

Usos productivos de la escena oficial. Una mirada sobre las gestiones del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar (1976-1983)

Ramiro Alejandro Manduca y Eugenio Schcolnicov

páginas / año 16 – n° 42 Septiembre-Diciembre/ ISSN 1851-992X/ 2024

<http://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas>

DOI: [10.35305/rp.v16i42.899](https://doi.org/10.35305/rp.v16i42.899)

Usos productivos de la escena oficial. Una mirada sobre las gestiones del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar (1976-1983)

Productive uses of the official scene. A look at the management of the Teatro Nacional Cervantes and the Teatro Municipal General San Martín during the last military dictatorship (1976-1983)

Ramiro Alejandro Manduca

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Instituto de Investigaciones Gino Germani,
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

ramiromanduca@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1015-8923>

Eugenio Schcolnicov

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Instituto de Artes del Espectáculo,
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

eugenibuzon@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2078-6114>

Resumen

En los últimos años algunas investigaciones en torno a la última dictadura militar argentina han puesto su énfasis en lo que, desde una perspectiva foucaultiana, es posible denominar como “dimensión productiva del poder” (Risler, 2018). En estos enfoques, las políticas culturales adquieren una singular relevancia, ya que permiten visualizar en la estrategia de las Fuerzas Armadas el lugar central que ocupaba la apuesta por construir consenso y ganar el apoyo de la población. En este trabajo buscaremos hacer un aporte a estas líneas de investigación a partir del análisis de las gestiones de los dos principales teatros oficiales emplazados en la Ciudad de Buenos Aires durante el período dictatorial: el Teatro Nacional Cervantes (TNC), a cargo de Rodolfo Graziano, y el Teatro Municipal General San Martín (TMGSM), encabezado por Kive Staiff. En ambos casos, nos interesa pensar los modos en los que estas administraciones fortalecieron, tensionaron o produjeron una dinámica ambigua respecto de las premisas centrales de las políticas culturales del régimen militar, en lo que refiere a los planes de integración regional, a la legitimación de poéticas dramáticas específicas y a las formas de difusión de sus producciones en los diversos momentos políticos del período 1976-1983.

Palabras clave: Dictadura; Consenso; Dimensión productiva; Teatro; Gestión Cultural.

Abstract

In recent years, research on the last Argentine military dictatorship has emphasized what, from a Foucauldian perspective, can be called the "productive dimension of power" (Risler, 2018). In these approaches, cultural policies acquire a singular relevance, since they allow us to visualize in the strategy of the Armed Forces the central place occupied by the bid to build consensus and win the support of the population. In this paper, we seek to contribute to these lines of research by analyzing the management of the two main official theaters located in the city of Buenos Aires during the dictatorial period: the Teatro Nacional Cervantes (TNC), headed by Rodolfo Graziano, and the Teatro Municipal General San Martín (TMGSM), headed by Kive Staiff. In both cases, we are interested in thinking about the ways in which these administrations strengthened, tensed or produced an ambiguous dynamic with respect to the central premises of the military regime's cultural policies. In what refers to the regional integration plans, to the legitimization of specific dramatic poetics and to the forms of diffusion of their productions in the different political moments of the 1976-1983 period.

Keywords: Dictatorship; Consensus; Productive dimension; Theater; Cultural Management.

Introducción

El tipo de dominación de la última dictadura militar argentina implicó la puesta en funcionamiento de un Estado que "incorporó una doble faz de actuación de sus aparatos coercitivos: una pública y sometida a las leyes y otra clandestina, al margen de toda legalidad formal" (Duhalde, 2013: 249). Los cientos de centros clandestinos de detención a lo largo y ancho del país condensaron la singularidad de la modalidad represiva del poder en estos años (Calveiro, 2014). Sus efectos excedieron sus propias fronteras, e incluso su propio tiempo histórico, para proyectar "la arbitrariedad del terror como una amenaza incierta, constante y generalizada a toda la sociedad" (45). El campo artístico y cultural (incluyendo el teatral) no quedó indemne¹. Cómo han propuesto Judith Gociol y Hernán Invernizzi (2001) el ejercicio de la represión cultural constituyó "una forma radical de represión política" (22), en la cual se manifestó una correlación entre el proyecto de desaparición de personas y la voluntad de desaparición de símbolos, discursos y tradiciones inscriptas en los mecanismos de regulación cultural.

En los últimos años se han desarrollado diversas investigaciones que han puesto su énfasis en lo que, desde una perspectiva foucaultiana, es posible denominar como "dimensión productiva del poder" (Risler 2018). En estos enfoques, las políticas culturales del régimen² adquieren una singular relevancia, ya que permiten

¹ La categoría de campo intelectual y campo cultural encuentran en esta investigación un uso axiomático. No se pretende delimitar en una nueva oportunidad los alcances y limitaciones de la teoría de Pierre Bourdieu extensamente aplicada en estudios afines, así como tampoco restringir el abordaje aquí presente a los postulados del sociólogo francés.

² Partimos aquí de la conceptualización elaborada por García Canclini al definir la "política cultural" 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"

Usos productivos de la escena oficial. Una mirada sobre las gestiones del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar (1976-1983)

visualizar en la estrategia de las Fuerzas Armadas el lugar central que ocupaba la apuesta por construir consenso y ganar el apoyo de la población. En el marco de lo que el poder militar consideraba una “guerra total”, el plano armado se conjugaba con la lucha “cuerpo a cuerpo” en términos ideológicos, psicológicos y afectivos (Longoni y Gamarnik, 2022). De este modo, las investigaciones que asumen dicha perspectiva complementan los estudios que han concentrado sus esfuerzos en las dinámicas censorias (Avellaneda, 1986; López Laval, 1995; De Diego, 2003; Gociol e Invernizzi, 2010). En ambos casos, la disponibilidad de documentación producida desde los órganos gubernamentales, a la que se ha podido acceder —no sin dificultades— a lo largo de los últimos 20 años, constituyó un aporte fundamental³(Gociol e Invernizzi, 2010; Bettendorff y Chiavarino, 2020; Risler, 2018; Schenquer, 2022; entre otros).

Sin embargo, dentro de esas líneas de estudio —y a excepción del reciente trabajo de Paulina Bettendorff (2021), que además enfatiza los rasgos represivos del control cultural— las dinámicas en torno al teatro han sido poco exploradas. En este trabajo buscaremos hacer un aporte en ese sentido. Para ello, analizaremos las gestiones de los dos principales teatros oficiales emplazados en la Ciudad de Buenos Aires durante el período dictatorial: el Teatro Nacional Cervantes (TNC), a cargo de Rodolfo Graziano, y el Teatro Municipal General San Martín (TMGSM), encabezado por Kive Staiff. En ambos casos, nos interesa pensar los modos en los que estas administraciones fortalecieron, tensionaron o produjeron una dinámica ambigua respecto de las premisas centrales de las políticas culturales del régimen militar, en lo que refiere a los planes de integración regional, a la legitimación de poéticas dramáticas específicas y a las formas de difusión de sus producciones en los diversos momentos políticos del período 1976-1983. Asimismo, en lo que concierne a la gestión de Staiff, indagaremos en los sentidos contradictorios que se han cristalizado en la caracterización de este teatro como “una isla” durante los años de la dictadura. Por lo tanto, nuestra perspectiva explorará los hilos casi imperceptibles del poder que, en el caso de las instituciones sobre las que nos detendremos, excedieron a las voluntades de quiénes encabezaron las respectivas gestiones.

(1987: 26). En diversos tramos del trabajo, observaremos también en qué medida muchas de las iniciativas de gestión elaboradas por el Teatro Nacional Cervantes y el Teatro Municipal General San Martín durante el período dictatorial pueden pensarse a partir de la intersección, en algunos casos contradictoria, de los paradigmas generales de la política cultural identificados por el autor, fundamentalmente el “tradicionalismo patrimonialista” y la “privatización neoconservadora” (28-53).

³ Nos referimos, entre otros, al archivo BANADE (llamado así porque fue hallado en una bóveda del edificio del ex Banco Nacional de Desarrollo) y al archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía Bonaerense (DIPBA). Para profundizar respecto al primero, ver: <https://catalogo.jus.gob.ar/index.php/archivo-nacional-de-la-memoria>. En torno al archivo de la DIPBA: https://www.comisionporlamemoria.org/project_category/archivo-de-la-dipba/

El Teatro Nacional Cervantes bajo la gestión de Rodolfo Graziano: reestructuración de la Comedia Nacional e integración cultural federal

Luego de una breve gestión de Néstor Suarez Aboy, en noviembre de 1976, el director teatral Rodolfo Graziano fue convocado por Francisco Macías —secretario de Educación y Cultura de la Nación durante la gestión de Ricardo Bruera— para asumir la coordinación artística y administrativa del Teatro Nacional Cervantes. Graziano había iniciado su trayectoria como director en 1968, al frente de la compañía “El Taller de Garibaldi”, un espacio no convencional ubicado en el barrio de La Boca. En 1975, un año antes de su designación, el director fue reconocido con un premio Molière por su labor artística en el montaje de la obra “Ondina”, de Jean Giraudoux. Según recuerda el director,

una noche, mientras se formaba la fila de espectadores para ingresar a la sala, un señor que estaba esperando me aborda y se presenta como Francisco Macías, secretario de Cultura de la Nación y habitué, según me comenta, de las obras que presentábamos en el taller, y me cita en su oficina al día siguiente para hacerme una propuesta. 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 (2021: 18).

