con la victoria de la primera tras la unión de sus dedos en un puño: para el coronel, la mano verde eran los militares, y la roja, el comunismo.

Sin embargo, la aparición del “Archivo BANADE” comenzó a revertir estas creencias. Gracias a aportes de Hernán Invernizzi y Judith Gociol (2002), sabemos que dicho archivo fue descubierto en las instalaciones del Banco Nacional de Desarrollo (BANADE, de ahí su nombre). Está compuesto por numerosa documentación “clasificada.” La mayor parte procede del Ministerio del Interior y lleva carátulas del tipo “destruir después de leer.” Muchos documentos se destinan a ordenar o ejecutar medidas de control, represión y/o disciplinamiento de la cultura, el arte y la intelectualidad argentina. Valores como “la Patria, la Familia y la civilización occidental y cristiana” estaban en juego. Sobre la preocupación de la Junta por implementar una reforma cultural e ideológica, Ernesto Torres destaca:

Al declarar sus Objetivos básicos, la Junta habla de la ‘vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad de ser argentino’, así como de la ‘conformación de un sistema educativo acorde con las necesidades del país, que sirva efectivamente a los objetivos de la Nación y consolide los valores y aspiraciones culturales del ser argentino’. Todo ello con el objetivo de erradicar la ‘subversión’, junto con ‘las causas que favorecen su existencia’. Lineamientos que fundamentan la estrategia que la dictadura tuvo en los ámbitos de la cultura, la comunicación y la educación. (Torres, 1999: 373)

Para el politólogo Guillermo O’Donnell (1982), luego del acceso masivo de las clases populares a la vida política, sobrevino una creciente movilización social, desatada por el desentendimiento popular con los sucesivos gobiernos. Las crisis socio-económicas despertaron en los sectores económicos una premura por disciplinar a los elementos productivos.

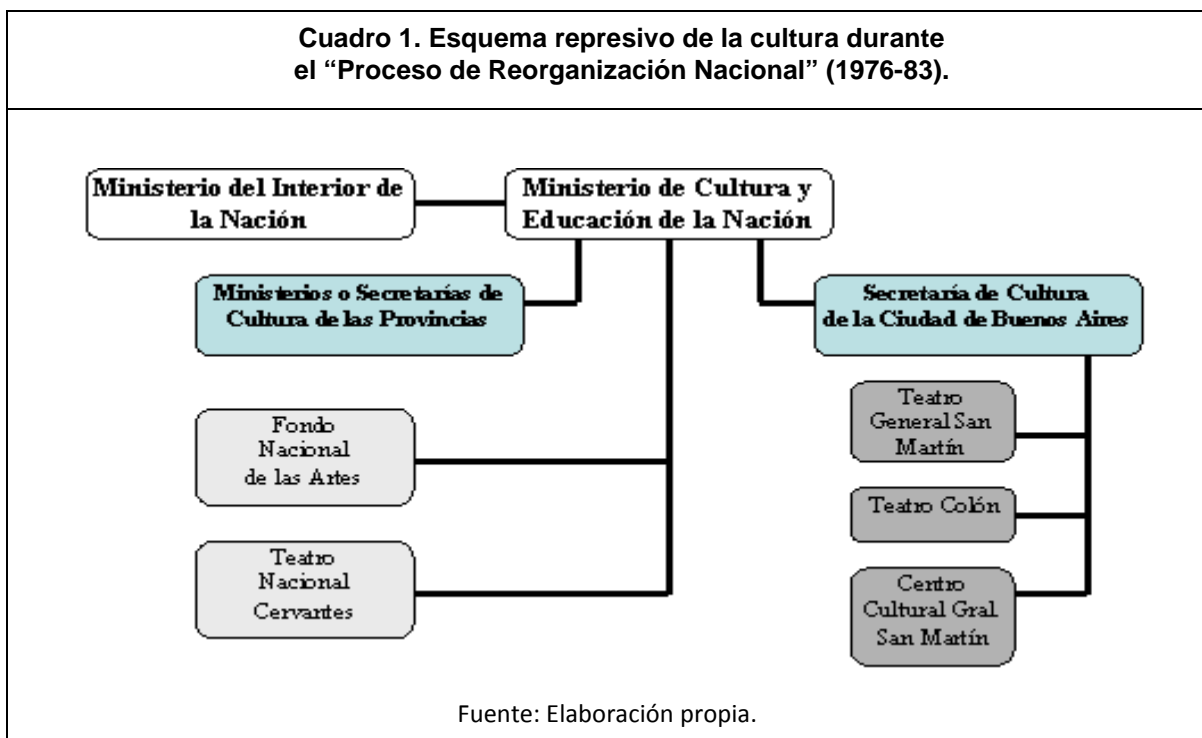
Este recelo por las clases populares se compartía con otras instituciones, en especial, con las Fuerzas Armadas, que poseían un fuerte apego a la moral cristiana, al orden y la disciplina, así como un profundo rechazo de las ideas marxistas, a las que consideraban extranjerizantes y ajenas al “Ser Nacional”. En una entrevista al Diario La Prensa, el Presidente de facto Videla argumentaba:

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 (...). Por el solo hecho de pensar distinto dentro de nuestro estilo de vida es privado de su libertad, porque consideramos que es un delito grave atentar contra el estilo de vida occidental y cristiano queriéndolo cambiar por otro que nos es ajeno, y en este tipo de lucha no solamente es considerado como agresor el que agrede a través de la bomba, del disparo o del secuestro, sino también aquel que, en el plano de las ideas, quiera cambiar nuestro sistema de vida a través de ideas que son justamente subversivas; es decir subvierten valores. (Diario La Prensa, 1977)

Nuevas investigaciones dirigen su análisis en esta dirección, partiendo del supuesto de que la acción militar en el campo cultural estuvo guiada por una idea-fuerza que le daba sentido dentro de un sistema. Se intentaba garantizar la consolidación de un modelo con ejes en la subordinación de las clases populares; la internacionalización de la economía; la eliminación de los elementos marxistas y/o anti-sistema; y la “reorganización nacional” sobre las bases del orden social y la moral cristiana. Para lograr estas metas, la lucha en el campo cultural se volvía fundamental. En plena dictadura, Francisco Carcavallo, Subsecretario de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, declaraba en el Diario La Prensa que la cultura era el medio más apto para la infiltración de ideologías extremistas (apud Portela, 2009).

Con esto presente, el Ministerio del Interior, encabezado por Albano Harguindeguy, se convirtió en el órgano central de la inteligencia cultural de la dictadura. Desde allí, se

impartían las directivas con un doble fin. Esta cartera contaba con atributos tales como el poder de policía y su servicio de inteligencia, la comunicación directa con la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) y la injerencia sobre los gobiernos provinciales, lo que le permitía llevar “tareas necesarias” para la consecución de las metas fijadas. A su vez, se liberaba a la Secretaría de Cultura y otras dependencias de las tareas “sucias” del control de la cultura. Estas últimas podían, así, recaer en manos civiles adictas que mostraban al mundo una aparente libertad y transparencia. Para entender el esquema, véase el Cuadro 1.



