

Quinto Sol, vol. 28, n° 3, septiembre-diciembre de 2024, ISSN 1851-2879, pp. 1-21
<http://dx.doi.org/10.19137/qs.v28i3.8274>

Esta obra se publica bajo licencia Creative Commons 4.0 Internacional. (Atribución-No Comercial-Compartir Igual)



“El fin de la infancia”: Las giras internacionales del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar argentina

"The End of Childhood": The international tours of the Teatro Municipal General San Martín during the last military dictatorship in Argentina

"O fim da infância": as turnês internacionais do Teatro Municipal General San Martín durante a última ditadura militar na Argentina

Ramiro Manduca

Universidad de Buenos Aires. Instituto de Investigaciones “Gino Germani”
Argentina
Correo electrónico: ramiromanduca@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1015-8923>

Eugenio Schcolnicov

Universidad de Buenos Aires. Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino”. Instituto de Investigaciones “Gino Germani”
Argentina
Correo electrónico: eugeniobuzon@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2078-6114>

Resumen

Este estudio reconstruye y analiza el desarrollo de las dos giras internacionales realizadas por el Teatro Municipal General San Martín (Buenos Aires, Argentina), bajo la dirección de Kive Staiff, en el contexto de la última dictadura militar (1976-1983): la denominada “Gira

Palabras clave

gestión de teatros
dictadura
política internacional

Hispanoamericana", efectuada entre abril y junio de 1980, y la visita a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, en 1982. A partir del estudio de estas experiencias, examinaremos de qué manera la gestión implementada por el director del teatro estuvo atravesada por negociaciones y transacciones entre el campo cultural y los diversos intereses proyectados por el régimen militar en el plano internacional. Sostenemos que estas iniciativas contribuyeron a la consolidación del proyecto de gestión de Staiff, al visibilizar el teatro argentino más allá de las fronteras nacionales. Junto a ello, identificamos la instrumentalización de estas propuestas culturales en la concreción de los objetivos políticos perseguidos por la dictadura.

Abstract

This study reconstructs and analyzes the development of the two international tours carried out by the Teatro Municipal General San Martín (Buenos Aires, Argentina), under the direction of Kive Staiff, in the context of the last military dictatorship (1976-1983): the so-called "Spanish-American Tour", between April and June 1980, and the visit to the Union of Soviet Socialist Republics (USSR), in 1982. The study of these experiences will show how the management implemented by the theater director was crossed by negotiations and transactions between the cultural field and the various interests projected by the military regime at the international level. We argue that, on the one hand, these initiatives contributed to the consolidation of Staiff's management project by making Argentine theater visible beyond national borders. On the other hand, we identify the instrumentalization of these cultural proposals in the realization of the political objectives pursued by the dictatorship.

Resumo

Este estudo reconstrói e analisa o desenvolvimento das duas turnês internacionais realizadas pelo Teatro Municipal General San Martín (Buenos Aires, Argentina), sob a direção de Kive Staiff, no contexto da última ditadura militar (1976-1983): a chamada "Turnê hispano-americana", realizada entre abril e junho de 1980, e a visita à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas em 1982. A partir do estudo dessas experiências, examinaremos como a gestão implementada pelo diretor do teatro foi marcada por negociações e transações entre o campo cultural e os vários interesses projetados pelo regime militar em nível internacional. Afirmamos que essas iniciativas contribuíram para a consolidação do projeto de gerenciamento da Staiff, tornando o teatro argentino visível além das fronteiras nacionais. Além disso, identificamos a instrumentalização dessas propostas culturais para a realização dos objetivos políticos perseguidos pela ditadura.

Recepción del original: 19 de julio de 2023.