Al aceptar la propuesta formulada por Macías, Graziano solicitó el cumplimiento de tres condiciones: “no hacer obras patrioterías, no recibir recomendaciones y tener libertad de acción” (Graziano en *Convicción*, 14/11/1982, 20). La designación de Graziano se hizo efectiva en el mes de noviembre de 1976 y expresó un elemento novedoso en los modos de gestión del teatro oficial, en tanto nunca se había convocado a un director proveniente del movimiento teatral independiente para dirigir, en calidad de director artístico y administrativo, un teatro estatal. La aceptación del cargo propuesto no estuvo exenta de polémicas: mientras que la Asociación Argentina de Actores celebró la decisión con una carta personal dirigida al propio Graziano, diversos actores, como Alfredo Alcón, manifestaron su rechazo a participar en los elencos del teatro, como gesto de solidaridad ante las desapariciones, los secuestros y la elaboración de listas negras (Arlt, 2002: 202). En la entrevista anteriormente citada, realizada en el mes de noviembre de 1982, Graziano elaboró un balance de la gestión realizada desde su ingreso al Teatro Nacional Cervantes en los siguientes términos:

Cuando llegué aquí la sala trabaja (sic) muy poco, las temporadas duraban tres o cuatro meses, había fallas técnicas en todo el edificio; parecía un mausoleo. Mi primera inquietud fue la de quitar el polvo, hacer vivir todo esto. Para lograrlo trasladé mi experiencia del Taller de Garibaldi, de todo el teatro independiente que había hecho. No quise cambiar, solo varié la estructura de una sala, pero el alma y el espíritu eran los del teatro independiente, donde me eduqué. Ahora trabajamos con cuatro elencos, tres en gira permanente por el interior. Todo esto creció. (Graziano en *Convicción*, 14/11/1982, 20)

Usos productivos de la escena oficial. Una mirada sobre las gestiones del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar (1976-1983)

Uno de los objetivos centrales de la gestión de Graziano en sus años iniciales fue la reestructuración de la Comedia Nacional, proyecto de elenco estable que se gestó por primera vez en el TNC durante la década del 30, por iniciativa del director teatral Antonio Cunill Cabanellas. Sin embargo, la nueva Comedia Nacional no fue estrictamente un elenco estable: que se trató más bien de diversos equipos artísticos conformados específicamente para cada uno de los montajes, en los cuales algunos actores y actrices fueron convocados de forma recurrente. La reestructuración de la Comedia Nacional introdujo una innovación que resultó una fórmula muy redituable para la amplia afluencia de público de la que gozó el teatro: en muchas de las producciones bajo la dirección de Graziano participaron algunas figuras ampliamente reconocidas en el circuito teatral empresarial y en el medio televisivo como Santiago Bal, Rodolfo Bebán, Raúl Lavié, Santiago Gómez Cou, Eva Franco, Perla Santalla o Claudio García Satur⁴.

Durante su gestión, la dirección artístico-administrativa de Graziano motorizó un esquema de producción que replicó, en parte, la política teatral implementada en el gobierno anterior⁵. A la vez, como veremos a continuación, muchas de sus iniciativas se integraron a los lineamientos de la política cultural diseñados por el Ministerio de Cultura y Educación durante el período dictatorial. Si bien en diversas entrevistas realizadas a lo largo del período el director manifestó las dificultades por las que transitó la gestión del Cervantes producto de la falta de presupuesto, algunas de sus intervenciones públicas reafirmaron el carácter subsidiario⁶ que el gobierno militar le asignaba al Estado en materia de desarrollo cultural. En una nota publicada por el diario cordobés *La Calle*, el director fue interrogado acerca del rol que debe cumplir

⁴ Resulta interesante contrastar esta política de convocatoria desplegada por Graziano y las diversas apreciaciones que el director teatral desarrolló en sus intervenciones públicas en torno a la producción televisiva. En una entrevista publicada en marzo de 1980 en el diario "La Prensa", el director afirmaba: "No hablemos de la televisión. Qué artista puede seguir siéndolo en ese lugar. Allí, donde todo se rebaja, se achata, se afea. Los programas son malísimos. Y por qué lo son. Porque al público se lo subestima, se lo juzga chato e ignorante, cuando yo sé por experiencia propia - una larga y azarosa experiencia- que el público argentino sabe apreciar y entender la calidad de una obra." (Graziano en del Castillo, 16/3/1980, 5).

⁵ Para un análisis de las políticas de gestión teatral desarrolladas en el Teatro Nacional Cervantes y en el Teatro Municipal General San Martín durante el tercer gobierno peronista (1973-1976) remitimos al estudio de Verzero (2013).

⁶ De acuerdo con Pucciarelli (2004) la política económica elaborada por la última dictadura militar se basó en un esquema "liberal-corporativo". La impronta liberal se advirtió, fundamentalmente, en la retirada de la intervención estatal sobre la actividad económica, a partir del principio de "subsidiariedad": "De acuerdo con ese criterio (...) el Estado debía retirarse progresivamente de la producción y dejar librada la definición del perfil y del alcance del nuevo *proceso de reconversión industrial* y la propia estrategia de crecimiento económico al libre juego de las fuerzas actuantes en el mercado" (122-123). El correlato de la ausencia del Estado en la configuración de las políticas culturales, característico del paradigma "privatizador-neoconservador" (García Canclini, 1987: 38-45), se tradujo en la reducción del apoyo a la promoción pública de la cultura y su consecuente apropiación por parte de la actividad privada. Como veremos en este estudio, el principio privatizador y la subsidiariedad estatal fueron solo un aspecto de la política cultural desplegada por el régimen militar, que también reveló elementos vinculados al paradigma "tradicionalista-patrimonialista" (García Canclini, 1987: 30-34).

Ramiro Alejandro Manduca y Eugenio Schcolnicov

el Estado en el campo de la cultura. Graziano respondió: “existe la intención de promover a los creadores de la cultura y no que sea el Estado quien la cree. Yo estoy de acuerdo en que cada uno debe estar en su lugar, de modo que, en principio, eso me parece bien” (Graziano en *La voz del Interior*, 18/7/1982, 34).

Entre 1976 y 1979, el Cervantes convocó a elencos provenientes de las provincias o de algunas localidades del conurbano bonaerense, y le otorgó un lugar destacado a la producción teatral de las compañías universitarias. La impronta federal que asumió la gestión del TNC se reafirmó con una serie de montajes producidos por la Comedia Nacional que tuvieron como sede de estreno diversas ciudades provinciales: en 1979, con dirección del propio Graziano, el elenco del Cervantes inauguró su temporada anual con una versión de “Edipo Rey”, de Sófocles, en la ciudad de Río Cuarto (Córdoba). Su estreno contó con la presencia del Secretario de Cultura y Educación, Raúl Crespo Montes, quien asumió la gestión de la Secretaría de Cultura y Educación en junio de 1977. En una conferencia de prensa realizada antes del estreno, el funcionario señalaba la necesidad de abandonar “el criterio de que la Capital Federal es el centro de todos los movimientos culturales y espectaculares” (“Declaraciones del secretario de Estado de Cultura de la Nación”, *La voz del interior*, 7/2/1979, 62), y anunciaba que, luego de su presentación de Río Cuarto, el elenco dirigido por Graziano realizaría diversas funciones en las provincias de Catamarca, La Rioja y Jujuy. El mismo año, en la ciudad de Catamarca, se estrenó una versión teatral de “Los Mirasoles”, obra de Julio Sánchez Gardel, con dirección de Julio Ordano⁷.

El criterio de integración regional que se advierte en estas iniciativas puede ponerse en diálogo con otras políticas definidas desde el Ministerio de Cultura y Educación. Según observa Rodríguez (2015), la gestión de Ricardo Bruera reinauguró el Consejo Federal de Educación y el Consejo Federal de Coordinación Cultural, dos organismos creados en 1972 para consolidar diversas acciones de integración cultural bajo el esquema municipio-provincia-región-nación. La *Revista Nacional de Cultura*, editada por el Ministerio de Cultura y Educación entre 1978 y 1983, publicó en su primer número una crónica de la creación del Consejo, en la cual señalaba que los diversos plenarios desde su refundación — en las ciudades de Córdoba, Buenos Aires, Paso de los Libres y San Salvador de Jujuy— indicaban que la organización de planes y obras entre la nación y las provincias se encontraba en proceso de avance y desarrollo (166). El artículo agregaba:

se trata de una unidad en la diversidad que se quiere lograr respetando las características socioculturales típicas de cada región y que se han conservado tras la forja de la unidad nacional, mediante la confluencia libre y querida de todos los argentinos en los valores del ser de la nación. Proceso de significativa

⁷ Resulta necesario destacar aquí que, en enero de 1978, la obra *Juegos a la hora de la siesta*, escrita por Roma Mahieu y dirigida por el propio Ordano, fue prohibida por el decreto número 15 del Poder Ejecutivo. Sin embargo, esta prohibición no impidió que algunos años después el director fuera convocado para formar parte de la programación del Teatro Nacional Cervantes.