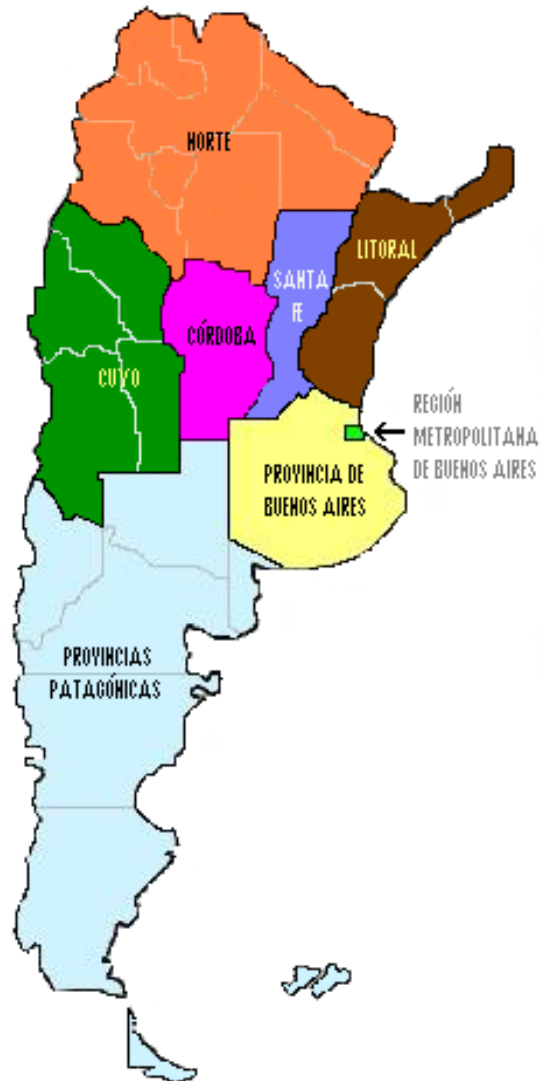
La “Operación Claridad” demuestra cómo se orquestaron las políticas, de forma sistemática, desde el Estado. Entre las tácticas represivas comandadas a través de la Directiva secreta del Comandante en Jefe del Ejército N° 504 de 1977, “*para llevar tranquilidad a la población y prevenir posibles brotes subversivos*” (Desaparecidos.org, 2010), aparecen la censura, la prohibición y la quema de libros, listas secretas y listas negras, desaparición de personas y exilio forzado.

4. Plan sistemático de la Dictadura, acciones y reacciones

“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” (Dubatti, 2006:16). Este es un resumen de

lo que sufrieron, entre otros, los trabajadores de las distintas disciplinas artísticas. Pasaremos ahora a analizar lo sucedido en el campo teatral y de dramaturgia durante el Proceso, en los diferentes espacios de Argentina, visibles regionalmente en el Mapa 1.

Mapa 1. Regiones de Argentina, según este estudio.



Fuente: Elaboración propia.

4.1 Región

La Ciudad de Buenos Aires y su conurbación presentan características distintivas que obligan a tratar su análisis en forma discriminada. Esto es así por la magnitud que alcanza la prensa y difusión de las obras, la amplitud de los microsistemas en los que se lleva a cabo la actividad creativa, y la cercanía con la sede del aparato represor federal. Dichos factores llevaron a la consolidación de un sistema represivo diferente al practicado en el resto del país.

En 1976, en cuanto, desde su boletín, la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores) saludaba al nuevo gobierno y le ofrecía colaborar en su “plan cultural”, Ricardo

Freixá era nombrado Secretario de Cultura de la Ciudad, y éste, a su vez, designaba a su amigo Kive Staiff como Director del Teatro General San Martín.

Staiff ya había ejercido este cargo durante la dictadura de Lanusse³, por lo que conocía las limitaciones que podían imponerse desde el ámbito oficial. Sin embargo, decidió corresponder a tal ofrecimiento. Por otro lado, su colega Rodolfo Graziano era nombrado Director del Teatro Nacional Cervantes. Así, los cargos más importantes del teatro oficial fueron ocupados por civiles. Pero esto no significa que dicha política estuviese fuera del control militar, sino que se trataba de dar una imagen de libertad artística.

Rápidamente, se produjo la primera censura teatral del Proceso: *Expornoshow de Ladivaverde '76* es levantada de cartel debido a que el Ministerio del Interior consideró que provocaba “un daño a los valores morales y familiares”. Argumentos como estos son los que más se dieron como justificación de la censura. Mientras tanto, la dramaturga Griselda Gambaro publicó *Ganarse la muerte*, tildada de “asocial” por el Teniente Menéndez y prohibida por decreto.

En julio, mientras policías de civil miraban los ensayos en los teatros de San Telmo, el Complejo Estrellas fue clausurado por “contravención”: el dueño amenazó con demolerlo. Finalmente, la medida fue levantada. Hacia septiembre, la Asociación Argentina de Actores (Actores) expresó, en su revista “Hechos de Máscara” la preocupación del gremio frente a los rumores de una posible intervención, y solicitó al Ministerio de Trabajo esclarecer la situación. Frente a esto, el Ministerio desmintió la medida, aunque se mostró ambivalente respecto al tema.

En ese momento, en las ediciones 1976 y 1977, se declaró desierto el “Premio Municipal de Teatro,” y algunos directores y autores dejaron el país por presiones directas del Ejército, como sucedió con Juan C. Gené. Mientras tanto, Actores reclamó la aparición con vida de Fabio Goldryng y Elena Palanco, que se sumaban a los ya desaparecidos Silvia Shelby y Polo Cortés. Goldryng dirigía la “Cooperativa de Teatro Tiempo Nuevo” en Morón. Con este grupo habían representado, desde 1974, en diferentes escenarios, *Una libra de carne* de Agustín Cuzzani, cuyo texto exponía de forma cruda la explotación del trabajador y la crueldad de la sociedad capitalista. La obra es una adaptación de *El mercader de Venecia* de Shakespeare a la realidad argentina de la época.

Más tarde, en julio del '77, un extraño incendio destruyó el Teatro Florencio Sánchez, sala pionera del teatro independiente local. Entre 1977 y 1978, fue presentada una obra de

³ El Comandante en Jefe del Ejército Alejandro Lanusse gobernó el país entre 1971 y 1973.

Roma Mahieu, *Juegos a la hora de la siesta*. Aquí, se recrea a un grupo de niños que, en sus juegos inocentes, expresan toda la violencia y el sadismo del mundo adulto. A través de la trama, hay imágenes y símbolos que impactan al espectador inadvertido al exhibir, de forma descarnada y exenta de tabúes, el instinto sexual, la agresividad y el egoísmo del mundo de los adultos, que se transfigura en el de los niños. Por otra parte, el texto está colmado de insinuaciones sobre la experiencia de una sociedad liderada por personas que fueron formadas para la guerra.

Aunque con gran aceptación del público, la obra fue prohibida por decreto. También, se prohibió *Telarañas*, de Eduardo Pavlovsky por atacar “la institución familiar en sus valores nacionales y religiosos”.

Frente al reclamo de Actores de mayor participación en la política cultural, el Gobierno respondió con el levantamiento del ciclo “Tiempo de Teatro,” en el cual participaba Luis Brandoni, secretario general de la asociación. Actores, entonces, decidió la finalización del programa. A partir de 1978, la Ciudad se vio privada de las obras de sus grandes dramaturgos. Salvo contadas excepciones⁴, ningún teatro puso en cartel trabajos de Osvaldo Dragún, Gambaro, Ricardo Monti, Roberto Cossa y Pavlovsky, y muchos de ellos se vieron obligados a exiliarse.

A comienzos de 1979, la Escuela de Arte Dramático retiró de su carrera de “Actor Nacional” las materias “Teatro Argentino” y “Historia Argentina”. La orden provino del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación y fue acatada rápidamente. Este año, se incendió el Teatro Avenida, y se prohibieron las obras *La sartén por el mango*, de Javier Portales; *Apocalipsis según otros*, de Ángel Elizondo; y *El Show de Jorge Corona*, por atacar los valores morales de la sociedad. En julio se clausuró el Teatro Kartucho’s, donde se presentaba *Ráting corazón, strip-tease de la televisión*, de Gerardo Sofovich.

