



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



Instituto de Altos
Estudios Sociales



Trabajo Final Integrador

Carrera: Especialización en Gestión Cultural y Políticas Culturales

Año: 2024

Autora: Celeste Ainchil

Tutor: Rubén Szuchmacher

Políticas culturales y Dictadura. Análisis de las políticas culturales implementadas en el Teatro Nacional Cervantes durante 1976-1983.

Celeste Ainchil

Resumen

Durante la última Dictadura Cívico Militar (1976-1983) la cultura jugó un rol importante, desde las órbitas ministeriales y sus secretarías, delineando una política acorde a los objetivos del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. En noviembre de 1976, el Secretario de Estado de Cultura de la Nación designó a Rodolfo Graziano, un artista proveniente del ámbito teatral independiente, como Director del Teatro Nacional Cervantes.

La gestión de Graziano duró hasta el final de la dictadura y tuvo una intensa producción cultural. Este trabajo tiene como propósito abordar las políticas culturales implementadas en el Cervantes durante este periodo. Para ello se intentará, en primer lugar, caracterizar los principales lineamientos de las políticas culturales implementadas desde la Secretaría de Estado de Cultura de la Nación. En segundo lugar, se describirá y analizará la gestión de Rodolfo Graziano en el Cervantes, teniendo en cuenta las producciones culturales llevadas a cabo, los actos oficiales realizados en el Organismo y las giras por el interior y exterior del país. Finalmente, se buscará indagar y establecer una aproximación, mediante el análisis de caso, a las narrativas y representaciones de los artistas que trabajaron en el TNC, durante estos años, a fin de reconstruir la trama de sentidos que circularon en el campo de la teatralidad oficial.

Palabras claves: Políticas culturales – Dictadura Cívico Militar en Argentina (1976-1983)– Proceso de Reorganización Nacional -Secretaría de Estado de Cultura de la Nación- Teatro Nacional Cervantes- Historia Reciente.

ÍNDICE

Resumen	1
Introducción	4
Capítulo I -Política cultural de la dictadura cívico militar (1976-1983)	9
Ministerio de Cultura y Educación y la Secretaría de Estado de Cultura durante la dictadura (1976-1983). Algunas consideraciones generales	10
La breve gestión de Macías (1976-1977)	14
La gestión de Raúl Alberto Casal (1977-1978)	15
La gestión de Crespo Montes (1978-1979) “Algunas Políticas y planes para el área de Cultura”	18
La gestión de Gancedo: “El plan de la sensatez”	21
Lineamientos generales del Plan	21
Políticas culturales y proyectos llevados adelante en su gestión.....	24
Cambio en el organigrama de la Secretaría de Cultura y el Plan 10: “Abrir la calle Corrientes al Interior del País”	26
Capítulo II - El Teatro Nacional Cervantes. Las políticas del Teatro Oficial durante la gestión de Rodolfo Graziano	29
La gestión de Graziano. “Del Taller de Garibaldi al Teatro Nacional Cervantes”	29
El presupuesto y la libertad de expresión: “el lema de austeridad y Mister Récord”	32
Actos oficiales en el Teatro Nacional Cervantes	34
I)Entrega de Premios	34
II) Homenajes	37
II) Cuestión Malvinas: adhesión al Fondo Patriótico y actos	38
Las obras presentadas, elencos y “las listas negras” de la dictadura y los premiados con el Moliere.....	39
Las obras presentadas: repertorios, la dirección artística de Graziano, los autores nacionales y los “prohibidos”	39
Los ciclos semimontados y los autores nacionales contemporáneos	46
Las giras por el interior del país y en países limítrofes: ¿trasladar la cultura a las zonas de frontera?	47
Celebración del Día Mundial del Teatro y entrega de los Premios Moliere 1981 y 1982.....	50
En resumen	51
Capítulo III - Una aproximación a las representaciones de los artistas acerca de la gestión de Rodolfo Graziano en el TNC	54
Un breve señalamiento sobre el circuito oficial de los teatros de la Ciudad de Buenos Aires	55
Algunos aspectos de la gestión de Graziano desde la óptica de los artistas	57

Las giras como parte de las políticas culturales de los teatros oficiales: algunas notas sobre las giras del TNC y del TMGSM	59
Las giras del TNC	59
Las giras del TMGSM	61
¿Islas, refugios o fisuras de la dictadura?	65
Reflexiones finales	68
Anexo	74
Fuentes consultadas	89
Bibliografía.....	90

Introducción

El Teatro Nacional Cervantes fue fundado en el año 1921 por la actriz española María Guerrero y su esposo Fernando Díaz de Mendoza, ambos establecieron su compañía en la Ciudad de Buenos Aires iniciando y llevando adelante una intensa producción artística y cultural.

Hacia 1926 el Estado Nacional, bajo la presidencia del radical, Marcelo T. de Alvear, adquiere la propiedad de Mendoza y Guerrero. Desde aquel entonces, el Cervantes, forma parte del circuito de teatros oficiales del país que responden a las políticas culturales de los diferentes Gobiernos Nacionales de turno

El 24 de marzo de 1976 se instauró en Argentina una dictadura cívico - militar que fue presidida por una Junta Militar integrada por el teniente general Jorge Rafael Videla (del Ejército), el almirante Eduardo Massera (de la Armada) y el brigadier Orlando Ramón Agosti (de la Fuerza Aérea).

El golpe del 24 de marzo de 1976 - autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” [en adelante PRN]- tenía objetivos, entre ellos: “terminar con el desorden, erradicar los vicios y transformar las bases de la sociedad argentina” (Risler, 2022:31). Para ello, desplegó dos estrategias sistemáticas: por un lado, lo que Risler llama “administración de la muerte”, cuyo propósito era la denominada “lucha contra la subversión” - que incluyó violaciones a los derechos humanos¹ - centros clandestinos de detención, “vuelos de la muerte”, enfrentamientos planeados o fraguados, asesinatos, listas negras, etc. Y, por otro lado, “la gestión de la vida”, que estaba vinculada a la creación de políticas comunicacionales, culturales y educativas a fin de generar consenso entre la población civil (Risler, 2022: 32).

Asimismo, y de forma simultánea a la clandestinidad e ilegalidad, la dictadura cívico-militar buscó ordenar e institucionalizar la producción social y cultural (Manguía y Noli, 2016:5). Implementó así, documentos oficiales que guían las acciones a seguir. En materia

¹ La persecución ideológica, la censura, la prohibición y represión de bienes y productos culturales - alcanzando a sus autores-, las desapariciones de personas, el robo y secuestro de bebés, violaciones, entre otras atrocidades.

cultural, en el año 1978, el Ministerio del Interior promovió el “Plan Nacional de Comunicación Social” que tenía como propósito “relevar y unificar” criterios de ejecución, censurar a producciones de medios de comunicación y del ámbito de la cultura en general.

En este marco, se vio no sólo limitada la libertad de expresión, sino que la censura se fue imponiendo en diferentes espacios y temáticas : en los canales de televisión - con la figura del Asesor Literario, cuya función era leer y controlar los guiones de los programas antes de ser grabados y el control del COMFER encargado de calificar los programas a ser emitidos - ; en los libros y en los textos infantiles; y, a diferencia del ámbito teatral, en el campo cinematográfico - la Junta Militar intervino el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) y delineó las pautas por las cuales se debía regir el cine nacional si esperaba ser financiado por el Instituto o permitida la exhibición de sus producciones (Ekelman, 2022: 113)-.

Hasta acá diversos estudios y autores se han ocupado y centrado en los aspectos económicos, políticos y sociales de este periodo que va desde 1976 a 1983. Sin embargo, el campo cultural ha sido estudiado en menor medida. Recientemente, diferentes investigadores del campo de las ciencias sociales y humanidades han comenzado a gestar nuevos interrogantes y conocimientos que incluyen al campo cultural y las políticas culturales, desde nuevas perspectivas que profundizan las interpretaciones centradas en la censura y prohibiciones de obras y personas (Rodríguez, 2015:302).

Así los aportes realizados por Risler – y en un sentido similar Invernizzi y Giogol- trazan una perspectiva pionera y nuevas claves de lectura a partir de pensar la “*acción psicológica*” en el análisis de producciones culturales en la dictadura. Reconociendo no solamente el poder que ésta tuvo en términos de destrucción, propagación del terror y destrucción sino, también, en su dimensión productiva y la apuesta a la construcción de consenso y apoyo entre la población con el fin de influir y “propagar” valores, ideas, comportamientos y normas de conducta para ganar adhesiones e imponer *su* modelo cultural. (Longoni, Gamarnik 2022:10).

Asimismo, estudios recientes se centran en la dimensión productiva que, a partir de diferentes iniciativas, públicas y privadas, contribuyeron a legitimar la imagen de la dictadura militar (Margiolakis y Dios, 2022: 151). Es decir, en políticas culturales concebidas como

dispositivos para construir consensos que, más allá del uso de la fuerza y el terror, permitieran obtener apoyo e influenciar a la población (Longoni, Gamarnik, 2022: 9).

Retomando a Pilar Calveiro, Longoni y Garmanik (2022) reafirman la necesidad de pensar los *matices* y *grises*, ocupados por la sociedad civil en la última dictadura militar, que no pueden ser reducidos a las categorías de “complicidad” o “resistencia” puesto que, ambos términos no permiten dar cuenta de la complejidad y los posicionamientos diversos en este campo.

En un sentido similar, y ya específicamente en el campo de las prácticas teatrales, Lorena Verzero (2017) advierte que la sociedad ha pensado las prácticas y agencias artísticas a partir de esquemas rígidos y plantea la necesidad de repensar “la clandestinidad” y “la Oficialidad”, sus funciones y finalidades. Estas nociones no son suficientes para explicar la complejidad del campo teatral en general, y limitan la mirada acerca de lo que ocurría en los Teatro Públicos durante este periodo.

En este trabajo me propongo recorrer las producciones culturales llevadas adelante en el Teatro Nacional Cervantes, en el periodo que va desde 1976-1983, intentando recuperar y problematizar los grises, los matices y las contradicciones de las actividades y prácticas que transcurrieron en este Teatro Público Nacional. Se buscará describir y analizar tanto las obras que tuvieron lugar, como las trayectorias de las personas involucradas, a la luz de categorías de análisis que trasciendan las nociones y/o categorías de “apagón cultural”, “complicidad”, “oficialidad”.

Asimismo, se pretende indagar qué producciones culturales y artísticas tuvieron lugar en el Teatro Cervantes, cuáles fueron alentadas por el régimen, cuáles apoyaron o dejaron que ocurrieran, y si en alguna medida, las obras presentadas cuestionaron los objetivos del proyecto militar en el campo cultural, corriéndome así de la interpretación del “vacío cultural” a fin de poder establecer una aproximación de las experiencias que efectivamente se produjeron, tuvieron un espacio y/o circularon por la sociedad.

La hipótesis de trabajo es que, durante los años de la dictadura, la gestión del Director del Cervantes, Rodolfo Graziano estuvo en consonancia con los objetivos planteados por el

PRN en materia cultural, sobre todo en lo vinculado a las giras nacionales e internacionales. No obstante, mantuvo una autonomía relativa en algunos aspectos de las producciones culturales, como, por ejemplo, en la elección del repertorio de las obras de teatro para las temporadas, las convocatorias de los integrantes de los elencos y la selección de algunos directores de las obras presentadas.

El trabajo fue realizado con material del Archivo Histórico del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal General San Martín. Fueron utilizadas diferentes fuentes como programas de mano, folletos de la época, archivo fotográfico, los Boletines del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), entre otros. Asimismo, utilicé algunos documentos públicos, diarios y revistas de la época -como Pájaro de Fuego que tenía un relato cercano al oficialismo- y los aportes de Laura Graciela Rodríguez a fin de enmarcar las producciones de TNC bajo las políticas culturales implementadas por la Secretaría de Estado dependiente del Ministerio de Cultura y Educación.

Se incluyen además entrevistas a quienes trabajaron en el Teatro en aquella época a efectos de reconstruir, a partir de los testimonios, el entramado de sentidos que circulaban en el ámbito teatral, cultural y social.

En el capítulo I se abordan las políticas culturales delineadas desde la Secretaría de Estado de Cultura, bajo la órbita del Ministerio de Cultura y Educación. Se intentará caracterizar los principales lineamientos de las políticas culturales implementadas por los secretarios de turno, los organigramas y algunas concepciones sobre el rol del estado en la cultura y las políticas culturales.

En el capítulo II se describe y analiza la gestión de Rodolfo Graziano en el Teatro Cervantes, dependiente de la Secretaría de Estado de Cultura. Para ello, se tendrán en cuenta las diferentes producciones culturales llevadas a cabo, los actos oficiales realizados en el Organismo, las giras por el interior del país y la entrega de los Premios Moliere correspondiente a los años 1981 y 1982.

El Capítulo III tiene un carácter exploratorio y busca aproximarse, mediante entrevistas, a las representaciones y narrativas de los artistas que trabajaron en el Cervantes

durante los años de la dictadura, bajo la gestión de Graziano, con el fin de reconstruir los sentidos, los matices en el campo de la teatralidad oficial.

Considero que este trabajo contribuye a la memoria y aporta nuevas reflexiones acerca de las políticas culturales y el campo artístico durante la última dictadura militar. Además, permite reflexionar acerca de la participación de distintos sectores de la sociedad civil durante esta etapa.

Capítulo I -Política cultural de la dictadura cívico militar (1976-1983)

Las políticas culturales pueden definirse como “el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (Canclini, 1987: 26). En el golpe militar de 1976, la cultura jugó un rol muy importante desde las órbitas ministeriales y sus secretarías delineando una política acorde a los propios objetivos del PRN – además de la censura, las prohibiciones, listas negras -. No obstante, si bien tuvo un papel importante en la búsqueda de consensos y legitimidad veremos que, eso no se tradujo en el presupuesto asignado (Rodríguez: 2010; 2015).

La última Dictadura Militar (1976-1983) llevó a cabo reformas estatales neoliberales que transformaron y trastocaron el conjunto de relaciones sociales del Estado de Bienestar en general, y con ellas también las formas del campo cultural. En ese sentido, durante este periodo, se sostuvo una mirada esencialista de la cultura - cuyo sustrato apelaba a la identidad, el federalismo y la “Unidad Nacional” -. (Bayardo; 2007: 26).

Por su parte, y de manera similar al esquema de división tripartita de la Junta Militar de Gobierno, al interior del Ministerio, cada una de las fuerzas designó autoridades. Sin embargo, este esquema tripartito no fue fijo y, a lo largo del tiempo dificultó el funcionamiento ya que, los responsables de las diferentes reparticiones del Ministerio respondían a diferentes jefes políticos. Y, si bien en principio la Armada fue quien tuvo preponderancia en el Ministerio, en poco tiempo el sector del Ejército, al mando de Videla, fue quien orientó las políticas educativas y puso al frente a Harguindeguy, como interino, en dos ocasiones. (Rodríguez, 2011:28)

Los civiles y militares del autodenominado PRN, realizaron un diagnóstico de lo ocurrido en materia cultural en los años previos al golpe, es decir, durante el gobierno peronista (1973-1976). Así, integrantes del Ejército sostuvieron que “la Secretaría de Cultura intentó ‘reemplazar todo lo tradicional por lo moderno y vanguardista’” (Rodríguez, 2015:303).

Además, en el documento “*el terrorismo en Argentina*”- elaborado por integrantes del Ejército- se planteaba, que los concursos estatales de índole cultural habían estado conducidos por elementos marxistas que favorecían a los participantes de dicha extracción ideológica. Por ende, había, según este diagnóstico, contrataciones de artistas marxistas que mantenían intervención en gremios de izquierda cuyo objeto era presionar ideológicamente. De este modo, y según los militares, “personas e instituciones servidoras del terrorismo²” se veían favorecidas mediante becas, subsidios y apoyos económicos³.

Ministerio de Cultura y Educación y la Secretaría de Estado de Cultura durante la dictadura (1976-1983). Algunas consideraciones generales

El Ministerio de Cultura y Educación, de acuerdo a la Ley Nacional Orgánica de la época, tenía competencia directa sobre la materia educativa, científica y cultural. En 1978 contaba para su gestión con tres secretarías de Estado: Cultura, Educación y Ciencia y Tecnología (Harvey, 1977: 13).

La Secretaría de Estado de Cultura de la Nación⁴ concentraba las acciones culturales. En cuanto a su organigrama, se apoyaba en: dos Direcciones Nacionales - Asistencia y Estímulo Cultural e Investigaciones Culturales -; tres conjuntos administrativos llamados “Complejos” - integrados por los complejos de bibliotecas, música y teatro -; los Organismos Descentralizados -Ediciones Culturales Argentinas (ECA), Complejo de Museos de Artes y Ciencia, Complejo Histórico- y los Organismos Autónomos como el Instituto Sanmartiniano, la Comisión Nacional de Museos y Monumentos y Lugares Históricos y el Fondo Nacional de las Artes. (Harvey, 1977: 14, 17 y 19).

² Rodríguez (2011) plantea que en los primeros días del PRN se autorizó la Ley de Prescindibilidad 22.280 que permitía dar de baja “por razones de seguridad”, al personal tanto de la plana permanente como transitorio o contratado que, prestará servicios en la Administración Pública Nacional y que, de cualquier forma, se encontrará vinculado a actividades de carácter “*subversivo o disociadoras*”. (2011:28).

³ Poder Ejecutivo Nacional, *El terrorismo en Argentina* (Buenos Aires: Poder Ejecutivo Nacional, 1979: 376 en Rodríguez, 2015: 303).

⁴ En 1973 fue creada la Secretaría de Cultura dependiente del Ministerio de Cultura y Educación. Sus antecedentes pueden ubicarse en la creación de la Comisión Nacional de Cultura - establecida mediante la ley 11.723 -; la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia la cual fue modificada en 1964 por un decreto quedando como Subsecretaría de Cultura bajo la órbita del Ministerio de Educación y Justicia (Harvey, 1977 :14).

La Dirección de Asistencia y Estímulo Cultural tenía como misión “dirigir las actividades de difusión, promoción y estímulo cultural en todas las regiones del país” e incluso “posibilitar el acceso y la divulgación”, entre otras (Harvey, 1977 :14). Dentro de sus diferentes funciones de dirección y fiscalización, se encargaba además del desarrollo general de las actividades culturales en conjunto con el Consejo Federal de Coordinación Cultural. Por su parte, la Dirección Nacional de Investigaciones Culturales se enfocaba en la investigación y los estudios de campo en torno a temas de la realidad cultural a fin de poderlos aplicar en planes culturales para “contribuir a la consolidación de los valores y tradiciones espirituales y morales del pueblo argentino” (Harvey, 1977:15)

Respecto al Complejo de Bibliotecas, estaba integrado por diferentes organismos como la Biblioteca Nacional, La Escuela Nacional de Bibliotecarios y la Dirección de Bibliotecas Populares (Harvey: 15). Mientras que, el Complejo Musical estaba integrado por la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro Polifónico Nacional, el Coro Nacional de Niños y la Orquesta Nacional de Música Argentina. Aunque, en gran medida, desarrollaba su actividad en el Cervantes.

En cuanto al Complejo de Teatro, llevó adelante acciones de difusión, promoción, investigación, conservación y desarrollo teatral. Además, intervenía en la preparación de elencos artísticos de su área y coordinaba la ejecución de espectáculos para niños (títeres, marionetas y teatro). (Harvey, 1977:16). Para el año 1977, nucleaba solamente al Teatro Nacional Cervantes ya que la Comedia Nacional fue disuelta en 1974 y adoptó la modalidad de contratación por obra⁵. Y, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) se mantuvo cerrado desde el año 1974 hasta 1978 que fue reabierto bajo la dirección de Néstor Suarez Aboy (1977-1984) (Mogliani y Ricatti, 2021: 3).

Por otra parte, durante el periodo de la Dictadura (1976- 1983) los Ministros de Cultura y Educación estuvieron vinculados a los integrantes de la Junta y provenían, en su mayoría de las Fuerzas. Durante los primeros días, del 24 al 29 de marzo, estuvo al frente del

⁵ No obstante, los elencos eran nombrados por la prensa de la época y otros, como Comedia Nacional.

Ministerio, de forma interina, un oficial de la Armada César Augusto Guzzeti⁶. Posteriormente, Ricardo Pedro Bruera ocupó el cargo de Ministro (1976-1977) y fue quien avaló el funcionamiento del “Operativo Claridad”⁷ - destinado a espionaje e identificación de personas vinculadas al ámbito educativo y cultural- (Rodríguez: 2015: 305). Entre otras medidas, Bruera fue quien reinauguró el Consejo Federal de Educación y el Consejo Federal de Coordinación Cultural (Rodríguez, 2015:306)

Hacia 1977, Bruera renunció por diferencias con los integrantes de las Juntas y asumió provisoriamente el Gral. Harguindeguy y, en 1978 Juan José Catalán fue designado en el cargo. Catalán fue el autor de un manual que circuló entre docentes llamado “*Subversión en el ámbito educativo*”, cuyo propósito fue colaborar en la detección de docentes y alumnos considerados por los dictadores como “*subversivos*” (Rodríguez; 2015:308). A diferencia de Bruera, Catalán no provenía estrictamente de ámbitos educativos (Rodríguez, 2011:52). Y sostenía que, al Ministerio de Cultura y Educación le correspondía una responsabilidad “especial” para poder hacer efectivos los Objetivos propuestos por el PRN: “*la vigencia de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino y la conformación de un sistema educativo acorde con las necesidades del país*” (Rodríguez, 2011:54)

No obstante, tampoco mantuvo por mucho tiempo su cargo ya que, a partir de un conflicto con el Ministro del Interior, Albano Harguindeguy, y los rectores de las universidades del Interior, Catalán fue obligado a renunciar y asumió el cargo Juan Rafael Llerena Amadeo (1978-1981) hasta que, el General Roberto Viola asumió el cargo y designó a Carlos Burundarena. (Rodríguez: 2015: 320).

En noviembre de 1978, Llerena Amadeo⁸ asumió como nuevo Ministro de Educación y fue, de todos los ministros, el que más tiempo perduró en el cargo. Entre sus políticas se

⁶ Luego fue nombrado Ministro de Relaciones Exteriores. Según Rodríguez (2011) durante su función declaró ante la Asamblea de la ONU que el “terrorismo en Argentina” era una prolongación del terrorismo internacional (2011: 27).

⁷ Rodríguez plantea que el Operativo Claridad estuvo a cargo del Coronel Agustín C. Valladares

⁸ Pertenecía a una familia tradicional de San Luis y había sido miembro de la Acción Católica. Asimismo, fue profesor de la Universidad Católica Argentina y del Salvador. Durante la dictadura de Onganía fue subsecretario de Educación de la Nación y, en 1976 Secretario Académico de la Facultad de Derecho de la UBA. Escribió notas colaborativas en el Diario “La Nación”, entre otras. (Rodríguez, 2011:69)

pueden mencionar la unificación del Consejo Federal de Educación con el de Cultura, en agosto de 1979, la reforma de los contenidos de secundaria y la sanción de la Ley Universitaria. (Rodríguez, 2011:71).

Hacia el año 1982, Leopoldo Fortunato Galtieri, creó una Ley de Ministerios (N°22.520) a partir de la cual la Secretaría de Cultura modificó su organigrama, quedando por fuera de la órbita del Ministerio de Educación y pasaba a depender directamente del Poder Ejecutivo, siendo designado Cayetano Licciardo como Ministro de Educación.

Por su parte, la Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación estuvo a cargo de funcionarios civiles: Felipe A. Torrent (1976); Francisco J. Macías (1976-1977); Raúl Alberto Casal (1977-1978); Raúl Crespo Montes (1978-1979) y Julio Cesar Gancedo (1979-1983) (Rodríguez: 2015: 302).

En términos generales, podría decirse que, en cuanto a la cuestión presupuestaria, la Secretaría tuvo a lo largo de estos años un bajo presupuesto que dificultó su funcionamiento (Rodríguez, 2015: 302). No obstante, la excepción fue el año 1978, que, con motivo de la Copa Mundial de Fútbol, y llamada “*campana Antiargentina*”⁹, Videla aumentó el presupuesto en un 500% que fue destinado a difundir las acciones, en diversas campañas, que tenían como foco principal reafirmar valores y objetivos de la Dictadura, entre ellos valores religiosos, nacionalismo y una cultura más bien tradicional.

A continuación, se realizará una caracterización de las gestiones correspondientes a la Secretaría de Cultura, a partir del trabajo de archivo realizado con diarios y revistas de la época. Fundamentalmente, consideraré la revista “Pájaro de fuego” dado que era una revista de carácter cultural y comercial especializada en temas culturales que dio lugar a las voces oficiales del régimen, es decir a funcionarios de política educativa y cultural. Sin ser un órgano oficial construyó una trama simbólica cercana a la retórica oficial (Margiolakis y Alicia Dios, 2022: 149).

⁹ En el marco de las denuncias por el terrorismo de estado, centros clandestinos de detención, secuestros de personas y violaciones a los derechos humanos, la dictadura, invierte recursos a fin de mejorar su imagen en el exterior.