Usos productivos de la escena oficial. Una mirada sobre las gestiones del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar (1976-1983)

trascendencia, si se recuerda que, así como todo proyecto nacional es, esencialmente, un proyecto cultural, igualmente, la integración cultural es el fundamento básico de la unidad nacional (166).

La labor de la Comedia puede entonces situarse en línea con estos objetivos, al concebir la producción teatral como un vehículo más para esa ansiada integración nacional, que encontraba su contraparte en “la purgación”, mediante una salvaje represión, de las ideologías y los pensamientos “foráneos”.

Sistemas de repertorio y giras internacionales: aspectos “productivos”

Junto a las iniciativas de integración regional, los esquemas de programación elaborados por el Teatro Nacional Cervantes bajo la administración de Graziano revelaron diversas modalidades de diálogo con la política cultural del régimen militar. En un trabajo anterior (Schcolnicov, 2022) hemos afirmado que las gestiones llevadas adelante por Kive Staiff en el TMGSM y por Rodolfo Graziano en el Teatro Nacional Cervantes durante la última dictadura militar les otorgaron un lugar destacado a las poéticas dramáticas europeas o a la reivindicación de autores nacionales remanentes. La configuración de estos repertorios apelaba a conectar a las audiencias de Buenos Aires con las poéticas dramáticas más representativas del teatro occidental, a la par que revelaba su dimensión “tradicionalista-patrimonialista”, al poner el acento en la escenificación de textos dramáticos nacionales “arcaizantes” o “residuales”⁸. El carácter tradicionalista de los espectáculos representados en el Cervantes puede analizarse en sintonía con algunas iniciativas culturales implementadas por el Ministerio de Cultura y Educación de la Nación y por la Secretaría de Información Pública (SIP). En 1978, en vísperas de la realización del Mundial de Fútbol, la Secretaría de Cultura recibió un incremento considerable de su partida presupuestaria, con el fin de ejecutar diversas acciones que transmitieran “una serie de valores y actitudes vinculadas a lo más ortodoxo de la religión católica, la promoción de un nacionalismo xenófobo y la idea de la Cultura alejada de cualquier referencia a la realidad contemporánea” (Rodríguez, 2015: 302). Así, desde las páginas de la *Revista Nacional de Cultura*, se buscó revalorizar la producción literaria de algunos escritores canónicos de fines del siglo XIX y de principios del siglo XX, tales como Manuel Gálvez, Eduardo Gutiérrez, Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges o Adolfo Bioy Casares. En lo que refiere al teatro, el primer número de la revista le dedicó una reseña a una antología del teatro rioplatense entre 1880 y 1930, seleccionada por Jorge Lafforgue y publicada por la Biblioteca Ayacucho. Posteriormente, en el número 4, la publicación presentó un minucioso análisis de la evolución dramática

⁸ Según Raymond Williams, lo “arcaico” refiere a “lo que se reconoce plenamente como un elemento del pasado para ser observado, para ser examinado o incluso para ser conscientemente revivido de un modo deliberadamente especializado”. Por el contrario, lo “residual” describe aquellas producciones culturales que han sido formadas en el pasado, pero que todavía se encuentran en actividad en el proceso cultural contemporáneo (Williams, 1997: 144).

y literaria del género gauchesco, a cargo de Raúl H. Castagnino. Ya en 1981, un ensayo firmado por Federico Pégola destacaba las crónicas que el periódico “El Argos” publicó en torno al arte teatral en el período posindependentista, durante la primera mitad del siglo XIX. Tal como se desprende de estos ejemplos, los diversos artículos de la revista expresaron una clara reivindicación de las producciones culturales del pasado argentino, omitiendo la promoción y el análisis sobre las manifestaciones artísticas contemporáneas.

En segundo término, el diálogo entablado entre los esquemas de programación del Teatro Nacional Cervantes y algunas iniciativas desarrolladas por la SIP se puso de manifiesto en 1978 con el estreno de la obra “Martín Fierro”, protagonizada por Raúl Lavié. La puesta en escena, dirigida por el propio Graziano, partió de una versión dramática del texto de Hernández, escrita por José González Castillo en 1915. El año de estreno del espectáculo coincide con el desarrollo de una campaña educativa elaborada desde la Secretaría de Información Pública (SIP), denominada “Día de la tradición”. La iniciativa tuvo como objetivo generar entusiasmo y consenso por parte de la población en torno a las tradiciones vernáculas, al igual que apeló a reforzar los sentimientos de soberanía e identidad nacional en el contexto de la disputa territorial con el gobierno de Chile por el canal de Beagle y las islas Lennox (Rodríguez, 2022: 313). Una de las acciones centrales de esta campaña, realizada en el ámbito educativo, consistió en la reivindicación de la figura del “Martín Fierro” como símbolo nacional. La versión escénica del Martín Fierro y su celebración de la tradición nacional no se circunscribió a las fronteras argentinas. Con el fin de expandir su radio de acción y proyectar una imagen vital de las expresiones artísticas nativas, la obra fue representada en el teatro *Solís* de Uruguay, en 1978, y en el *Teatro Municipal* de La Paz, en 1979, dos países limítrofes que por esos años también se hallaban bajo regímenes militares. Según señaló el diario “La Opinión”, la visita a Bolivia se gestó a partir de “una acción coordinada entre la Secretaría de Cultura de la Nación y la embajada argentina del país vecino” (1979: 47). En el artículo, el periodista Aníbal Vinelli consideraba que la presentación de la Comedia Nacional “permitió comprobar que la mejor de nuestras posibles exportaciones (la cultura) tiene aquí, en el Martín Fierro, un producto valiosísimo, digno de que se lo lleve aún más lejos, tal vez, incluso, a Europa. Donde merced a sus méritos artísticos o a su “exotismo”, o por ambas razones, constituiría la mejor promoción de la imagen argentina” (ibíd.). En la misma dirección, desde las páginas del diario “La Nación”, Fernando Sánchez Zinny destacaba que la gira comandada por Graziano

sirvió a las mil maravillas para uno de los fines esenciales de nuestra Cancillería: ella equivalió a mostrar —en un foro de obvias repercusiones continentales— que las cosas no son entre nosotros tan negras como se las quiere pintar; quedó en claro, por ejemplo, que hay un margen que consiente con amplitud expresiones artísticas libres, incluso por parte de conjuntos financiados con fondos gubernamentales (37).

Usos productivos de la escena oficial. Una mirada sobre las gestiones del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar (1976-1983)

Las giras realizadas por la Comedia Nacional en los países limítrofes se sucedieron en el contexto de la denominada “campaña antiargentina”, operación mediática con la cual el gobierno militar y parte de la prensa gráfica del período intentó responder a las presiones suscitadas por diversos organismos internacionales en torno a las violaciones de los derechos humanos⁹.

Algunos años después, la gestión de Graziano reveló diversas iniciativas vinculadas a la política del gobierno militar, esta vez en el contexto de la guerra de Malvinas. Durante el mes de mayo de 1982, el Teatro Cervantes anunció que la recaudación más alta obtenida mensualmente durante toda la temporada sería destinada al Fondo Patriótico Malvinas Argentinas. Durante el mismo mes, la emisora estatal ATC transmitió dentro del ciclo “En exclusiva” una versión de “El conventillo de la Paloma”, sainete de Alberto Vacarezza dirigido por Graziano y estrenado en 1980, con una amplia afluencia de público. Nuevamente, la recaudación obtenida por los avisos publicitarios fueron destinados al Fondo Patriótico¹⁰. En 1981, el Teatro Nacional Cervantes desarrolló parte de su programación en el Centro Cultural Islas Malvinas, emplazado en las Galerías Pacífico, predio perteneciente a la compañía Ferrocarriles Argentinos y gestionado durante el período de la última dictadura militar por el general Félix Olcese.

Como conclusión de este apartado, es posible afirmar que el sistema de repertorio diseñado por Graziano, al igual que las iniciativas de articulación regional y el desarrollo de las giras desplegadas por el Teatro Nacional Cervantes bajo su gestión mantuvieron diversos vínculos de contacto y complementariedad con las acciones culturales desarrolladas por el régimen militar.