En 1980, por “manchas de humedad,” se produjo la clausura del Teatro Blanca Podestá, minutos antes de que se ponga en escena *Cabaret Bijou*. También la sala del Hotel BAUEN fue clausurada por contravenir la prohibición de mostrar “hombres disfrazados de mujeres en lugares públicos”. Este año retornaron a los escenarios de la capital Cossa, con su obra *El viejo criado*, y Pacho O’Donnell, con *Toroblas, Torobles*⁵, el puntapié inicial de lo que sería el más político de los movimientos teatrales argentinos: Teatro Abierto (TA).

⁴ En 1979, Dragún puso en escena una obra bajo un seudónimo, debido a que ningún teatro se animaba a llevarla a cartel con su nombre.

⁵ Esta obra, en principio llamada “Imágenes”, había sido anunciada en 1979 en el Teatro General San Martín. Staiff reveló, años más tarde, que debió suspenderla por presiones de los servicios de inteligencia de la Marina.

TA surgió como una respuesta a las opiniones volcadas desde los ámbitos del teatro oficial. Se manifestaba que la dramaturgia nacional estaba en franca decadencia, y que si los espacios públicos no eran cedidos a autores argentinos era porque estos no existían. Así, un grupo de 21 autores y 21 directores decidió presentarse en un festival con obras de textos propios inéditos. Volvieron a exhibirse obras de Gambaro (*Decir sí*), Gorostiza (*El acompañamiento*), Monti (*La cortina de abalorios*) y otros dramaturgos que circularon por listas negras y grises.

Importancia especial tuvo *Gris de ausencia* de Cossa. Esta obra refiere al exilio de una familia porteña que regentea “Trattoria La Aryentina,” un restaurante argentino en Roma. El texto circula entre las dificultades comunicativas que surgen en el seno familiar enmarcado en espacios con los que no existe un vínculo de pertenencia; estos “no lugares” obligan a cada personaje a inventarse su propio “lugar,” con lo cual se diluye la cotidianeidad de lo común, disgregando aquel valor que los dictadores decían proteger: la “familia.”

El proyecto de TA fue un éxito. Frente al progresivo debilitamiento del gobierno militar, comenzaron a recobrar valor otras voces, además de la de Actores. Mientras tanto, Luis Gregorich escribió en el Diario Clarín sobre las consecuencias del exilio forzado en la cultura: por primera vez en la prensa argentina, se habló de las desapariciones de los escritores y dramaturgos Rodolfo Walsh y Haroldo Conti (Gregorich, 1981:17).

La experiencia de Teatro Abierto podría haber tenido otro final si sus mentores se hubiesen atemorizado por el incendio intencional del Teatro del Picadero en agosto de 1981, donde se desarrollaba el festival. Se cree que fue perpetrado por un comando de la Marina: los militares sabían que se encontraban frente a un fenómeno cultural fuertemente político. Sin embargo, frente al hecho, los autores y directores se sintieron fortalecidos por el apoyo del público y la disposición de los actores. Las actividades pasaron al Teatro Tabarís, con el apoyo de personalidades como Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges y Adolfo Pérez Esquivel. Hubo más de 30.000 espectadores en sus 8 semanas de duración. Explica Cossa: “*Teatro Abierto fue (...) una respuesta masiva de rechazo al régimen imperante que llevó a la gente a los teatros para nuclearla alrededor del tema de la libertad*” (Pelletieri, 1990:140).

En mayo de 1981, en los teatros Liceo y Planeta, fueron arrojadas pastillas de gamexane mientras se desarrollaban *Sara Bernhardt*, con la actuación de Cipe Lincovsky, *Convivencia*, con Brandoni, y *Boda Blanca* con Marilina Ross (Paredero, 1981). Asimismo, se puso en escena *Angelino*, de Pedro Asquini, con dirección de María Visconti, en la cual el protagonista, tras fallecer, asciende al cielo y es recibido por Dios, quien le pide que regrese a la vida para luchar contra las dictaduras y todo lo que hace fea la vida en la Tierra.

Tal fue el prestigio cosechado por Teatro Abierto que, ya en 1982, en el marco de la Guerra de Malvinas, surgió una segunda edición, seguida de una tercera. Se llevaron a escena las obras *Oficial 1º* y *Bar La Costumbre*, en las que por primera vez se abordó, en un escenario, el tema de los desaparecidos. En julio, ardió “El Nacional,” donde se representaba *Sexcitante*, de Abel Santa Cruz. “*El dueño de la sala Alejandro Romay (...) había recibido el mensaje de que uno de los sketches que integraba el espectáculo molestaba a una de las autoridades del gobierno de facto*” (Ordaz, 1999:442).

Y ya finalizando la dictadura, en el '83, se clausuró el Teatro “Metropolitan Uno,” donde se exhibía *Doña Flor y sus dos maridos*. Dicha obra fue suspendida por tiempo indeterminado debido a ser “obscena” según el Juez de Primera Instancia en lo Correccional, Dr. Benítez Cruz. Lo mismo pasó con el “Odeón,” donde se presentaba *Real envido*, de Gambaro, que trata sobre el poder y los totalitarismos.

4.2 Provincia de Buenos Aires⁶

El territorio provincial fue escenario de una intensa actividad cultural, con epicentros en Tandil, Mar del Plata, el noroeste y La Plata. En la capital, el Teatro del Colegio Nacional “Rafael Hernández”, dirigido por Eithel Negri, fue obligado a cerrar sus puertas -hasta 1981, cuando reinició sus actividades.

A partir de allí, La Plata y su teatro vivieron la oscuridad común a todo el país. Ejemplos lamentables fueron el incendio y destrucción total del Teatro Argentino a fines del '77, y el grave deterioro del Teatro Coliseo Podestá.

En Mar del Plata, desapareció Gregorio Nachman y, más en el centro de la provincia, la ciudad de Tandil vio interrumpidas sus actividades teatrales. La Escuela Municipal de Teatro sufrió el alejamiento de su director, Juan J. Beristain, y con ello, su cierre por varios años. Esto significó el cese de un interesante proyecto de rescate de obras nacionales.

En el noroeste, región de un fuerte desarrollo teatral, se destacaron Junín, Chivilcoy (donde el Teatro El Chasqui sufrió un atentado perpetrado por la Triple A, a fines del '75) Rojas, Nueve de Julio y Chacabuco (Ordaz, 1999). Aquí, la actividad teatral independiente comenzó a caer estrepitosamente con el comienzo del Proceso.

4.3 Provincia de Santa Fe

⁶ “Provincia de Buenos Aires” hace referencia a su territorio político excluyendo Bahía Blanca y su zona de influencia -contenida en “Provincias Patagónicas,” como así también a los partidos del Gran Buenos Aires - analizados en “Región Metropolitana de Buenos Aires”.

Esta provincia fue prolífica en la producción teatral en dictadura, a la vez que dio a conocer algunos movimientos de resistencia interesantes. Aquí, “*el teatro pasó a ocupar un lugar revulsivo, contestatario y se transformó, en algunos momentos bastante definidos, en una herramienta política que buscó un lenguaje para burlar la censura o los decretos oficiales acerca de aquello de lo que debe mostrarse y lo que no es conveniente mostrar*” (Cejas, 2006:38). Las realizaciones artísticas estuvieron concentradas mayormente en la capital y en Rosario.