La breve gestión de Macías (1976-1977)

Previo al nombramiento de Francisco J. Macías fue designado, por la Fuerza Aérea, como Secretario de Cultura el comodoro Felipe A. Torrent, y a los pocos días fue reemplazado. Macías, era conocido del ministro Bruera y egresado de la Universidad del Litoral, con perfeccionamientos en la Escuela Diplomática de Madrid. (Rodríguez, 2011:36). Fue, además, profesor de derecho de la Universidad del Salvador y del Instituto de Servicios del Exterior de la Nación entre 1966 y 1969, y Secretario General del Consejo de Rectores de las Universidades Nacionales y director del Colegio Mayor Argentino en Madrid a principios de los setenta (Rodríguez, 2011:36).

Tal como fue mencionado en líneas anteriores, el Consejo Federal de Educación y el Consejo Federal de Coordinación Cultural fueron inaugurados por la gestión del Ministro Bruera. El Consejo Federal de Cultura dependía de la Secretaría a cargo de Macías y su propósito era coordinar las aspiraciones de las provincias, consolidar la integración cultural y concretar acciones entre los territorios y el ministerio (Rodríguez, 2015:306). Si bien la intención de este organismo era efectuar reuniones periódicas con las provincias, Rodríguez plantea que las mismas se vieron afectadas en su concreción dado, entre otras cosas, el problema presupuestario.

Por otro lado, y dada su dependencia del Ministerio, el área de cultura quedó subordinada al ámbito educativo que, en esta primera gestión puso énfasis en la cuestión de los planes de estudios, los sindicatos y los docentes, y la descentralización educativa. Y realizó una feroz persecución a los docentes, quienes eran considerados como “*subversivos*”.

Rodríguez (2011) plantea que la necesidad del gobierno militar de reabrir el Consejo Federal¹⁰ estaba vinculada al intento de legitimar la opinión pública, en relación a las medidas

¹⁰En septiembre de 1976, se realizó en la provincia de Tucumán una Asamblea del Consejo. Allí, los ministros firmaron un documento que establecía las prioridades en materia de educación. Y se abordó una cuestión que, luego estaría presente en el ámbito cultural también: “*la problemática en las zonas de frontera*”. En los objetivos de dicho documento se afirmaba que era menester “neutralizar los efectos de la penetración cultural foránea para reafirmar los principios de Soberanía Nacional en zonas y áreas de frontera” (Rodríguez, 2011: 38).

implementadas, generando la idea de que eran políticas consensuadas entre los mandatarios y las provincias.

La gestión de Macías fue breve y se desarrolló en el marco de acciones que le dieron centralidad a la cuestión educativa. No obstante, como se verá en el siguiente capítulo, fue quien seleccionó y designó a Rodolfo Graziano como Director del Cervantes.

Por otro lado, si bien en el relevamiento no se han encontrado entrevistas o artículos periodísticos que permitan ampliar la gestión de Macías, Rodríguez (2015) ilustra con una nota del diario “El Litoral”, de Santa Fe, un hecho que da cuenta del pasaje de una concepción estatal de la gestión cultural, a una más bien privatista. Lo trascendido fue que, durante un concierto de coro, en un teatro de la ciudad de Santa Fe, la sala estaba casi vacía dado el excesivo precio de las entradas (Rodríguez: 2015: 307).

La gestión de Raúl Alberto Casal (1977-1978)

La función del Secretario Raúl Alberto Casal, transcurrió con la del Ministro, Catalán y coincidió con el aumento presupuestario otorgado por el dictador Jorge Rafael Videla en el marco del Mundial de Fútbol '78. Durante la misma, organizó el Primer Congreso de Intelectuales en el Museo Nacional de Arte Decorativo, realizó reuniones del Consejo Federal de Coordinación Cultural y creó la Revista Nacional de Cultura, cuyo propósito era que la Secretaría contará con “*un órgano destinado a difundir las mejores expresiones de la cultura nacional*” (Rodríguez; 2015: 311). La Revista, de alcance nacional, dispondría, además, con la imprenta del Comando del III Cuerpo de Ejército (Diario La Opinión, noviembre de 1977).

En esta gestión se le otorgó importancia a la cuestión patrimonial¹¹. En ese sentido, Casal elevó – al Ministro Catalán - un proyecto de ley sobre Patrimonio Cultural cuyo propósito, según la prensa de la época, consistía en preservar el acervo cultural y recuperar la memoria histórica de la conformación del país (Diario La Opinión, noviembre de 1977).

¹¹ El patrimonio es una construcción social. Y, en tanto artificio, tiende a generar la creación de sentidos nuevos u otras realidades. Asimismo, lo define su carácter simbólico y su capacidad para representar simbólicamente una identidad. Esto es lo que explica el cómo y el por qué se movilizan recursos para conservarlo y exponerlo (Prats; 1997:22). Es dable destacar que, el patrimonio en tanto pretende representar una identidad, constituye un campo de confrontación inevitable en el plano de lo simbólico ya sea entre las diversas versiones concurrentes, las confrontaciones externas -simbólicas o físicas entre grupos sociales (Prats 1997:38)

Se menciona, además, la proyección para la reconstrucción de las ruinas jesuíticas en el noroeste argentino mediante el aporte de las fundaciones privadas. La preocupación por el Patrimonio Cultural¹² era compartida también por las Fuerzas Armadas puesto que, consideraban que el patrimonio había sido atacado por “la acción disolvente” de lo que ellos denominaban “*subversión organizada*”. Por tal motivo, había que trabajar en conjunto para “*recomponer los valores esenciales del ser nacional*” (Pájaro de fuego N°2:13).

Por su parte, en una entrevista de la Revista Semanario, titulada “Dios está muy cerca del hincha de fútbol”, Casal reivindicaba que la cultura en Argentina tuviera diferentes regiones con “*matices diferenciales*”. Aunque advertía: *siempre que mantenga un fondo emocional común*” en cuanto a los *ideales de patria y un lenguaje común en una unidad que no solamente es territorial sino también de sentir y de pensar*¹³”.

Figura 1 – Fotografía del Secretario de Cultura Raúl Casal frente a la cartelera del Teatro Nacional Cervantes. En cartelera, la obra “La importancia de llamarse Ernesto”.

¹² En cuanto al patrimonio inmaterial, mediante el Decreto Nacional 3.781/77, firmado por el Dictador Jorge Rafael Videla y el Ministro de Educación y Cultura Catalán, se estableció el día 11 de diciembre como el “día del Tango”. La elección de la fecha se debió al aniversario del nacimiento de los artistas Carlos Gardel y Julio de Caro. En conferencia de prensa, el Secretario de Cultura expresó “*en estos momentos que tanto se habla de identidad cultural, tenemos que revitalizar todos nuestros grandes valores y expresiones tradicionales (...)*” (Diario Clarín, 22 de diciembre de 1977). Asimismo, por iniciativa de Néstor Suárez Aboy (INET) se estableció el 30 de noviembre como Día del Teatro Nacional mediante el Decreto No 1586 del 3 de julio de 1979. La selección de la fecha corresponde a la supuesta inauguración del Teatro de la Ranchería en 1783 (Seibel, 2010: 110).

¹³ Para el Secretario, el papel de la cultura se había transformado. Y, de acuerdo a su mirada debía estar al servicio de los valores tradicionales e irrenunciables apuntando a conformar un sentido de vida: “*es inútil hablar de programas educacionales o culturales si antes no apuntamos a esos dos canales tradicionales transmisores de cultura que son, la familia y las clases dirigentes. La familia asegura la continuidad de las generaciones entre sí, crea un sentido de responsabilidad como en ningún otro ámbito. Por eso entiendo que deben robustecerse estos vehículos transmisores de la verdadera cultura. Porque cuando faltan los sentimientos de veneración y gratitud, por un lado, y de ejemplaridad y de orden, por el otro, todo se vuelve rebelión y usurpación*” (Revista Semanario, 29 marzo del ‘78)



Fuente: Revista Semana. Buenos Aires. 29 de marzo de 1978 (Archivo Histórico del TNC)

Por otro lado, en cuanto a los esquemas burocráticos de la Secretaría de Estado de Cultura, el diagnóstico de Casal era que la estructura de la administración no había evolucionado de acuerdo al desarrollo cultural del país y sus necesidades. Y, los procedimientos administrativos legales e institucionales utilizados tampoco eran los adecuados. Por ello, planteaba la necesidad de introducir nuevas técnicas y la preparación para la renovación tanto de funcionarios como de procedimientos y herramientas institucionales y de investigación acorde a un Estado eficiente (Pájaro de fuego N°2: 12). En esa dirección, para Casal el rol del Estado debía ser “promover y fomentar los medios, instrumentos y recursos adecuados para que la población por sí misma acceda a un desarrollo cultural sostenido y creciente... La planificación, como instrumento de gobierno y no como fin en sí mismo” (Pájaro de fuego N°2: 13).

El Plan de acción cultural que proponía el Secretario de Estado de Cultura era coordinado desde el Estado Nacional con participación de las Provincias –vehiculizada por el Consejo Federal de Coordinación Cultural– y hacía hincapié en el carácter federal del país a fin de lograr una “integración cultural”. Es decir, el énfasis estaba puesto en la identidad cultural de la Nación, entendida desde una mirada esencialista que buscaba interpelar el “*ser nacional*”.

En ese sentido, había una preocupación notoria por la defensa de lo que denominaban como las “*áreas de frontera*”. Según la concepción del PRN, era importante invertir – y no descuidar- en las regiones de frontera dado que, en este territorio lugares podía generarse una “*invasión de cultura*” que poco tenía que ver con “*la nuestra*”. La construcción de un

enemigo externo que amenaza “*la esencia cultural*” fundamentalmente, en las zonas del Nordeste argentino (NEA) – susceptible de invasión brasilera mediante medios masivos de comunicación como la radio y la televisión- y en la Patagonia – aunque aquí por otras causas, diferentes al NEA que, para el Secretario de Cultura, merecían ser estudiadas (Pájaro de Fuego N°2: 14). En palabras de Casal: “*Si nosotros no incrementamos medios para detener la invasión cultural brasileña, dentro de treinta años los habitantes argentinos que viven en esa zona serán argentinos por la mera carta de ciudadanía, pero habrán perdido completamente el sentido de la nacionalidad que siempre está identificado con los valores culturales*” (Pájaro de Fuego N°2: 14).

La gestión de Crespo Montes (1978-1979) “Algunas Políticas y planes para el área de Cultura”

Luego de la renuncia del Ministro Catalán, Llerena Amadeo designa como Secretario de Estado de Cultura a Raúl Máximo Crespo Montes¹⁴ -quien había ocupado los cargos públicos de Vocal y Presidente del Consejo Nacional de Educación y Presidente Interventor del Fondo Nacional de las Artes entre 1976 y 1977, entre otras funciones públicas que desempeñó. (La Nación 14/11/1978)

Durante su gestión realizó cambios en los integrantes de las Ediciones Culturales, los cuales repercutieron en el contenido publicado en la Revista de Cultura Nacional. A diferencia de la gestión de Casal, dejó de hacer mención a las actividades y acciones de la Secretaría. Según Rodríguez (2015), en esta etapa, se buscaba transmitir que la cultura era realizada por autores - fallecidos- y que se trataba de un pasado lejano. (Rodríguez: 2015: 315).

Respecto de los Museos Nacionales, el Secretario anunció a la prensa de la época una gira por el interior del país, con el objetivo de recorrer los museos dependientes de su cartera

¹⁴ Crespo Montes era además ex profesor de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires, egresado con el título de doctorado Economía. Era miembro de la Royal Society of Arts, de Gran Bretaña y presidente de la Asociación de Caballeros de la Orden de Tomillo. Y, según el Diario La Nación desplegó intensa actividad en instituciones científicas y culturales, como el Instituto Argentino de Ciencias Genealógica (La Nación 14/11/1978:1)

y establecer contacto personal con los Directores a cargo. Además, planteó un cambio de criterio en cuanto a la difusión cultural de los museos a fin de lograr mayor trascendencia puesto que, según su criterio estas instituciones tenían una función cultural- educativa. En palabras del propio Crespo: “*si bien es cierto que su función primordial es conservar y preservar, también lo es que deben ser algo más: una prolongación de las pautas culturales ya dadas por el sistema educativo*” (La Nación 08/02/1979: 15). Asimismo, fue crítico de la situación en los museos del interior fundamentalmente con la falta de personal y la desjerarquización de los sueldos. (Pájaro de Fuego N°14: 23). Durante su gestión, reclamó aumento de salarios tanto para los funcionarios como para los directores de Museos Nacionales.

Dentro de los anuncios y los planes del área de Cultura, Crespo Montes se refirió también a la Orquesta Sinfónica Nacional y brindó su apoyo para que “*vuelva a ser la mejor orquesta de América Latina*”. Para ello, prometió la contratación de un director extranjero, por tres meses, para armar nuevamente la Orquesta (La Nación 08/02/1979: 16). Y, a fin de concretar la política de fomento del intercambio cultural entre Buenos Aires y el interior (y de permitir que las más altas expresiones del arte y de la cultura se proyecten al público de las provincias) se previeron diferentes giras periódicas para la Orquesta. Se anunció, también, la constitución de una Fundación Amigos de la Orquesta Sinfónica Nacional, para colaborar en la concreción de los objetivos enunciados. Mientras tanto, la Sinfónica tendría continuidad en los conciertos semanales en el Cervantes.

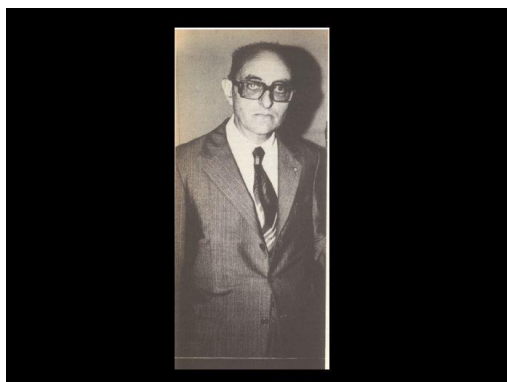
En el marco de esas acciones, fue anunciado, para el Teatro Nacional Cervantes, un “*proyecto ambicioso pero factible*”. Se previó así, un plan de giras, con la Comedia Nacional, tanto para el interior del país con la obra “*Edipo Rey*”, como a nivel internacional. (Esto será ampliado en el siguiente capítulo).

En materia de conservación de patrimonio cultural, continuó la línea de su predecesor, en 1979 creó la Comisión Nacional Asesora Honoraria cuya finalidad era la conservación de inmuebles de valor artístico cultural (La Nación, 1979:9)

Por otro lado, si bien Crespo Montes expresaba la escasez de presupuesto con la que contaba frente a los medios de comunicación, trataba de justificarlo diciendo que respondía

a la realidad actual y que ello no era determinante de una eficiente acción en el campo cultural. Y, expresó su interés en trabajar con las provincias a las cuales, viajó personalmente para escuchar sus propuestas, objetivos, problemas en materia de acción cultural (Pájaro de Fuego N°14: 23). Nuevamente, aparece un énfasis en la cuestión federal y en el rol del Estado en cuanto a la función directiva en la actividad cultural, aunque no *“en forma unilateral desde Buenos Aires”* (Pájaro de Fuego N°14: 23).

Figura 2- Secretario de Estado de Cultura Raúl Crespo Montes en un reportaje para la Revista Pájaro de Fuego.



Fuente: Revista Pájaro de Fuego N°14: abril de 1979: 22 (Centro de Documentaciones del IIGG)

En un reportaje a Pájaro de Fuego, el Secretario de Cultura plantea una definición de cultura que, de manera similar a Casal vuelve a incluir a instituciones tradicionales. En palabras del propio Crespo Montes:

“Yo creo que la cultura la hacemos entre todos (...), comienza en la casa, con la madre y el padre, sigue en la escuela, en el trabajo y en la vida. Porque el hombre que vive en libertad, hace y recibe cultura. Con este concepto yo trato de coordinar la acción que las provincias están desarrollando. Lógicamente, dentro de las grandes líneas que ha marcado el Gobierno Nacional en el sentido de permitir toda acción cultural que no atente contra las esencias de nuestra tradición democrática, federalista y de libertad del hombre (...)”

Había, además, una concepción de que mediante la cultura se podían mejorar las pautas de comportamiento e incluso los gustos estéticos y/o pautas de convivencia. Dentro de los planes de Crespo Montes estaba incluida una investigación a cargo de la Secretaría

para conocer la influencia de *“ciertos programas de televisión en el niño y en la familia”* (La voz del interior, 25/04/1979). Según él, la cartera a su cargo debía *“opinar con respecto a todos los planes que puedan afectar la formación cultural de la ciudadanía, especialmente la niñez”* (La voz del interior, 25/04/1979)

La gestión de Gancedo: “El plan de la sensatez”

Lineamientos generales del Plan

Poco después de la renuncia de Crespo Montes asumió Julio César Gancedo¹⁵ que fue el Secretario de Cultura, nombrado por la dictadura que más perduró en su cargo. Con propósito de la nueva designación, la Dirección del INET saludaba su llegada en el Boletín Informativo:

“Desde estas páginas deseamos al nuevo Secretario el mayor y más completo éxito en su difícil e importante gestión que, sin duda, es trascendente para la cultura de nuestra Patria y el lugar que ella ocupa en el mundo” (Boletín Informativo Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Enero-Febrero 1980)

Figura 3 – La gestión de Julio César Gancedo presentada en los medios como *“El plan de la sensatez”*.

¹⁵ “La personalidad del doctor Gancedo es vastamente conocida en los círculos culturales del país y del extranjero. Director desde hace muchos años en el Museo Histórico Nacional, del Museo Histórico del Cabildo y del Museo del Traje es, también, director del Museo de la Casa de Gobierno. A ello se unen sus condiciones de historiador e investigador y sus reconocidas dotes de experto museólogo. (Boletín Informativo Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Enero – Febrero 1980).



Fuente: Revista Pájaro de Fuego (Centro de Documentaciones del IIGG)

En una entrevista para la revista Pájaro de Fuego, Gancedo enunció los lineamientos generales de su plan cultural. Estos consistían en, en primer lugar, en “*conservar*”, “*difundir*” e “*investigar*” la cultura. Para lo cual era necesaria la “*participación*” de los auténticos creadores – artistas, científicos, técnicos y artesanos– para darle, dentro de cada especialidad, autenticidad y eficacia a la acción (Pájaro de Fuego N°23:32). En segundo lugar, la “*normalización*” de los organismos de Cultura y el cumplimiento de las leyes vigentes tales como la vinculada al Fondo Nacional de las Artes -que establecía la creación de un Directorio- ; y la vigencia plena de la Ley 12.665 - referente a la creación de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, otorgándole la libertad académica que le es propia a estos organismos. (Pájaro de Fuego :32). Y, en tercer lugar, la “*descentralización*” en dos aspectos. Por un lado, a nivel institucional “para hacer cierto el federalismo” y, por otro, a nivel administrativo a fin de establecer responsabilidades plenas a los funcionarios. En síntesis, la preocupación del flamante Secretario era llegar al interior del país, a grandes públicos y a las nuevas generaciones (Pájaro de Fuego N°23:32).

Para Gancedo la Secretaría de Cultura debía mantenerse dentro de sus competencias, en concreto, la función del Estado no era crear cultura, sino “*fomentar la tarea de los creadores*” y promoverla - de diferentes maneras como por ejemplo mediante un premio, una beca, etc. (Pájaro de Fuego N°23:33). Es decir, dentro de su concepción, la actividad cultural del Estado era subsidiaria y subsidiante por ende, le correspondía otorgar los instrumentos y los medios para que los auténticos creadores pudieran desarrollar sus tareas.

En resumen, este principio de subsidiariedad del Estado sostenía que la órbita estatal debía promover y acompañar las iniciativas privadas (Margiolakis, Dios, 2022 : 183).

Por otro lado, Gancedo también consideraba que el tema de la censura no era competencia de la Secretaría de Cultura y que, justamente “en defensa de la dignidad humana y de la creación intelectual, la libertad e inteligencia - y contra todo aquello que ofende, como lo pornográfico o el escándalo, o subvierte los valores”- él afirmaba “el principio de la libertad “(Pájaro de Fuego N°23:35). Así el Secretario proponía:

“me propongo centrar esta Casa en la función que le compete estrictamente de su vocación de Organismo de Cultura de la Nación. Que se aboque a los temas específicos, es decir, que promueva la investigación sobre los temas nacionales la creación, la difusión de la cultura del país y muestre esa imagen internacionalmente, y más particularmente en el ámbito latinoamericano.” (Gancedo en Pájaro de Fuego N°23:35 – marzo 1980).

Siguiendo estos lineamientos discursivos y declaraciones, el 12 de diciembre de 1980 mediante la Resolución N° 12/80, la III Asamblea Ordinaria del Consejo Federal de Cultura y Educación aprueba los nueve “*Objetivos de la Política Cultural Nacional*” que, entre otros puntos, planteaban que a través de la cultura se debía contribuir a la “*integración armónica de la comunidad argentina, sobre la base de los valores que configuran nuestra identidad nacional, en el marco del federalismo y de la regionalización cultural*”. Y, en simultáneo, se enunciaba el “fortalecimiento del desarrollo cultural de las zonas y áreas de frontera”, como así también “*la afirmación de la presencia de la cultura argentina en el ámbito internacional*”.

De igual manera, en el Anexo I de la citada Resolución, se aprobó la nómina de temas a estudiar en 1981, que consistían en cinco puntos que incluían: un relevamiento cultural; capacitación y Perfeccionamiento de funcionarios y personal del área de cultura; Pautas para un plan Cultural en Frontera; Criterios fundamentales para un programa nacional de promoción y preservación artesanal y un programa nacional de Turismo Cultural.

Políticas culturales y proyectos llevados adelante en su gestión

A diferencia del resto de los Secretarios, Gancedo no creía que el presupuesto fuese escaso, y consideraba que *“antes que pedir había que producir”*. Durante su gestión, continuó los lineamientos propuestos por los Organismos Internacionales, en cuanto a la promoción de patrimonio cultural (Rodríguez, 2015). Fue nombrado, además, Presidente de la Delegación Argentina y asistió a la reunión Mundial de Políticas Culturales de la UNESCO en México - y también realizó viajes a Washington-. Tanto la continuidad de estas políticas, como la presencia del Secretario en el exterior, estuvo vinculada a la insistencia de la construcción de una imagen positiva de la Dictadura en el exterior. (Rodríguez: 2015).

En abril de 1982, el director General de la UNESCO , Sr. Amadou Mathar M.Bow, realizó una visita por la Argentina¹⁶, acompañado por el entonces Embajador Argentino ante la UNESCO Dr. Victor Massuh , el Arquitecto Clorindo Testa y el Licenciado Manzano (Revista Pájaro de Fuego N°35 : 5) . Durante la visita se planteó, entre otras cuestiones, la posibilidad de que la UNESCO y la OEA puedan articular un proyecto con Argentina. Además, y en honor a la promoción del patrimonio cultural que UNESCO predicaba, el director general visitó las Ruinas de San Ignacio en la Provincia de Misiones; la “Villa Ocampo” - recordemos que la escritora Victoria Ocampo donó su residencia en el año 1973 a la UNESCO¹⁷- y el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires¹⁸.

Por otra parte, y pese a los cambios en el Poder Ejecutivo y en los cargos del Ministro de Cultura y Educación - en marzo de 1981 asumió como Presidente del PNR el General Roberto Eduardo Viola y designó como Ministro al Ing. Carlos Burundarena- Gancedo

¹⁶ Fue recibido en el Salón Dorado del Palacio San Martín y estuvieron invitados autoridades y personalidades del campo de la cultura. Además, mantuvo una entrevista con el Ing. Burundarena, el secretario de Planeamiento, Brigadier Miret y con el intendente de la Ciudad de Buenos Aires Cacciatore (Pájaro de fuego N°35: 5).

¹⁷ Luego del recorrido el director general de UNESCO se reunió con el Presidente de facto y se dio a conocer que Villa Ocampo se convertiría en un centro de cooperación intelectual y cultural, recordando la figura de Victoria Ocampo y su papel en el intercambio con otros escritores e intelectuales argentinos y extranjeros (Pájaro de fuego N°35 :10)

¹⁸ Al cierre de la visita, en una reunión en la Universidad de Belgrano, Massuh agradeció a M’Bow su participación y agregó que “su presencia se debió a una iniciativa del gobierno argentino que reputó importante para que nuestro país disipe algunos prejuicios acerca de la tarea de la UNESCO, y la propia UNESCO sobre la Argentina”. (Pájaro de Fuego N°35: 10)

continuó en su cargo, y en ese mismo año, se llevaron adelante los proyectos planteados en el anexo de la Resolución N° 12/80¹⁹.

De este modo, se llevó adelante el Plan de Relevamiento Cultural que consistió en la realización del censo de actividades culturales a nivel nacional y el cotejo de los presupuestos de las provincias, municipios y entes descentralizados que apoyaron actividades culturales para dar cuenta de la suma real a nivel federal para la promoción de cultura. El plan tenía como objetivos: la identidad nacional, el desarrollo integral y la calidad de la vida.