⁹ Según afirma Franco (2002), estas presiones “provenían en gran medida de las tareas de denuncia sistemática que habían emprendido las distintas agrupaciones y organizaciones de exiliados argentinos en diversos países. A esto se sumaba la fuerte ofensiva, sostenida durante todo el año '78, del gobierno de Estados Unidos por el mismo tema durante la administración Carter” (201). Por su parte, en lo que refiere a la posición que el diario *Clarín* asumió en torno a estas denuncias, Iturralde señala que esta publicación “constituyó el punto de mayor elaboración y difusión de este discurso, dado que en ella confluyeron la visión demonizada de las organizaciones armadas y las loas a la represión estatal para dar forma a una interpretación de las violaciones a los derechos humanos claramente reñida y enfrentada a la denunciada por los organismos nacionales e internacionales especializados en la materia y por los exiliados” (2012: 114).

¹⁰ La transmisión de la obra dirigida por Graziano se integró a otras iniciativas vinculadas a la guerra de Malvinas, desarrolladas por algunos referentes del teatro comercial y del medio televisivo: el 17 de mayo de 1982 ATC llevó adelante un programa especial denominado “A Inglaterra con amor”, con producción y libreto de Gerardo Sofovich, y la participación de Jorge Porcel, Alberto Olmedo, Luis Landriscina, Luisa Albinioni, Pinky y Cacho Fontana. Acerca de la controversia que suscitó la sesión de derechos de la obra de Vaccarezza y las características de ambos ciclos, una nota publicada por el diario *Crónica* señalaba: “Los herederos de Alberto Vacarezza, su autor, no querían ceder los derechos de televisación, pero ante tanta trascendencia (asunto Malvinas) así lo hacen en la actualidad. Los artistas que participan de estos dos especiales no cobrarán sus haberes, como tampoco la televisora capitalizará los avisos. Todo será destinado al Fondo Patriótico Nacional” (12/05/1982, 38).

Kive Staiff en el TMGSM: teatros oficiales como servicio público y repertorio modernizante

Kive Staiff llegó a la dirección del TMGSM por segunda vez en marzo de 1976 de la mano de Ricardo Freixá, el Secretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires durante los años de la última dictadura. El vínculo entre ambos era de una estrecha confianza. Freixá, que había estudiado Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, ejerció el cargo de Director General de Cultura durante las intendencias del Brigadier Manuel Iricibar (1967-1971) y del contador Saturnino Montero Ruiz (1971-1973). Justamente durante la gestión de este último, Staiff hizo su primera incursión en la dirección del teatro, nombramiento que fue recibido con entusiasmo por la prensa (“Nuevo director en el San Martín. La elección de Kive Staiff señala el fin de una política exitista”, *La Opinión*, 1/12/1971, 21).

Un aspecto constitutivo de la trayectoria de Staiff fue la combinación entre la gestión estatal y la crítica teatral, aspecto señalado tempranamente por Osvaldo Pellettieri (2001). Al momento de asumir su segundo mandato Staiff se encontraba cumpliendo también ese rol dentro de la revista *Redacción*, donde continuó su labor incluso hasta 1978. La conjugación en este caso asumió rasgos singulares: las páginas de esta publicación se convirtieron en una plataforma de promoción de las políticas a implementar por Staiff y de “presión” respecto a los proyectos futuros¹¹. En una nota publicada en enero de 1977, titulada “El teatro, un servicio público”, el propio Staiff reconocía ese paradójico lugar, confesión que de todos modos no le impidió utilizar ese espacio para desplegar su programa. Allí planteaba

Hay una premisa esencial en este asunto, ya tocada al comienzo de esta nota: el TMGSM es propiedad de una figura ideal, la comunidad (...). El TMGSM es el instrumento idóneo que la comunidad se dio para satisfacer un servicio público. El producto es la cultura o el objeto teatral y, como se trata de un servicio público, debe reunir las condiciones que son propias del mismo: eficiente, calificado, barato y accesible para toda la población (“El teatro, un servicio público”, *Redacción*, N° 47, 01/1977)

Bajo estas cuatro directrices, Staiff planteaba el desarrollo de su gestión. En términos de “eficiencia”, entendía que era necesario acompañar la idoneidad profesional de los artistas y técnicos argentinos, con mayor inversión. Respecto a la “baratura”, veía la necesidad de sostener las entradas a un valor que fuera al menos 50% inferior al de los teatros privados ya que allí estaba el talón de Aquiles para lograr una más amplia “accesibilidad”. En este punto reconocía que estaban las mayores dificultades, ya que a las cuestiones económicas se añadían aspectos propiamente culturales respecto a la ajenidad del teatro como un arte cercano a los sectores populares, situación que se agravaba, en su perspectiva, por la intensa

¹¹ Ejemplo claro de esto es la nota publicada en *Redacción* en octubre de 1977 acerca de la relevancia de los elencos estables. Allí Staiff repasaba la labor de los principales elencos del mundo ponderando sus puntos favorables y críticos para dejar planteada la necesidad de implementar en nuestro país una política de este tenor. Ver: “La necesidad de los elencos estables”, *Redacción*, N° 56, 10/1977

Usos productivos de la escena oficial. Una mirada sobre las gestiones del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar (1976-1983)

influencia de la televisión en los consumos culturales de estas franjas de la población. A diferencia del modelo seguido por Graziano, Staiff desconfiaba de la integración de actores televisivos para lograr este objetivo, jerarquizando por lo tanto el punto restante de su programa, es decir, la calificación y calidad.

De conjunto, los rasgos del programa planteado parecen ser congruentes también con las lógicas que guiaban al Secretario de Cultura. Tal como sugieren Malena La Rocca y Lucía Cañada (2022) al analizar el surgimiento del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (actual Recoleta) durante estos mismos años, las nociones culturales de Freixá coinciden con los tópicos característicos del discurso desarrollista y modernizador, donde términos como “servicio”, “participación”, “planificación” o “comunidad”, entre otros, comenzaron a ser aplicados a la gestión de diversos ministerios. Recuperando la investigación realizada por Florencia Osuna (2017) acerca del Ministerio de Bienestar Social, las autoras identifican que el cruce de estas nociones con los criterios propios de la Doctrina Social de la Iglesia permitió a los “desarrollistas católicos” desplegar una política particular que conjugara la planificación estatal con el accionar del mercado. Asimismo “esta lógica permitía articular el control, la vigilancia, las redes de confianza personal y el desarrollo infraestructural junto a criterios de subsidiariedad y de supletoriedad del sector privado” (La Rocca y Cañada, 2022: 16).

Coincidente con esta lectura, Verónica Pallini (2022) afirma la existencia de una intensa participación de empresas en el financiamiento del teatro, motivo por el que define parte de esta política subsidiaria como un “mecenazgo liberal” al que caracteriza, siguiendo a García Canclini (1987), como propio de los países con un andamiaje institucional precario que por lo tanto deben apelar a financiamientos externos a la órbita estatal para “normar las relaciones en este campo, distribuir fondos importantes, establecer líneas prioritarias de crecimiento y desestimar otras” (García Canclini, 1987: 30). Estos posicionamientos encontraban eco y promoción también en algunas revistas culturales “oficiosas”, como *Pájaro de Fuego* (Margiolakis y de Dios, 2022), donde Freixá, Staiff y Cacciatore- entre otros funcionarios— pusieron de manifiesto sus pareceres sobre las políticas culturales. En el número de febrero de 1981, el director de la publicación, Carlos Garramuño, en una nota titulada “¿Quién paga la cultura?” no dudaba en responder que debía ser en parte el Estado, pero mediante una alianza clave con las empresas privadas y organismos de presencia internacional (Garramuño en *Pájaro de Fuego*, n° 33, 01/1981,92).

En definitiva, el programa de Staiff para el San Martín no se encontraba de manera solitaria y aislada, sino que era congruente con las expectativas sostenidas por sectores modernizadores-desarrollistas del campo cultural, que encontraban en Ricardo Freixá un operador privilegiado.

Giras internacionales y festejos ¿la dimensión productiva de la dictadura entra al San Martín?

Ramiro Alejandro Manduca y Eugenio Schcolnicov

Con el fin de cumplir con su programa, a partir de 1976, el director del TMGSM llevó adelante una serie de iniciativas novedosas: en abril de ese año creó el Grupo de Titiriteros, con la dirección de Ariel Buffano, y el Grupo de Danza Contemporánea, que tuvo a Ana Itelman como su primera directora. En estos primeros años, Staiff también impulsó la creación de un elenco estable y una extensa convocatoria de compañías teatrales extranjeras. En 1980, la política de gestión del TMGSM incorporó otra novedad, orientada a la producción editorial: en ese año comenzó a publicarse la revista *Teatro*.

Sumadas a estos emprendimientos, es posible ubicar tres propuestas centrales para la concreción de los objetivos del programa de gestión: las giras nacionales, la gira “Hispanoamericana” y los festejos por los 20 años del teatro. Los últimos dos eventos se enmarcaron dentro la conmemoración del IV Centenario de la Fundación de Buenos Aires, conjugado por las autoridades municipales con el de la imposición del patrono oficial de la ciudad, San Martín de Tours, y del Centenario de la Federalización de la metrópoli. Al decir de Freixá, ambos festejos tenían como objetivo la participación de “todos los miembros de la comunidad metropolitana”, que serían convocados a actividades acordes a sus intereses ¹². A continuación, nos concentraremos en las últimas iniciativas, dejando para futuras indagaciones a las giras nacionales.