Aceptado para publicar: 14 de febrero de 2024.

gestión cultural

Keywords

theatre management
dictatorship
international politics
cultural management

Palavras-chave

gerenciamento de
teatros
ditadura
política internacional
gestão cultural



"El fin de la infancia": Las giras internacionales del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar argentina

Introducción

Durante la última dictadura militar argentina (1976-1983), el Teatro Municipal General San Martín (TMGSM), bajo la dirección de Kive Staiff, transitó una "época dorada": sus propuestas de programación congregaron a lo largo de todo el período un amplio volumen de espectadores, en diversas puestas en escena que se destacaron por su insoslayable valor artístico y por el pleno reconocimiento de la crítica. Un aspecto constitutivo de la trayectoria de Staiff fue la combinación entre la gestión cultural estatal y la crítica teatral, cuestión señalada tempranamente por Osvaldo Pellettieri (2001). Su paso por el directorio de la revista *Teatro XXI*, a finales de los años sesenta, y como crítico del diario *La Opinión*, en la década del setenta, dan cuenta de esta confluencia de tareas y funciones. Antes de ser convocado por el gobierno de las Juntas Militares, el crítico teatral había desarrollado una breve gestión al frente del teatro municipal de Buenos Aires bajo el régimen autoritario de Agustín Lanusse, entre 1971 y 1973.

A partir del inicio de su segunda gestión, en 1976, Staiff llevó adelante una serie de iniciativas novedosas. Entre otras, resultan destacables la creación del Grupo de Titiriteros y del Grupo de Danza Contemporánea; la inauguración de nuevos espacios, como la Sala Casacuberta o la habilitación del hall del teatro para actividades públicas y gratuitas; la configuración de un elenco estable de actores y actrices; por último, la proliferación de una extensa convocatoria de compañías teatrales extranjeras. Respecto del criterio de selección de repertorio, el pulso modernizador que ya se advertía en su primera gestión se afirmó en este segundo período. Sin embargo, aún son fragmentarias las investigaciones que se han detenido en este momento de inflexión.¹ Por este motivo, una serie de iniciativas trascendentales e inéditas hasta entonces como las giras internacionales, han quedado apenas mencionadas en los estudios dedicados al desarrollo de esta institución teatral en el contexto dictatorial. En continuidad con algunas problemáticas abordadas en una serie de trabajos previos (Schcolnicov, 2022; Manduca y Schcolnicov, 2023), en este estudio nos centraremos en el análisis de dos giras internacionales desarrolladas por el TMGSM: la primera, denominada "Gira Hispanoamericana", tuvo lugar entre abril y junio de 1980. Dos años después, en 1982, el TMGSM emprendió una nueva visita internacional, esta vez en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). A partir del estudio de estas dos experiencias, nos interesa demostrar cómo ciertas lógicas de gestión transitaron por "zonas grises" (Lvovich, 2020),

¹ Algunas contribuciones parciales vinculadas a la gestión teatral de Kive Staiff en el TMGSM durante la última dictadura militar se encuentran en los estudios de Verónica Pallini (1997), Laura Mogliani (2001), Osvaldo Pellettieri (2001), Jorge Dubatti (2012) y Roberto Perinelli (2023).

signadas por negociaciones y transacciones entre el plano estrictamente cultural y los diversos intereses desplegados por el régimen militar en la esfera internacional. Por un lado, las proyecciones internacionales del TMGSM contribuyeron a la consolidación del "proyecto creador"² formulado por Staiff, a partir de la visibilización del teatro argentino más allá de las fronteras nacionales. Este último aspecto llevó, en palabras del propio director, a que el teatro argentino abandonara su estadio "infantil" para adentrarse en la "adultez".³ En simultáneo, nuestro análisis identificará las sinergias y las articulaciones entre estas empresas culturales y los objetivos políticos formulados por el régimen autoritario. De este modo, las giras efectuadas por el TMGSM revelan una serie de confluencias entre las dinámicas de gestión de los teatros estatales y su relación con las diversas iniciativas definidas por la "diplomacia cultural"⁴ del gobierno militar. Este aporte busca contribuir a aquellos estudios que en los últimos años han comenzado a problematizar la "dimensión productiva" del poder dictatorial en el plano de la cultura (Rodríguez, 2015; Risler, 2018; Schenquer, 2022, entre otros).