Además, se realizó El Plan de Promoción Artesanal contemplaba la realización de un censo de artesanos, la inauguración de un Mercado Nacional de Artesanías Tradicionales, la organización de un concurso nacional para fomento de la platería y participación de actividades en la OEA, en el marco del año Interamericano de las Artesanías (Rodríguez, 2015:319).

Y, el Plan de Política Cultural en zona de Frontera que buscaba resolver lo que ellos denominaban como *“la problemática cultural en la zona de frontera”* dado que, de acuerdo al diagnóstico, estas zonas tenían mayor contacto con otros grupos sociales y esto provocaba cambios alterando las pautas culturales originales y sustituyéndolas por formas culturales foráneas de países limítrofes.

Por ello, el objetivo era “difundir e intensificar las acciones culturales en zona de frontera a fin de contribuir a la seguridad y la defensa nacional y al desarrollo cultural, que está íntimamente vinculado a la calidad de vida; afirmando la identidad cultural y la proyección de la cultura nacional en las naciones vecinas” (V Asamblea 1981: Anexo I: 125).

Vinculado a este último plan, y apuntado principalmente a la zona de frontera, el Programa Nacional de Turismo Cultural tenía como propósito *“la valoración del patrimonio cultural y la preservación”*. (V Asamblea 1981: Anexo I: 135).

¹⁹ Rodríguez (2015) plantea que en la IV Asamblea del Consejo Federal (agosto de 1981) se consensuó el Plan de Relevamiento Cultural y el Programa Nacional de preservación y promoción artesanal. Y, en el mes de diciembre, el Plan de Política Cultural en Zona de Frontera y el Programa Nacional de Turismo Cultural. Véase Rodríguez 2015 página 318

Cambio en el organigrama de la Secretaría de Cultura y el Plan 10: “Abrir la calle Corrientes al Interior del País”

Mediante el decreto N°22 del 22 de diciembre de 1981²⁰, se jerarquizó la Secretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación, transformándola en Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación, independizándose así de dicho Ministerio. El cambio de rango, obtuvo el reconocimiento de las autoridades de la UNESCO y del Comité Interamericano de Cultura (CIDECA)²¹.

En marzo de 1982, en un reportaje para la revista Pájaro de Fuego N°40, Gancedo se refirió a la jerarquización del área cultural en el gabinete. Explicó que la Secretaría de Cultura, quedaba bajo la órbita de la Presidencia de la Nación. Y además, pasaría a tener tres Subsecretarías: Política y Programación Cultural – se encargaba de elaborar los programas, proyectos de leyes, a largo y mediano a plazo, además de elaborar temporadas - ; la de Relaciones Culturales -a cargo de vincular a las entidades culturales privadas y oficiales, nacionales y provinciales con Organismos Internacionales como la UNESCO y la OEA; y la de Acción Cultural – que cumplía una función subsidiaria actuando en áreas que no cubre la actividad privada (Revista Pájaro de Fuego N°40 : 6)²².

La nueva estructura emergió del acuerdo entre las Secretarías de Planeamiento y la Secretaría General de Presidencia. En cuanto a la cuestión presupuestaria esto no implicaba cambios sustanciales, sino que el presupuesto seguía correspondiendo al Ministerio de Educación y, además, este organismo debía darle la apoyatura de los servicios centrales (administración, movilidad, etc.). La característica central del presupuesto es que estaría destinado – un mínimo de recursos, aprox. 30% – al personal administrativo y el 70% restante se dedicaría a la promoción, conservación, estímulo y difusión. Aunque, la idea era tratar de

²⁰ Decreto 22/1981. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-22-1981-166998/texto>

²¹ Información extraída de los considerandos del DECRETO 141/1982 “Reunión Mundial de Políticas Culturales de la UNESCO”. Disponible en : <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-141-1982-217379/texto>

²² Las Subsecretarías también formaban parte del Decreto 22/1981.

aplicar el presupuesto por programa y no por organismo (Gancedo, en Pájaro de Fuego N°40: 7).

Por otro lado, el cambio en el organigrama implicaba una modificación en el Consejo Federal ya que en el futuro sería sólo de Educación. Mientras que, en Cultura no se realizarían reuniones con funcionarios sino encuentros directos con los protagonistas para ganar en agilidad.

Al poco tiempo del cambio de rango de la Secretaría, en un reportaje, Gancedo se refirió al “*Plan 10*” cuyo lema era “*Abrir la calle Corrientes al interior del País*” (Diario Clarín 15/02/1982). Inspirado en las acciones del patrimonio teatral norteamericano llevada adelante durante la presidencia de Roosevelt, en Argentina se formarían diez elencos diferentes, con 10 actores para llevar adelante todos los papeles posibles. Cada grupo trabajaría con un repertorio de 5 obras, de las cuales al menos 3 debían ser de autores argentinos. (Para este punto el plan previó la participación de la Asociación Argentina de Actores y la Asociación de Directores).

Los elencos formados se trasladarían por el interior del país para representar las obras, los fines de semanas, en salas del Estado. Los gastos correrían por cuenta de la Secretaría de Cultura, las provincias -que aportarían los teatros- y las empresas líderes cubrirán los seguros por falta de público”.

Al finalizar su gestión Julio César Gancedo gozaba de prestigio en el ámbito oficial. En un acto oficial, con personalidades del quehacer artístico e intelectual, a 18 meses del final de la Dictadura, el General Reynaldo Bignone elogió la figura del Secretario. Y sostuvo que, “*la cultura está en buenas manos por la calidades y cualidades personales del Dr. Gancedo y por el entusiasmo y el empuje que tiene para llevar adelante cuanto se propone. Como todo lo que se propone referido a la cultura el Dr. Gancedo es bueno. Entonces, a todo lo que él se propone es muy difícil decirle que no. Y, realmente, entonces solamente con decir que si ya se hacen muchas cosas porque él, normalmente, aporta soluciones y no problemas. O, sea si trae el problema, trae el problema junto con la solución. Y para mi es un real gusto poder hacerlo así y poder caminar en esta senda, en esta cosa tan importante,*

tan totalizadora como es la cultura de la nación”. (Reynaldo Bignone en ATC. Julio de 1982²³)”

Después de Malvinas, los militares del PRN se encontraron sumidos en un profundo desprestigio y se vieron obligados a aceptar el llamado a elecciones y la apertura democrática (Rodríguez, 2010:8). Si bien Julio César Gancedo permaneció en su puesto hasta 1983, no tuvo demasiado poder para ejecutar todas las políticas que había diseñado el Consejo en 1980 y gestionó un presupuesto cada vez menor.

²³ Disponible en <https://www.archivorta.com.ar/asset/bignone-con-personalidades-de-la-cultura-1982/>

Capítulo II - El Teatro Nacional Cervantes. Las políticas del Teatro Oficial durante la gestión de Rodolfo Graziano

La gestión de Graziano. “Del Taller de Garibaldi al Teatro Nacional Cervantes”

Fundado en el año 1921 por y nacionalizado en el año 1926 por el gobierno de Marcelo T. Alvear, el Teatro Nacional Cervantes formó -y aún hoy forma- parte de la historia de los teatros públicos oficiales²⁴.

A lo largo de sus años tuvo un amplio repertorio y diversos artistas transitaron por el Edificio situado en la esquina de Libertad y Córdoba. Durante los sucesivos golpes de estado que azotaron el siglo veinte en Argentina el Teatro continuó funcionando²⁵

El Complejo Teatro Nacional Cervantes -dependía en aquel entonces de la Secretaría de Estado de Cultura y del Ministerio de Cultura y Educación - e incluía, desde el año 1969, a la Comedia Nacional, el Taller Actoral, el Teatro del Interior y el INET (Museo y Biblioteca) (Seibel, 2010: 101).

En mayo de 1976, y hasta noviembre de ese mismo año, el gobierno militar designó como Director del Complejo del TNC a Néstor Suárez Aboy -quien había sido director en 1966, integró el Comité Operativo, fue Director del INET en 1973 y participó de la gestión de César Tiempo desde 1973-1975 en el Comité Ejecutivo y como director de Producción (Seibel, 2010:102) -. Hasta 1976, César Tiempo se había desempeñado como Director del Complejo Teatral pero, en ese mismo año, fue declarado cesante “*por razones de seguridad*” y fue desvinculado del cargo. (Dios y Margiolakis, 2022:157).

A principios de noviembre de 1976, Rodolfo Graziano fue designado como director y permaneció en su función hasta 1983. Durante su gestión, continuaron en sus cargos, dentro

²⁴ Para profundizar en aspectos de la historia del TNC se sugiere el libro de Beatriz Seibel “Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)”.

²⁵ Cabe aclarar que, como consecuencia del incendio ocurrido en 1961 la reconstrucción y posterior apertura de la Sala tuvo lugar en 1968 (Seibel, 2010: 83)

del Complejo de Teatro, Armando Danté, Roberto Reyno, Victor Róo y todos los principales funcionarios²⁶. (Seibel: 2010: 105).

Graziano fue convocado por el Secretario de Estado de Cultura a comienzos de la Dictadura en 1976. En su libro autobiográfico relata que el encuentro con el funcionario se dio una noche mientras se formaba la fila de espectadores para ingresar a la sala del Taller en el Barrio de la Boca. Allí, es cuando un señor que estaba esperando lo aborda y se presenta como Francisco Macías, Secretario de Cultura de la Nación y habitué de las obras del Taller de Garibaldi. Según cuenta, Macías lo citó en su oficina al día siguiente y le realizó una propuesta. En palabras del propio Graziano:

(...) Intrigado, concurro y soy recibido con mucha cordialidad en su despacho donde me cuenta que, después de hablar sobre mi trabajo con muchos prestigiosos actores, había llegado a la conclusión de que sería la persona indicada para llevar adelante la gestión de la dirección del Teatro Nacional Cervantes. Tomado por sorpresa, le respondo que me dolería mucho dejar el Taller de Garibaldi y le pido una gracia de dos meses para contestarle... cosa que aceptó con un “sólo espero que su respuesta sea sí” (Graziano, 2021: 18.)

El relato de Graziano en relación al Taller de Garibaldi y el Secretario de Cultura Macías resulta singular dado que, en el teatro oficial nunca se había convocado para la gestión a un director proveniente del movimiento de teatro independiente para estar al frente de un Teatro Nacional (Schcolnicov, 2022: 3). El Taller en el cual Graziano inicia como director en 1968, era un espacio no convencional²⁷ situado en el barrio de la Boca.

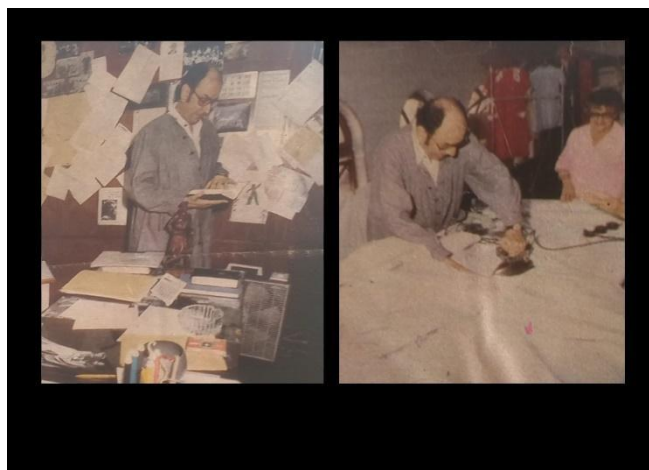
²⁶ De acuerdo a un programa de 1976, la estructura del teatro estaba compuesta del siguiente modo : Coordinador-Administrador: Armando Danté; Tesorero: Roberto Reyno; Coordinador de Seguridad y Mantenimiento e Interino de Escenotecnia: Victor Roo; Coordinador de Electrotecnia: Alfonso Varela; Supervisión e Iluminación: Enrique C. Celin; Supervisor de Escenografía: Eduardo Corrado; Supervisor de Sonido y Grabación: Eduardo Castro; Supervisor de maquinaria Teatral: Roberto Pacienza; Supervisor de Salas: Vicente Dacunto; Supervisora de Sastrería: María E. de Fernbach; Supervisor de Seguridad: Horacio Beltre; Supervisor de Mantenimiento: Héctor Zancal; Prensa: Ricardo Pasteur Longo. (Fuente: Archivo Histórico TNC).

²⁷ El Taller de Garibaldi era una vieja construcción en ochava, en Rocha y Garibaldi, en el barrio porteño de La Boca donde funcionaba una carpintería la cual fue prestada para que Graziano realizara obras con sus elencos.

Algunas de las obras realizadas en el Taller de Garibaldi fueron “Fausto”; “Ondina”; “El Burgués”; “Sueño de una noche de verano” y “Romeo y Julieta” (Pájaro de Fuego N°18: 64). En el año 1975, Graziano obtuvo el Premio Molière por la dirección de “Ondina”: recibió la estatuilla de Molière y un pasaje para viajar a París junto con Alicia Berdaxagar como mejor actriz, Juan Carlos Puppo como mejor actor y Esther Ferrando como coreógrafa²⁸.

En distintos medios de comunicación, y ya ejerciendo su cargo como Director del TNC, Graziano aparecía representado como un hombre de teatro, accesible y sencillo en su andar: con guardapolvo y alpargatas, le gustaba estar cerca de los talleres y con la gente del teatro y lejos del escritorio o la oficina. Dicha representación se mantuvo a lo largo de su gestión, inclusive hacia 1980, algunos medios como la Revista Mercado reconocía su labor de gestión: *“desde hace tres años el Cervantes ha dejado de ser un elefante blanco que permanecía echado nueve de los once meses del año para convertirse en lo que es actualmente: un activismo propulsor de entretenimiento y cultura”*. (Revista Mercado 27/03/1980: 72)

Figura 4 – Rodolfo Graziano en su oficina (izquierda) y en el taller de lavado y planchado con personal del TNC (derecha)



²⁸ Graziano había ganado premios por sus obras en el Garibaldi. Y si bien asumió la dirección del TNC, no abandonó inmediatamente el espacio de la Boca. Según la prensa de la época, hubo continuidad en el taller de Garibaldi, al menos hasta 1977 y 1978.

Fuente: Artículo de Revista (S/nombre). Autora: Graciela Gravino. Fotos: Antonio Legarreta, Rafael Calviño y Jorge Aguirre (Archivo Histórico del TNC)

El presupuesto y la libertad de expresión: “el lema de austeridad y Mister Récord”

“Hoy, los empleados del Cervantes lo llaman cariñosamente “Mister Récord”. Por su permanencia en el cargo, por la cantidad de espectáculos que organizó, por los actores, por el público que acercó a partir de su gestión. (Tiempo Argentino 05/01/1983).

Tal como se mencionó en el capítulo anterior, a excepción de Gancedo, los Secretarios de Estado de Cultura expresaron y manifestaron su disconformidad en relación al bajo presupuesto que le destinó la Dictadura a dicha cartera.

Respecto del presupuesto destinado a las obras del Cervantes, en su libro autobiográfico Graziano planteó que *“era escaso”* y que, cuando le ofrecían algún dinero extra como reconocimiento a su trabajo, él pedía que ese monto fuera destinado a las producciones teatrales y a mejorar la paga de los actores. Así, afirmaba que su lema era la *“austeridad”* y que *“como buen ratón de teatro, recorro los depósitos tratando de rescatar lo utilizable y comienzo a transformar lo que encuentro de vestuario con pintura. Acción que me valió el mote de “mister soplete” (Graziano, 2021: 25).*

En una entrevista a la Revista Pájaro de Fuego, Graziano manifestó que el Cervantes tenía una rotación de personal reducida en un 70% y que el presupuesto alcanzaba hasta mitad del año y el resto se cubría con los ingresos de la boletería (fue logro de su gestión conseguir el reintegro de ese dinero que antes quedaba en la Secretaría de Cultura).

Además de las económicas, Graziano planteaba que había otras dificultades con las que se topó como funcionario público y que estaban vinculadas a las tramitaciones burocráticas que intervenían hasta para *“comprar un metro de madera”*. Esto, más las carencias económicas, limitaban la praxis de este director que pretendía que el Cervantes, en tanto centro cultural, estuviera en actividad permanente. De todas formas, destacaba, como un logro propio que, en 1979 teatralmente estuvo abierto casi todo el año” (Pájaro de Fuego N°18:65).

Respecto del presupuesto, y según su relato, Graziano pareció haber demostrado cierto pragmatismo e incluso estar dispuesto a ceder parte de su pago en pos de que la obras se llevaran a cabo. Sin embargo, se mantuvo más rígido en cuestiones vinculadas a la libertad de expresión tanto al momento de asumir el cargo y posteriormente. En sus memorias, Graziano cuenta que previo a tomar la Dirección se reunió con el Secretario de Estado de Cultura, Francisco J. Macías -y la Comisión que éste presidía- para fijar su posición en relación a cuestiones que no tenían que ver con lo económico. En palabras del propio Graziano:

“solo exigí plena libertad de acción tanto con las obras para representar como con los actores para convocar, sin ningún tipo de cuestionamiento o recomendación externa. Y debo decir que durante los ocho años de mi gestión todo se cumplió a rajatabla” (...)
(Graziano, 2021: 24)

Por otro lado, en otros periódicos de la época - y en diferentes notas - cuando se le preguntaba acerca de si existían trabas o restricciones que afectarían su libertad como Director del Cervantes Graziano manifestaba: *“ninguna traba”*, en cuanto a las propuestas presentadas. *“Libertades, muchas”*, en cuanto a la selección de los elementos y obras. *“Jamás nadie me discute nada, nunca me tacharon un libro”*. (Diario Tribuna, Rosario 14/04/1978). Distinto es el caso del Director del San Martín de la época Kive Staiff, que también dirigía un Teatro Público Municipal y realizó algunas críticas a cuestiones negativas de su tarea, como por ejemplo la dificultad de llevar adelante la cultura: *“en un país donde todavía la palabra “cultura” se toma muchas veces, como sinónimo de “subversión”* (Diario Crónica 20/06/1982: 4).

Asimismo, para Staiff no bastaba con subsidiar *“dos o tres teatros oficiales”* sino que era necesaria una política cultural. Y en ese sentido, según su visión, el Estado - a manos de la dictadura- consideraba a la actividad como algo frívolo y entonces, no dejaba más opción que apoyarse en las personas: el *“buen secretario de Cultura”* o el *“buen intendente”* (Diario Crónica 20/06/1982: 4).

En suma, para Graziano el Cervantes era ante todo teatro, aunque, según él, a veces se lo trataba como Ministerio (Pájaro de Fuego N°18, agosto de 1979: 65). Afirmaba que no

había intervención en la acción cultural con lineamientos de políticas culturales. Lo cual de alguna manera se corrobora cuando se observan los elencos de las obras, el repertorio y los premiados a nivel internacional. Es decir que, en estas instancias había una autonomía relativa a la hora de elegir actores y repertorio. Y digo relativa porque, como se verá más adelante con las giras, es posible advertir un encuadre con los lineamientos y puntos de los planes trazados desde la Secretaría de Estado de Cultura de la Nación.

Actos oficiales en el Teatro Nacional Cervantes

Además de la actividad artística, el Teatro fue, en algunas ocasiones, escenario de actos oficiales en los que participaron distintos funcionarios de la dictadura en algunos casos, con figuras del campo artístico, intelectuales e incluso autoridades internacionales.

Aunque estos actos se llevaron a cabo en el Teatro Nacional Cervantes, no he encontrado, hasta ahora, material de archivo, con la participación del entonces director del Teatro, lo cual hace suponer que la organización de los actos corrió por cuenta de Ceremonial y Protocolo del Poder Ejecutivo o directamente, estaban organizados desde la Secretaría de Cultura.

A los fines analíticos, los actos oficiales han sido clasificados en entrega de premios, homenajes y la cuestión Malvinas. Éstos tienen en común la utilización de los símbolos patrios, el himno nacional argentino y discursos que adhieren al “*ser nacional*”, reafirman “*la lucha contra la subversión*” y reivindican a personalidades de la cultura que son consideradas por ellos como “*paradigmas de conductas cívicas*”.

I) Entrega de Premios

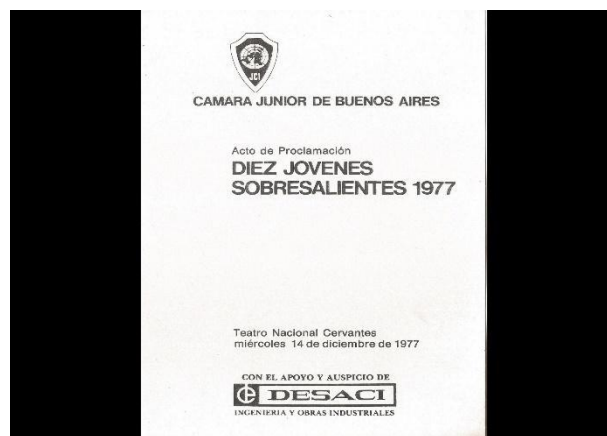
Ceremonia de Proclamación de los 10 jóvenes sobresalientes 1977 y 1978

El Acto de Proclamación de 10 jóvenes Sobresalientes era organizado por la Cámara Junior de Buenos Aires y su propósito era reconocer la labor de jóvenes destacados de diferentes disciplinas -científicas, culturales, etc.- a nivel nacional. Se realizó en el Cervantes en dos oportunidades y contó con la presencia de importantes funcionarios del gobierno Militar.

El 14 de diciembre de 1977, la selección de los ganadores estuvo auspiciada por la empresa DESACI - especializada en ingeniería y obras industriales-, cuyo Presidente, era el Ingeniero Luis Alberto García, quien hizo hincapié en que los valores de esta selección tenían su fundamento “*en dos pilares fundamentales: sensibilidad y conocimiento*” (La Razón 15/12/1977: 8). De la ceremonia participaron, además, distintas autoridades nacionales: el entonces Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea e integrante de la Junta Militar, Brigadier Orlando Ramón Agosti, el Ministro de Defensa de la Nación Brigadier mayor Klix, el director a cargo de la selección de 1977 Daniel Raúl y el presidente de la Cámara Junior, Guillermo Sánchez Saravia, entre otros.

Agosti tuvo centralidad en el acto ya que, además de presidirlo y dar un extenso discurso – en el que reafirmó que cuando “*la lucha contra la subversión*” finalice, *los temas de la juventud seguirán destacándose nítidamente como un desafío fundamental*” (La Razón 15/12/1977:9) – entregó estatuillas y diplomas a los jóvenes galardonados²⁹. (Clarín 15-12-1977: 12).

Figura 5 – Frente del Programa de Mano del Acto de Proclamación “Diez Jóvenes sobresalientes 1977”



Fuente: Archivo Histórico del TNC

²⁹ Los 10 Jóvenes distinguidos fueron: Ramón Luis Cerro, químico; Irma Constanzo, concertista de guitarra; Guillermo Jain Etcheverry, médico; Alberto Levy, economista; Horacio Maria Lynch, abogado; Carlos María Mazzei, médico; Gregorio Santiago Montes, médico veterinario; Eduardo Quel, ingeniero químico; Eduardo Héctor TAurozzi Girard, investigador y Juan Alfredo Tirao, físico. (La Razón 15/12/1977:9)

Por su parte, a la entrega de distinciones del año 1978 asistió el Gral. Albano Harguindeguy, que leyó un discurso en representación del presidente de facto Jorge Rafael Videla en el que además de felicitar a los premiados, destacaba el lugar preponderante de la juventud – “*que hace del entusiasmo y el desinterés sus virtudes más manifiestas*” - en el Proceso de Reorganización Nacional (La Nación, 22-12-1978).

Entrega del gran premio del Fondo Nacional de las Artes

El 30 de marzo de 1979, se realizó una ceremonia de entrega del Gran Premio Fondo Nacional de las Artes (FNA). El acto fue transmitido, además, por radio nacional y su red de emisoras. Fueron premiados, en forma respectiva a los años 1976, 1977 y 1978: el arquitecto Mario Roberto Álvarez; la bailarina Olga Ferri y el escritor y periodista Edmundo Guibourg. (La Prensa 31/03/1979: 12)

Participaron de la ceremonia en el Cervantes el Ministro de Cultura y Educación, Juan Rafael Llerena Amadeo; el Secretario de Cultura e interventor del Fondo Nacional de las Artes, Raúl Crespo Montes; el Secretario de Educación, José Ángel Paolino y los presidentes de las Academias Nacionales de Bellas Artes y de Letras, doctores Bonifacio del Carril y Ángel J. Battistessa, entre otras autoridades y personalidades del ambiente cultural y artístico³⁰.

En el discurso, el Secretario de Cultura Crespo Montes hizo mención a la institución dependiente de su cartera, reivindicó a su fundador Gral. Pedro Eugenio Aramburu, criticó a los gobiernos que sucedieron a “*ese prestigioso argentino*” por recortarle recursos económicos y burocratizar la estructura de dicha institución. Esas políticas, según -Crespo Montes- han trabado su acción y dificultaron el cumplimiento de la misión y objetivos para los que fue creada (La Prensa, 31/03/1979: 12).