En la capital, con actores como Juan C. De Petre, Ricardo Gandini, Teresa Istillarte, Francisco Cocuzza, se creó el Grupo 67. Tras una importante cantidad de obras (*La extraña tarde del Dr. Burke, Atendiendo al Sr. Sloane, Yezidas*, entre otras) y un público importante que los seguía, en 1976 el grupo fue disuelto por la dictadura militar y sus integrantes terminaron en la cárcel. Al recuperar la libertad tras dos años, estos se exiliaron en Venezuela, donde crearon el grupo “Teatro ALTOSF,” con el que recorrieron los principales festivales de teatro de Latinoamérica.

En 1978, el director Jorge Ricci tuvo intenciones de hacer *Juan Moreira*, el célebre gaucha justiciero. Pero quien dirigía el Liceo Municipal le pidió que saque los personajes con uniforme de la obra. La pieza no se llevó a escena.

En 1980, todos los grupos se unieron para organizar la “Primera Muestra Nacional de Teatro” en la ciudad. Allí se presentaron *El guiso caliente*, de Oscar Quiroga, *Eran cinco hermanos y ella no era muy santa*, de Miguel Iriarte y *La cabalgata del teatro nacional*, de Norberto Campos.

En cuanto a la escena rosarina, uno de los referentes más importantes fue el grupo “Arteón,” creado en 1965. Cuatro años más tarde, con el “Rosariazo”⁷ el ambiente teatral comenzó a debatir su actitud frente a la realidad social. Por su parte, Néstor Zapata, María Teresa Gordillo, Sara Lindberg y Miguel Daga formaron la “Organización de Arte,” anunciando una evidente bandera política y de ruptura con el resto de la escena teatral.

En 1978, se estrenaba *Bienvenido León de Francia*, escrita por Ángeles González y Néstor Zapata. Además de ser un homenaje al radioteatro, los autores reflexionaban sobre los trágicos momentos que vivía toda una generación, tan en soledad como el personaje de la obra. Dos años después, se estrenó *Cómo te explico*. La obra - dirigida a la adolescencia y que expresaba la soledad y los difíciles momentos de esta etapa- tuvo que enfrentarse a la censura. Explica Cejas:

⁷ Con este nombre se hace referencia a los alzamientos populares que se sucedieron entre mayo y septiembre de 1969, en contra de la dictadura militar de Onganía.

Recibimos la prohibición por parte de la Comisión Calificadora Municipal, ente formado por 3 integrantes de la Liga de la Decencia; 3 de la Liga de Madres de Familia; 3 de la Municipalidad y 3 por el Juzgado de Menores. La obra se había prohibido ‘para menores de 18 años,’ una sutil forma de censurarla. (...) Al final y gracias a uno de los miembros del Juzgado de Menores, se pudo rever la medida y se la declaró ‘inconveniente para menores de 14 años. (Cejas, 2006:39)

En 1982, como reflejo de lo que estaba ocurriendo en la capital nacional, la ciudad de Rosario también creó su ciclo de teatro de resistencia contra la dictadura, con la realización del Teatro Abierto Rosario, donde se presentaron 43 obras que, durante un mes, convocaron a más de 5.000 espectadores. Entre las obras, se destacó *Rebelión en la playa de estacionamiento*, de José Moset.

4.4 Provincia de Córdoba

Córdoba constituyó uno de los puntos del país donde las expresiones culturales se encontraron con mayores dificultades. Durante mayo de 1969 tuvo lugar el “Cordobazo”, comienzo del fin de la “Revolución Argentina” del General Onganía.

A partir de allí, la situación política y social en la provincia fue azorada, al punto que durante el interregno democrático, Córdoba sólo contó con gobernador electo durante algunos meses para ser intervenida federalmente en 1974. Antes de comenzar el Proceso, el Gral. L. B. Menéndez ya había sido enviado a la Provincia como Comandante del IIIº Cuerpo del Ejército, y ponía en práctica lo que sería un sistema de censura y desapariciones de gran magnitud.

Durante esos años de convulsión social, se vislumbró un replanteo en el ámbito del teatro cordobés, con una apertura hacia la democratización de las relaciones -dejando atrás la figura casi suprema del director-, a la vez que se hacía una crítica a la concepción imperante de que el teatro es sólo la “puesta en escena de los textos.”

En este contexto, “*los grupos de teatro independiente de ese período se enfrentaron a una encrucijada: seguir haciendo un teatro canónico, no comprometido socialmente; otro, preocupado por la experimentación estética; o, de modo más radicalizado, un teatro no canónico, responsable y transformador*” (Halac, 2006:12).

Para la época, los grupos más resonantes, “Libre Teatro Libre” (LTL) y “La Chispa,” optaron por esta última opción que, abordando problemáticas sociales, los fue convirtiendo en grupos de teatro de denuncia. Tanto “La Chispa” como el LTL, en una crítica a los espacios “elitistas” tradicionales y para abrirse a lo popular, llevaron su teatro a clubes, plazas, etc. Pero, como señalábamos, la dictadura en Córdoba impulsó una gran persecución y censura a la cultura, que, en el teatro, se hizo visible con la discontinuidad en la actividad.

A un mes del golpe, el IIIº Cuerpo del Ejército ordenó una descomunal quema colectiva de libros de autores que “engañaban a la juventud.” Fueron años en que la Comedia Cordobesa de la capital dejó de ser un elenco apto para alguna novedad, basando sus puestas en textos tradicionales de autores nacionales y clásicos extranjeros. Aquí, el género de la ironía y el café-concierto encontraron estrechados sus espacios.

Desaparecieron los departamentos de Cine y Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Francisco Daniel “Paco” Jiménez, uno de los referentes del teatro local, integrante de “La Chispa,” se exilió a México, desde donde volvería recién en el ‘84. María Escudero, del LTL, lo hará en Ecuador. Así, los grupos históricos tendieron a desaparecer.

En 1977, “Coco” Santillán creó el “Teatro Villa El Libertador,” llevando el teatro a los barrios más alejados de la ciudad. Por esos momentos, también nació el “Teatro Independiente de Córdoba” (TIC), que nucleaba a muchísimos personajes del ámbito que precisaban desarrollar su vocación.

Cuenta José L. Arce: *“fundamos un grupo de pretendidos actores, directores, dramaturgos, para asegurarnos un espacio de acción, aunque fuese mínimo entre tanto descalabro, persecución y ahogo. No teníamos otra salida. (...) Hacer teatro era un poco como llevar la sutileza al poder. Una manera hidalga de respirar y de sentirnos cumpliendo una misión, un pequeño testimonio enterrado, como si de un Diario de Ana Frank se tratara”* (Arce, 2007). Y en pleno 1979, este grupo presentó *Detrás de la Puerta*, una obra de Arce, en la que se analiza la crisis de conciencia de dos guerrilleros simbolizados por Caín y Abel.

Por su parte, en los teatros y espacios oficiales, la programación de las obras se hacía previa presentación de libretos o tras algunos ensayos, por lo que se trataba de ensayar en los fondos de las casas de los actores, aunque aún así se podía recibir visitas policiales.

El '82 fue un año de mucha militancia, que culminó con la “Maratón de Teatro.” El ciclo tuvo gran cantidad de público y, llamativamente, todos los diarios de la ciudad se hicieron eco del hecho. Las obras presentadas reflejaban una activa y explícita oposición al régimen, como un destape de tantos años de silencio. Entra ellas, se destacó *El Triciclo*, de Arrabal, en la puesta del TIC.

Luego de esta obra, en el TIC se comenzó a trabajar en la que sería una de sus mejores obras, *El Retablo del Flautista* que, con una fuerte crítica a las distintas facetas del poder, ganó el “Encuentro Nacional de Teatros Independientes” (ENTI), en Cosquín. Otros grupos de teatro de la capital fueron “Teatro Hoy,” dirigido por Ricardo Sued, y “La Banda Trama,” tutelada por Raúl Brambilla.