En pos de poner en diálogo las múltiples dimensiones culturales, políticas y económicas que implicaron el desarrollo de las giras, acudimos a una serie de documentos internos del TMGSM y a registros hemerográficos tanto de publicaciones nacionales como de los distintos países visitados por el elenco. El corpus relevado forma parte del Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires (CEDOC), del Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET) y del Archivo del Ministerio de Relaciones Internacionales, Comercio Internacional y Culto de la República Argentina (MIRI).

La Gira Hispanoamericana: embajada cultural y promoción de la Ciudad de Buenos Aires en el continente

En 1978 y 1979 el elenco estable del TMGSM desarrolló dos giras por diversas provincias y ciudades argentinas. Córdoba, Mendoza, Santa Fe, Rafaela (provincia de Santa Fe), Bahía Blanca (provincia de Buenos Aires) e incluso Mar del Plata (provincia de Buenos Aires) –durante la temporada veraniega–, fueron visitadas por primera vez por el teatro ciudadano. Estas giras nacionales aparecen como el prelude de lo que, sin lugar a dudas, fue uno de los hitos del TMGSM en sus primeras décadas de existencia: la Gira Hispanoamericana. Definida por la prensa como un "acontecimiento histórico",⁵

² Si bien Pierre Bourdieu (2002) acuña este concepto para pensar el desarrollo de la producción de un artista o de un grupo de artistas, consideramos que esta categoría también puede utilizarse a la hora de caracterizar los modelos de gestión de las instituciones artísticas. De esta manera, los sistemas de repertorio y programación, al igual que el conjunto de iniciativas que definen los esquemas de gestión de determinados agentes culturales pueden pensarse como un "proyecto creador" particular, que dialoga con las dinámicas específicas del campo artístico en un momento histórico determinado, apelando a incidir en él y a conquistar, a partir de su implementación, un capital cultural específico.

³ Mossian, Y. (28 de marzo de 1982). Eximio, Kive Staiff lleva al teatro San Martín a la Plaza Roja de Moscú. *Convicción*, p. 18. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), Argentina.

⁴ Sobre este concepto, véase Simon Mark (2010).

⁵ Mañana iniciará su gira por América Latina el San Martín (5 de abril de 1980). *La Opinión*, p. 17; El Teatro San Martín ante un arduo desafío (21 de febrero de 1980). *La Nación*, p. 10; Gira Hispanoamericana del San

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. Además, es importante señalar que la gira fue concebida como parte de los festejos por el IV Centenario de la fundación de la Ciudad de Buenos Aires, celebración que implicó un importante despliegue de iniciativas por parte de la intendencia porteña.⁶

De acuerdo a los documentos que forman parte del CEDOC, las gestiones para concretar esta audaz iniciativa comenzaron en julio de 1979. Los días 2 y 28 de ese mes se emitieron los memorandos 1861 y 2323-TMSGM-79, en los que Staiff informaba al subsecretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, Eugenio Pablo Lamberti, del proyecto inicial y también de sus rápidos avances. En el primero de los escritos,⁷ aparte de presentar a la gira como un evento inédito en la historia de los teatros oficiales, Staiff destacaba el rol del productor Alejandro Sterenfeld, a quien había contactado oportunamente para que arrojará una evaluación de los intereses que despertaba la oferta del San Martín en el continente. Fue justamente Sterenfeld quien se encargó de concretar los acuerdos con los diversos teatros en los que actuaría el elenco estable. Conjuntamente, Staiff informaba a su superior que para conseguir mayores financiamientos –específicamente para los pasajes y fletes de la escenografía y el vestuario– había comenzado a dialogar con autoridades del Ministerio de Relaciones Exteriores, particularmente con el director de Asuntos Culturales, Mario Palacios. El funcionario recibió con entusiasmo la propuesta, al igual que los rangos superiores del ministerio, que habían considerado que era “una idea extraordinaria”.⁸ Estos últimos no solo mostraron una enorme predisposición para financiar el viaje, sino que incluso sugirieron la expansión del itinerario al Caribe para fortalecer la política exterior de la Argentina en esa región. Si bien finalmente esta ampliación no se concretaría, las sinergias entre los objetivos puntuales del director del teatro y la instrumentalización política con la que fue decodificada por los funcionarios gubernamentales se hacen evidentes. En ese mismo sentido, antes de cerrar el memorándum, Staiff volvía sobre el vínculo de este evento con los festejos del cuarto centenario de la fundación de la Ciudad y sugería, incluso, la realización de un cortometraje audiovisual para añadir a los materiales y folletos que acompañarían al elenco.