³⁰Participaron además el presidente de la Academia Nacional de Derecho, Doctor Marco Aurelio Risolía; el rector de la Universidad de Buenos Aires, doctor ucas J. Lennon; el secretario de Cultura de la Municipalidad, Doctor Ricardo Freixá; el titular del Centro Argentino del PEN Club, señor Juan José de Urquiza; el presidente de ARGENTORES, señor Roberto Tálice; los doctores José Luis Gallardo, Victor M. Funes, José Maria Monner Sans, Margarita Argúas y Jorge L.García Venturini; los señores Julio Irazuzta, Dardo Cúneo, Antonio De Racco, Emilio Villalba Welsh, Ariel Ramírez, Santiago Gómez Cou, Lysandro Z.D Galtier; las señoras Berta Singerman, Iris Marga, Lolita Torres, Jeannette Arata de Erize, Virginia Carreño, Raquel Aguirre de Castro y Olga Fernández Latour, entre otras. (La Prensa, 31/03/1979: 12).

II) Homenajes

Homenaje a Victoria Ocampo y Jorge Luis Borges

A tres meses de su fallecimiento, el 27 de abril de 1979 se realizó en el Cervantes un Homenaje a Victoria Ocampo del que participó el dictador Jorge Rafael Videla, el Ministro de Cultura y Educación Juan Rafael Llerena Amadeo, Secretario de Estado de Cultura e Interventor del Fondo Nacional de las Artes, Crespo Montes y personalidades de la cultura y el Presidente de la Academia de Letras, profesor Angel Battistessa (Clarín 28/04/1979)

Durante el acto se leyó el Decreto 943 del P.E, mediante el cual se decidió nombrar al FNA -creado en 1958- "*Victoria Ocampo*". Se descubrió, además, una placa de mármol que posteriormente, sería colocada en el frente de la sede del Fondo (Clarín 28/04/1979). En su discurso, Videla mencionó y recordó al fundador de la institución, Pedro Eugenio Aramburu y exaltó la figura de Ocampo, quien para él podría ser presentada como un "*paradigma de conducta cívica*". Reivindicó también que acercó a los argentinos a los centros de la gran cultura del mundo, tuvo preocupaciones intelectuales, fue una defensora de la libertad, lo que le valió la persecución y la cárcel, sin que por ello modificará sus convicciones democráticas y humanísticas" (La Prensa 02/05/1979).

Figura 6 – Raúl Crespo Montes, Jorge Rafael Videla, Juan Rafael Llerena Amadeo y ángel Battistessa en el Homenaje a Victoria Ocampo- Salón Dorado del TNC.



Fuente: Autor desconocido. Colección del Archivo Histórico del TNC.

Es importante señalar que el homenaje a Ocampo coincide, por un lado, con el año en que la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH-OEA) visitó la Argentina con el propósito de elaborar un informe sobre la situación del país frente a las reiteradas denuncias por violaciones a los derechos humanos. Y, por otro lado, la figura de Victoria Ocampo, tal como se mencionó en el capítulo anterior, estaba vinculada a UNESCO, institución frente a la cual la Dictadura pretendía vincularse en pos de mejorar la construcción de su imagen a nivel internacional.

Por otra parte, el 29 de agosto de 1979, fue homenajeado Jorge Luis Borges con motivo de su octogésimo cumpleaños (La Opinión 31/08/1979:17) en un acto especial que contó con la presencia de autoridades nacionales, como el Secretario de Cultura, Crespo Montes, el Embajador de Francia, Jean Pierre Bernés, y personalidades de la cultura como los escritores Juan Liscano (venezolano), Alicia Jurado y Manuel Mujica Láinez.

El Secretario de Cultura se refirió a la deuda de gratitud del Estado Argentino para con investigadores, escritores y los trabajadores de la cultura en general y, en particular a todo lo que ha hecho Borges por la cultura (La Opinión 31/08/1979:17).

II) Cuestión Malvinas: adhesión al Fondo Patriótico y actos

El 2 de abril de 1982 estalló el conflicto bélico con Gran Bretaña por las Islas Malvinas. Algunos autores sostienen que la Dictadura se encontraba ya en decadencia, debido al desgaste económico y político. Sin embargo, la importancia histórica y la identificación simbólica con el reclamo de devolución de las Islas hizo que, tanto ese mismo día, como en los meses siguientes, vastos sectores de la sociedad -incluido una buena parte del campo artístico- expresaran su apoyo a la guerra.

En este contexto, la Subsecretaría de Acción Cultural de la Secretaría de Cultura de la Nación dispuso que, en todas las reparticiones de su dependencia se invitara al público a entonar el Himno Nacional, en adhesión a las manifestaciones de júbilo por la “*recuperación de las Islas*” (La Nación 4/4/1982). En ese sentido, en las funciones del Teatro Nacional Cervantes, el público, de pie, entonó las estrofas de la canción patria (La Nación 4/4/1982).

Asimismo, la Secretaría dispuso que el Cervantes contribuya al Fondo Patriótico con el importe de la recaudación mensual más alta desde el mes de mayo hasta diciembre (La Razón 15/05/1982). De esta manera, el Teatro Nacional anunciaba su participación en el Fondo Patriótico y en diferentes actos por Malvinas.

Por otro lado, en el marco de las transmisiones de ATC, cuya finalidad era recaudar fondos para la Guerra como el programa “*Las 24 horas de las Malvinas*”, los herederos de Alberto Vacarezza -titulares de los derechos de autor- se pusieron de acuerdo y permitieron la emisión de la obra “*El Conventillo de La Paloma*” (Diario Clarín 26/05/1982). En suma, fueron donados los derechos autorales al Fondo mientras que, ATC donó el importe total de la publicidad que se pasó durante el tiempo que transcurrió el programa (Diario Popular 23/05/1982).

La obra fue transmitida de acuerdo a la puesta en escena del Cervantes con la dirección de Rodolfo Graziano³¹. La misma había sido grabada un año antes pero no fue posible su emisión dado que, no hubo acuerdo con los herederos del autor (Diario Popular 23/05/1982).

Las obras presentadas, elencos y “las listas negras” de la dictadura y los premiados con el Moliere

Las obras presentadas: repertorios, la dirección artística de Graziano, los autores nacionales y los “prohibidos”

Durante los 7 años que duró la gestión de Rodolfo Graziano, hubo en el Teatro Nacional Cervantes actividad ininterrumpida. Durante el primer año, es decir entre mayo y noviembre de 1976- no hubo temporada oficial completa. No obstante, hubo presentaciones de teatros universitarios de Buenos Aires y Tucumán; Compañías extranjeras -Compañía Francesa DENIS LLORCA, JEAN-FRANCOIS PRÉVAND y Actors’ Company, Gran Bretaña-; recitales de poesía- Berta Singerman con Tres Recitales de Poesía-; espectáculos de danza; conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional, Orquesta Juan de Dios Filiberto y

³¹ El elenco que encabezó “El conventillo de La Paloma” estuvo compuesto por Mari Concepción Cesar, Ricardo Darín, Carlos Estrada, Herminia Franco, María Rosa Gallo, Santiago Gómez Cou, Raúl Lavié, Perla Santalla y Carmen Vallejos.

otros como infantiles (Seibel, 2010: 116). Y, en noviembre de 1976, se presentó un clásico español “*El rapto de Medora*”, de Lope de Rueda, bajo la dirección de Juan José Bertonasco.

La mayoría de los espectáculos del período dictatorial estuvieron dirigidos por el propio Rodolfo Graziano. Incluyendo las reposiciones, dirigió, en el Cervantes (sin contar las giras), alrededor de 25 obras entre 1977 y 1983. Las piezas teatrales presentadas se caracterizaron por ser en su mayoría clásicos (griegos, británicos, franceses, italianos y argentinos), con pocos estrenos de autores nacionales y escasos contemporáneos.

En la temporada oficial de 1977, luego de su gira por Europa³², Graziano dirigió tres obras: “*La importancia de llamarse Ernesto*”, del autor irlandés Oscar Wilde (que suspendió funciones un mes para que interprete sus producciones la Comedie François); “*La farsa del corazón*”, de Atilio Betti. Y “*Hamlet*”, de Shakespeare, adaptada por Emilio Stevanovich y protagonizada por el actor Rodolfo Bebán. Además de los espectáculos teatrales, hubo charlas y musicales a cargo de diferentes orquestas. La temporada teatral finalizó en diciembre con “*El ballet de aquí a la vuelta*”, un espectáculo de humor dirigido por Esther Ferrando y del que participó Rubén Szuchmacher como asistente de dirección y bailarín.

Según el Diario “La Prensa”, en una nota titulada “*de cómo el éxito llega a un teatro*”, se narra como el Teatro Cervantes ese año fue “*tocado por el éxito*”- al punto tal que habilitaron el paraíso, mientras en las plateas colocaban sillas-. Graziano explicaba a la prensa el éxito a partir de distintos motivos: los autores clásicos; la publicidad propia, es decir, que a falta de publicidad eran colocados los carteles con el reparto y las fotos a las paredes de la calle; y a la “*iniciativa de refrescar el elenco no estable con figuras provenientes del teatro comercial o estrellas de la televisión*” (La Prensa 8/11/1977). No obstante, el éxito obtenido, Graziano reprochaba a los críticos teatrales la indiferencia y falta de difusión para con la obra del autor nacional “*La farsa del corazón*”. (La Prensa 8/11/1977).

³² En enero y febrero de este año Graziano viaja a Europa - Francia, Italia, España e Inglaterra - con el Premio Moliere obtenido en 1975. Y, mientras tanto, a partir de febrero, en el Cervantes se presentan obras de diferentes grupos de teatro del interior como Grupo TEATRIKA (Rosario), Ballet BRANDSEN, Grupo Teatral la Llanura (Santa Fe) y la Escuela de Teatro de La Plata.

En el año 1978 - mismo año del Mundial de Fútbol en Argentina- en la cartelera del Cervantes fue repuesta “*la importancia de llamarse Ernesto*” y “*el ballet de aquí a la vuelta*”, que salió de gira por las provincias. Se presentaron también dos clásicos con la dirección de Graziano: “*El abanico*”, de Goldoni, y “*Martín Fierro*”, del autor argentino José Hernández.

Las obras ofrecidas este año tuvieron también muy buena asistencia del público. Las tres producciones del Cervantes tuvieron 97.122 espectadores y realizaron 201 funciones. Siendo los espectadores de los elencos extranjeros alrededor de 6.242. “*Martín Fierro*”, con un elenco, integrado por actores y cantantes muy populares³³, tuvo 45.691 espectadores en 79 funciones (Seibel, 2010: 108).

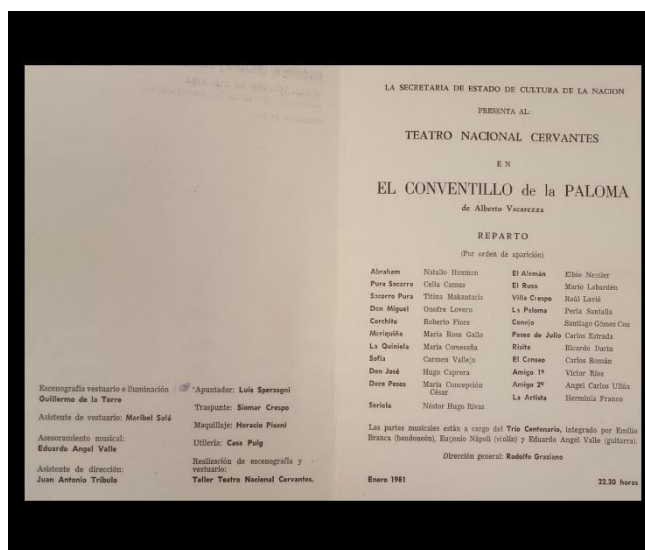
Durante 1979, y a modo de promover la actividad teatral, la Secretaría de Estado de Cultura, mediante una resolución, estableció un cupo de 50 localidades, de manera gratuita, para las asociaciones cooperadoras de las escuelas de Capital Federal y Gran Buenos Aires. La medida permitía la asistencia de estudiantes y sus padres a las funciones que se ofrecían en el Teatro Cervantes y buscaba fomentar la difusión, promoción y desarrollo de las expresiones artísticas de mayor relevancia nacional e internacional que se pongan en escena. Con esta resolución la Secretaría cumplía con el deber de “*acercar la cultura al pueblo*” (Clarín 28/01/1979: 87). En ese año, y dado su éxito y buena recepción por parte de los espectadores, se repuso “*Martín Fierro*” y fue presentada en Mar del Plata y en Bolivia.

Por otro lado, este año Graziano estuvo a cargo de la dirección de “*Edipo Rey*” –que, primero se estrenó en Río Cuarto (Córdoba), y después en el Cervantes- y del clásico europeo, “*El sombrero de Paja de Italia*”, con traducción a cargo de Emilio Stevanovitch. El elenco

³³ Ver anexo con las fichas técnicas en las cuales se detallan los nombres de los integrantes de los elencos de las obras del TNC, dirección, etc.

de ésta última obra incluía artistas que integraban las “*listas negras*” de la dictadura³⁴, como Onofre Lovero³⁵.

Figura 7 – Interior del Programa (tríptico) de la obra “El Conventillo de la Paloma” de la que Onofre Lovero formó parte del reparto (como Don Miguel) en la temporada de 1981.

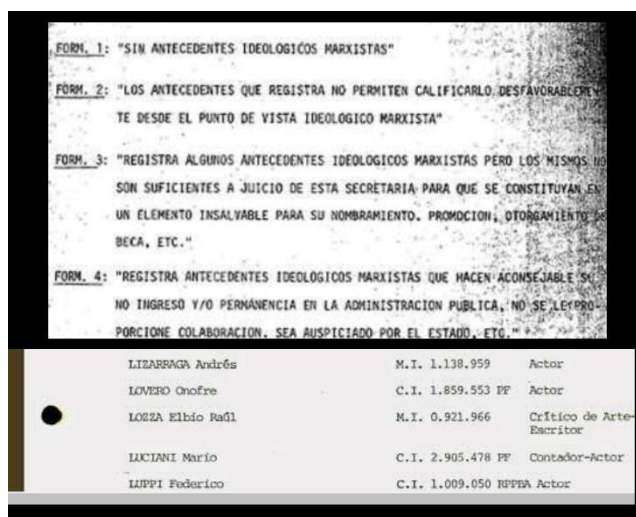


Fuente: Archivo Histórico del TNC

³⁴ El 31 de octubre de 2013, en el Edificio Cóndor fue hallada documentación vinculada a las actuaciones de la Junta Militar entre 1976-1983. Entre esa documentación estaban las llamadas “*listas negras*” de intelectuales, músicos, comunicadores y artistas. Las “*listas*” eran divididas en grupos, de acuerdo “al nivel de peligrosidad”, según lo percibían los responsables del terrorismo de estado. Abarcaban 4 fórmulas. En la “*Fórmula 1*”: estaban calificados aquellos que no tenían “*antecedentes ideológicos marxistas*”; en la “*Fórmula 2*”: a quienes sus antecedentes “*no permitían calificarlo desfavorablemente desde el punto de vista ideológico marxista*”; “*Fórmula 3*”: quienes revestían antecedentes marxistas, “*pero no eran lo suficientemente insalvable como para un nombramiento, beca o promoción*”. Y “*la fórmula 4*”, de mayor “*peligrosidad*”, eran aquellos a quienes no se podía emplear, ni promover, ni otorgar beneficios porque “*registraban antecedentes ideológicos marxistas*”. La Junta Militar se encargó de la confección de las listas y creó un organismo específico para coordinar la tarea el Equipo Compatibilizador Interfuerzas (ECI) en el cual confluían representantes de la SIP y de la SIDE (Listas Negras. Ministerio de Defensa de la Presidencia de la Nación, 2013: 1 a 6) (Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/listasnegras.pdf>)

³⁵ Participó en varias obras: El abanico; el sombrero de paja de Italia; Ciclo Escuchando Teatro; Edipo Rey; La mujer Silenciosa; Conventillo de la Paloma; El enfermo imaginario.

Figura 8 – Fórmulas utilizadas en la calificación de personas (arriba) y (abajo) fragmento de una de las listas confeccionadas durante la última dictadura militar (1976-1983)



Fuente: Ministerio de Defensa. Presidencia de la Nación. Folleto Listas Negras de artistas, músicos, intelectuales y periodistas.

En las “listas negras” – cuyos documentos oficiales fueron hallados en 2013- hay actores y actrices que participaron en obras centrales del Cervantes entre ellos: Lydia Lamaison (“Fedra”; “Un Guapo del 900” y “Hoy ensayo hoy”), Hugo Midón (“La farsa del Corazón”; “La importancia de llamarse Ernesto”), Elsa Berenguer (“La importancia de llamarse Ernesto”; “El Abanico”) e Inda Ledesma (Festivales de Teatro). Estos artistas, en las listas de 1979, fueron catalogados por la dictadura con carácter de “*peligrosidad*” que los incluía en la “*fórmula 4*” esto es: “*registraban antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso y/o permanencia en la administración pública*”.

Por otro lado, han aparecido en Córdoba, a partir de un testimonio reciente, correspondiente a la hija del ex dueño del Teatro de la Comedia de Córdoba³⁶, Francisco Rivilli, un listado con nombres que fue entregado -durante la dictadura- por Luciano

³⁶ El general Menéndez le dio en mano a Rivilli las listas negras de quienes no podían presentarse en el teatro La Comedia. Según el testimonio de su hija, Menéndez hizo entrega del listado bajo amenazas a él y su familia. (<https://elobjetivo.com.ar/contenido/63456/el-hombre-que-se-aferraba-a-que-donde-hubo-un-teatro-debe-haber-otro-teatro>)

Benjamín Menéndez³⁷. En dichos listados, constan nombres como María Rosa Gallo, Pepe Soriano, China Zorrilla, entre otros (ver anexo). Y, además, se mencionan los actores disolventes, largometrajes no aconsejados y discos – autores e intérpretes prohibidos.

Asimismo, para la temporada de 1979, Graziano convocó a Julio Ordano en la dirección de “*Los mirasoles*”, de Julio Sánchez Gardel. Es importante mencionar que, la producción de Julio Ordano, en el ámbito independiente, fue censurada en 1977 – concretamente con la obra “*Juegos a la hora de la siesta*” – porque se consideraba que en el espectáculo se advertía una “*clara intención disociadora toda vez que tiende a destruir y menoscabar valores fundamentales que hacen al ser nacional*” (Schcolnicov, 2022: 5). No obstante, esto no impidió que Graziano lo convocara a la programación del teatro oficial. Ese mismo año, también fue presentada “*Que Irene Duerma*”, de la autora Alma Bressan, bajo la dirección de Julio Baccaro, proveniente -y con trayectoria- en el circuito de teatro independiente.

Igualmente, durante este año, las obras “*Martín Fierro*”, “*Edipo Rey*” y “*Los Mirasoles*” fueron grabadas en versiones televisivas en Canal 11 y transmitidas luego en el ciclo Teatro Universal, Canal 8 de Córdoba. Mientras que, Edipo Rey se grabó además en Radio Rivadavia y se transmitió en el programa de Antonio Carrizo “La vida y el canto” (Seibel, 2010: 109).

Según los registros del libro de Boletería del Teatro, durante 1979 se realizaron 190 funciones con alrededor de 80.000 espectadores, siendo las más vistas las dirigidas por Graziano, “*Edipo Rey*” y “*Sombrero de Paja de Italia*”. Mientras que en menor medida lo fue “*Mirasoles*” y “*Que Irene Duerma*”.

Por su parte, para la temporada de 1980 Graziano convocó un nuevo nombre para la dirección de “*La mujer silenciosa*” - traducida y adaptada por Stevanovich-. Se trató de Jorge Petraglia, quien era uno de los principales representantes de la puesta en escena neovanguardista de la década del 60 en el instituto Di Tella y contaba con una amplia trayectoria y con experiencia en la programación oficial, tanto en el TNC -durante la década

³⁷ Fue General y Jefe del Tercer Cuerpo de Ejército durante la Dictadura cívico-militar (1976-1983).

del sesenta- como en el Teatro Municipal San Martín (Schcolnicov, 2022: 7). A su vez, Graziano dirigió ese año “*Edipo en Colono*” de Sófocles - adaptada por Onofre Lovero- y el “*Conventillo de la Paloma*”, de Alberto Vacarezza, para la cual incluyó, nuevamente, actores muy populares de cine y televisión, alcanzando así un récord de permanencia en cartelera y en cantidad de espectadores (Seibel, 2010:111). Ese año también se presentó, “*Alicia en el país de las maravillas*” por la compañía de la Comedia Merlo-Civera-Aparicio de España.

En 1981 Graziano vuelve a dirigir el “*Conventillo de la Paloma*”, “*Pigmalión*”, de George Bernard Shaw y “*El enfermo imaginario*”, de Moliere. Y hacia 1982, convocó nuevamente a Julio Baccaro para la dirección de “*Elvira*”, de Jean Racine. Mientras que él dirigió dos obras de autores nacionales: “*Un Guapo del 900*”, de Samuel Eichelbaum, y “*Las de Barranco*”, de Gregorio de Laferrere, a cuyo estreno asistió el Secretario de Cultura Gancedo (Convicción 07/03/1982). Y, un clásico del francés, Jean Racine, “*FEDRA*”, traducido por Manuel Mujica Láinez.

Hacia 1983, se repuso “*Las de Barranco*” en el Teatro de la Ribera³⁸ y, en el Cervantes, un “*Guapo del 900*”. Además, Graziano dirigió ese año “*Sueño de una noche de verano*”, de Shakespeare.

En síntesis, en cuanto al sistema de repertorio podemos diferenciar dos grandes grupos: los autores europeos clásicos – Ben Jon, Carlo Goldoni, Shakespeare, Wilde, etc.- que eran los elegidos por Graziano para el Cervantes y que, tenían que ver con los autores más representativos del teatro occidental y que, apelaba a convocar a las audiencias. Y, por otro lado, algunas obras de autores argentinos de la primera mitad del siglo veinte, como Vacarezza, Laferrere, Eichenbaum, Berti y de Las Llanderas (Schcolnicov, 2022: 6). De alguna manera, el sistema de repertorio se encontraba en sintonía con los paradigmas de la cultura legítima valorada por el gobierno militar, reivindicando la vigencia de la “tradición cultural”, con una mirada más bien folclórica y cristalizada de la cultura nacional, ajena a la violencia y la conflictividad política y social de la época (Schcolnicov, 2022: 6). No obstante,

³⁸ El Teatro de la Ribera se construyó en el año 1971 en unos terrenos donados por el pintor Benito Quinquela Martín al Consejo Nacional de Educación que posteriormente, fueron transferidos a la entonces Subsecretaría de Cultura. En 1979 se realizó la transferencia a la Secretaría de Cultura de la Nación y se efectuaron las tareas de refacción. (Seibel, 2010:114).

en la gestión de Graziano se les dio visibilidad a los autores contemporáneos argentinos en el ciclo “Escuchando Teatro” y convocó a diferentes actores y actrices que integraban las listas negras.

Los ciclos semimontados y los autores nacionales contemporáneos

El Ciclo “*Escuchando Teatro*” se realizó en los años 1979, 1982, 1983 y fue coordinado por Luis Ordaz. Consistió en ciclos semimontados, realizados en el Salón Dorado con entrada libre, en los cuales se realizaban lecturas de obras de autores argentinos no estrenadas. Luego de la lectura, el público -que era numeroso - respondía a un cuestionario y emitía opiniones sobre las obras. Y, por ejemplo, en el caso de la obra “*Que Irene Duerma*”, de Alma Bressan, tuvo una recepción favorable por parte del público que influyó en su posterior estreno.

Si bien en el Cervantes, durante la gestión de Graziano, no se presentaron estrenos de autores nacionales contemporáneos, en estos ciclos sí se exhibieron obras inéditas de autores como Lucila Félva, Alma Bressan, Jorge Grasso, Carlos Pais o Pablo Palant. Lo cual le dio visibilidad a un conjunto de autores argentinos emergentes (Schcolnicov, 2022) y brindó un espacio para la dirección de otros artistas, más allá de Graziano, como Natalio Hoxman, Onofre Lovero, Vera Leban, Francisco Fuente Buena, entre otros.

Figura 9- Interior de programa (tríptico) de la obra “*Que Irene Duerma*”. En el texto de la izquierda se destaca que, las presentaciones quincenales ofrecidas por el Cervantes “ *fueron un modo de paliar – de manera muy modesta, por supuesto- la siempre angustiosa situación del autor nacional – en general, carente de palestra donde poner a prueba sus condiciones*”.

En las diferentes gestiones analizadas en el capítulo 1, se presentaron los planes elaborados desde la Secretaría de Cultura, en las cuales pueden observarse que las preocupaciones enunciadas - en relación a la identidad cultural y a la “*invasión de cultura*” en las “*áreas de frontera*”- estaban presentes.

En ese sentido, el “*Plan de Política Cultural en zona de frontera*”, que tuvo lugar durante la gestión de Gancedo, constituye una síntesis de preocupaciones comunes y, al mismo tiempo da cuenta de que, para la dictadura, la promoción de las acciones culturales contribuía a la seguridad y defensa nacional ya que, entre otras cosas, afirmaban la identidad cultural y la proyección de la cultura nacional en las naciones vecinas.