La gira “Hispanoamericana” —definida por la prensa como un “acontecimiento histórico”¹³— comenzó el 6 de abril de 1980 y se extendió por dos meses y medio, recorriendo Santiago de Chile, Lima, Quito, Bogotá, Medellín, México D. F. Guatemala, San José de Costa Rica, Panamá y Caracas. Asimismo, en noviembre, se realizaron funciones en el Teatro Solís de Montevideo, auspiciados por la Cancillería argentina en territorio Oriental. Según las crónicas, la comitiva estuvo compuesta por más de

¹² Entrevista a Freixá en *Pájaro de Fuego*, n° 24, 01/1980. Es importante destacar que los despliegues por estos festejos implicaron una puesta significativa en la que también confluyeron los objetivos refundacionales de Cacciatore para la Ciudad encarnados en las faraónicas modificaciones que tuvieron lugar en esos años, extensamente analizadas por Oscar Oslak (1992) entre otros. En la misma entrevista Freixá menciona que como parte de los festejos se inaugurarían la Autopista 1- 25 de Mayo, el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires y se emplazaría el Monumento al Quijote en la Av. 9 de Julio en su intersección con Av. de Mayo. Con un claro sesgo reivindicatorio de la hispanidad, los festejos tendrían el punto de inicio en la VI Feria del Libro que llevaría como leyenda “La gesta española en América: el encuentro de dos mundos”. En el ingreso del predio municipal se planificaba montar una Carabela y un avión “Plus Ultra” -modelo con el que se hizo el primer vuelo entre España y Argentina- y en los interiores se exhibiría el cuadro “La Fundación de Buenos Aires” de Moreño Carbonero. Por otro lado, se editarían libros específicos sobre la ciudad, convocando también a escritores españoles. Asimismo, como parte de los festejos, se daría inicio a la Orquesta Municipal de Tango. En lo estrictamente teatral, aparte de la gira que analizaremos en el cuerpo del texto se realizarían proyecciones al aire libre de funciones del elenco del San Martín en las provincias, utilizando pantallas-que al decir del Secretario de Cultura-iban a ser similares a las utilizadas para el Mundial de Fútbol de 1978. Asimismo, en la búsqueda de federalizar el festejo se planificaba el estreno de “Mi bella Dama”, obra producida en Tucumán que se montaría en el Teatro Alvear. Los festejos involucraron a dependencias nacionales como el Ministerio de Educación y Cultura de la Nación y, tal como se analizará, al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.

¹³ Ver: “Mañana iniciará su gira por América Latina el San Martín”, *La Opinión*, 5/4/1980; “El Teatro San Martín ante un arduo desafío”, *La Nación*, 21/02/1980; “Gira Hispanoamericana del San Martín”, *La Prensa*, 26/02/1980.

Usos productivos de la escena oficial. Una mirada sobre las gestiones del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar (1976-1983)

30 personas entre elenco, técnicos y administrativos. En la mirada del director del teatro, el repertorio seleccionado no sólo atendía al buen recibimiento del público al momento del estreno de cada una de las obras, sino que también, tanto en su “realización como en sus actuaciones”, ponía de manifiesto “la conciencia de equipo”, aspecto que le interesaba proyectar para mostrar el tipo de “centro productor de cultura” en que había devenido el teatro en los últimos cuatro años (Staiff en “El teatro San Martín ante un arduo desafío”, *La Nación*, 21/2/1980). Las obras en cuestión fueron *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, con dirección de Alejandra Boero, *El Jardín de los cerezos*, de Antón Chéjov, en versión de Omar Grasso, y *El reñidero*, de Sergio de Cecco, cuya puesta estuvo a cargo de Salvador Santángelo.

Aparte del evidente aval y promoción del Gobierno y la Secretaría de Cultura Municipal, la “embajada cultural”¹⁴ del San Martín contó con los apoyos de la Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. Este ministerio había pasado a manos de la Fuerza Aérea en noviembre de 1978, luego de que los miembros de la Armada fueran desplazados con motivo de sus crecientes operaciones en pos de fortalecer el proyecto político del almirante Eduardo Massera, que tuvo como punto determinante el asesinato de Elena Holmberg, diplomática de carrera allegada a Jorge Rafael Videla que se proponía denunciar el modo en que esta fuerza utilizaba el Centro Piloto de París (Fernández Barrio y González Tizón, 2019). Teniendo en cuenta los “usos políticos” de este Ministerio dentro de la pugna interna de las fuerzas armadas (Canelo, 2008), da la impresión de que no fue azarosa la decisión de visualizar en el exterior la figura de Osvaldo Cacciatore, hombre de la Fuerza Aérea y uno de los funcionarios con perfil público más alto en lo que respecta a este cuerpo, por ser el alcalde de la Capital Federal. Al considerar estos aspectos, la gira parece sugerir otras posibles articulaciones del San Martín dentro de los objetivos del régimen —que, sin lugar a dudas, exceden a Staiff en tanto director— tales como seguir abonando a las “luchas” contra las campañas “antiargentinas”¹⁵ que desde 1978 habían comenzado a resonar en el “esfera pública transnacional” (Cristiá, 2020). En este caso, es posible inferir que se intentó promocionar la imagen de una ciudad ordenada, moderna y activa culturalmente.

El programa de la gira arroja algunos indicios al respecto. Las palabras introductorias a cargo de Cacciatore afirmaban:

Con una expresión estética tan humanísticamente esencial como el teatro, la Ciudad de Buenos Aires manifiesta así su fraternidad más entrañable hacia los

¹⁴ De este modo lo definen en la nota de *La Nación* mencionada previamente.

¹⁵ Bajo el rótulo de “campañas antiargentinas” la última dictadura denominó a las denuncias realizadas desde el exterior por organizaciones políticas y de exiliados. De este modo, el régimen buscaba legitimarse al interior, enfatizando el “carácter subversivo” de quienes las impulsaban. Un momento álgido al respecto fue el Mundial de Fútbol de 1978, pero tal como ha reconstruido Cristiá (2020), no fue el único.

Ramiro Alejandro Manduca y Eugenio Schcolnicov

pueblos de Hispanoamérica, hermanados con nosotros por un origen común, por tradiciones que se fueron forjando en nuestras luchas por la Independencia, en la sangre generosamente derramada por nuestros héroes, en la elección de formas de vida y de ideales que conjugan la dignidad del hombre con la libertad, la justicia con el amor cristiano.

La cooperación entre los países tiene modos diversos de expresarse. Los hispanoamericanos han apelado a algunos, pero otros permanecen vírgenes aún o insuficientemente explorados. Siendo uno de los más anchos y profundos, el camino de la cultura se abre entre nosotros promisor [sic] como pocos. Esta gira artística del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires quiere ser el primer paso, el primer abrazo, de una vinculación permanente, capaz de perfeccionar a través de las expresiones del espíritu, la mutua comprensión entre nuestros países. Unidos podremos afrontar mejor las empresas mayúsculas que un destino de grandeza nos tiene reservadas (Cacciatore en “Primera gira Hispanoamericana”, Programa de mano, 1980, 4)

Seguidas a estas palabras, aparecía un collage con imágenes de Buenos Aires, entre postales populares (una cancha de fútbol y el barrio de La Boca), de la vida cultural (una función en el Teatro Colón), institucionales (la cúpula del Congreso pese a que no se encontraba en funcionamiento durante esos años) y modernas (las curvas de las autopistas y el edificio planetario). La ciudad, de este modo, precedía a lo teatral. De manera explícita, el alcalde enmarcaba a la gira como una primera iniciativa hacia una mayor integración regional, objetivo para el que la cultura aparecía como un terreno destacado. Conjuntamente, su figura trascendía las fronteras nacionales y junto a ella, el prestigio de su fuerza.

En estrecha relación, el Plan de Comunicación Social formulado por la Secretaría de Información Pública —un engranaje fundamental en las políticas de “acción psicológica” del régimen (Risler, 2018)— establecía como una de las pautas a seguir, en pos de “contribuir mediante la comunicación social” a la adhesión nacional e internacional al “Proceso”, “la proyección selectiva en el exterior de los valores más importantes del patrimonio cultural argentino” (“Plan nacional de comunicación social”, BANADE/ANM, Paquete n° 14, 1977, 14). Las palabras de Cacciatore abren algunos interrogantes: ¿cuáles son esos héroes que han derramado sangre? ¿qué otras formas de cooperación virtuosa sugiere? ¿qué rol cumple la Ciudad de Buenos Aires en estos objetivos? Por último, en torno al teatro, ¿a qué refiere su carácter “humanísticamente esencial”?