A tan solo tres semanas, el segundo escrito de Staiff exponía avances considerables respecto del proyecto. En primer lugar, desglosaba los objetivos de la gira más allá de su coincidencia con el aniversario de la ciudad. La diferenciación que establecía entre ellos amerita una detención pormenorizada:

Martín (26 de febrero de 1980). *La Prensa*, p. 15. Hemeroteca del Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET), CABA.

⁶ 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 Oszlak (1991), entre otros.

⁷ Memorándum N° 1861- TMSGM-79, 2 de julio de 1979. Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires (CEDOC), CABA.

⁸ Memorándum N° 1861-TMGSM-79. 2 de julio de 1979, p. 1.

OBJETIVOS: Uno esencial y englobador: salir hacia afuera de las fronteras del país para mostrar el grado de desarrollo de nuestro teatro, de un teatro de la Municipalidad de Buenos Aires. Hace ya demasiado tiempo que el arte teatral argentino vive encerrado en sus propias fronteras, fantaseando apenas sobre su grandeza. La gira abre la posibilidad de medir fuerzas en lugares y con públicos que nos darán una nueva dimensión de nuestro nivel. El suscripto entiende que podemos obtener un gran triunfo, porque no en vano el TMGSM está trabajando desde hace años con artistas de jerarquía que han logrado formar un óptimo equipo. Puede haber otros objetivos computables: a) político, expresado en el entusiasmo y el prometido apoyo de la Dirección de Relaciones Culturales de la Cancillería; b) cultural, en tanto la gira culminará con la presentación del TMGSM en el festival Cervantino de México, un certamen de creciente prestigio internacional; c) promocional, en cuanto la gira irá acompañada de elementos (revistas, libros, etc.) que permitirán un mayor conocimiento de la Argentina y la ciudad de Buenos Aires en especial, y del propio TMGSM. En este sentido, cabe agregar que el suscripto mantuvo recientemente una entrevista, solicitada por él, con [el] señor Henry Raymont, director del Departamento Cultural de la Organización de Estados Americanos (OEA), quién se mostró vivamente interesado en el proyecto y prometió todo el apoyo de la Organización para el mismo.⁹

En pocas líneas, el director dejaba sentada su posición sobre el estado del campo teatral argentino y se mostraba a las claras como un funcionario con lineamientos precisos y capacidad de ampliar sus respaldos, incluso con miembros de organismos internacionales. La caracterización sobre el estado de "inmadurez" del teatro nacional no era, sin embargo, un aspecto novedoso o circunstancial. Ya en la revista *Redacción*, donde Staiff se desempeñó hasta 1978 como crítico teatral, no dudaba en caracterizar el entusiasmo de los referentes locales respecto al estilo teatral nacional como "un delirio de grandeza", poco sustentable en la calidad artística que habitaba en la escena argentina.¹⁰ Encabezar e impulsar un emprendimiento como la Gira Hispanoamericana lo posicionaba, al mismo tiempo, como un engranaje crucial para aportar en ese objetivo de más largo alcance. Por otra parte, en lo estrictamente político, su argumentación era sólida, apuntando a dejar en claro que la gira del elenco redituaria mucho más allá de lo estrictamente teatral, cuestión que, como se analizará en las próximas páginas, fue entendido y aprovechado con creces por parte de los miembros del régimen.