Entre todas las actividades³⁹ que promovieron los funcionarios de la Secretaría de Cultura, estuvieron las vinculadas al Teatro Cervantes. En la gestión de Crespo Montes por ejemplo, se previó y ejecutó un plan de giras, a nivel nacional e internacional, con actores de la Comedia Nacional. Giras que, por otro lado, tuvieron continuidad en la gestión de Gancedo con el llamado “*Plan 10*”.

Entre 1976 y 1977 no hubo giras programadas por el interior del país, aunque sí se realizó “*El Festival de Teatro del Interior*”, en el Cervantes, en el cual se presentaron elencos de distintas provincias. Asimismo, en dicho periodo, además de las obras de la temporada, la Orquesta Sinfónica realizó también sus conciertos.

Las giras de la Gestión de Graziano comenzaron a realizarse en 1978 con “*El ballet de aquí a la vuelta*”, en el Teatro Opera en Salta, y con “*Martín Fierro*” - dirigida por Graziano y con un numeroso elenco entre los que estaban Raúl Lavié, Santiago Gómez Cou, Walter Santa Ana, Ricardo Darín, Rey Charol entre otros- que fue presentada en el Teatro Solís de Uruguay.

³⁹ Se organizaron también Festivales, visitas de artistas y personajes famosos, funciones de cine y obras de teatro. Rodríguez plantea además que la Gendarmería tuvo un programa de Acción Cívica” que tenía como propósito la difusión artística, cultural y deportiva en las zonas de frontera cuyo fin era acercar a las comunidades a las prestigiosas figuras de estos campos. El corredor automovilístico, Juan Manuel Fangio, y jugadores de fútbol del Mundial 78 fueron algunas de las figuras que se acercaron a las fronteras en el marco de estos programas. (Rodríguez, 2010:6)

En 1979 es el año en que se realizan la mayor cantidad de giras nacionales e internacionales. Las obras que más giras realizaron a nivel nacional fueron “*El ballet de aquí a la vuelta*”; “*Martín Fierro*” y “*Edipo Rey*”. El circuito de estas obras fue -entre octubre y diciembre- Corrientes, San Nicolás (Bs As), Rafaela (Santa Fe), Santa Fe, Rosario, Posadas (Misiones), Río Cuarto (Córdoba), Mendoza. Mientras que, “*Los mirasoles*” recorrió Catamarca, Salta, Jujuy, Córdoba, Corrientes y San Nicolás (Bs As).

Además, se repuso “*Martín Fierro*” en el Teatro Auditórium de Mar del Plata y, en mayo, fue presentada en el Teatro Municipal de Bolivia⁴⁰. Por su parte, “*Edipo Rey*” se estrenó en Río Cuarto (Córdoba) y contó con la presencia del Secretario de Estado de Cultura, Raúl Crespo Montes. De acuerdo a la prensa de la época, estrenar en una provincia del país, fue un acontecimiento registrado por primera vez en la historia del teatro argentino (El Pueblo. Río Cuarto CBA. 09/02/1979). No obstante, volvería a repetirse en Catamarca ya que, a 100 años del nacimiento del autor J. Sánchez Gardel, se estrenó “*Los Mirasoles*” en aquella provincia, con dirección de Ordano. Y lo mismo ocurrió en 1980 con “*Edipo en Colono*”, de Sófocles, en el Teatro Municipal de Río Cuarto. Asimismo, Luis Ordaz realizó diferentes charlas denominadas “*Nuestro Teatro de Siempre*” con escenas y actores de las obras presentadas.

Por otro lado, antes del comienzo de la temporada oficial de 1981 en Buenos Aires, “*El conventillo de La Paloma*” se presentó en Mar del Plata en el Teatro Auditórium - y contó con la presencia del Secretario de Cultura Julio Gancedo - y luego, giró por el país por Córdoba, Mendoza, San Juan, Paraná, Corrientes. Hacia 1982 “*Un guapo del 900*” se estrenó en Corrientes y “*Fedra*”, en Córdoba, y luego pasó por Río Cuarto. Mientras que, “*Elvira*”, bajo la dirección de Baccaro, lo hizo en Santa Rosa (La Pampa). Luego de su estreno, estas obras se presentaron en el Cervantes, y giraron por Mendoza, San Juan, Córdoba, Catamarca, Santiago del Estero, Santa Cruz, Entre Ríos. Y, en el caso de “*Las de Barranco*” fue a Montevideo (Uruguay).

⁴⁰ Un recorte periodístico titulado: “*Un plan para consolidar las relaciones culturales*”, destacó la afluencia de 1200 personas en tres funciones, una protocolar y dos abiertas (La Nación, 04/06/1979)

En 1983, “Las de Barranco” se presentó en el Teatro Auditórium de Mar del Plata y luego, giró por Catamarca, Rosario, Mendoza, Córdoba, Salta y Jujuy.

Celebración del Día Mundial del Teatro y entrega de los Premios Moliere 1981 y 1982

En el Cervantes se han llevado adelante las entregas de “*Los Premios Moliere*”, entregados por la Embajada de Francia y Air France - y “*Pepino el 88*”⁴¹ – otorgados por el INET-. En este apartado me concentraré en los premiados con el Moliere en 1981 y 1982 dado que, si bien el régimen dictatorial continuaba, fueron premiados artistas que integraban las listas negras y durante el acto se leyeron discursos que denunciaron la censura y la falta de libertad en el medio artístico.

El 27 de marzo de 1982 el Centro Argentino del Instituto Internacional del Teatro (ITT) organizó, en el Teatro Nacional Cervantes, el acto por el XXI Día Mundial del Teatro. Si bien el evento no fue un acto organizado oficialmente, tuvo una alta concurrencia, y participaron artistas locales - como Donna Carroll, Iris Marga, Luisa Vehil, Lidia Lamaison, Federico Luppi, Norma Aleandro, Alfredo Alcón (los últimos 4 integraron las listas negras)- y figuras de la órbita internacional vinculadas a UNESCO.

Durante el acto, Luppi leyó un mensaje de Víctor Massuh, Embajador argentino ante la UNESCO, en el cual hacía referencia al acto criminal de incendios de teatros⁴² y realizaba, como valor, la libertad de expresión (Clarín 29/03/1982). Por su parte, Alfredo Alcón leyó en la ceremonia un texto de Federico García Lorca dedicado a los actores.

⁴¹ El jurado correspondiente a los Premios “*Pepino el 88*” estuvo integrado por miembros del campo teatral (críticos, investigadores, actores y directores) y sólo incluyó, del ámbito oficial, al Director del INET, por lo cual en las entregas del bienio 1981-1982 fueron premiadas las labores de actuación y dirección de “Teatro Abierto”: Luis Brandoni – por Gris de ausencia- y Beatriz Matar – por Oficial Primero-. (Mogliani y Ricatti 2021:3)

⁴² La madrugada del 6 de agosto de 1981 un comando militar incendió las instalaciones del Teatro del Picadero tan sólo una semana después de la inauguración de Teatro Abierto, aquel ciclo mítico impulsado por un colectivo de dramaturgos que Osvaldo Dragún definió alguna vez como “marginal, contrabandista y fuera de todo circuito de promoción” (Página 12, 08/08/2021). En la revista Pájaro de Fuego Graziano sostuvo que después del incendio del Picadero, una de las conversaciones fue trasladarlo al Cervantes. La idea fue recibida por Gancedo aunque no se pudo concretar por otros motivos. Graziano apoyo a Teatro Abierto y varios de los ensayos de los elencos se hicieron en el Cervantes (Pájaro de Fuego N°40 1982 p 49)

La ceremonia culminó con los Premios Moliere 1981- entregados por la Embajada de Francia y Air France- y fueron premiados Norma Aleandro, por mejor actriz; Pepe Soriano, como mejor actor; Emilio Alfaro, como mejor Director y Saulo Benavente, como escenógrafo, recibió el premio de categoría especial (Convicción, 31/03/1982). Mogliani y Ricatti (2021) plantean que los jurados de los premios no oficiales, como por ejemplo los Moliere, estaban integrados totalmente por miembros del campo teatral, sin injerencia del poder militar y que, además el campo artístico conservó una relativa autonomía de sus instituciones legitimantes y que esto puede comprobarse en los diferentes premios teatrales entregados durante estos años (Mogliani y Ricatti, 2021: 3). No obstante, hay que tener en cuenta que en la celebración intervenía la política exterior mediante la UNESCO y la Embajada de Francia.

Un año más tarde y posteriormente a Malvinas, en el XXII Día Mundial del Teatro los discursos de los participantes fueron más directos y los premiados con el Moliere 1982 denunciaron las políticas de la dictadura. En esta ocasión los premios fueron para Luis Ordaz -categoría especial-, Omar Grasso -mejor dirección-, Jorge Rivera López, mejor actuación masculina- y María Rosa Gallo -mejor actuación femenina-. Durante la entrega de premios la reconocida actriz, Luisa Vehil, pronunció el discurso central en el que enfatizó: *“queremos crear en libertad y a todos los nuestros trabajando en su propia tierra”* (Clarín 6/4/1983). *“Queremos de los gobiernos apoyo moral y económico. (...) Necesitamos crear y trabajar en libertad, sin censura ni prohibiciones”*. (La Nación 10/04/1983).

En resumen

En síntesis, la gestión de Rodolfo Graziano se mantuvo durante todo el periodo dictatorial con actividad ininterrumpida. Designado por el secretario de Estado de Cultura, Francisco Macías, y proveniente de un espacio vinculado al teatro independiente, como el Taller de Garibaldi, el director del TNC construyó un estilo propio y mostró pragmatismo en cuanto a cuestiones vinculadas al presupuesto del TNC, de por cierto escaso. Aunque esto no limitó que se lleven adelante numerosas presentaciones y puestas en escenas.

Durante su gestión, se desarrollaron en el edificio del Teatro una serie de actos oficiales de los que participaron altos funcionarios de la dictadura cívico-militar, entre ellos,

los dictadores Jorge Rafael Videla, Orlando Ramón Agosti y Albano Harguindeguy. No obstante, estos eventos parecen estar organizados por fuera de su dirección. Como así también, la participación y adhesión en el Fondo Patriótico por la causa Malvinas que fue dispuesta desde la órbita de la Secretaría de Cultura.

Por su parte, no hay documentos -hasta el momento- que den cuenta de la injerencia de la Secretaría de Cultura en la selección del repertorio, ni de los actores para sus puestas. Con lo cual podría pensarse que manejó una autonomía relativa en estos aspectos. Cabe destacar que, la mayoría de los espectáculos del periodo estuvieron dirigidos por el propio Graziano -excepto los dirigidos con Julio Ordano, Julio Baccaro y Jorge Petraglia- siendo la mayoría de las piezas teatrales presentadas clásicos, con algunos estrenos de autores nacionales y escasos contemporáneos. No obstante, le otorgó visibilidad a los autores argentinos en el ciclo “Escuchando Teatro” y, además, convocó a artistas prohibidos que integraban las listas negras.

En cambio, las giras realizadas por el interior y el exterior del país parecen estar enmarcadas dentro de los planes y acciones promovidos desde la Secretaría de Cultura que hacían hincapié, ya desde la gestión de Casal, en el carácter federal, la integración cultural y la preocupación por las áreas de frontera. Aspecto que, cobrará más fuerza con la Gestión de Crespo Montes, en la cual se anuncia el Plan de Giras con la Comedia Nacional tanto a nivel nacional como internacional. Es interesante remarcar, por un lado, que el propio secretario participó en algunas de estas giras junto con Graziano y parte del elenco. Y por otro, que la mayor cantidad de giras se dio entre los años 1978 y 1979, coincidiendo en parte con el aumento presupuestario otorgado por el perpetrador Videla, en el marco de la campaña anti argentina, cuyo foco principal era reafirmar los valores y objetivos de la dictadura, frente al desprestigio y las denuncias por violaciones de derechos humanos en el exterior.

Asimismo, en el Cervantes se llevaron a cabo las entregas de los premios Moliere y Pepino 88, que otorgaba el INET. Durante estos eventos, fueron premiados artistas que integraban las listas negras, pero, además, durante la ceremonia se leyeron discursos que denunciaban la censura y la falta de libertad que sufrían los artistas a mano del régimen. Incluso, con posterioridad a Malvinas, y con la crisis interna de la dictadura desatada, Luisa Vehil denunció el exilio y pidió crear y trabajar en libertad.

Durante la dictadura, el TNC, bajo la gestión de Graziano lejos de la censura y la prohibición, fue el escenario de una intensa producción teatral y artística que coexistió en algunas ocasiones, con actos oficiales y presencia militar. No obstante, el único Teatro Nacional del país convocó una gran afluencia de público, presentó un repertorio variado y albergó a diferentes artistas sospechados y prohibidos por el régimen militar.

Capítulo III - Una aproximación a las representaciones de los artistas acerca de la gestión de Rodolfo Graziano en el TNC

Con la intención de ser profundizado en un proyecto futuro, este último capítulo tiene el propósito de indagar y establecer una aproximación a las representaciones⁴³ de los artistas sobre el periodo de la gestión de Graziano en el Cervantes. Es decir, se busca pensar algunos aspectos de la gestión analizada desde otra arista: la experiencia de los sujetos que protagonizaron la historia y que significan esos hechos por intermedio de su propia memoria.

En ese sentido, se consideran significativos los aportes testimoniales ya que, por un lado, revisten importancia en la reconstrucción de algunos hechos del periodo analizado. Y por otro, contribuyen a la construcción de memoria y aportan reflexiones sobre el Cervantes en particular, y desde una mirada más general, de las políticas culturales y el campo artístico de la época.

Se recuperan, entonces, los casos de dos artistas: Ingrid Pelicori y Rubén Szuchmacher, obtenidos mediante entrevistas. Ambos trabajaron en las obras y en las giras de los teatros oficiales (TNC y TMGSM) entre 1976 y 1983. Y participaron también del ciclo de Teatro Abierto. Asimismo, tuvieron vínculos con el teatro comercial e independiente - como el Payró- y espacios no convencionales- el CAYC⁴⁴ o el Instituto Di Tella- participaron en el elenco estable del San Martín y en producciones cinematográficas muy reconocidas.

⁴³ Las representaciones sociales pueden ser definidas como imágenes que contienen un conjunto de significados, sistemas de referencias que nos permiten interpretar o dar sentido a diversos hechos, acontecimientos o fenómenos que nos suceden en nuestras vidas (Jodelet, 1993: 472). Es decir, las representaciones son una forma de interpretar nuestra realidad cotidiana, donde lo social es captado a partir de códigos, valores e ideologías relacionadas con las posiciones sociales específicas y en un determinado contexto en el cual los sujetos y los grupos sociales despliegan su bagaje cultural (Pallini, 1997:2).

De esta forma, las representaciones contienen elementos que circulan en el medio cultural e influyen sobre los comportamientos sociales. En otras palabras, son los modos en que una sociedad o un grupo determinado se expresa, utilizando los sistemas de codificación e interpretación brindados y aprehendidos a través del grupo y, al mismo tiempo, conllevan la proyección de valores y aspiraciones de dicho grupo (Pallini: 1997: 2)

En ese sentido, las representaciones sobre algunos aspectos de la gestión de Rodolfo Graziano, durante la última dictadura cívico-militar, permiten dar cuenta de una dimensión cotidiana del contexto en general, y del campo teatral oficial en particular y nos permiten acercarnos al modo en que algunos artistas del campo teatral lo han vivenciado.

No obstante, vale aclarar que, por un lado, esas representaciones son una interpretación de la realidad y de las experiencias vividas por los actores sociales. Y por otro, siguiendo a Bourdieu, que van a variar según la posición que ocupen en el campo, sus habitus y el lugar que ocupen en el espacio social. (Pallini, 1997:2)

⁴⁴ El Centro de Arte y Comunicación (CAYC) fue fundado en Buenos Aires en 1996 por Jorge Glusberg y jugó un papel importante en el desarrollo del conceptualismo en Argentina, como así también en el empleo de nuevas tecnologías en el terreno de la creación y en la discusión sobre la identidad del arte latinoamericano.

En el caso de Ingrid Pelicori fue convocada en 1980, por Kive Staiff, para la gira por Latinoamérica del Teatro San Martín. En 1981, participó del elenco de la obra “El enfermo imaginario” bajo la dirección de Rodolfo Graziano. Y, a partir del año 1983, formó parte del elenco estable del TMGSM.

Por su parte, Rubén Szuchmacher participó, en el año 1977, en “Historia de la Danza” en el TMGSM y, en 1978, en el TNC, en “El ballet de aquí a la vuelta”, ambas producciones dirigidas por Esther Ferrando. Asimismo, en 1979, en el marco de las giras del TNC, viajó por diferentes provincias del país con este último espectáculo.

Los casos fueron seleccionados teniendo en cuenta las trayectorias personales y laborales de los artistas y su participación en obras y giras del TNC en el periodo analizado. De esta forma, se consideran representativos para el objetivo de este capítulo, pero de ninguna manera pretenden agotar o ser extensibles a la mayor parte del universo de representaciones de los artistas de la época, sobre la gestión analizada.

Un breve señalamiento sobre el circuito oficial de los teatros de la Ciudad de Buenos Aires

En 1976, en simultáneo a la gestión de Graziano en el TNC, el Secretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires designado por la Junta Militar, Ricardo Freixá, nombró a Kive Staiff⁴⁵ en la dirección del Teatro Municipal General San Martín (Schcolnicov, 2022:12). Freixá no provenía del ámbito castrense y había sido designado por el Intendente de la Ciudad de Buenos Aires, Brigadier Osvaldo Cacciatore, el cual avaló el cargo de Staiff en el TMGSM sin conocerlo y por recomendación del propio Secretario de Cultura (Pallini, 1997: 80)

Durante su gestión, Staiff introdujo una serie de iniciativas novedosas, entre las cuales podemos señalar, la conformación del elenco estable, la creación del Grupo de Titiriteros - dirigida por Ariel Bufano-; el Grupo de Danza Contemporánea -del cual Ana María Stekelman fue su primera directora y del que participó también Ana Itelman en numerosas obras -; la producción editorial con la revista Teatro, entre otras (Schcolnicov, 2022:15).No

⁴⁵ Entre 1971 y 1973, bajo la dictadura de Agustín Lanusse, Staiff tuvo una breve gestión al frente del San Martín (Schcolnicov, 2022:12). Además, permaneció en el cargo entre 1976 -1983 y con la vuelta de la democracia entre 1983-1989.

obstante, si bien no creó un equipo estable de directores convocó, en varias ocasiones, a artistas provenientes del teatro independiente - como por ejemplo, Alejandra Boero⁴⁶ que en 1977 fue la encargada de la puesta en escena de "La casa de Bernarda Alba" de Federico García Lorca-.

Por su parte, en el Teatro Colón fue designado como administrador general el Comodoro Ernesto Miguel Gallacher mientras que, en la dirección artística lo fue el periodista y crítico musical, Enzo Valenti Ferro. Es decir que, a diferencia del Cervantes y el San Martín, en el Colón la máxima autoridad provenía de los ámbitos castrenses. De esta manera, con la gestión iniciada con la Dictadura Cívico-Militar se abría una etapa en la cual el Establishment socioeconómico volvía a tener el control del teatro y estaba compuesto por elementos empresariales que constituían de alguna manera "la pata civil" del régimen. (Archivo Nacional de la Memoria. Investigación documental, 2019: 4).

En ese sentido, y en el marco de la campaña propagandística desplegada a nivel internacional frente a las denuncias por violaciones de derechos humanos, el Teatro Colón recibió una afluencia de reconocidos artistas extranjeros⁴⁷, con la intención de paliar el desprestigio de la Junta Militar en el exterior. Aunque, en julio de 1980 con el regreso de Daniel Barenboim a la Argentina para dirigir la Orquesta de París, en el marco de la temporada del Mozarteum Argentino, se suscitó un conflicto diplomático y político entre algunos militares y funcionarios franceses⁴⁸.

En suma, a diferencia de la actividad en el TNC y el San Martín, en el Colón la actividad teatral, esto es: ópera, ballet y concierto decayeron en relación a otros periodos anteriores (Prada y Holubica, 2020 :60).

⁴⁶ Alejandra Boero figuró en las listas elaboradas por las Juntas Militares revistiendo en la "Fórmula 4": de mayor "peligrosidad", eran aquellos a quienes no se podía emplear, ni promover, ni otorgar beneficios porque "registraban antecedentes ideológicos marxistas. También fueron convocados otros como Laura Yusem, Jorge Petraglia, Julio Ordano, Roberto Durán, entre otros.

⁴⁷ Entre los internacionales estaban: "Plácido Domingo, Victoria de los Ángeles, Birgit Nilsson y Frederica von Stade; los bailarines: Vladimir Vassiliev, Ekaterina Maximova, Mikhail Baryshnikov, Nadiezhda Pavlova y Viacheslau Gordiev, entre otros. Y, los artistas argentinos con reconocimiento internacional: Ricardo Cassinelli, Carlos Cossutta, Renato Cesari, Ángel Mattiello y Ana María González; y el director de orquesta Daniel Barenboim" (Prada y Holubica 2020: 60)

⁴⁸ Para un análisis más exhaustivo y en profundidad se sugieren los aportes de Esteban Buch en "Música, dictadura y resistencia. La orquesta de París en Buenos Aires".

Algunos aspectos de la gestión de Graziano desde la óptica de los artistas

Una de las primeras cuestiones que surge del análisis de las entrevistas es que, pese a tener estilos muy diferentes y marcados, el Cervantes y el San Martín son puestos en diálogo por los propios entrevistados, a diferencia de lo que ocurre con el Colón. Éste último aparece en los relatos como ausencia o como un espacio en el que no era “seguro” quedarse a trabajar o estudiar, durante este período. Cabe destacar que, hay diferencias en cuanto a las producciones culturales de estos espacios. No obstante, por cercanía geográfica y por tratarse de teatros públicos podría pensarse que tienden a formar parte del mismo circuito oficial y esto no ocurre en las representaciones analizadas.

Por otra parte, en cuanto a la dirección de Graziano en el TNC, los testimonios de los artistas dan cuenta y refuerzan lo descrito en el capítulo anterior e incluso destacan su capacidad de trabajo en el Organismo:

“bueno, él era muy hiperkinético Yo en la vida vi a directores que usaran las seis horas adjudicadas, salvo, alguna vez, Renan o Inda Ledesma, pero sino todos los directores no te usan las seis horas. Graziano no paraba un segundo, ni para hacer pis. Nos daba a nosotros quince minutos para ir un barcito, que había ahí adentro, entrando por Córdoba, que ya hace mucho que no existe, y era todo, así como ... le ponía mucha intensidad para los ensayos, lo recuerdo. Pero no recuerdo, vos entrabas al San Martín y era como más grande la institución, te daba una sensación de que estabas no sé... el Cervantes, no. Era como más casero, a lo mejor porque era él mismo haciendo todo entonces, no te daba esa impresión (...) (Entrevista a I.P)

También lo definen como una persona apasionada por el teatro que logró darle un perfil a la institución, hacer una gestión heterogénea, en cuanto a la programación ofrecida, y brindar un buen funcionamiento para el desarrollo de los diferentes trabajos que allí convivían:

(...) Y era una persona muy apasionada, muy apasionada con el teatro. La verdad que sí, se lo puso al hombro ... Te puede gustar o no sus espectáculos, ser crítico de eso y demás, pero la verdad que le dio, le dio perfil al Cervantes e hizo una gestión variada y con, ya te digo, muy digna para los actores y para el público porque funcionó bien, la gente iba, los actores trabajaban y cobraban”
(Entrevista a I.P)

En otros casos, sostienen que lo más criticable de su dirección estaba vinculado a las concepciones artísticas y las puestas en escenas, las cuales fueron descritas como convencionales - sobre todo los casos de “Edipo Rey” y “Martín Fierro”-. No obstante, se valora positivamente, por un lado, la reivindicación que se hizo de viejos actores como lo fueron Santiago Gómez Cou y Onofre Lovero. Y por otro, la inclusión de autores nacionales

en el repertorio, a diferencia de Staiff que “decía que no hacía más autores nacionales porque no había”:

“(…) Había una política muy afiatada digamos y de mucho movimiento dentro del teatro. (...) creo que lo más criticable tenía que ver con concepciones artísticas y por el otro lado, con su concentración en su propia persona ... no sé... yo creo que el fenómeno Graziano es para ser estudiado en términos de la gestión y de la relación de lo artístico y el momento histórico ... porque él trabaja además con un montón de actores muy buenos... (...) trabajaba también, como le pasaba a Kive, con actores que vienen del teatro independiente que es como la cantera principal ... Lo que pasa es que Kive se había llevado una cantidad de actores, como las actrices que tenía que no trabajaron, pero Graciela Araujo en un momento sí trabajó en el Cervantes. Van y vienen... digamos, (...) Después hay un momento que se concentra en el elenco estable del San Martín y solo pueden trabajar ahí adentro” (...) (Entrevista a R.S)

También se destaca la afluencia de público, en obras como “*El conventillo de la Paloma*”, en la Sala María Guerrero:

“Si, hizo grandes éxitos. “El conventillo de la Paloma” fue éxito total, la hizo un montón de tiempo. Por eso te digo, los clásicos argentinos él hacía. Eso fue un gran gran gran éxito y bueno y hacia “Edipo [rey]” que hizo Walter Santa Ana y Perla Santalla. “Fedra”, que hizo María Rosa, no sé cómo fue si fue exitosa o no, pero en general, esa sala es grande (...) (I.P)

Asimismo, los entrevistados definen a la dirección de Graziano como centralizada en su persona. En simples palabras, había “*concentración en su propia persona*”, cuestión que al ponerla en diálogo con las representaciones de la gestión de Kive Staiff en el San Martín, se desliza la idea de falta de institucionalidad y de estructura burocrática estatal:

“Claro, porque como estaba centralizado en Graziano (...) él usaba siempre una especie de ... guardapolvo como de color gris. Y él estaba en todo, en todas las obras, era solo una sala. Ya el San Martín en esa época tenía varias (...). El Cervantes era como una, dirigida por uno. Entonces era como más zonal. O parecía menos mediado. En cambio, el San Martín era como oficina, la asistente (...) elenco estable, había como más, más institucional. En cambio, el Cervantes era como Graziano, básicamente. (Entrevista I.P)

De las representaciones surge que, la dimensión institucional sumada al estilo de Graziano - más vinculado al funcionamiento del teatro independiente- y su relación poco mediada por las estructuras burocráticas estatales configuró un marco de trabajo agradable, de confianza para los actores y directores que desempeñaron sus funciones en el TNC.