En el interior de la provincia, existieron otros ámbitos de actividad cultural, la cual se manifestó con los importantes Festivales y Encuentros Regionales Teatrales, como los de Corral de Bustos y Río Ceballos; y en las salas de la ciudad de Río Cuarto, como la de su Comedia Municipal.

4.5 Provincias del Norte y del Litoral

Hacia comienzos de los años '60, las provincias de estas regiones comenzaban a desarrollar su teatro, con la creación o mejora de espacios oficiales y de compañías de teatro independientes. Pero el golpe militar frenó el proceso de consolidación de un teatro con interesante potencial.

Tucumán y su ciudad capital se vuelven muy atractivos de analizar. En esos momentos, el territorio provincial se encontraba fuertemente convulsionado. En cuanto al teatro, la consolidación y el desarrollo de este arte siguieron en pie, estimulados por las creaciones del Seminario de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) -que estaba a cargo de Alberto Rodríguez Muñoz-, y del Consejo Provincial de Difusión Cultural (CPDC), bajo cuya tutela se constituyó el Teatro Estable de Tucumán. Pero los vaivenes políticos comenzaron a sentirse en el teatro.

Si los ecos del “Cordobazo” se habían apreciado con gran magnitud en San Miguel de Tucumán en 1970, años más tarde, los enfrentamientos armados agravaron la situación. La guerrilla local y los militantes del ERP se apostaron en el monte tucumano para perpetuar ataques, que el gobierno peronista respondió con tropas en el “Operativo Independencia” en 1975.

Al año siguiente, con la nueva dictadura militar, Antonio D. Bussi, quien coordinó las operaciones del Ejército Argentino en la zona, fue nombrado Interventor provincial. A este general se le adjudican más de 900 denuncias de desapariciones y la habilitación de unos 33 campos clandestinos de detención. En relación al teatro, durante su administración, se disolvió el CPDC, se clausuró el Conservatorio de Arte Dramático, se controló la actividad de los elencos independientes a través de la censura y persecución de los artistas, y se intervino la UNT, con lo que comenzó a desfallecer el Teatro Universitario. En agosto de 1981, el Teatro de la Paz fue totalmente destruido por un incendio accidental.

4.6 Región de Cuyo

Interesante es el movimiento teatral en San Luis, La Rioja, San Juan y Mendoza, durante la dictadura militar. En esta última provincia, fue nombrado interventor federal el

General Pedro Lucero, al que sucedieron el Coronel Tamer Yapar y el Brigadier Jorge Fernández.

En cuanto a la cultura en general, se produjo un deterioro progresivo, a través de un férreo sistema de censura que buscó y logró paralizar la imaginación y las ideas, para evitar mostrar la realidad. Como en todo el país, el teatro encontró fuertes restricciones, ya que se prohibieron todas aquellas obras que cuestionaran el sistema político. Quienes no acataron estas disposiciones, aparecieron en listas negras o, directamente, desaparecieron.

El actor Cristóbal Arnold catalogó ese período como “los años robados,” entendiendo que *“se apagaron las luces de la cultura y empezó la quietud. La represión no descansa y es brutal; no se centra en aniquilar a las organizaciones subversivas. Estudiantes, sindicalistas, artistas, escritores, docentes, todos los que alguna vez conformaron el pensamiento argentino fueron silenciados, desaparecidos y muchos obligados a tomar el camino del exilio”* (Pelletieri, 2005a:288).

Era lógico que, en tal situación, haya predominado el café-concierto. El género rápidamente se transformó en el espectáculo de moda, aunque era diferente del que se mostraba en Buenos Aires. Aquí, era más poético y mucho menos político. El presupuesto provincial para el sector desapareció, por lo que el teatro mendocino debió adaptarse a las nuevas reglas de juego. Hubo una mengua de las puestas en escena, pero aún así encontró espacios para maniobrar. Se reflejaba la dura realidad a través de la metáfora y el distanciamiento como foco de resistencia política. Asimismo, el movimiento teatral resultó fortalecido por el mecenazgo de instituciones extranjeras, como la Alianza Francesa, el Instituto de Cultura Hispánica, el Club Macabi y el Instituto Goethe, que abrieron sus puertas a la actividad escénica. Así, el grupo independiente “Teatro La Montaña” fue el referente de este arte en la época.

En noviembre de 1976, desapareció el actor Juan Rubén Bravo. Inmediatamente, Actores cursó telegramas al Ministro Harguindeguy. Nadie sabía nada sobre su suerte.

Al año siguiente, se cerró el Teatro Avenida y se destruyeron otros, como el Teatro Nuestro Teatro (TNT). En una nueva puesta en escena, “La Montaña” estrenó *Los Muertos*, de Florencio Sánchez, con dirección de Manuel E. Vega. *“La presentó con un realismo, que desbordaba sus límites y ahondaba en el drama humano (...). No solamente trataba del derrumbamiento del hogar, sino que era una visión crítica total de la sociedad”* (ídem, 2005a:289). Luego, el Teatro La Montaña fue clausurado.

En San Luis, sólo encontramos referencias a las actividades del Teatro San Luis de la capital, y algunas compañías menores de la ciudad de Villa Mercedes. Por su parte, en La

Rioja se suspenden todas las actividades de la Comedia Riojana, por orden del Interventor, Brigadier G. J. Piastrellini, disolviéndola por “cuestiones presupuestarias.”

En San Juan, estos años se caracterizaron por la persecución, la autocensura y la consecuente falta de propuestas teatrales. En octubre de 1976, “Hechos de Máscara” publicó un editorial bregando por la situación del actor Víctor Correa, que se desempeñaba como secretario gremial de la Regional San Juan, y se encontraba hace tiempo a disposición del Poder Ejecutivo Nacional sin causa ni proceso.

4.7 Provincias Patagónicas

En la escena patagónica se destacan las ciudades de Bahía Blanca y Neuquén. En esta última, los trabajadores del teatro fueron perseguidos, por lo que se dio un masivo éxodo de artistas a diferentes países de América Latina y Europa. Además de la persecución, quienes siguieron trabajando comprometidamente en la ciudad sufrieron censura, listas negras o “limitación de los servicios.”

En la Universidad Nacional del Comahue, había nacido el “Grupo Génesis.” Con el golpe, la Universidad fue intervenida y sus estudiantes, actores y directores renunciaron o fueron expulsados.

En Bahía Blanca, en los años anteriores al golpe de Videla, hubo una labor teatral intensa. Los grupos llevaban muchos años de actividad, con un alto nivel artístico. Entre ellos, “Teatro Libre,” “Los Jóvenes,” la “Comedia del Sur” y el “Grupo de Teatro Universitario” (GTU), dependiente de la Universidad Nacional del Sur. A estos, se sumaron el “Teatro Independiente Idea,” dirigido por Aníbal García, y el “Café Teatro El Tábano,” a cargo de Mario Pinasco. En 1971, se creó la compañía artística “Teatro para el Hombre,” que contaba con la dirección de Oscar Sobreiro. Este grupo puso en escena importantes obras, como *El sostén de la familia* y *Retablo Jovial*.

En la vecina Punta Alta, se había creado el grupo de la “Alianza Francesa” y, tras varias presentaciones y mucho éxito, decidió radicarse en Bahía Blanca, cambiando el nombre para “Grupo Alianza” (GA). En 1974, el grupo realizó su mejor obra, *Puerto White 1907*, que muestra una huelga de los remachadores portuarios, que fue reprimida por la Sub-Prefectura. Este trabajo le valió varias amenazas pegadas sobre los carteles publicitarios de sus obras. Al año siguiente, sus integrantes decidieron hacer una gira por Latinoamérica.