Respecto a esta última pregunta, algunas respuestas aparecen esbozadas en el mismo folleto, a la hora de referirse al repertorio del San Martín entre los años 1976-1979. El artículo sin firma, titulado “Un repertorio humanista (1976-1979)” (“Primera gira Hispanoamericana”, programa de mano, 1980, 27) recupera algunas premisas planteadas por Staiff en la nota publicada en *Redacción* en enero de 1977 sobre la que nos hemos detenido en el apartado anterior. Como en esa oportunidad, se define al teatro oficial como un tipo de institución que tiene una responsabilidad con la comunidad a la que está dirigido y que, al mismo tiempo, lo “sostiene económicamente”. Es por ello que se considera que el repertorio allí incluido debe apuntar “a la formación estética, humana y social de su público”. Asimismo, se

Usos productivos de la escena oficial. Una mirada sobre las gestiones del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar (1976-1983)

explícita que en la diagramación del mismo se procuraba establecer una presencia balanceada de clásicos universales y nacionales de todas las épocas, con textos de alta calidad y contenido “humanista” que “ayuden al espectador a pensarse y comprenderse a sí mismo y al mundo en que vive” (“Primera gira Hispanoamericana”, programa de mano, 1980, 27). La apelación a lo “humanista” desde una institución oficial de la dictadura no deja de resonar de forma al menos contradictoria con los rasgos represivos constitutivos del régimen. Nuevamente, la hipótesis de “mostrar” al mundo una Argentina respetuosa de las libertades democráticas, moderna y abierta al mundo se expresa en estas definiciones¹⁶.

Aparte de recorrer las diversas obras que componían la gira y exponer un paneo de la actividad del teatro —con menciones destacadas del grupo de titiriteros y del ballet de danza contemporánea—, el folleto incluía dos artículos que enfatizaban nuevamente el carácter renovador, moderno y eficiente de la administración, en un diálogo indisociable con el programa de Staiff, pero también con las lógicas de la gestión Municipal. El primero de ellos, titulado “Un complejo cultural para toda la comunidad”, presentaba un plano del edificio con sus diversos usos y áreas, descritos al detalle en el cuerpo del texto. El plano se acompañaba con fotografías que ilustraban el diseño del teatro y su versatilidad para el desarrollo escénico, destacando su arquitectura moderna, capaz de compararse con las instituciones de los grandes centros de la cultura mundial. El segundo artículo apuntaba a otra de las premisas fundamentales de Staiff: el público¹⁷. Esta prioridad no sólo era conceptualizada teóricamente, sino que, para obtener datos precisos —tal como se había comenzado a hacer en la gestión previa del mismo Staiff (“Piezas sociales y de autor nacional son las que más atraen al público del San Martín”, *La Opinión*, 2/01/1973) — se realizaban sistemáticamente encuestas a cargo de la División Evaluación, para conocer qué población asistía al teatro. En ambos casos, la eficiencia y amplitud de la propuesta cultural del teatro se hicieron presentes.

En torno a ambos ejes puede situarse la otra iniciativa que se desarrolló en el marco de los festejos del IV Centenario de Buenos Aires, con el agregado de ser una efeméride propia del San Martín: sus 20 años. Si bien el aniversario de su fundación se había cumplido el 25 de mayo, durante la gira del teatro por América Latina, el evento se concretó los días 13 y 14 de diciembre. Se trató de dos jornadas que —al decir de Staiff en la conferencia de prensa de su lanzamiento— buscaban ser “una

¹⁶ El término humanista, asimismo, puede pensarse en relación a las tensiones propias de sectores liberales y católicos que en definitiva confluyeron en los elencos de funcionarios que fueron parte de la última dictadura. Su uso, sin mayores definiciones, le otorga la suficiente ambigüedad para contener a ambas facciones. Sin embargo, es necesario señalar que su enunciación en el plano del San Martín remite con fuerza a las nociones universalistas con las que Staiff concibió su repertorio. En 1986, al cumplirse el 25 aniversario del teatro, el número de la revista de la institución dedicado a este acontecimiento, enfatizaba nuevamente el carácter “humanista” de las obras representadas a lo largo de las dos gestiones de Staiff, encontrando en esa selección una marca de coherencia en la administración del teatro (*Teatro N°24*, abril 1986)

¹⁷ Sus posiciones en torno a la relevancia de ampliar el público teatral, Staiff también las había planteado en las páginas de Redacción, ver: “El público, esa esfinge”, *Redacción*, n° 51, mayo 1977

Ramiro Alejandro Manduca y Eugenio Schcolnicov

gran fiesta de la que participen todos”. En esos dos días se iban a realizar “actividades desde la mañana hasta la noche, para que el público, sostén y destinatario del esfuerzo, pueda asistir a todo lo imaginable dentro de las actividades del teatro” (“Celebrará sus 20 años de vida el Teatro San Martín”, *La Nación*, 30/11/1980). También en este caso, los epítetos de la prensa enfatizaban el carácter “sin precedentes” del acontecimiento (“El San Martín a puertas abiertas. Cuarenta y ocho horas festejando”, *Diario Clarín*, 18/12/1980). Desde las 10 de la mañana hasta la madrugada del día siguiente se realizaron actividades que iban desde un “Carrousel de títeres” en el hall central —a cargo del Grupo de titiriteros del San Martín— hasta funciones en horario central de *Hamlet* (dirigida por Omar Grasso, con la actuación protagónica de Alfredo Alcón y el elenco del teatro)¹⁸. Durante los dos días se realizaron también recitales en la Sala Martín Coronado y algunas actividades en la vereda de la calle Corrientes, donde participaron artistas “taquilleros” y de diverso signo político, como Susana Rinaldi, Osvaldo Pugliese y Edmundo Rivero¹⁹.

Al visibilizar la vida cultural activa construida en su gestión, los festejos fueron también una oportunidad para que Staiff buscara financiamientos privados en un contexto de creciente crisis económica, iniciativa acorde al modelo de gestión al que nos referimos en el apartado anterior. Esto se puso de manifiesto en las crónicas de la conferencia de prensa. Allí, el director señalaba:

Necesitamos tener cada día un teatro con mejor infraestructura para que pueda brindar mejores servicios a su público y por lo tanto solicitamos las ayudas de las empresas privadas, siempre sensibles a los hechos de la cultura (...). Hasta ahora-agregó- las empresas que colaboraron con el teatro son el Banco Ciudad de Buenos Aires, Aerolíneas Argentinas, Photo Lettering S. A, Participar S.A y Cooperativa 25 de agosto. Y las empresas que colaboraron para la celebración del vigésimo aniversario son Bodegas y Viñedos Gargantini, Fundación Fortabat, Hudson Ciovini S.A y el diario La Nación...esperamos que con el esfuerzo de todo nuestro teatro pueda seguir ofreciendo cultura a través de sus espectáculos (“Celebrará sus 20 años de vida el Teatro San Martín”, *La Nación*, 30/11/1980)

Los festejos conjugaban así la promoción de una gestión tendiente a la ampliación del público en cierta manera democratizadora, siguiendo los planteos de García Canclini (1986), con la profundización de la lógica subsidiaria de la cultura en la que el rol de los agentes privados aparecía como trascendental. Más allá de lo ideológico, en esas directrices políticas la gestión de Kive Staiff construía sinergias con el tipo

¹⁸ La crónica del diario *Clarín* señala que el segundo día de festejos la función de *Hamlet* tuvo que ser suspendida debido a que la cantidad de público asistente fue tan grande que se provocaron desmanes “tales como roturas de vidrios y momentos de sumo nerviosismo”, “El San Martín...”, op. cit.

¹⁹ Mientras Pugliese fue un activo militante comunista-cuya trayectoria política ha sido recientemente reconstruida por Daniel Campione (2022)- Rivero puede englobarse dentro de los artistas “oficiosos” del régimen tal como proponen Laura Schenquer y Alicia de Dios (2020) al analizar el viaje que Jorge Rafael Videla realizó a Venezuela en 1977 con una suerte de “embajada cultural” de la cual el cantor de tango fue partícipe.

Usos productivos de la escena oficial. Una mirada sobre las gestiones del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar (1976-1983)

de administración encabezado por Freixá en la Secretaría de la Municipalidad de Buenos Aires.

Revisitar la noción de “Isla”

Junto a los aspectos ya analizados, presentes en el folleto de la gira “Hispanoamericana”, hay otra cuestión que plantea la necesidad de volver a detenernos en este material. Entre los artículos analizados, irrumpe un título que tensiona, incluso, buena parte de lo que hemos planteado hasta aquí. En este material se lee: “Someter antes que amar”, un enunciado con sintética fuerza que refiere a *La casa de Bernarda Alba*. Quién lo suscribe es Alejandra Boero, su directora. En pocos párrafos, Boero define su propuesta:

La Casa de Bernarda Alba puede muy bien ser entendida como una premonición de la Guerra Civil Española (...) Premonición, en fin, del espanto a que puede llevar la violencia. Por eso su conflicto, es innegablemente universal y, por lo tanto, latinoamericano y argentino. De allí, que en lo formal de esta versión haya tendido hacia la abstracción, para subrayar los valores esenciales de la obra al margen de lo folklórico y evidentemente español.