Las giras como parte de las políticas culturales de los teatros oficiales: algunas notas sobre las giras del TNC y del TMGSM

Las giras del TNC

Tal como se abordó en el capítulo II, las giras del Cervantes, durante la gestión de Graziano, comenzaron a realizarse en el año 1978 en diferentes provincias del país y en algunos casos, más puntuales, en países limítrofes como Bolivia y Uruguay. Y, contaron con la participación de reconocidos actores y actrices de la época.

Durante el año 1979 es cuando se registran la mayor cantidad de giras tanto a nivel nacional, como internacional. Y durante el período dictatorial, los elencos de las diferentes obras, recorrieron las provincias de Corrientes, Buenos Aires (San Nicolás, Mar del Plata), Santa Fe (Rafaela, Rosario), Misiones (Posadas), Córdoba (Río Cuarto), Mendoza, Catamarca, Salta, Jujuy, Santiago del Estero, Santa Cruz y Entre Ríos.

Uno de los entrevistados recuerda cómo fue convocada la obra en la que participó a la gira:

“Nosotros entramos en la gira porque el Teatro tenía dos espectáculos que eran de producción de Graziano, que eran Edipo Rey, que se hacía los viernes, o al revés, no me acuerdo si el que se hacía los viernes era Edipo Rey y el otro Martín Fierro con Lavié y Edipo Rey con Walter Santana. Y el domingo era un lío para la compañía. La compañía no podía quedarse el domingo a hacer funciones porque mucha gente tenía laburo, trabajaba de otra cosa los lunes, había gente que trabajaba de otra cosa. Entonces, a Graziano se le ocurre contratarnos y llevarnos a la gira al “Ballet de aquí a la vuelta” para estas funciones los domingos. Generalmente, sucedía que nosotros viajábamos con la compañía para el viernes. Estábamos viernes y sábados y hacíamos la función el domingo, pero muchas veces la compañía (...) de actores terminaba la función los esperaba un micro y se rajaban al aeropuerto ...Y ya no estaban el domingo. Generalmente, en muchas de las ciudades, los domingos nosotros quedamos solos y volvíamos a veces en un vuelo nocturno o, viajábamos el lunes a la mañana (Entrevista R.S)

En el relato se advierten cuestiones más bien operativas de la gestión y de organización con los recursos disponibles para poder ofrecer diferentes espectáculos en el país, de acuerdo a las necesidades y compromisos de los integrantes de los elencos y el presupuesto del Cervantes.

Por otro lado, Graziano no acompañaba a los elencos a estas funciones por las provincias, salvo contadas excepciones como por ejemplo el estreno de “*Edipo Rey*” en Córdoba. No obstante, señala que el Director del TNC les solicitaba a los directores de los espectáculos de las giras que todos los artistas, de los diferentes elencos, asistieran a las funciones que brindaba el TNC en cada lugar -localidad, ciudad o provincia-, como modo de ocupar espacios y representar al Cervantes:

“Claro. Había que estar en el teatro, había que ocupar un lugar en el teatro para estar presente ... ¡¡Y nos controlaba!!... A nosotros no nos lo decía directamente se lo decía a Esther, aparezcan, traten de estar un poco (...) Y eran unas puestas todo muy convencional, era todo una gran convencionalidad. A mí sí lo que más me gustaba ver era el Edipo porque verlo a Santana me gustaba (...) Hicimos bastantes localidades en esa gira” (Entrevista R.S)

En cuanto a la recepción del público en los lugares que visitaban, surge de los recuerdos de los entrevistados que la afluencia era notoria y había una muy buena recepción. Al respecto, uno de ellos sostiene que:

“En el interior la gente se volvía loca. Eran éxitos descomunales. Nunca hubo una sala vacía en el interior. Nunca, no había lugares vacíos, siempre se llenaba. Lo mismo pasó con las giras del San Martín al exterior (...)” (Entrevista R.S)

Por otra parte, en relación a la presencia de militares durante las giras los recuerdos no son tan nítidos y se destaca más bien la presencia de las fuerzas vivas y los civiles de las provincias o ciudades:

“(…)No tengo un recuerdo de una presencia militar efectiva (...) no sé si nos hacían alguna recepción o no. En el caso de Rafaela, me acuerdo que fueron las fuerzas vivas de Rafaela la que nos atendieron, las que nos hicieron la bagna cauda, las Asociaciones Italianas de Rafaela porque dijeron qué bueno viene gente del teatro acá y del Cervantes y les hacemos un homenaje. Pero no tengo recuerdo en particular en relación a las giras de que haya habido una cosa en particular ... no quiere decir que no la haya habido, yo no la recuerdo. Porque también es cierto que nosotros no viajamos el viernes o el primer día de la gira, viajábamos el segundo o llegábamos más tarde y por ahí nos perdíamos el primer día en la gira larga, digo. Por ahí nos perdíamos algunos de los días ... íbamos más tarde (Entrevista R.S)

Si bien pudo haber ocurrido que, por las cuestiones operativas de la gira señaladas, los integrantes del elenco que llegaban más tarde no tuvieran conocimiento de algún tipo de recibimiento oficial - hasta el momento en las giras del TNC no he encontrado testimonios

de la existencia de actos o recibimientos oficiales- resulta interesante tener en cuenta para futuros trabajos cuál era el rol de los civiles en los ámbitos locales y su apoyo al régimen⁴⁹.

Las giras del TMGSM

A diferencia del Teatro Nacional Cervantes, en el San Martín, durante la gestión de Kive Staiff, entre 1976 y 1983, se creó el elenco estable-que culminó en 1989 - también bajo su gestión. Además del estable, había un elenco “*semiestable*”, integrado por actores que eran llamados de forma asidua para papeles secundarios. Y, en otros casos, otra forma de contratación era mediante convocatoria de personalidades con mayor trayectoria para algunas obras (Pallini, 1997:8).

El ingreso al elenco en el TMGSM se realizaba mediante alguna prueba de la Dirección General.

“Yo di una prueba en San Martín en el año ’79, con Kive Staiff, era una de las primeras que tomaron porque no había gente joven en el elenco estable y me habían visto en una obra. En ese momento no era que vos te podías presentar, convocaban a personas. Yo incluso estuve muy dudosa quise y no quise y al final la di. (...) en esto estaba un director que era Omar Grasso (...) era uno de los directores que estaban tomándonos la prueba. Nos preguntaban cosas de política: qué sabíamos, qué no sabíamos. Bueno, todo el mundo estaba recontra asustado. No se sabía por dónde venía la mano y era al revés. Él en su ingenuidad quería saber si la gente que estaba llamando tenía alguna idea o sabía de lo que de lo que pasaba en el mundo, qué interés tenían. Pero en ese momento no sabíamos qué hacer si me iban a llevar preso o si me iban a hacer alguna pregunta que comprometiera algo de lo político. En ese sentido, sí había miedo, había miedo de transitar por las calles, bueno todo lo que ya sabes. Pero igual lo hacíamos... Yo participé en Teatro Abierto también o sea que, también fui parte de todas estas movidas del momento que fueron hermosas, por otro lado “(Entrevista I.P)

Por su parte, en el TNC, el ingreso al elenco de las obras se daba por convocatoria de Graziano o de algún director/a que hubiera trabajado antes y lo recomendará para el

⁴⁹ En un trabajo muy reciente Águila describe el andamiaje institucional en el período y señala que el régimen fortaleció los ámbitos locales donde la presencia civil fue una clave de apoyo a la dictadura. No obstante, sostiene que “la presencia de oficiales de las Fuerzas Armadas -es decir, el grado de militarización del Estado- fue muchísimo más elevada en términos numéricos y de responsabilidad en las funciones de mando que la de los civiles” (Águila, 2023: 133).

espectáculo. En referencia a la convocatoria de una de las directoras para una obra del Cervantes, uno de los entrevistados recuerda que:

(...) la llamaron para hacer “historia de la danza” en el San Martín, a comienzos de año. Yo estrené historia de la danza en el San Martín y también “Visita”. Y ahí a ella [la directora] le aparece la propuesta de hacer un espectáculo en el Cervantes (...) (Entrevista R.S)

Respecto al elenco estable del TMGSM, es importante mencionar que se le solicitaba dedicación exclusiva lo cual implicaba que no podían trabajar en cine, ni televisión. Debían realizar ensayos periódicamente y, por supuesto, las funciones acordadas. Asimismo, el elenco estable se dio en el marco de un escenario oficial que comenzaba a perfilarse en Latinoamérica como uno de los teatros más importantes y al mismo tiempo, se encuentra ligado a instituciones oficiales ya que, es indispensable para su creación y funcionamiento contar con el apoyo económico del Estado (Pallini, 1997: 4).

El elenco estable que formó Staiff en el año 1976 incluía a muchos de los actores que habían trabajado en el TMGSM durante su última gestión, entre 1971-1973. Y estuvo integrado por Alfonso de Grazia, Alicia Berdaxagar, Graciela Araujo, Elena Tasisto, Juana Hidalgo, Roberto Mosca, Walter Santa Ana, Alberto Segado, Osvaldo Bonet, Oscar Martinez, Alicia Zanca, entre otros. (Verzero, 2017:164). Asimismo, cabe destacar que el elenco estable no formaba parte de una planta del Teatro como empleados efectivos - como lo fue en su momento la Comedia Nacional del TNC- sino que cada integrante tenía un contrato que se renovaba de manera anual y cuando el director lo dispusiera podía prescindir de los servicios prestados⁵⁰ (Verzero, 2017:165).

En el caso del San Martín, también hubo giras por el interior del país y, a diferencia del Cervantes, en 1980, se realizó una extensa gira por diferentes países de Latinoamérica y contó con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto:

“En coincidencia con la celebración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad de Buenos Aires, el Teatro Municipal General San Martín realizará durante los meses de abril, mayo y junio de 1980 una gira por distintos países de América Latina. La tournée, que contará con el auspicio del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto Argentino, se iniciará en Santiago de Chile e incluirá también Lima, Quito, Bogotá, Medellín, México, Guatemala, San José de Costa Rica, Panamá y Caracas. El elenco -un total de 32 personas⁵¹ entre artistas y técnicos - participará

⁵⁰ Verzero cita el caso de Estella Molly que en 1981 dejó de formar parte del elenco habiendo integrado varias de las puestas en escena (Verzero, 2017: 165)

⁵¹ Participaron de la gira: Maria Luisa Robledo, Alejandra Boero, Osvaldo Bonet, Alicia Berdaxar, Elena Tasisto, Estela Molly, Graciela Araujo, Juana Hidalgo, Roberto Mosca, Alfonso De Grazia, Hilda Suarez,

también de la octava edición del Festival Cervantino, un certamen de carácter internacional que el gobierno mexicano organiza anualmente en la ciudad de Guanajuato” (Programa de Giras TMGSM)

El repertorio de la gira, que según el mismo programa era *“la primera vez que un organismo oficial de la Argentina realizaba por dichos países, en el marco de los 20 años del TMGSM”*, incluía “el Reñidero” de Sergio Cecco, “El jardín de los Cerezos” de Antón Chéjov (dirigida por Omar Grasso) y la “Casa de Bernarda Alba” de Federico García Lorca (con dirección de Alejandra Boero) así como también un recital de textos poéticos, literarios y dramáticos de autores argentinos, a cargo de Luis Gregorich. (Programa de la gira).

Con motivo de las giras por Latinoamérica, el Intendente militar de la Ciudad de Buenos Aires, Brigadier Cacciatore, escribió en uno de los programas. Al respecto, Pallini (1997) sostiene que fue un hecho inusual y consistió en un programa diseñado específicamente para la gira, y no para difusión interna.

Asimismo, la gira se da en el marco del aniversario 400 de la Ciudad de Buenos Aires y el centenario de la consagración de Buenos Aires como capital del país. Con lo cual la confección de este programa para el exterior puede ser pensado como una propaganda política consensuada con las directrices culturales del Teatro y con el fin de mostrar de manera positiva a la 'cultura' (Pallini, 1997:82) que les servía a las autoridades militares para brindar una imagen “positiva”, que, a través del teatro, ya que mostraba un quehacer cultural mientras se vivían los años más cruentos de la dictadura (Pallares, 1997:83)

En relación a las giras por Latinoamérica, una de las actrices convocada, y que posteriormente pasaría a integrar el elenco estable del San Martín, señala que:

“(…) en el 80 me fui de gira con el San Martín, una gira por Latinoamérica eso fue lo primero que hice en el San Martín. Después, repusieron, en el 81, el jardín de los cerezos una de las obras que yo participé en la gira se repuso en el teatro y también estuve……(…)Pero era un momento muy crítico viajar porque éramos representantes del gobierno, éramos un elenco representando… nos recibían las embajadas y eran las embajadas del gobierno militar. Y bueno, en algunos lugares hubo gente exiliada, por supuesto en todos lugares había gente exiliada y una parte del elenco eran amigos de ellos, de [Juan Carlos]Gené … Y entonces la Boero y Bonet se juntaban también… Y bueno eso era medio complicado y Kive pedía… yo me enteraba medio poco de eso, pero hubo

Rafael Rinaldi, Pachi Armas, Andrés Turnes, Alberto Segado, Livia Fernán, Alicia Bellán, Germán Yanes, Noemi Laserre, Marcelle Marcel e Ingrid Pelicori, ocho técnicos del TMGSM. Y, en calidad de invitado también participó Alfredo Alcón en los recitales de los textos de autores argentinos. (Programa de la Gira TMGSM).

temas ahí donde medio que él intentaba como que le traía problemas y después en algún lugar nos hicieron como una panfleteada en contra. Fue como medio delicado, la verdad que fue delicado. Era un momento (...) no la vi venir hasta que no estuve ahí y no me daba cuenta mucho de ese rol que pronto podíamos estar jugando, sin querer jugarlo y que además en el elenco la gente no era para nada pro dictadura. ¡Imagínate! Y que se yo, estaban Alberto Segado, la Tasisto, Alicia Berdaxagar, Juana Hidalgo, Graciela Araujo, Catalina Speroni, que no estaba en el estable, pero estuvo en la gira... Era toda gente amiga de los que estaban exiliados... Entonces había ahí como una tensión con eso porque realmente éramos una delegación especial” ... (Entrevista I.P)

Entre los testimonios relevados, aparecen mencionados los encuentros “clandestinos” entre integrantes del elenco que iba de gira y quienes se encontraban exiliados, específicamente, en Venezuela como el caso de Juan Carlos Gené⁵²- en ese sentido en varios países latinoamericanos y Europa hubo exilio argentino-. Cabe destacar que, el exilio forzado durante la última dictadura cívico militar formó parte de las políticas represivas y constituyó un proceso político de exclusión social de los integrantes de la comunidad, quienes se vieron obligados a irse de su país, abandonando o interrumpiendo su continuidad, en pos de conservar su vida.

Para el gobierno militar las giras por el exterior, las obras de teatro y los multitudinarios conciertos de rock que se daban en el hall central del San Martín - en un marco donde las reuniones de personas eran consideradas “peligrosas”- permitían mostrarle a al mundo que “*acá no pasaba nada*” (Pallares, 1997:84). De todas maneras, hay que dejar en claro que, si bien la gestión de Staiff perteneció al gobierno militar, no estuvo sujeta al terrorismo de estado que sí ocurrió en otros ámbitos y en otras instituciones. En ese sentido, una de las artistas define la situación con una metáfora bastante gráfica:

“Después llevaban “La casa de Bernarda Alba”, y yo hacía lo mismo en la primera parte que era... Bueno, se lleva Lorca ¿entendés? También “La casa de Bernarda Alba”, que la dirige la [Alejandra] Boero que era del teatro independiente. O, sea era todo muy, así como ... Igual Kive siempre decía que él pudo hacer lo que hizo, hacer Lorca, contratar actores prohibidos y que se yo porque la ciudad de Buenos Aires era como feudos y el que estaba ahí que era Freixa le daba pista blanca para todo eso. Pero bueno, era una cornisa. Era como todo complicado (...) (Entrevista a I.P)

La metáfora de la cornisa ilustra la tensión y el precario equilibrio que había entre el repertorio que se ofreció para las giras, los integrantes del elenco, el director del TMGSM y el gobierno militar.

⁵² Actor y dramaturgo argentino. Residió en Venezuela entre 1977 y 1993.

¿Islas, refugios o fisuras de la dictadura?

“Vos pensá que ya estábamos en una época de la dictadura que no estaba todo tan tremendo. Y, además uno ya estaba muy curtido en esa vida ¿no? Entonces no tengo un recuerdo de algo particular, en ese sentido relativo al tiempo que estamos viviendo. Ya te digo, por ahí en el San Martín se sentía más a lo mejor por el cuerpo de las giras, porque las giras eran, además, una compañía oficial y nos invitaban las embajadas y era más delicado ... Pero el Cervantes ya te digo ... era también una isla. Era más isla todavía. Porque era que estabas en otra parte (se ríe). Sí, creo que Graziano siempre estuvo muy ofendido con esto de que el San Martín era una isla. Pero bueno supongo que ese hecho de haber hecho todo él, lo volvió un poco otra cosa, como un poco fuera y hay mucha gente que le criticaba también eso. (Entrevista IP)

“Hay algo de covacha que tuvo el Cervantes eso está claro. Me parece que eso fue así... Y además había algo que me parece que es muy importante señalar que las crónicas no lo reflejan en general que es la enorme cantidad de público que tenían. El Cervantes llenaba prácticamente todas las funciones. Salvo, alguna obra que no era de Graziano o, que la obra no era un clásico. Pero en general las obras el Edipo Rey y el Edipo en Colono nunca tuvieron tanta gente en este país” (Entrevista R.S)

En las entrevistas aparece sugerida la idea de los teatros oficiales como “*islas*”. Es decir, como lugares o espacios públicos que brindaban protección - tanto en el Cervantes como del San Martín -:

(...) yo en ningún momento del Cervantes tuve sensación de peligro. Jamás. Nunca. En el San Martín podía llegar a tener alguna sospecha de que había que cuidarse un poquito más de algunas cosas, en el Cervantes nada ... (..) En el San Martín si se pensaba que tal podía ser servicio... viste esa cosa que podía ser servicio... En el Cervantes ni se nos ocurría que eso podía pasar, no se me ocurría que tal o cual podía llegar a ser o hubiera podido ser de los servicios de información, ni ahí... O sea, Graziano lograba, logró, primero porque la estructura del Cervantes era más chica y por la centralización que él hacía que uno no tuviera esa sensación. Es muy probable que adentro hubiera alguien que pasaba la información, es muy probable, pero uno no tenía esa sensación, (...) Para mí ir al Cervantes era ir a divertirme, a hacer la función del “ballet de aquí a la vuelta”, la pasaba bárbaro, me reía muchísimo y reírme un poco de las ideas antiguas de Graziano (se ríe). (Entrevista R.S)

Al respecto, Verzero plantea que las narrativas sobre la última Dictadura Cívico-Militar han instalado algunas ideas sobre los teatros oficiales, particularmente, que el Teatro San Martín constituyó durante esos años una especie de “*isla*” que refugió, protegió y resguardó a los artistas. También se construyó una idea de que el TMGSM fue opuesto al régimen mientras que, otras prácticas culturales eran “cómplices”, sobre todo las que se daban en espacios comerciales. En suma, esta narrativa acentuó la idea de que los espacios oficiales protegieron a los artistas en un doble sentido: les daba trabajo y visibilizaba su actividad protegiéndolos de la persecución. Asimismo, esa idea se trasladó a otras instituciones oficiales de la época como el Teatro Colón, el Museo Nacional de Bellas Artes,

el Centro Cultural Recoleta aparecen en muchos testimonios en el mismo sentido (Verzero, 2017:164).

Siguiendo las reflexiones de la autora quizás no resulte conveniente entonces hablar de islas sino de un archipiélago de instituciones que actuaron en ese sentido con sus propias reglas y su diferente capacidad de maniobra. No obstante, pensar con dichas categorías no permite explicar la complejidad del campo teatral oficial de esta época, en la institución que nos ocupa.

Tal como se planteó en la introducción, las categorías de “oficialidad”, “resistencia” y “complicidad” no permiten dar cuenta del entramado complejo y de las fisuras de la última Dictadura Cívico-Militar. Sin dudas, al escuchar los relatos de los entrevistados aparecen contradicciones y diferentes “capas” de los discursos que se superponen y que coexistieron en el mismo momento histórico y sobre los cuales los propios protagonistas de la historia se permiten reflexionar.

En ese sentido - y posicionándonos en las interpretaciones que trascienden las categorías de “resistencia”, “complicidad” y “oficialidad”- a través de los testimonios se puede dar cuenta de los “matices” de la dictadura, como así también de su carácter, por momentos hasta contradictorio. Al respecto, uno de los entrevistados sostiene:

“(…)Así que es todo un momento muy productivo, paradójico para mí de la dictadura. Es un momento mío de mucha efervescencia y de mucho trabajo. Simultáneamente, con una de las dictaduras más horrosas de la historia (…)”

“(…) Me impresiona cómo sobrevivimos a eso. Porque había una fisura. Quiero decir en el área del teatro... primero era muy joven, no tenía tanta trascendencia. No era Raymundo Glayzer -no había hecho los traidores- digamos. No estaba ligado con ninguna zona de poder, algo lograba disimularnos en la espesura. Esto también me parece importante. En la dictadura el ataque a la cultura fue a lugares mucho más concentrados o con más prejuicios como, por ejemplo, todo lo que pasó en relación a la escuela, la universidad” (Entrevista R.S)

En estos dos fragmentos de la misma entrevista se advierte, por un lado, la producción cultural de la época en el ámbito teatral, que da cuenta, además de la circulación de los artistas por diferentes espacios teatrales. Mientras que, por otro, y paradójicamente, los espacios

oficiales, tanto el TMGSM y particularmente el TNC, eran considerados como lugares donde se estaba bien, se trabajaba tranquilo y fuera de peligro.

Por otra parte, uno de los testimonios expresa cuestiones vinculadas al oficio. Por un lado, la necesidad de los actores de circular por diversos espacios para poder subsistir, económicamente hablando (excepto aquellos que integraban el elenco estable tenían ingresos fijos mientras que, el resto debía generarlo en diferentes espacios). Y por otro, los actores que estaban en las listas negras no podían ser reemplazados tan fácilmente:

“Esa era la gente que hacía teatro, por otra parte. Entonces, si vos no tenías a esa gente no tenías otra . Entonces, había que usar a la gente que hacía teatro digo... La gente del teatro comercial en ese momento y aún hoy no estaba en condiciones de hacer ese repertorio “clásico” entonces tenías que apelar a los que sabían, a los que podían hacerlo y resulta que esos que podían hacerlo eran “zurditos de mierda”. Y ahí es donde uno empieza a decir ah, claro... Porque ellos podrían haber dicho: tengamos artistas adictos para hacer los teatros públicos. No tenían” (Entrevista R.S)

Efectiva e indudablemente, la instalación de un régimen de facto significó una ruptura en las prácticas, los discursos y los sentidos sociales producidos (Verzero, 2014:1). Sin embargo, ese quiebre no ha podido darse sin fisuras. (Verzero, 2014:1). Considero que esas fisuras también se dieron en los teatros oficiales, la dictadura no fue homogénea y también convivió con sus contradicciones aún en espacios estatales. Al respecto uno de los entrevistados reflexiona:

“no hay homogeneidad, esto es lo que hay que entender. Existe... por eso es tan riesgoso esas lecturas de homogeneidad de la dictadura. La dictadura como concepto general, es una cosa. Ahora dentro de eso, digamos las personas circulamos y vivíamos y estábamos y sucedían unas cosas. Las dictaduras más férreas tienen fisuras, tienen pliegues, tienen como cosas extrañas y que no necesariamente son programáticas. O están pensadas en realidad o traen cosas...” (Entrevista R.S)

Sería interesante preguntarse, en trabajos posteriores, hasta dónde esas fisuras que permitieron el desarrollo de prácticas teatrales, constituyeron vías de escape y/o fueron la condición de posibilidad de fenómenos que surgieron posteriormente como “*Teatro Abierto*”. De alguna manera, también los teatros oficiales con sus diferentes gestiones y características habilitaron un espacio de encuentro para construir tramas diversas. Y al mismo tiempo, de manera no heroica, permitieron que, al menos por momentos, continuar con la vida en medio de tanto horror.