En segundo lugar, el informe adelantaba el itinerario a partir de lo acordado por Sterenfeld, explicitaba la cantidad de funciones por ciudad, así como también un presupuesto estimativo de los ingresos que se generarían. De acuerdo a lo allí planteado, la gira sería autosustentable, con ingresos totales cercanos a los \$107.500 (dólares). Eso bastaría para cubrir los viáticos de las 31 personas de la comitiva, incluyendo alojamiento, comida y gastos menores estimados.¹¹ Entre estos aspectos y la financiación de los pasajes y fletes por parte del Ministerio de Relaciones Exteriores, Staiff terminaba de

⁹ Memorandum N° 2323-TMGSM-79. 28 de julio de 1979, p. 1.

¹⁰ Staiff, K. (abril de 1977). En busca del estilo propio, *Redacción*, 5 (50), p. 93. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

¹¹ Memorandum N° 2323-TMSGM-79. 28 de julio de 1979, pp. 3-4.

consolidar un proyecto en el que conjugaba objetivos políticos y sustentabilidad económica.

Por último, es relevante mencionar que ya en este informe, a la propuesta original de un repertorio integrado por *La Casa de Bernarda Alba* (de Federico García Lorca), *El reñidero* (de Sergio De Cecco) y un espectáculo especial que implicaría una selección de textos de autores y autoras argentinas, se añadía también *El Jardín de los Cerezos* (de Antón Chéjov), configurando lo que sería la grilla final. Del mismo modo, Staiff volvía sobre el énfasis puesto por Cancillería en ampliar, "por razones políticas", la gira hacia el Caribe, incluyendo un itinerario por Santo Domingo (República Dominicana), Haití, Barbados y Bahamas. Como hemos mencionado, si bien esto no se concretó, no deja de ser un aspecto a subrayar que arrojará pistas sobre la relevancia otorgada a la embajada cultural del San Martín en la política exterior del gobierno militar. El contexto de 1980 continuaba signado por la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), cuyo informe sería votado durante las sesiones plenarias de la Organización de los Estados Americanos (OEA). Por lo tanto, conseguir acercamientos con todos los países allí representados se convertía en un objetivo de primer orden.¹²

Sumado a las cuestiones administrativas evidentes en un proyecto de estas características, en el que un funcionario local, ante un evento de tal envergadura, entablaba contacto con sus superiores distritales –la Secretaría de Cultura– pero también con instancias nacionales como la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores de la Nación, es necesario considerar otros aspectos que permiten pensar con mayor detalle esta coordinación. El ministerio en cuestión había pasado a manos de la Fuerza Aérea en noviembre de 1978, luego de que la Armada fuera desplazada con motivo de sus crecientes operaciones tendientes a fortalecer el proyecto político del almirante Eduardo Massera. El punto determinante fue 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, 2020). Teniendo en cuenta los "usos políticos" de este Ministerio dentro de la pugna interna de las Fuerzas Armadas (Canelo, 2008) y el nivel de legitimidad que otorgaba al convertirse en una "vidriera al mundo", no parece descabellado que también la Fuerza Aérea buscara capitalizar su gestión. En este punto contaba con una figura fuerte como la de Osvaldo Cacciatore, intendente de la Capital Federal y uno de los personajes con perfil público más destacado por fuera de la Junta Militar. 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–

¹² Aunque fragmentariamente, es posible rastrear esta acción diplomática –en pos de generar el aval de países de la región ante el tratamiento del Informe de la CIDH– en la reunión plenaria de finales de año de la OEA y en diversos documentos, tanto calificados como secretos, que forman parte del Archivo de Cancillería, tales como: el Cable 104 (7 de mayo de 1980) con la embajada argentina en Guatemala; los Cables 233 y 234 (1 de septiembre de 1980) con la embajada argentina en Tegucigalpa y San Salvador; y los Cables 289 y 295 (1 de noviembre de 1980) con las embajadas argentinas en Santiago de Chile, Puerto Príncipe, Montevideo, La Paz, Asunción y Guatemala. Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto. República Argentina. Archivo Histórico de Cancillería, CABA, documentos desclasificados. <https://desclasificacion.cancilleria.gob.ar/documentacion>.