En lo conceptual también nos interesó la lucha por la autoridad que se entabla entre Bernarda Alba y sus hijas, el atractivo que el poder absoluto suele ejercer sobre el hombre y la necesidad maligna, que este, a veces siente de someter al otro ((“Primera gira Hispanoamericana”, programa de mano, 1980, 20)

Con sutileza magistral, la directora inscribía en el mismo material oficial una síntesis de su puesta en escena, de claro sentido antiautoritario, y dejaba registro del momento histórico argentino y latinoamericano. Boero, al igual que Omar Grasso, Laura Yusem (quien tuvo una participación constante dentro del sistema de programación del San Martín durante la última dictadura), Alfredo Alcón y tantos otros, formaron parte de las “listas negras”²⁰ o de los documentos de acción psicológica confeccionados por los cuerpos de inteligencia del ejército en torno a la “amenaza marxista”. La inclusión de estos artistas perseguidos dentro de una institución oficial, al igual que las iniciativas disruptivas, como los festejos desplegados en el espacio público que hemos recorrido, abonaron a la constitución de una categoría para el TMGSM de esos años: la de “isla”.

Si bien autores como Esteban Buch (2016) la han utilizado a posteriori, dotándola de un carácter analítico para considerar el funcionamiento del teatro de manera

²⁰ Las listas estaban tipificadas en torno al “peligro” que representaba cada una de las personas que eran incluidas en ellas. Dentro de la fórmula 4 se especificaba: “Registra antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso y/o permanencia en la administración pública. No se le proporcione colaboración”. Los registros de quiénes eran incluidos allí se iban actualizando periódicamente. Una vez finalizada la Guerra de Malvinas y con la crisis del régimen en ciernes, se generó una política de progresiva flexibilización de criterios por lo que se fueron eliminando personas de las mismas. En momentos donde aún persistían criterios rígidos como el año 1979, de las 307 personas incluidas, 80 pertenecen al campo teatral, cifra sólo superada por los periodistas incluidos en ellas. Es posible consultar las listas en: <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/listasnegras.pdf>

ajena al control y la censura sistemática del régimen²¹, es interesante señalar que esta definición se fue forjando contemporáneamente a los hechos. Hacia finales de 1983, con la dictadura ya en retirada y con la confirmación de Staiff como el único funcionario que continuaría en su puesto durante el gobierno democrático, la “cuestión del San Martín” ocupó un lugar importante en algunos medios. En la edición del 29 de noviembre del suplemento de espectáculos del diario *Clarín* es posible leer, luego del sugerente título de portada “Juicio al San Martín”, la siguiente bajada:

¿Fue o no fue una isla dentro de un proceso confuso y negativo? ¿Qué representó para un país adormilado y estremecido a la vez en sus raíces por múltiples odios y temores? ¿Cuál fue la significación última del TMGSM en ocho años de tinieblas culturales, represiones y autocensuras manifiestas? (“Juicio al San Martín”, Diario Clarín, 29/11/1983).

Tras estas punzantes interrogaciones, se adelantaba que las respuestas vendrían de diversos referentes de la escena teatral, como Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Susana Zimmermann y Luis Ordaz, entre otros. La nota expresaba una posición editorial satisfactoria con la gestión de Staiff, donde nuevamente su singularidad, amplitud y apertura eran subrayados para finalizar con el llamado a que sean los logros alcanzados los que pesen en la balanza antes que “cualquier posible resentimiento inútil o actitud demagógica”. Esta valoración positiva fue también la tónica general del balance realizado por las y los entrevistados, sin por ello dejar de manifestar algunos matices. Es el caso, por ejemplo, de Ricardo Halac, quién planteaba la necesidad de conformar un consejo asesor multipartidario integrado por representantes de la cultura y la construcción de un acuerdo con las autoridades de Teatro Abierto²² para una confluencia de objetivos con el teatro municipal. Más sugerente aún por su similitud a los planteos que venimos desarrollando en este trabajo, es la posición de Griselda Gambaro. Con su característica agudeza, la autora complejizaba la metáfora insular y afirmaba:

No hay islas desvinculadas del continente. Padeció el autoritarismo del proceso y reflejó la contradicción inevitable ¿Qué representaba el Teatro San Martín? ¿El proceso o “la cultura”? A ambos, y este dilema fue insoslayable, inexorable. Podemos disentir, podemos preguntarnos qué tortuosos caminos tuvieron que recorrerse para que, en una situación de miedo, odio, muerte y desprecio, el teatro siguiera funcionando como funcionó, espléndidamente en muchos

²¹ En una dirección similar, trabajos como los de Laura Mogliani (2001) han enfatizado la autonomía relativa con la que Staiff gestionó el TMGSM durante esos años.

²² Teatro Abierto fue un movimiento que se originó en el año 1981 e intervino hasta y 1986 que tuvo al dramaturgo Osvaldo Dragún como principal impulsor. Es considerado como un hito de la visibilidad y “resistencia” de los teatristas y el teatro argentino a la dictadura. En él se nuclearon los principales referentes del denominado “teatro de arte”, todos ellos actores y directores profesionales, continuadores del acervo ideológico del teatro independiente: Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Pacho O'Donnell, Ricardo Monti, Roberto Perinelli, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky son algunos de los más destacados, que completan la lista de dramaturgos que integraron el primer y más relevante ciclo de funciones, a los que se suman más de doscientos actores, técnicos y escenógrafos. Para profundizar al respecto (Dubatti, 2010; Giella, 1991; Manduca, 2017; Saura Clares, 2018; Villagra, 2015, 2016)

Usos productivos de la escena oficial. Una mirada sobre las gestiones del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar (1976-1983)

aspectos. O quizás no fueron tortuosos, si no que se le concedió al teatro un espacio propio, con límites tácitos precisos, porque al proceso le vino bien mantener esa isla que, en sus giras al exterior, representó forzosamente al “teatro oficial” de la Argentina (Gambaro en “Juicio al San Martín”, *Diario Clarín*, 29/11/1983)

La intervención de Gambaro exponía de manera explícita lo poliédrico de la definición de isla. Sólo ella atinó, al menos en las notas publicadas en esa ocasión, a inmiscuirse en la complejidad del “juicio” que proponía el periódico.

Exactamente un mes después, con la asunción de Raúl Alfonsín ya consumada, el mismo suplemento publicó una extensa entrevista al director del teatro (“El San Martín apostó por la vida”, *Diario Clarín*, 29/12/1983). Nuevamente, el concepto de isla se hacía presente, esta vez de una manera que parecía ubicarse más cerca del registro de Gambaro. Iniciado el diálogo, el periodista menciona que “a veces con mala intención, otras no, a menudo peyorativamente” se calificaba al San Martín como una isla. La respuesta de Staiff es interesante, al concebir al San Martín como un refugio, como una suerte de “exilio” para todos los que trabajaron allí, destacando a continuación las condiciones para que esto fuera posible. Aun reconociendo la dificultad de los tiempos vividos durante la dictadura, el director enfatizaba algunas circunstancias favorables, como la mediación de Freixá, que, en sus palabras, “fue un colchón para las audacias del teatro”, entre las que menciona la posibilidad de que haya actores y directores prohibidos por el régimen en las producciones realizadas. Tras esta respuesta, Staiff corre el eje de la entrevista y aclara que “no quiere vestirse con los ropajes de héroe”, ya que sólo había cumplido con su trabajo. Posicionándose desde un lugar sostenido por su ética profesional, Staiff desplegaba luego su programa teatral para la nueva etapa, que buscaría profundizar los aciertos del período anterior, pero gozando de la libertad propia de la democracia (“El San Martín apostó por la vida”, *Diario Clarín*, 29/12/1983)

En este escueto recorrido podemos ver entonces que el San Martín en tanto isla aparece como una definición epocal, como un interrogante de los propios sujetos sociales o una incógnita que lentamente se fue cristalizando en una mirada unívoca: la de un territorio con cierta suspensión del accionar represivo que difuminó la densidad que reviste un momento histórico como la última dictadura. En el sentido planteado por Lorena Verzero (2017), hemos buscado construir una mirada que se sustraiga de los relatos polarizantes y visibilice las “zonas grises”, los lugares contradictorios que caracterizaron sus dinámicas de producción.

A modo de cierre

Las gestiones de Rodolfo Graziano y Kive Staiff mantuvieron un vínculo estrecho con algunas de las premisas definidas por la política cultural de la última dictadura militar a partir de tres ejes centrales: el imperativo de la integración regional, la visibilización en el exterior de un gobierno preocupado por la cultura y las expresiones artísticas, y la afirmación de un principio “tradicionalista-

patrimonialista” en la elaboración de los sistemas de repertorio (con una variante modernizadora en la gestión de Staiff y un progresivo incremento de las poéticas dramáticas nacionales y contemporáneas después de 1979). En ambos casos, se puso de manifiesto una comprensión de las políticas culturales en materia teatral basadas en un principio de subsidiariedad. De forma complementaria, los aspectos relevados permiten reconocer la dimensión “productiva” de las acciones culturales del régimen militar en las dinámicas de gestión de los dos teatros oficiales más importantes del país, ya sea mediante la reafirmación de una identidad nacional (cómo puede pensarse con *Martín Fierro* en el Cervantes) o con la modernización cultural que condensó el San Martín, en sintonía con las transformaciones urbanas fomentadas por Cacciatore.