Reflexiones finales

El trabajo intentó abordar las producciones culturales llevadas adelante en el Teatro Nacional Cervantes, durante el periodo de la última Dictadura Cívico-Militar desde una perspectiva que trascienda las nociones y/o categorías de “*apagón cultural*”, “*complicidad*”, “*oficialidad*” y tenga en cuenta los “*matices*” de las actividades y prácticas que transcurrieron en este Teatro Público Nacional.

Tal como fue desarrollado, en la última Dictadura Cívico Militar la cultura jugó un rol muy importante desde las órbitas ministeriales y sus secretarías. En ese sentido, además de la censura, las prohibiciones y las listas negras confeccionadas fue delineada e implementada una política acorde a los propios objetivos del PRN.

En ese marco, los Ministros de Cultura y Educación del periodo estuvieron vinculados a los integrantes de la Junta, proviniendo en su mayoría de las Fuerzas y, en algunos casos, avalaron operativos represivos vinculados a espionaje e identificación de personas del ámbito educativo y cultural, tal fue el caso de Ricardo Pedro Bruera con el “*Operativo Claridad*”. O, el Ministro Juan Catalán que colaboró, mediante la confesión del manual “*Subversión en el ámbito educativo*”, con las detenciones a docentes y alumnos considerados como “*subversivos*” por el régimen.

Contrariamente, la Secretaría de Estado de Cultura y Educación estuvo a cargo de funcionarios civiles y tuvo un presupuesto muy escaso que incluso, en algunas ocasiones, dificultó su funcionamiento. La excepción fue el año 1978, en el cual se jugó la Copa Mundial de Fútbol y Jorge Rafael Videla decidió incrementar en un 500% el presupuesto para contrarrestar lo que ellos llamaban la “*Campaña Antiargentina*”. Y, promover así la difusión de acciones cuyo foco principal fue la reafirmación de valores y objetivos de la dictadura.

No obstante, pese a los vaivenes en cuanto a las designaciones de los funcionarios de la Secretaría de Cultura y el bajo presupuesto otorgado a lo largo del periodo dictatorial, la gestión de Rodolfo Graziano en el TNC no sólo fue reafirmada en cada mandato, sino que, además, mantuvo una intensa producción cultural a lo largo de estos casi ocho años tanto en el Cervantes, como en las giras realizadas por el interior y exterior del país.

Convocado por el Secretario de Estado de Cultura, Francisco Macías, el perfil de Rodolfo Graziano, para la Dirección del TNC, resulta singular dado que, en el teatro oficial nunca se había convocado para la gestión a un director proveniente del movimiento de teatro independiente para estar al frente de un Teatro Nacional (Schcolnicov, 2022: 3).

Por su parte, la gestión Graziano logró sortear con bastante éxito la falta de presupuesto no sólo por su austeridad -en cuanto a su salario, la publicidad propia para las obras y el reciclaje de los materiales para las escenografías y vestuarios- sino que también fue un logro de su gestión conseguir que el dinero proveniente de la venta de entradas, que antes quedaba para la Secretaría de Cultura, fuera reintegrado al Organismo para cubrir gastos.

En ese sentido, si bien Graziano pareció haber demostrado cierto pragmatismo e incluso estar dispuesto a ceder parte de su pago en pos de que las obras se llevaran a cabo, se mantuvo más rígido en lo vinculado a la libertad de expresión, aspecto que, según surge del material de archivo analizado, se sostuvo a lo largo de sus años al frente del TNC. En aspectos vinculados a las producciones culturales, la gestión de Graziano mantuvo cierta autonomía relativa, concretamente en: la elección del repertorio de las obras de teatro para las temporadas, las convocatorias de los integrantes de los elencos -muchos de ellos integrantes de las “listas negras”- y la elección de algunos directores de las obras presentadas.

Cabe destacar que, la mayoría de los espectáculos del periodo dictatorial estuvieron dirigidos por el propio Graziano y las piezas teatrales presentadas se caracterizaron por ser en su mayoría clásicos con algunos estrenos de autores nacionales y escasos contemporáneos. Sin embargo, para algunas ocasiones, convocó a directores como Jorge Petraglia, Julio Bacaro y Julio Ordano y le dio visibilidad a los autores contemporáneos argentinos en el ciclo “*Escuchando Teatro*”, en un contexto en el cual se suscitaban numerosos debates por la “*problemática del autor nacional*”.

Por otro lado, el sistema de repertorio ofrecido en el Cervantes por su gestión, se encontraba en sintonía con los paradigmas de la cultura legítima valorada por el gobierno militar, reivindicando la vigencia de la “tradición cultural”, con una mirada más bien

folclórica y cristalizada de la cultura nacional, ajena a la violencia y la conflictividad política y social de la época (Schcolnicov, 2022: 6).

En cuanto a las giras del TNC, hay que mencionar que tuvieron lugar en el marco de las políticas culturales delineadas por la Secretaría de Estado de Cultura y el Ministerio de Cultura y Educación que, en conjunto con el Ministerio del Interior, promovieron actividades en las zonas de frontera con el propósito de *“contribuir a mantener la identidad nacional en áreas limítrofes, a preservar el territorio nacional y la intangibilidad del límite internacional”* (Rodríguez, 2010:4).

En el marco de estas políticas instrumentadas desde la Secretaría, se llevaron adelante numerosas giras nacionales e internacionales en los años 1978, 1979, 1981, 1982 y 1983 que, en algunas ocasiones, contaron para su estreno, con la presencia de los Secretarios de Estado de Cultura de turno. E, incluso, tal como fue abordado, “Edipo Rey” -fue estrenada en la provincia de Córdoba- a fin de reforzar la política cultural de federalización de aquella cartera.

El edificio del Teatro Nacional Cervantes convivió en aquel entonces, además de su pata artística, con una serie de actos políticos que se llevaron adelante en el Organismo. Aunque, si bien en este trabajo se abordó la presencia de integrantes de la Junta Militar en el TNC , tal como la participación de los dictadores Jorge Rafael Videla y de Ramón Orlando Agosti en el caso del primero, en el Homenaje a Victoria Ocampo, y en el segundo en la entrega de premios de “los 10 jóvenes sobresalientes”, es posible que la organización de estos acontecimientos no estuviera a cargo de la gestión de Graziano -no se han encontrado hasta el momento, documentos que acrediten su participación-. Por ende, se puede suponer que la organización de estos eventos estuvo vinculada al PEN o a la Secretaría de Estado de Cultura.

Cabe destacar que, en el año 1982, vinculado a los aspectos más de índole político de la dictadura, el TNC participó en el Fondo Patriótico y en diferentes actos por Malvinas, a partir de los dispuesto por la Secretaría de Estado de Cultura. De esta manera, el aporte del Cervantes fue el importe de la recaudación más alta -entre mayo y diciembre de 1982-y lo recaudado por la transmisión en ATC - en el marco de las “24 horas por Malvinas” - de la obra “El Conventillo de la Paloma”, en su versión dirigida por Graziano.

Por otro lado, las representaciones de los artistas que trabajaron en este periodo en el TNC -y que además de los espacios oficiales circulaban por ámbitos del teatro independiente, espacios no convencionales e incluso participaron de Teatro Abierto- nos permiten reconstruir, en parte, los sentidos y las tramas de la época. De las representaciones de los entrevistados, surge que la dictadura no fue un condicionante para la realización de actividades en el campo artístico e intelectual, ni tampoco influyó a la hora de decidir trabajar en los teatros del circuito oficial de la época. Aunque, esto es extensible al trabajo en el TMGSM y TNC y no así para el Teatro Colón, que en las representaciones se mantiene ausente o, directamente, vinculado a los militares.

Si bien el último capítulo es exploratorio y está aún en proceso, en las narrativas de los artistas sobre su trabajo en el Cervantes en este período, emergió, como una constante, la puesta en diálogo de esta institución con el Teatro Municipal General San Martín, bajo la dirección de Kive Staiff (1976-1983). De esta manera, son comparados, por los propios artistas, los estilos de Graziano y Staiff, las giras, los repertorios, los integrantes de los elencos, las convocatorias para el ingreso a los elencos e incluso el nivel de burocratización de cada institución que representaba cada uno de estos directores. Este sin dudas es un aspecto a retomar y profundizar en otro proyecto futuro.

Tanto en el TMGSM como en el TNC, se realizaron giras por el interior y el exterior del país. En el caso del San Martín, la gira por el exterior fue más extensa que la del Cervantes ya que abarcó más países de Latinoamérica y contó, además, con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. Asimismo, la gira se dio en el marco de los 20 años del TMGSM y el 400 aniversario de la Ciudad de Buenos Aires. Y, para esta ocasión, el propio intendente de la Ciudad de Buenos Aires, en un hecho inusual, escribió en los programas de mano para las giras del exterior. Es posible suponer, junto con otros autores, que las giras de los teatros por el interior y el exterior del país, le permitió al gobierno militar brindar una imagen positiva en el exterior a través de la cultura y específicamente del teatro.

No obstante, de las representaciones de los artistas, especialmente en el caso de la gira del TMGSM, surgen algunos matices que son interesantes de destacar: el repertorio – entre el cual estaba Lorca con “la casa de Bernarda Alba”- , los integrantes de los elencos - entre ellos la directora de dicha obra, Alejandra Boero- y los encuentros entre los exiliados y

los actores, que, de momentos, y según lo señalado por los protagonistas, generó fricciones entre los integrantes del elenco estable y Staiff.

Por otra parte, en las representaciones se expresa la contradicción y lo complejo de lo vivido durante la gira -que incluyó, por otro lado, una panfleteada en contra de los actores del TMGSM-. Es decir, lo complejo de estar representando a un gobierno militar en el exterior para artistas que no eran adictos al régimen sino más bien lo contrario. Asimismo, la metáfora de la cornisa empleada por una de las entrevistadas da cuenta del precario equilibrio que había entre el repertorio presentado, los integrantes del elenco y el gobierno militar.

Diferente es lo que ocurre con las representaciones de las giras del TNC ya que, no se menciona la presencia militar por el interior del país, sino que se destacó la presencia de civiles y las fuerzas vivas de las provincias o las ciudades. Queda pendiente, para otras instancias de trabajo, indagar acerca del rol de los civiles en los ámbitos locales y su apoyo al régimen.

Por su parte, las representaciones sobre la gestión de Graziano enfatizan que, la dimensión institucional sumada al estilo de Graziano - más vinculado al funcionamiento del teatro independiente- y su relación poco mediada por las estructuras burocráticas estatales, configuró un marco de trabajo agradable, de confianza para los actores y directores que desempeñaron sus funciones en el TNC.

Al alejarnos de las narrativas sobre la última dictadura cívico militar, concretamente aquellas que plantean que los teatros oficiales funcionaron como “islas” que refugiaron, protegieron, resguardaron a los artistas (Verzero, 2017:164). Y corriéndonos de la idea de que los teatros oficiales desplegaron políticas culturales opuestas al gobierno militar, se advierten, en las representaciones de los entrevistados, las contradicciones y las diferentes “capas” de los discursos que se superponen y que coexistieron en un mismo momento histórico.

Sin dudas y efectivamente, el régimen militar significó una ruptura en las prácticas, los discursos y los sentidos sociales producidos. No obstante, ese quiebre no se dio sin fisuras (Verzero, 2014:1). Esas fisuras se dieron también en los teatros oficiales. Es decir, la

dictadura cívico militar no fue homogénea y también convivieron dentro de ella contradicciones, aún en el propio seno estatal. En ese sentido, tal vez la hipótesis de la autonomía relativa deba ser analizada y problematizada a partir de estas fisuras y matices ya que, quizás sea el hueco por el cual se introdujeron los repertorios, los artistas prohibidos, los repertorios, entre otras.

Anexo

Fichas técnicas obras TNC (1976-1983)

1976

EL RAPTO DE MEDORA DE LOPE DE RUEDA- ADAPTACIÓN DE EDUARDO AMARO

Con: Eduardo Amaro, Alicia Bellán, José Butrón, Irma Córdoba, Roberto Fiore, Aida Luz, Walter

Mautone, Graciela Pal, Ricardo Robles, Nélica Romero, Perla Santalla, Esteban Serrador

Dirección musical y arreglos: Miguel Muscarsel

Las canciones con música de: Daniel Amaro

Cantables: Eduardo Amaro

Músicos: Don Raúl del Castillo (Flauta), Don Adolfo Stefler (Guitarra), Don Roberto De Vittorio (Violoncello y flauta)

Las decoraciones y vestimentas de: Don Hugo de Ana

Pelos y afeites de: Don Horacio

Pisani

Dirección: Juan J. Bertolasco

1977

LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE ERNESTO

De Oscar Wilde. traducción de Julio Gómez de la Serna

Con: Mágara Alonso, Santiago Bal, Elsa Berenguer, Alejandra Da Pasano, Roberto Fiore, Mario Labardén, Hugo Midón, Roberto Palandri, Catalina Speroni

Apuntador: Luis Sperzagni

Traspunte: Siomar Crespo

Asistencia de Dirección: Juan Antonio Tríbulo

Selección musical: Néstor Ceñal

Utilería: Casa Puig

Peluquería: Horacio Pisani

Trajes del Sr. Santiago Bal confeccionados por: Deliot

Escenografía y vestuario: Mayenko Hlousek

Dirección: Rodolfo Graziano

FARSA DEL CORAZÓN

De Atilio Betti /

Con: Agustín Belus, Laura Bove, Francisco Cocuzza, Dora Ferreiro, Litto González, Jorge Gracio, Augusto Larreta, Emma Ledo, Jorge Mayor, Juan Carlos Puppo, Berta Ortigosa, Cristina Rot

Apuntador: Luis Sperzagni

Traspunte: Siomar Crespo

Asistente de dirección: Oscar Ariaudo

Banda sonora: Eugenio Zanetti

Maquillaje: Horacio Pisani

Escenografía, iluminación y vestuario: Eugenio Zanetti

Dirección: Rodolfo Graziano

HAMLET

De William Shakespeare. Traducción y adaptación de Emilio A. Stevanovitch

Con: Rodolfo Bebán, Roberto Fiore, Juan Carlos Gianuzzi, Norberto Gonzalo, Natalio Hoxman, Mario

Labardén, Ricardo Lani, Leonor Manso, Ubaldo Martínez, Jorge Mayor, Hugo Midón, Alberto

Monzón, Miguel Padilla, Roberto Palandri, Roberto Ponte, Juan Carlos Puppo, Néstor Hugo Rivas, Perla Santalla, Juan Antonio Tríbulo, Angel Carlos Ullua

Apuntador: Luis Sperzagni

Traspunte: Siomar Crespo

Esgrima: Norma Pereyra de Blanco

Asistente de dirección: Juan Antonio Tríbulo

Música: Juan Roldán

Maquillaje: Horacio Pisani

Escenografía y vestuario: Guillermo de la Torre

Asistente de vestuario: Maribel Solá

Dirección: Rodolfo Graziano

**EL BALLET DE AQUÍ A LA VUELTA
DE ESTHER FERRANDO**

Con Ana María Conrad, Claudia Daneri, Esther Ferrando, Gerardo Fynn, Carmen Maidana, Gogui Martin, Gustavo Pando, Rubén Szuchmacher

Coreografía: Esther Ferrando

Dirección: Esther Ferrando

1978

LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE ERNESTO DE OSCAR WILDE. TRADUCCIÓN DE JULIO GÓMEZ DE LA SERNA

Con: Márgara Alonso, Elsa Berenguer, Mirta Busnelli, Roberto Fiore, Mario Labardén,
Leonor Manso, Hugo Midón, Roberto Palandri, Néstor Hugo Rivas

Apuntador: Luis Sperzagni

Traspunte: Siomar Crespo

Asistencia de Dirección: Juan Antonio Trebulo

Selección musical: Néstor Ceñal

Utilería: Casa Puig

Peluquería: Horacio Pisani

Escenografía y vestuario: Mayenko Hlousek

Reposición del [año anterior](#). (Mirta Busnelli reemplaza a Alejandra Da

Pasano) Dirección: Rodolfo Graziano

EL ABANICO

De Carlo Goldoni. Traducción de Juan Francisco Giacobbe

Con: Márgara Alonso, Elsa Berenguer, Laura Bove, Roberto Fiore, Nelly Fontán, Ivonne
Fournery, Natalio Hoxman, Mario Labardén, Onofre Lovero, Jorge Mayor, Roberto Palandri,
Néstor Hugo Rivas, Rita Terranova, Juan Antonio Trebulo

Apuntador: Luis Sperzagni

Traspunte: Siomar Crespo

Asistencia de Dirección: Márgara Alonso

Música: Carlos Alberto Lalli

Ejecución musical: Conjunto instrumental de la Asociación Organstica

Argentina Utilería: Casa Puig

Peluquería: Horacio Pisani

Escenografía y vestuario: Mayenko Hlousek

Dirección: Rodolfo Graziano

MARTÍN FIERRO

DE JOSÉ HERNÁNDEZ. ADAPTACIÓN DE JOSÉ GONZÁLEZ CASTILLO

Márgara Alonso, Laura Bove, Rey Charol, Victor Cupa, Roberto Fiore,
Ricardo Darín, Nelly Fontán, Ivonne Fournery, Santiago Gomez Cou, Natalio

Hoxman, Mario Labardén, Raúl Lavié, Vera Leban, Onofre Lovero, Hugo Maro, Elbio Nessier, Juan Carlos Olivier, Irene Ontiveros, Víctor Ríos, Carlos Román, Walter Santa Ana, Juan Antonio Tríbulo, Angel Carlos Ullua, Martín Zabalúa Apuntador: Luis Sperzagni
Traspunte: Siomar Crespo
Coreografía: Lía Labaronne
Música: Juan Félix Roldán (Percusión), Martín Zabalúa (Guitarra)
Asistencia técnica instrumental: Hugo Maro, Martín Zabaldúa
Utilería: Casa Puig
Maquillaje: Horacio Pisani
Escenografía y vestuario e iluminación: Guillermo de la Torre
Asistente de vestuario: Maribel Solá

Dirección: Rodolfo Graziano

1979

EDIPO REY

DE SÓFOCLES. TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DE JUAN FRANCISCO GIACOBBE

Con: Mágara Alonso, Laura Bove, Ricardo Darín, Roberto Fiore, Nelly Fontán, Ivonne Fournery, Santiago Gomez Cou, Natalio Hoxman, Mario Labardén, Ricardo Lani, Onofre Lovero, Vera Leban, Elbio Nessier, Hugo Maro, Juan Carlos Puppo, Víctor Ríos, Carlos Román, Walter Santa Ana, Perla Santalla, Juan Antonio Tríbulo, Angel Carlos Ullua, Martín Zabalúa

Apuntador: Luis Sperzagni

Traspunte: Siomar Crespo

Coreometría: Luisa Grimber

Música: Juan Francisco Giacobbe, Juan Félix Roldán

Coro: Juan Francisco Giacobbe

Utilería: Casa Puig

Maquillaje: Horacio Pisani

Dirección: Rodolfo Graziano

LOS MIRASOLES

DE JULIO SÁNCHEZ GARDEL

Con: Ana D' Anna, Amancay Espíndola, Osvaldo Flores, Lalo Hartich, Emma Ledo, Luis Levy, Mario

Morets, Oscar Nuñez, Néstor Hugo Rivas, Chela Ruiz, Osvaldo Santoro, Catalina Speroni

Apuntador: Luis Sperzagni

Traspunte: Siomar Crespo

Asistente de dirección: Luis Levy

Escenografía y vestuario: Germán Gelpi
Utilería: Casa Puig
Maquillaje: Horacio Pisani

Dirección: Julio Ordano

EL SOMBRERO DE PAJA DE ITALIA
DE LABICHE Y MICHEL. TRADUCCIÓN DE EMILIO A. STEVANOVITCH

Con: Márgara Alonso, Omar Aranda, Laura Bove, Ricardo Darín, Roberto Fiore, Nelly Fontán, Ivonne Fournery, María Rosa Gallo, Santiago Gomez Cou, Natalio Hoxman, Mario Labardén, Ricardo Lani, Ricardo Lavié, Vera Leban, Emma Ledo, Onofre Lovero, Hugo Maro, Dalma Millevos, Elbio Nessier, Juan C. Puppo, Victor Ríos, Néstor Hugo Rivas, Carlos Román, Walter Santa Ana, Perla Santalla, Juan Antonio Tríbulo, Angel R. Ullua
Apuntador: Luis Sperzagni
Traspunte: Siomar Crespo
Preparación vocal: Martha Millán
Coreografía: Esther Ferrando
Asistente de Dirección: Juan Antonio Tríbulo
Música: Victor Proncet
Asistente de vestuario: Maribel Solá
Utilería: Casa Puig
Escenografía y vestuario: Mayenko Hlousek
Maquillaje: Horacio Pisani

Dirección: Rodolfo Graziano

QUE IRENE DUERMA
DE ALMA BRESSAN

Con Alberto Bonez, Celia Juarez, Leonor Manso, Graciela Martinelli, Luis Medina Castro, Daniel Miglioranza, Jorge Petraglia, Flora Steinberg, Tony Vilas, Ana María Vinuesa

Traspunte: Ramón Gutiérrez
Apuntador: Oscar Rubı
Asistencia de Dirección: Carlos Esteban Carcavallo

Música: Juan Félix Roldán
Arpa india: Norberto Gonzalo
Utilería: Casa Puig
Maquillaje: Horacio Pisani
Escenografía y vestuario e iluminación: Guillermo de la Torre

Dirección: Julio Baccaro

(1979) “En el Salón Dorado con entrada libre, se realiza entre mayo y agosto el ciclo “*Escuchando teatro*”, lectura en semimontado de obras de autores argentinos no estrenadas, con la coordinación de **Luis Ordaz**, dirección de **Rodolfo Graziano, Juan Antonio Tríbulo, Onofre Lovero y Natalio Hoxman**, y la participación de actores del elenco del teatro. Se leen 9 piezas de **Juan Carlos Ghiano, Lucila Févola, Jorge Grasso, José Bravo y Alma Bressan** entre otros. El numeroso público responde a un cuestionario donde emite opiniones sobre las obras, y la favorable acogida lograda por *Que Irene duerma* de **Alma Bressan**, influye en su estreno en octubre...”