Se sabe que las ciudades más grandes y/o con regimientos militares sufrieron mayor represión que las demás en los gobiernos de facto, pero en Bahía Blanca la gravedad de la situación fue sofocante. Cuando el elenco de GA volvió al país, había comenzado la última

dictadura militar. Por una orden arbitraria, se deshizo el GTU y, seguidamente, se produjo la detención de los actores Coral y Dardo Aguirre y del dramaturgo y escritor Enrique Pupko.

A mediados de 1977, el General Solari, Ministro de Educación bonaerense, ordenó cerrar la Escuela Provincial de Teatro. *“Cuando se creó, (...) no existía prácticamente actividad teatral en la zona, y hoy Bahía Blanca es la ciudad de la provincia de Buenos Aires, y del sur del país, que cuenta con mayor número de elencos teatrales y espectadores, exceptuando Mar del Plata en su período veraniego”* (Actores, 1977:4), rezaba la carta de Actores publicada en “Hechos de Máscara.” A pesar de su importancia, la Escuela permaneció clausurada.

5. A modo de conclusión

Al volver a la Argentina poco después de las elecciones pos-dictadura, escribió Julio Cortázar que *“los estragos de la censura y la información deformada y deformante habían operado en el pensamiento de millones de ciudadanos. Cualquier charla espontánea (...) ratifica los efectos de ese gigantesco colador que hoy explica la mentalidad de una gran parte de nuestro pueblo”* (Cortázar, 1984:7).

En efecto, creer que con la vuelta de la democracia los argentinos volvíamos a ser los mismos es una forma de pelearse con la realidad. El Proceso dejó marcas que aún perduran en todos los ámbitos y dimensiones de la sociedad e infelizmente hoy se inscriben en nuestra identidad nacional.

Los escenarios de la Argentina no quedaron exentos de estas heridas. A través de este trabajo, hemos intentado dejar en claro la importancia de la política cultural represiva de este período en el mundo del teatro. Sin embargo, los hechos relatados pueden llevarnos a un error de interpretación. Si bien los espacios oficiales teatrales fueron dirigidos y coordinados -casi en su totalidad- por civiles capacitados en esta disciplina, en numerosos casos (como los de Staiff en el San Martín y Graziano en el Cervantes) sus designaciones no fueron hechos casuales, sino más bien parte de una estrategia política montada por la cúpula militar.

Coincidiendo con lo expuesto por Pallini (1997), entendemos que esto respondió a dos motivaciones principales. En primer lugar, sirvió como propaganda política tanto para la opinión pública interna como para el mundo exterior, mostrando una ventana ilusoria de libertad expresiva en una realidad reprimida y controlada. En segundo lugar, permitió que las grandes empresas, que se beneficiaban con la política económica estatal, se legitimaran ideológica y políticamente al promover los espectáculos.

Desde que fue convocado por Freixá para dirigir el Teatro General San Martín, Staiff supo claramente que no iba a poder poner en cartel obras de Brecht o Beckett pero, según dijo en alguna oportunidad, nunca fue cuestionado en sus decisiones artísticas. Creemos que esto no fue así porque el cerebro militar entendió que esos cargos no eran los estratégicos para el control de los elementos culturales. En caso contrario, ¿cómo se entendería que cuando Ricardo Bruera dimitió a su cargo, el Ministerio de Cultura y Educación fuera ocupado por Harguindeguy?

Como mostramos, la respuesta a este interrogante comenzó a hacerse visible con la aparición del “Informe Especial N° 10” del “Archivo BANADE.” Los cargos que deberían dirigir la gestión cultural eran liberados de las tareas “sucias”, las cuales pasaban a realizarse, en el plano nacional, por el Ministerio del Interior, y en el plano porteño, por la Municipalidad. Esta distribución evitaba la superposición de tareas, logrando sistematizar las acciones de un modo en el cual no surgieran torpezas y contradicciones que sacaran a la luz su plan cultural.

Sin embargo, no podemos afirmar que el teatro fue una disciplina duramente reprimida o censurada; los mecanismos estuvieron más aceitados en el cine y la televisión. En este caso, se fue consolidando un sistema de indefiniciones que se alimentaba con los rumores que bajaban desde los ámbitos oficiales y la circulación de listas negras “incompletas,” culminando con la autocensura y la propia imposición de límites estéticos e ideológicos. A esa altura era entendible la afirmación de que “*todos tenemos el lápiz roto y una descomunal goma de borrar ya incrustada en el cerebro*” (Walsh, 1979:34).

A pesar de esto, como enseña la Historia, la persecución y el control que obturan todas las voces opuestas al *status quo* llevaron a una situación de insoportable quietud, y la “soledad del tirano” se interrumpió en 1981 por los aplausos del público inquieto frente a los escenarios de Teatro Abierto.

6. Referencias Bibliográficas

ACTORES. Asociación Argentina de Actores. *Hechos de Máscara*, Buenos Aires: Actores, n. 15 al n. 43. 1976/1981.

_____. *Comisión de Derechos Humanos de la Asociación Argentina de Actores*, 2010. Disponible en: <<http://www.actores.org.ar/node/8>>. Acceso: 8 jul. 2010.

ARCE, José Luis. El teatro en Córdoba antes del Golpe Militar del '76: algunas consideraciones sobre los '60, los '70 y los '80. *Territorio Teatral*, Buenos Aires, n. 1, p. 1-9, mayo. 2007.

ASQUINI, Pedro. *El teatro que hicimos*. Buenos Aires: Rescate / Rafael Cedeño, 1990.

BLAUSTEIN, Eduardo; ZULIETA, Martín. *Decíamos Ayer*. La prensa argentina bajo el proceso. Buenos Aires: Colihue, 1998.

BORIO, Arturo. *Artes, los orígenes de la Escuela* (segunda parte). AlFilo, Córdoba, 2007. Disponible en: <http://www.ffyh.unc.edu.ar/alfilo/alfilo-17/historias_y_personajes.htm>. Acceso: 7 jun. 2009.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BRATES, Vivian. Teatro y Censura en Argentina. In: AA.VV. *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Galerna / Lerncke Verlag, 1989.

CCC. Centro Cultural de la Cooperación. *Palos y Piedras*, Buenos Aires: CCC Floreal Gorini, n. 1 al n. 2. 2003/2004.

CEJAS, Julio. Buscando los orígenes de lo que no desaparece. *Picadero*, Buenos Aires, n. 16, p. 38-40, ene. /abr. 2006.

CPLM. Comisión por la Memoria. *Censura cultural y Dictadura (1° parte)*. Jóvenes y memoria. Disponible en: <<http://www.comisionporlamemoria.org/jovenesymemoria/docs/fichas/censura-cultural-y-dictadura-I.pdf>>. Acceso: 4 jun. 2009.

CONADEP. *Nunca Más*. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Buenos Aires: Eudeba, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *Argentina, años de alambradas culturales*. Buenos Aires: Muchnik, 1984.

DESAPARECIDOS.ORG. *Directiva del Comandante en Jefe del Ejército N° 504/77*. Nunca Más/Documentos, 2010. Disponible en: <<http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/document/militar/50477.htm>>. Acceso: 28 jun. 2010.

DIARIO LA NACIÓN. *Las Fuerzas Armadas y su determinación*. Buenos Aires, p. 1, 25 marzo 1976.

DIARIO LA PRENSA. *La Argentina es un país occidental y cristiano*. Buenos Aires, p. 18, 18 diciembre 1977.