En cuanto a la definición de “isla” para el caso del teatro municipal, parece un dato objetivo que, ante la prohibición en otros ámbitos, la institución gestionada por Staiff tuvo rasgos singulares que le brindaron un sustento material y una posibilidad de desarrollo creativo a decenas de artistas. Lo mismo puede decirse en el caso de la gestión de Graziano al frente del Teatro Nacional Cervantes, institución en la que también participaron diversos artistas teatrales perseguidos por el gobierno militar, tales como Onofre Lovero o Julio Ordano. En este caso no nos propusimos mostrar lo contrario. Lejos estamos de pensar que reiterar fórmulas maniqueas —heroicas o condenatorias— abona a la comprensión de nuestro pasado reciente. En todo caso, nuestro aporte apuntó de desestabilizar la constelación de imágenes consolidadas en torno a las dinámicas de los teatros oficiales, para ir más allá de los sujetos puntuales, comprender las lógicas que los excedieron, e iluminar los puntos en común que favorecieron ambas gestiones. Por lo aquí desarrollado podemos afirmar que ambas instituciones transitaron por “zonas grises”, espacios que escapan a la definición de una mirada simplista, adjudicable a la desidia o al desinterés del régimen, o bien a la complicidad civil de los directores de turno.

Bibliografía

Arlt, M. (2002). El teatro Nacional Cervantes, en Pellettieri (Dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1983)*, Buenos Aires, Galerna.

Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: CEAL.

Canelo, P. (2008). *El Proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo.

Usos productivos de la escena oficial. Una mirada sobre las gestiones del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar (1976-1983)

Cristiá, M. (2021). *AIDA. Una historia de solidaridad artística transnacional (1979/1985)*. Buenos Aires: Imago Mundi.

de Diego, J. L. (2003). *Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)*. [Tesis de doctorado], Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Dubatti, J. (2013). *Cien años de teatro argentino: desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires: Biblos.

Fernández Barrio, F. y González Tizón, R. (2020). De la ESMA a Francia: hacia una reconstrucción histórica del Centro Piloto de París, en *Folia Histórica del Nordeste*, 38, 99-134.

Franco, M. (2002). La “campana antiargentina”: la prensa, el discurso militar y la construcción de consenso”, en Casali de Babot, J.; Grillo, M. V. (eds.), *Derecha, fascismo y antifascismo en Europa y Argentina*. Tucumán: Universidad de Tucumán, pp.195-225.

García Canclini, N. (1987). Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano, en García Canclini, N. (ed.), *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo. Pp. 13-61.

Graziano A. (2021). *Rodolfo Graziano: un obrero del teatro*. Buenos Aires: Inteatro.

Invernizzi, H. y Gociol, J. (2002). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: EUDEBA.

Iturralde, M. (2021). “El diario Clarín y la “campana antiargentina”: la construcción de un consenso en torno a las violaciones a los derechos humanos”, en *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)*.1 (2). 105-115.

La Rocca, M y Cañada, L. (2022) “Perforando el hormigón: experimentalismo, experimentación y vanguardia en los inicios del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires”, en *XIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Memorias y Derechos Humanos”*, Buenos Aires, abril 2022 (inédita).

Longoni, A y Gamarnik, C (2022). Prólogo. Además del terror, en Schenquer, L (comp) *Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura*. Buenos Aires: Edulp.

López Laval, H. (1995). *Autoritarismo y cultura. Argentina 1976- 1983*. Madrid: Espiral Hispano Americana.

Ramiro Alejandro Manduca y Eugenio Schcolnicov

Margiolakis, E. y de Dios, A (2022) Políticas culturales en la última dictadura argentina: el entramado discursivo en una revista oficiosa, en Schenquer, L. (comp) *Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura*. Buenos Aires: Edulp.

Osuna, F. (2017) 'El Ministerio de Onganía'. Un análisis de la conformación del Ministerio de Bienestar Social (1966-1970), en *Anuario de la escuela de Historia (virtual)* N° 11.

Pallini, V. (2007). El rol del Estado en las políticas culturales, en *Noticias de Antropología y Arqueología*. Buenos Aires, edición digital.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.

Pucciarelli, A. (2004). "la patria contratista. el nuevo discurso liberal de la dictadura militar encubre una vieja práctica corporativa", en A. Pucciarelli (coord.), *Empresarios, tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Risler, J. (2018) *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones, 1955-1981*. Buenos Aires: 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), pp. 299-325.

Rodríguez, L. G. (2022). "Las políticas culturales de la última dictadura y la búsqueda de apoyos entre la población", en Schenquer, L. (comp) *Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura*. Buenos Aires: Edulp. Pp. 57-82.

Schcolnicov, E. (2022) 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, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Imágenes, memorias y sonidos, Publicado el 21 febrero 2022.

Schenquer, L. y de Dios, A. (2020). "Videla en Venezuela: Participación civil y diplomacia cultural. Estrategias internacionales para refutar la "campaña antiargentina"" en *América Latina Hoy*, 86, pp. 41-55.

Schenquer, L. (comp) (2022). *Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura*. Buenos Aires: Edulp.

Verzero, L. (2017). Clandestinidad, oficialidad y memoria: planos y matices en las artes escénicas durante la última dictadura militar, *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 16, 147-171.

Usos productivos de la escena oficial. Una mirada sobre las gestiones del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar (1976-1983)

Documentos oficiales

- Primera gira Hispanoamericana, programa de mano, 1980. Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires
- Plan nacional de comunicación social (1977). "Archivo Banade" en Archivo Nacional de la Memoria, Paquete n° 14, p. 14

Artículos de diarios y revistas

- del Castillo, L. (1980). "En el teatro, la verdadera estrella es el autor, sostiene Rodolfo Graziano", *La Prensa*, 16/3/1980, 32.
- Garramuño, C (1981) "¿Quién paga la cultura?", *Pájaro de Fuego*, n° 33, 03/1981, p.92.
- Graziano, R. (1982) "Convicción", 14/11/1982, p.20
- Ramírez, J. (1978). "Crónica: cultura, comunicación social y federalismo", *Revista Nacional de Cultura*, 1 (1), 165-169.
- S/ F (1980) "Mañana iniciará su gira por América Latina el San Martín", *La Opinión*, 5/4/1980;
- S/F (1982) "El teatro es un eterno presente", *La voz del Interior*, 18/7/1982.
- S/F (1971) "Nuevo director en el San Martín. La elección de Kive Staiff señala el fin de una política exitista", *La Opinión*, 1/12/1971.
- S/F (1973) "Piezas sociales y de autor nacional son las que más atraen al público del San Martín", *La Opinión*, 2/01/1973.
- S/F (1980) "Celebrará sus 20 años de vida el Teatro San Martín", *La Nación*, 30/11/1980
- S/F (1980) "El director del 'San Martín'", *El Andino*, 3/11/1980
- S/F (1980) "El San Martín a puertas abiertas. Cuarenta y ocho horas festejando", *Diario Clarín*, 18/12/1980.
- S/F (1980) "El Teatro San Martín ante un arduo desafío", *La Nación*, 21/02/1980;
- S/F (1980) "Gira Hispanoamericana del San Martín", *La Prensa*, 26/02/1980;
- S/F (1983) "El San Martín apostó por la vida", *Diario Clarín*, 29/12/1983.
- S/F (1980) "Queremos que todos participen" *Pájaro de Fuego*, n° 24, 01/ 1980, p. 60-65.
- S/F, (1979). "Declaraciones del secretario de Estado de Cultura de la Nación", *La voz del interior*, 7/2/1979
- Sánchez Zinny, F. (1979). "Un plan para consolidar las relaciones culturales", *La Nación*, 4/06/1979, p.35.
- Silva, L. (1982). "Rodolfo Graziano llevó el espíritu del teatro independiente a su dirección en el Cervantes", *Convicción*, 18/11/1982, p. 20.
- Staiff, K (1977) "El público, esa esfinge", *Redacción*, n° 51, 05/ 1977.
- Staiff, K (1977) "La necesidad de los elencos estables", *Redacción*, N° 56, 10/1977
- Staiff, K, "El teatro, un servicio público", *Redacción*, n° 47, 01/1977.

Ramiro Alejandro Manduca y Eugenio Schcolnicov

Vinelli, A. M. (1979). "La Comedia Nacional realizó en La Paz una notable labor", *La Opinión*, 29/05/1979, p. 47.

Recibido: 22/02/2023
Evaluado: 14/04/2023
Versión Final: 12/05/2023