Fuente: **Seibel, Beatriz**. (2010) “Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010).” Bs.As. INT. pág.109

08/05 – *Donde nunca pasa nada* de **Juan Carlos Ghiano**. Dirección: **Rodolfo Graziano**
29/05 – *El cortejo* de **Lucila Févola**. Dirección: **Juan Antonio Tríbulo**
05/06 – *Cuando llegue Chiqui* de **Jorge Grasso**. Dirección: **Onofre Lovero**
19/06 – *El santón* de **José Bravo**. Dirección: **Natalio Hoxman y Juan Antonio Tríbulo**
03/07 – *Que Irene duerma* de **Alma Bressan**. Dirección: **Natalio Hoxman y Juan Antonio Tríbulo**
17/07 – *Punto muerto* de **Carlos Pais**. Dirección: **Márgara Alonso**
31/07 – *El segundo llamado* de **Carlota Solivella**. Dirección: **Carlos Román**
14/08 – *Boleros* de **Víctor Pronzato**. Dirección: **Emilio A. Stevanovitch**
28/08 – *La voz intrusa* de **Juan Francisco Giacobbe**. Dirección: **Rodolfo Graziano**

1980

LA MUJER SILENCIOSA DE BEN JONSON. TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DE EMILIO A. STEVANOVITCH

Con: Márgara Alonso, Miguel Angel Castro, Alain Chedeville, Patricio Contreras, Manuel Cruz, Eduardo Darani, Daniel Fanego, Osvaldo Flores, Nelly Fontán, Celia Juarez, Vera Leban, Emma Ledo, Onofre Lovero, Graciela Martinelli, Cesar Miranda, Daniel Miglioranza, Eduardo Nutkiewicz, Horacio Peña, Oscar Pretzel, Guillermo Renzi, Juan Carlos Salvati

Apuntador: Luis Sperzagni

Traspunte: Siomar Crespo

Asistente de dirección: Mirta Valls

Música y Dirección musical: Juan Félix Roldan

Guitarra y asesoría musical: Jorge Paulsen

Soprano: Ingrid Paulsen

Teclados: Héctor Paredes

Batería: Jorge Filacánavo

Maquillaje: Horacio Pisan
Bocetos vestuario: Leal Rey
Escenografía y vestuario: Leal Rey

Dirección: Jorge Petraglia

EDIPO EN COLONO

DE SÓFOCLES. TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DE ONOFRE LOVERO

Con: Omar Aranda, María Comesaña, Hugo Cosiansi, Ricardo Darín,
Roberto Fiore, Natalio Hoxman, Mario Labardén, Ricardo Lani, Fernando
Madanes, Hugo Maro, Elbio Nessier, Víctor Ríos, Néstor Hugo Rivas, Carlos
Román, Perla Santalla, Juan Antonio Tríbulo, Angel Carlos Ullua, Carlos Verón

Apuntador: Luis Sperzagni

Traspunte: Siomar Crespo

Coreometría: Luisa Grinberg

Música: Eduardo Casullo

Maquillaje: Horacio Pisani

Escenografía y vestuario: Gustavo Casullo

Dirección: Rodolfo Graziano

EL CONVENTILLO DE LA PALOMA

DE ALBERTO VACAREZZA

Con: Celia Camus, Hugo Caprera, María Comesaña, María Concepción Cesar, Ricardo
Darín, Carlos Estrada, Roberto Fiore, Herminia Franco, María Rosa Gallo, Santiago Gomez
Cou, Natalio Hoxman, Mario Labardén, Raúl Lavié, Onofre Lovero, Titina Makantasis, Elbio
Nessier, Víctor Ríos, Néstor Hugo Rivas, Carlos Román, Perla Santalla, Angel Carlos Ullua,
Carmen Vallejo

Apunatador: Luis Sperzagni

Traspunte: Siomar Crespo

Asistente de dirección: Juan Antonio Tríbulo

Asesoramiento musical: Eduardo Angel Valle

Las partes musicales están a cargo de: "Trío centenario" – Emilio Branca (Bandoneón),
Eugenio

Nápoli (Violín), Eduardo Angel Valle (Guitarra)

Escenografía, vestuario e iluminación: Guillermo de la Torre

Asistente de vestuario: Maribel Solá

Utilería: Casa Puig

Maquillaje: Horacio Pisani

Dirección: Rodolfo Graziano

1981

EL CONVENTILLO DE LA PALOMA

DE ALBERTO VACAREZZA

Con: Celia Camus, Hugo Caprera, María Comesaña, María Concepción Cesar, Ricardo Darín, Carlos Estrada, Roberto Fiore, Herminia Franco, María Rosa Gallo, Santiago Gomez Cou, Natalio Hoxman, Mario Labardén, Raúl Lavié, Onofre Lovero, Titina Makantasis, Elbio Nessier, Víctor Ríos, Néstor Hugo Rivas, Carlos Román, Perla Santalla, Angel Carlos Ullua, Carmen Vallejo

Apuntador: Luis Sperzagni

Traspunte: Siomar Crespo

Asistente de dirección: Juan Antonio Tríbulo

Asesoramiento musical: Eduardo Angel Valle

Las partes musicales están a cargo de: "Trío centenario" – Emilio Branca (Bandoneón), Eugenio Nápoli

(Violín), Eduardo Angel Valle(Guitarra)

Escenografía, vestuario e iluminación: Guillermo de la Torre

Asistente de vestuario: Maribel Solá

Utilería: Casa Puig

Maquillaje: Horacio Pisani

Dirección: Rodolfo Graziano

EL ENFERMO IMAGINARIO

COMEDIA CON DANZAS Y CANCIONES

DE MOLIERE. TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DE ONOFRE LOVERO

Con Nelly Beltrán, Hugo Caprera, María Concepción Cesar, María Comesaña, Roberto Fiore, Herminia Franco, Santiago Gomez Cou, Natalio Hoxman, Mario Labardén, Onofre Lovero, Elbio Nessier, Pepe Novoa, Ingrid Pelicori, Carlos Román, Juan Antonio Tríbulo

Coreografía: Esther Ferrando

Preparación vocal: Martha Millan

Apuntador: Luis Sperzagni

Traspunte: Siomar Crespo

Asistente de dirección: María Comesaña

Música original: Adolfo Reisin

Asistente Musical: Alejandro Lerner

La música está ejecutada por: Dirección Adolfo Reisin, Oscar A. Kreimer (clarinete y saxo), Alejandro

Lerner (teclados), Carlos Villavicencio (bajo, guitarra y percusión)

Escenografía y vestuario: Gustavo Casullo

Máscaras: Anselmo Barbieri

Maquillaje: Horacio Pisani

Dirección: Rodolfo Graziano

PIGMALIÓN

DE GEORGE BERNARD SHAW. ADAPTACIÓN DE MANUEL BARBERÁ

Con: Márgara Alonso, Roberto Antier, Omar Aranda, Mayco Castro Volpe, Irma Córdoba, Hugo Cosiansi, Manuel Cruz, Daniel Fanego, Ana María Giunta, Alfredo Iglesias, Vera Leban, Emma Ledo, Alain Maty, Pepe Novoa, Jorge Petraglia, Alicia Zanca

Apuntador: Luis Sperzagni

Traspunte: Siomar Crespo

Asistente de dirección: Gustavo Casullo

Selección Musical: Eduardo Casullo

Escenografía e iluminación: Guillermo de la Torre

Vestuario: Mayenko Hlousek

Utilería: Casa Puig

Maquillaje: Horacio Pisani

Dirección: Rodolfo Graziano

60 AÑOS DE LA INAUGURACIÓN DEL TEATRO

EN ADHESIÓN A LOS 60 AÑOS DE LA INAUGURACIÓN DEL TEATRO – Entrada libre

02/09 – Recital del pianista **Roberto Castro** – Sala M. Guerrero

03/09 – *De nuevo aquí* varios autores con **María Rosa Gallo**; Músicos **Claudio Da Passano** y **Claudio Mónaco** – Salón Dorado

04/09 – Actuación de la Orquesta **Juan de Dios Filiberto** – Sala M. Guerrero

05/09 – *Martín Fierro*; Audiovisual con **Onofre Lovero** – Salón Dorado

06/09 – *A la deriva y con nostalgia* varios autores con **Santiago Gómez Cou** – Salón Dorado

06/09 – Concierto del guitarrista **Jorge Cappa** – Salón Dorado

08/09 – Charla de **Néstor Suárez Aboy** “*Y en esta casa...*” – Salón Dorado

09/09 – Concierto de piano y violín – Sala M. Guerrero

10/09 – *Mi Cristo roto* de **Ramón Cué** por **Mario Labardén** – Salón Dorado

11/09 – Reportaje a **Luisa Vehil**; **Emilio A. Stevanovitch** – Salón Dorado

12/09 – Concierto **Coro Polifónico Nacional** – Sala M. Guerrero

13/09 – Recital de piano – Salón Dorado

13/09 – *Acercamiento a Lorca* Poemas-**Omar Aranda** – Salón Dorado

15/09 – *El teatro nacional y su historia*; Escenas – Salón Dorado

16/09 – Concierto de piano – Sala M. Guerrero

18/09 – Reportaje a **Pierina Dealessi** por Emilio A. Stevanovitch – Salón Dorado

19/09 – **Coro Nacional de Niños** – Sala M. Guerrero
20/09 – Concierto del **Grupo Instrumental de Cámara** – Salón Dorado
22/09 – *Vamos a hablar de mujeres* varios autores con **Perla Santalla** – Salón Dorado
23/09 – Concierto **Cuarteto de cuerdas R. Nacional** – Sala M. Guerrero
25/09 – Reportaje a **María Esther Podestá** por E. A. Stevanovitch – Salón Dorado
26/09 – Concierto Orquesta **Juan de Dios Fili berto** – Sala M. Guerrero
27/09 – Recital de canto y piano – Salón Dorado
27/09 – *Dos actores y el recuerdo* con **Homero Cárpena** y **Carlos Fioriti** – Salón
Dorado 30/09 – Concierto de piano – Sala M. Guerrero

1982

LAS DE BARRANCO. DE GREGORIO DE LAFERRÉRE

Con: Oscar Aranda, Laura Bove, Celia Camus, Mayco Castro Volpe, Alejandra Da
Passano, Aurora del
Mar, Juan Carlos de Seta, Eva Franco, Héctor Gióvine, Norberto Gonzalo, Oscar Nuñez,
Ignacio Quirós, Tony Vilas, Carlos Romero Franco, María Elina Rúas

Apuntador: Luis Sperzagni
Traspunte: Siomar Crespo
Asistente de dirección: Mario Labardén
Escenografía y vestuario: Germán Gelpi
Utilería: Casa Puig
Maquillaje: Horacio Pisani

Dirección: Rodolfo Graziano

ELVIRA

DE JULIO MAURICIO

Con: Alfredo Iglesias, Celia Juarez, Ignacio Quirós, Perla Santalla
Apuntador: Luis Sperzagni
Traspunte: Siomar Crespo
Utilería: Casa Puig
Maquillaje: Horacio Pisani
Escenografía y vestuario: Mayenko Hlousek
Dirección: Julio Baccaro

UN GUAPO DEL 900

DE SAMUEL EICHELBAUM

Con: Sergio Aguirre, Rodolfo Bebán, Alberto Bonez, Rodolfo Brindisi, Juan Buryua Rey, María Concepción Cesar, María Comesaña, Manuel Cruz, Roberto Fiore, Héctor Fuentes, Santiago Gomez Cou, Natalio Hoxman, Mario Labardén, Lidya Lamaison, Pablo Moretti, Pedro Otegui, Ricardo Piriz, Guillermo Renzi, Victor Ríos, Sergio Sanders, Isabel Spagnuolo, Juan Carlos Torres, Juan Antonio Tríbulo, Héctor Vidal, Ana María Vinuesa, Juan Vittali, Martín Zabalúa

Apuntador: Luis Sperzagni

Traspunte: Siomar Crespo

Asistente de dirección: Natalio Hoxman

Música: Rodolfo Daluisi

Maquillaje: Pisani

Utilería: Casa Puig

Escenografía, vestuario e iluminación: Hugo de Ana

Dirección: **Rodolfo Graziano**

FEDRA DE RACINE

ADAPTACIÓN DE MANUEL MUJICA LAINEZ

Con: María Rosa Gallo, Adrián Ghío, Natalio Hoxman, Lydia Lamaison, Vera Leban, Emma Ledo, Néstor Hugo Rivas, María Elena Sardi

Apuntador: Luis Sperzagni

Traspunte: Siomar Crespo

Asistente de dirección: Mario Labardén

Música: Pablo Ziegler

Escenografía, vestuario e iluminación: Guillermo de la Torre

Asistente de vestuario: Maribel Solá

Maquillaje: Horacio Pisani

Dirección: **Rodolfo Graziano**

CICLO ESCUCHANDO TEATRO '82

Salón Dorado

03/09 *El niño de cristal* de **R. H. Mesa** – Dirección: **María Rivera**

10/09 *Vuela, vuela, pequeño cucú* de **Héctor Oliboni** – Dirección: **Natalio Hoxman**

17/09 *Sábado de iniciación* de **Lucila Févola** – Dirección: **Natalio Hoxman**

24/09 *Cortocircuito* de **Jorge Krimer** – Dirección: **Francisco Fuente Buena**

01/10 *¿Qué cosa es vivir!* de **Graciela Teisaire** -Dirección: **Julio Baccaro**

08/10 *Mis abuelos campesinos* de **Alicia y Bernardo Aliber** – Dirección: **Vera Leban**

15/10 *Vine a verte, papá* de **Jorge Palant** –Dirección: **Adalberto Cuomo**

22/10 *Cómico* de **Antonio Germano** – Dirección: **Rodolfo Graziano**

29/10 *Judith y el gangster* de **William Shand** – Dirección: **Natalio Hoxman**

1983

ASÍ ES LA VIDA

DE ARNALDO MALFATTI Y NICOLÁS DE LAS LLANDERAS

Con: Sergio Aguirre, Omar Aranda, María Comesaña, Manuel Cruz, Aurora del Mar, Roberto Fiore, Susana Freyre, Silvia Geijo, Norberto Gonzalo, Natalio Hoxman, Alfredo Iglesias, Emma Ledo, Pepe Novoa, Malvina Pastorino, Guillermo Renzi, Victor Ríos, Edelma Rosso, Mónica Santibañez, Mónica Vehil, Tony Vilas, Tincho Zabala, Martín Zabalúa

Apuntador: Luis Sprezagni

Traspunte: Siomar Crespo

Asistentes de dirección: Vera Leban

Escenografía y vestuario: Mayenko Hlousek

Utilería: Casa Puig

Maquillaje: Osvaldo Esperón

Dirección: Rodolfo Graziano

CICLO *ESCUCHANDO TEATRO '83* (Semimontado) Salón Dorado – Entrada libre

Coordinación: **Luis Ordaz** Jueves 18 hs Agosto-Setiembre

11/8 – *Felicia fea* de **Pablo Palant** – Dirección: **Vera Leban**

18/8 – *Las fogatas de San Juan* de **Lucila Févola** – Dirección: **Natalio Hoxman**

25/8 – *¿Y yo, mamá?* de **Osvaldo Masseroni** – Dirección: **Vera Leban**

01/9 – *Muerte en el páramo* de **Jorge Barcia Gigena** – Dirección: **Natalio Hoxman**

08/9 – *Una larga espera* de **Raúl H. Mesa** – Dirección: **Vera Leban**

15/9 – *Las ovejas* de **Roberto Schopflocher** – Dirección: **Natalio Hoxman**

22/9 – *Un agujero en la luz* de **Francisco S. Barceló** – Dirección: **Vera Leban**

29/9 – *Por la segunda persona del singular* de **Liliana Paz** – Dirección: **Francisco Fuente Buena**

SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

DE WILLIAM SHAKESPEARE. ADAPTACIÓN DE JUAN ROGRA

Con: Cristina Banegas, Arturo Bonín, José Canosa, Beatriz Dessein, Dardo Dozo, Pacheco Fernandez, Claudio Gallardou, Silvia Geijo, Fernando Heredia, Natalio Hoxman, Alfredo Iglesias, Emma Ledo, Tony Lestingi, Jorge Marrale, Daniel Miglioranza, Mario Morets, Gustavo Pando, Silvina Rada, Susana Román, Boris Rubaja, Miguel Ruiz Diaz, Perla Santalla, Mónica Santibañez, Norberto Torres, Angel Carlos Ullua, Tincho Zabala

Apuntador: Luis Sperzagni
Traspunte: Siomar Crespo
Asistente de dirección: Vera Leban
Música: Rodolfo Daluisio
Escenografía y vestuario: Hugo de Ana
Maquillaje: Osvaldo Esperón

Dirección: Rodolfo Graziano

PANTAMANOS

Dirección: Sarah Bianchi y Mane Bernardo

Fuentes:

Página web del Archivo histórico

Seibel, Beatriz

Listas entregadas por Menéndez a Francisco Rivilli (ex dueño del Teatro de la Comedia de Córdoba)

LISTAS DE ARTISTAS PROHIBIDOS-

LEONARDO FAVIO	ZULEMA KATZ
ARGENTIAN MARTIN	LIDIA LAMAISON
NORMA ALEANDRO	VICTOR LAPLACE
PEDRO ALEANDRO	GLADY LEVAS
AGUSTIN ALEZZO	INDA LEDESMA
EMILIO ALFARO	CIPE LINCOWSKY
TITO ALONSO	ONOFRIO LOVERO
HECTOR ELTERIO	MARIO CUCIANI
VIRGINIA AMESTOY	FEDERICO LUPI
PEDRO ASQUIRI	JUAN CARLOS MARECO
GRACIELA ARAUJO	BEATRIZ MATTAR
NORMA BACAICOA	HUGO RODOLFO MIDDON
ALICIA BELLOT	BARBARA MUJICA
OLGA BERTY	CARLOS MUÑOZ
MARTHA BIANCHI	LAUTARO MURUA
ALEJANDRA BOHERO	JOSE NOVOA
LUIS BRANDONI	MAYDEE PADILLA
NORMAN BRIKY	ANGEL PAWLOWSKY
VICTOR BRUNO	LUIS POLITTI
CARLOS CARELLA	GINNO RENNI
ELLY CRILLA	JORGE RIVERA LOPEZ
VELIA CHAVEZ	NESTOR HUGO RIVAS
CARLOS CRISTOFANO	MARILINA ROSS
ALFONSO DE GRAZIA	SOLEDAD SILVEYRA
FERNANDO DE ROSA	JOSE SLAVIN
EMILIO DIZI	PEPE SORIANO
OSCAR FERRIGNO	DAVID STIVEL
MARIA ROSA GALLO	MARIA VANER
JUAN CARLOS GENE	FERNANDO VEGAL
ZELMAR GUENOL	WALTER VIDARTE
NACHA GUERRA	HECTOR THEALDI
ADRIAN GHIO	ANDRES ZURRO
JOSE MARIA GUTIERREZ	CHINA ZORRILLA.

LARGOMETRAJES NO ACONSEJABLES

" SOCORRO" - LOS BEATLES-
" YE- YE- YE- LOS BEATLES-
" CRONICA DE UNA SEÑORA-
" EL AYUDANTE"
" ARGENTINISIMA" (en todas sus filmaciones)
" JUAN MANUEL DE ROSAS"
" DIAS DE GLORIA"
" YO ACUSO"
" JUICIO DE NUREMBERG"
" LAS JUVENTUDES DE HITLER"

LARGOMETRAJES QUE DEBERAN SER ANALIZADOS ANTES DE EXHIBICION

" LA CULPA"
" SETENTA VECES SETE"

ACTORES DISOLVENTES

EDUARDO PAVLOVSKI	RODOLFO WALSH
JUAN CARLOS HERME	AGUSTIN CUZZANI
RICARDO MONTI	WALTER OPORTO
ALBERTO ABELLACH	PATRICIO ESTEVES
DAVID VINAS	RICARDO KRALI
LUIS MACCHI	AGUSTIN PEREZ PARDELLA
GUILHERMO GENTILE	RICARDO COSSA
RICARDO TALESNIK	PEDRO URAMBINE
OSVALDO DRAGUN	ALBERTO RODRIGUEZ MUÑOZ
CARLOS BOMICLIANA	RODOLFO KUSCH
DAMIRO SAENZ	CARLOS LOZANA DANA
RICARDO MALAC	JUAN CARLOS GENE
GRISELDA GAMBARO	JAVIER VILLAFANE

DISCOS - AUTORES E INTERPRETES PROHIBIDOS

LUIS SPINETTA
ALFREDO ZITARROSA
PESCADO RABOSO
LA DEL TELEVISOR
FIEBRE EN LA JUNGLA
DEBES DARME UN POCUITO MAS
YO QUIERO TU QUERES
ELLA ME ARRUIA LA FIESTA
BESAME- Rik Springfield
ME CASE EL SABADO-Dino Romeo-
CONTRABANDISTA DE FRONTERA
LA NIÑA BUENA-Lenzi
ESTE CRISTO AMERICANO- Petrichelli
P'AL COMISARIO- Oritz Medina

Fuentes consultadas

Periódicos (1976-1983)

- Diario La Nación
- Diario Clarín
- Diario La Opinión
- Diario Convicción
- Diario Popular
- Diario Crónica
- Diario La Prensa
- Diario Tribuna Rosario
- Diario Tiempo Argentino

Revistas (1976-1983)

- Revista Mercado
- Revista Nacional de Cultura
- Revista Pájaro de Fuego
- Revista Semana, Buenos Aires

Documentación pública:

- Boletines INET
- Consejo Federal de Cultura y Educación. III Asamblea Ordinaria. Buenos Aires: Centro Nacional de Documentación e Información Educativa, 1980.
- Consejo Federal de Cultura y Educación. IV Reunión Asamblea Ordinaria. Informe Final. Anexos. Buenos Aires: Centro Nacional de Documentación e Información Educativa, 1982.
- Consejo Federal de Cultura y Educación. V Asamblea Ordinaria. Informe final. Anexos. Buenos Aires: Centro Nacional de Documentación e Información Educativa, 1982.
- Consejo Federal de Cultura y Educación. Asamblea Extraordinaria y VI Asamblea Ordinaria. Informe Final. Anexos. Buenos Aires: Centro Nacional de Documentación e Información Educativa, 1983.
- Consejo Federal de Cultura y Educación. Secretaría Permanente. Memoria. Años 1976-1983. Capítulo II. Buenos Aires: Centro Nacional de Documentación e Información Educativa, 1983.

- Listas Negras. Ministerio de Defensa de la Presidencia de la Nación, 2013: 1 a 6. Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/listasnegras.pdf>

Normativa pública:

- Decreto 22/1981. Creación de las subsecretarías de Cultura. Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-22-1981-166998/texto>
- Decreto S 141/1982. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-141-1982-217379/texto>
- LEY 11.723 - REGIMEN LEGAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL. Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/texact.htm>
- LEY N°22.520. Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/45000-49999/48853/norma.htm>
- LEY N° 22641. Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-22641-107308/texto>

Bibliografía

- Águila, G. (2023) Historia de la última dictadura militar. Argentina, 1976-1983. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
- Archivo Nacional de la Memoria (2019). Dirección de gestión de Fondos Documentales. Coordinación de Investigaciones Históricas. Investigación Documental “El Teatro Colón, “la isla cultural” del Proceso”. Disponible en https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/anm_colon.pdf
- Bayardo, R. (2007) “Políticas Culturales en Argentina” en: Rubim, A. y Bayardo R (ORG:). Políticas culturais na Ibero-América. Editora da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.
- Canclini, N. (1987) Políticas Culturales en América Latina. Editorial Grijalbo, México
- Dios, A, y Margiolakis E. Políticas culturales en la última Dictadura Argentina: el entramado discursivo en una revista oficiosa. En Schenker, L Compiladora (2022). Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura militar. Editorial de la Universidad Nacional de la Plata (EDULP). P: 151-191.
- Ekelman, M (2022). Censura, propaganda y adecuación: las estrategias cinematográficas de la dictadura argentina (1976-1981) en Schenker, L Compiladora. Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura militar. Editorial de la Universidad Nacional de la Plata (EDULP)
- Graziano R. y Graziano, A. Rodolfo Graziano: un obrero del teatro. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro, 2021. (Homenaje) ISBN 978-987-3811-65-4
- Harvey, E.R. (1977). La política cultural en Argentina (Madrid: Unesco, 1977)

- Prada, J. y Holubica, C. (2010). Teatro Colón 102 años de historia. 1908/2010 Bicentenario de Argentina. 1° ed. - Buenos Aires: Editing. PP. 60-62.
- Jodelet, D (1993) La representación social. Algunos conceptos y teorías. Paidós, Barcelona, 1993, pp.469-494.
- Longoni, A. y Gamarnik, C. (2022). Además del terror (prólogo). En Schenker, L Compiladora. Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura militar. Editorial de la Universidad Nacional de la Plata (EDULP)
- Manguía, S. y Noli, T. (2016) Censura a la cultura durante la última dictadura cívico-militar. Estudio de casos inéditos. IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Disponible en http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/mesa_14/manguia_noli_mesa_14.pdf
- Mogliani, L. y Ricatti, N. (2021). El Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) entre la dictadura y la recuperación democrática 1978 – 1993. XIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Disponible en http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2021/08/seminario/mesa_33/mogliani_ricatti_mesa_33.pdf
- Prats, Llorenç (1997) Antropología y Patrimonio. Editorial Ariel, Barcelona (pp. 19-89)
- Página 12 (2021). “A 40 años del incendio del Teatro Picadero”. <https://www.pagina12.com.ar/359950-a-40-anos-del-incendio-del-teatro-picadero>
- Pallini, L. (1997) Un enfoque antropológico sobre políticas culturales : el Teatro Municipal General San Martín. Tesis de Licenciatura. Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6158>
- Risler, J. (2018) La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981. Tinta Limón.
- Rodríguez, L.G (2015). “Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983), Estado, funcionarios y políticas”, Anuario colombiano de Historia Social y de la Cultura 42.2: 299-325.
- Rodríguez, L.G (2010). Políticas educativas y culturales durante la última dictadura militar en Argentina (1976–1983). La frontera como problema. Revista mexicana de investigación educativa. Versión impresa ISSN 1405-6666. Disponible en https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662010000400013
- Rodríguez, L.G (2011). Católicos, nacionalistas y políticas educativas en la última dictadura (1976-1983). Prohistoria Ediciones.
- Schenker, L Compiladora (2022). Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura militar. Editorial de la Universidad Nacional de la Plata (EDULP)

- Scholnicov, E. El Teatro Nacional Cervantes y Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar argentina (1976-1983): sistemas de repertorio y prácticas de dirección escénica.
- Seibel, B. (2011) Historia del Teatro Nacional Cervantes. 1921-2010. Colección Historia Teatral. Instituto Nacional del Teatro.
- Verzero, L. (2016) “Prácticas teatrales bajo dictadura: transformaciones, límites y porosidades de los espacios”. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 11 (2),87-109.
- Verzero, L. (2017). Clandestinidad, oficialidad y memoria: Planos y matices en las artes escénicas durante la última dictadura argentina. Anagnórisis. Revista de investigación teatral, N.º. 16, Págs. 147-171, ISSN: 2013-6986.