DUBATTI, Jorge A. El teatro en la Dictadura: a 30 años del golpe militar. *Picadero*, Buenos Aires, n. 16, p. 16-21, ene. /abr. 2006.

DUHALDE, Eduardo Luis. *El Estado terrorista argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

FRITH, Simon. Música e identidad. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

GREGORICH, Luis. La literatura dividida. *Diario Clarín*, Buenos Aires, p. 17, 29 enero 1981.

GROSSBERG, Lawrence. Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso? In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

HALAC, Gabriela. Teatro Independiente en Córdoba: Identidad y Memoria. *Cuadernos Picadero*, Buenos Aires, n. 11, p. 1-44, dic. 2006.

HALL, Stuart; DU GAY, Paul. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

INVERNIZZI, Hernán; GOCIOLO, Judith. *Un golpe a los libros*. Buenos Aires: Eudeba, 2002.

LANATA, Jorge. *Argentinos Tomo 2: Desde Yrigoyen hasta la caída de De la Rúa*. Buenos Aires: Ediciones B, 2003.

MARTÍN, Lucas. Dictadores preocupados. El problema de la verdad durante el Proceso (1976-1983). *Postdata [online]*, Buenos Aires, v. 15, n. 1, ene. /jun. 2010.

O'DONNELL, Guillermo. *1966-1973, el Estado burocrático autoritario*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1982.

ORDAZ, Luis. *Historia del Teatro Argentino*. Desde los orígenes hasta la actualidad. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 1999.

OSZLAK, Oscar. Reflexiones sobre la Formación del Estado y la construcción de la Sociedad Argentina. *Desarrollo Económico*, Buenos Aires, v. 21, n. 84, p. 531-548, enero-marzo. 1982.

PALLINI, Verónica. El rol del Estado en las políticas culturales. *Naya*, Buenos Aires. 1997. Disponible en: < <http://www.naya.org.ar/articulos/politica05.htm>>. Acceso: 4 ene. 2010.

PAREDERO, Hugo. Uy, uy, qué olor, decía mi abuela. *Revista Humor*, Buenos Aires, n. 61, jun. 1981.

PELLETIERI, Osvaldo. *Cien años de teatro argentino: Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna / IITCTL, 1990.

_____. *Historia del Teatro Argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna / GETEA, 2005a.

_____. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires: Galerna / GETEA, 2005b.

PORTELA, Ignacio. Música y dictadura: melodías prohibidas. *Sudestada*, Buenos Aires, n. 76, p. 23-28, mar. 2009.

RICCI, Jorge. Los años 70: una década/siglo en la que faltaron las luces. *Picadero*, Buenos Aires, n. 16, p. 44-45, ene. /abr. 2006.

ROMERO, Luis Alberto. La violencia en la historia argentina reciente: un estado de la cuestión. In: PÉROTIN DUMON, Anne (org.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*. 2007. Disponible en: <http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/romero.pdf>. Acceso: 26 de agosto de 2010.

TORRES, Ernesto. Bajo la sombra: las historietas y la cultura durante el Proceso de Reorganización Nacional. In: ULANOVSKY, Carlos; ITKIN, Silvia; SIRVÉN, Pablo. *Estamos en el aire*. Una historia de la televisión en la Argentina. Buenos Aires: Planeta, 1999.

WALSH, María Elena. Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes. *Diario Clarín*, Buenos Aires, p. 34, 16 agosto 1979.

7. Anexos

Tabla 1. Distribución de las personas desaparecidas, por profesión u ocupación

Profesión/ Ocupación	%
Obreros	30,2
Estudiantes	21
Empleados	17,9
Profesionales	10,7
Docentes	5,7
Autónomos y varios	5
Amas de casa	3,8
Conscriptos y Personal de Fuerzas de Seguridad	2,5
Periodistas	1,6
Actores/Artistas	1,3
Religiosos	0,3
Total	100

Fuente: CONADEP (1996).

Cuadro 2. Listado de actores miembros de Actores desaparecidos en la última Dictadura Militar argentina

BOTTO, Diego	IGLESIAS, Raúl
BRAVO, Rubén H.	MESA, Alfredo
BRITOS DE RUARTE, Mirta	MORÁN, Mónica
CAMPOPIANO, Julio	NACHMAN, Gregorio
CHABROL, Juan J.	PALANCO, Alicia
CHABROL, Oscar	PÉREZ RUARTE, Oscar
CONTI, Luis	POLANCO, Elena
CORTÉS, Polo	PRIETO, Armando
DIEZ, Jorge	ROMERO, Jorge E.
FERRERO, José M.	ROUGER, Pablo L.
GAUD, Carlos A.	SHELBY, Silvia
GOLDRYNG, Fabio	WAITZ, Carlos
GONZÁLEZ, Hugo F.	WEISS, Margarita S. A.
HERRERA, Raquel	ZUIN, Osvaldo

Fuente: Actores (2010).

UNIVERSITY OF NEW MEXICO
LATIN AMERICAN AND IBERIAN INSTITUTE
RESEARCH PAPER SERIES

1. Guess, George M. "Bureaucracy and the Unmanaged Forest Commons in Costa Rica." December 1979.
2. Lupsha, Peter A., and Kip Schlegel. "The Political Economy of Drug Trafficking: The Herrera Organization (Mexico and the United States)." November 1980.
3. Gregory, Peter. "Employment, Unemployment, and Underemployment in Latin America." March 1981.
4. Levy, James, and Nick Mills, Jr. "The Challenge to Democratic Reformism in Ecuador." June 1981.
5. Gregory, Peter. "Legal Minimum Wages as an Instrument of Social Policy in Less Developed Countries, with Special Reference to Costa Rica." July 1981.
6. Díez-Canedo, Juan. "Undocumented Migration to the United States: A New Perspective." August 1981.
7. Sabloff, Paula L. W. "*Caciquismo* in Post-Revolutionary Mexican *Ejido*-Grant Communities." September 1981.
8. Gregory, Peter. "Economic Development and the Labor Market in Mexico." November 1981.
9. Earley, Stephen. "Arms and Politics in Costa Rica and Nicaragua, 1948-1981." May 1982.
10. Wessman, James W. "Peasants, Capitalists, and the State: Mexico's Changing Agricultural Policies and the 'Hungarian Project'." May 1982.
11. Conniff, Michael L. "Black Labor on a White Canal: West Indians in Panama, 1904-1980." May 1983.
12. Froehlich, Jeffery W., and Karl H. Schwerin. "Conservation and Indigenous Human Land Use in the Río Plátano Watershed, Northeast Honduras." June 1983.
13. Bales, Fred V. "Comparing Media Use and Political Orientation among Squatter Settlers of Two Latin American Countries." June 1983.
14. Sabloff, Jeremy A., Patricia A. McAnany, Bernd Fahmel Beyer, Tomás Gallareta N., Signa L. Larralde, and LuAnn Wandsnider. "Ancient Maya Settlement Patterns at the Site of Sayil, Puuc Region, Yucatán, Mexico: Initial Reconnaissance (1983)." January 1984.

15. Santley, Robert S., Ponciano Ortiz Ceballos, Thomas W. Killion, Philip J. Arnold, and Janet M. Kerley. "Final Field Report of the Matacapán Archaeological Project: The 1982 Season." June 1984.
16. Morris, Nancy E. "*Canto porque es necesario cantar*: The New Song Movement in Chile, 1973-1983." July 1984.
17. Sabloff, Jeremy A., Gair Tourtellot, Bernd Fahmel Beyer, Patricia A. McAnany, Diana Christensen, Sylviane Boucher, and Thomas R. Killion. "Settlement and Community Patterns at Sayil, Yucatán, Mexico: The 1984 Season." April 1985.
18. Brajer, Victor. "An Analysis of Inflation in the Small, Open Economy of Costa Rica." June 1986.
19. Ashley, John M. "The Social and Environmental Effects of the Palm-Oil Industry in the *Oriente* of Ecuador." October 1987.
20. Hidalgo, Margarita. "Perceptions of Spanish-English Code-Switching in Juárez, Mexico." March 1988.
21. Arnold, Philip J III. "Ceramic Production and Consumption in the Sierra de los Tuxtlas, Veracruz, Mexico." June 1988.
22. Gregory, Peter. "Undocumented Migration to the United States: Can the Flow Be Stemmed?" May 1989.
23. White, Thomas U. "Mexican Immigrant Labor: An Alternative Analysis and Policy Proposal." November 1989.
24. Lipski, John M. "On the Non-Creole Basis for Afro-Caribbean Spanish." February 1993.
25. Lamadrid, Enrique R. "Treasures of the *Mama Huaca*: Oral Tradition and Ecological Consciousness in Chinchaysuyu." May 1993.
26. Lipski, John M. "New Perspective on Afro-Dominican Spanish: the Haitian Contribution." May 1994.
27. Tarver, Gina McDaniel. "Issues of Otherness and Identity in the Works of Izquierdo, Kahlo, Artaud, and Breton." April 1996.
28. Craib, Raymond B., III. "Chinese Immigrants in Porfirian Mexico: A Preliminary Study of Settlement, Economic Activity, and Anti-Chinese Sentiment." May 1996.
29. Bannister, Geoffrey J. "The Economic Context of the Mexican Crisis." September 1996.
30. Elinore M. Barrett. "The Geography of Rio Grande Pueblos Revealed by Spanish Explorers, 1540-1598." May 1997.

31. Clark, Charles. "The Delegitimation of Land Tenure in Tropical Petén, Guatemala." May 1998.
32. Black, Chad T. "The Making of an Indigenous Movement: Culture, Ethnicity, and Post-Marxist Social Praxis in Ecuador." May 1999.
33. Howe, Alyssa Cymene. "Re-Engendering Revolution: Nicaraguan Gay and Lesbian Rights and the Sex of Post-Sandinismo." May 1999.
34. Medrano, Feliza. "*Ni chicha ni limonada*: Depictions of the Mulatto Woman in Cuban Tobacco Art." May 1999.
35. Stocker, Karen. "*No somos nada*: Ethnicity and Three Dominant and Contradictory Indigenist Discourses in Costa Rica." June 2000.
36. Eckmann, Teresa. "Chicano Artists and Neo-Mexicanists: (De) Constructions of National Identity." July 2000.
37. Archer, Rachel Elaine. "Society, Culture, and Heroes: Depictions of Cuban Heroine Mariana Grajales Cuello, 1893-2000." July 2001.
38. Burke, Nancy J. "Pre-Paid Phone Cards, *Cosas*, and Photos of the Saints: Transnational *Santería* Practices in a Southwest City." July 2002.
39. Fiala, Robert and Susan Tiano. "Maquila Employment and Fertility in Mexicali, Mexico: A Study of the Dynamics of Productive and Reproductive Relations." June 2003.
40. Rice, Roberta. "Channeling Discontent: The Impact of Political Institutions on Patterns of Social Protest in Contemporary Latin America." June 2003.
41. Santley, Robert S. "Ranchoapán: The 'New Obsidian' City of the Tuxtlas?" June 2004.
42. Ingram, Matthew. "Political Justice: Sub-national Determinants of Judicial Efficiency in Mexico, 1993-2000." June 2004.
43. Kerevel, Yann. "Re-examining the Politics of U.S. Intervention in Early 20th Century Nicaragua: José Madriz and the Conservative Restoration." November 2006.
44. Avila, Theresa. "Emiliano Zapata: Figure, Image, Symbol." July 2007.
45. Cárdenas-Rotunno, Anthony J. "Fray Alonso de Benavides's *Memoriales* of 1630 and 1634: Preliminary Observations." July 2007.
46. Gascón, Margarita. "The Defense of the Spanish Empire and the Agency of Nature. Araucanía, Patagonia and Pampas during the Seventeenth Century." August 2008.

47. Cárdenas-Rotunno, Anthony J. "The 1525 Cromberger Crónica del Cid: From Press to Lap." November 2008.
48. Ribeiro, Ludmila. "*Impunidade no sistema de justiça criminal brasileiro: Uma revisão dos estudos produzidos sobre o tema.*" August 2009.
49. Benavides Vanegas, Farid Samir. "Criminal Law as a Constitutive Strategy: The Colombian Case." August 2009.
50. Cárdenas-Rotunno, Anthony J. "Alfonso X, St. James, and the Virgin." September 2009.
51. Tompkins, Cynthia. "A Deleuzian Approach to Carlos Reygadas's *Stellet Licht* [Silent Light] (2008)." November 2010.
52. Byrd, Steven. "The lexicon of Calunga and a Lexical Comparison with other Forms of Afro-Brazilian Speech from Minas Gerais, São Paulo, and Bahia." November 2010.
53. García Otero, Maria José. "*Negociación de 'mestizaje' e identidad nacional nicaragüense en la obra teatral El Güegüense o Macho Ratón.*" November 2010.
54. Massholder, Alexia. "*El pensamiento intelectual comunista en Argentina: Una relectura de Héctor P. Agosti y su introducción al pensamiento de Gramsci.*" October 2011.
55. Weiss, Jessica Weiss. "Inquisitive Objects: Material Culture and *Conversos* in Early Modern Ciudad Real." November 2011
56. Mangialavori, Leonardo and Miguel Barrientos. "*Políticas y Cultura en la Última Argentina Autoritaria: Estado y Teatro entre 1976 y 1983.*" November 2011.

NAFTA/MERCOSUR WORKING PAPER SERIES

1. Alejandro Frigerio. "*La expansión de religiones afro-brasileñas en el Cono Sur: Representaciones conflictivas de cultura, raza y nación en un contexto de integración regional.*" July 2000.
2. B. Paglieri and P. Sanguinetti. "Institutional Issues and the Results of the Tariff and Non-Tariff Liberalization in Mercosur." July 2000.
3. Randall R. Parish, Jr. "Stability without Hegemony: Brazil, Argentina, and Southern Cone Integration." July 2000.

OCCASIONAL PAPER SERIES

1. Remmer, Karen L. "The Chilean Military under Authoritarian Rule, 1973-1987." March 1988.
2. Davidson, Russ. "A Description of Rare and Important Medina Imprints in the University of New Mexico Library." May 1988.
3. Martz, John D. "The Military in Ecuador: Policies and Politics of Authoritarian Rule." June 1988.
4. Torres, Victor F. "The Canudos War Collection." May 1990.
5. Claire-Lise Bénaud and Oscar E. Delepiani. "OAXACA: A Critical Bibliography of Rare and Specialized Materials in the University of New Mexico's General Library." March 1992.

SPECIAL PUBLICATIONS

1. Davidson, Russ and Joiner, Carol. "Mexico in the UNM Libraries: A Guide To Special Materials and Older Works." Spring 1986.
2. Kjeldgaard, Linda, editor. "Encuentro: A Columbian Quincentenary Quarterly". 1985 - 1989.
3. Kjeldgaard, Linda, editor. "Encounters: A Quincentenary Review." 1989.
4. Landmann, Robert S., editor. "The Problem of the Undocumented Worker." Spring 1980.