, tales como seguir abonando las "luchas" contra las campañas "antiargentinas"¹³ que desde 1978 habían comenzado a resonar en el "esfera pública transnacional" (Fraser, 2014). 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 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.¹⁴

A continuación de 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 intendente concebía 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 él, el prestigio de su fuerza.

En estrecha relación, el Plan de Comunicación Social formulado por la Secretaría de Información Pública, 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".¹⁵ Las palabras de Cacciatore abren algunos interrogantes: ¿cuáles son esos

¹³ 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 (Franco, 2002). Un momento álgido al respecto fue el Mundial de Fútbol de 1978 pero, tal como ha reconstruido Moira Cristiá (2020), no fue el único.

¹⁴ Programa de mano. Primera gira Hispanoamericana (abril 1980), p. 4. CEDOC.

¹⁵ Plan nacional de comunicación social (1977). Paquete N° 14. Banco Nacional de Desarrollo (BANADE)/Archivo Nacional de la Memoria, CABA.

héroes que han derramado sangre?, ¿qué otras formas de cooperación virtuosa sugieren?, ¿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 y 1979. El artículo, sin firma, titulado "Un repertorio humanista (1976-1979)",¹⁶ recuperaba algunas premisas planteadas por Staiff en otra nota publicada en *Redacción* en enero de 1977.¹⁷ Como en esa oportunidad, se definía 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 explicitaba que en la diagramación de la programación 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".¹⁸ 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 del régimen. Nuevamente, la hipótesis de "mostrar" una Argentina respetuosa de las libertades democráticas, moderna y abierta al mundo se expresa en estas definiciones.

Recepción de la prensa latinoamericana: entre la valoración estética y los interrogantes políticos

Según las crónicas y los informes, la comitiva que participó de la gira estuvo compuesta por 31 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 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.¹⁹

Los medios de los distintos países visitados no escatimaron elogios. Las coberturas denotaron un legítimo entusiasmo y una enorme valoración tanto de las puestas en escena como de las actuaciones. Junto a estos aspectos, también aparecieron de manera destacada la gestión de Staiff y el perfil que fue asumiendo el teatro bajo su mando. En muchos casos, se incorporaba a los anuncios de la visita una densa descripción de las características edilicias del San Martín y de su oferta integral –aspectos que formaban parte del material de difusión ya analizado– posicionándolo a la vanguardia de las instituciones culturales del continente.²⁰

¹⁶ Programa de mano. Primera gira Hispanoamericana (abril 1980), p. 27.

¹⁷ Staiff, K. (enero de 1977). El teatro, un servicio público. *Redacción*, 5(47), pp. 62-63. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

¹⁸ Staiff, K. (enero de 1977). El teatro, un servicio público. *Redacción*, 5(47), pp. 62-63.

¹⁹ El teatro San Martín ante un arduo desafío (21 de febrero de 1980). Diario *La Nación*, p. 10.

²⁰ Cuatro siglos de Buenos Aires trajeron al San Martín (6 de abril de 1980). *El Mercurio* (Chile), p. 68; Teatro

Ahora bien, fue en los últimos tramos de la gira en los que aparecieron de manera más frontal interrogantes y cuestionamientos acerca de la convivencia de un proyecto como el encarnado por el TMGSM con un régimen como el que patrocinaba la iniciativa. En la prensa mexicana se publicaron dos artículos sobre los que vale la pena detenerse. No es casual que sea allí, en uno de los países con mayor recepción de exiliados y exiliadas argentinas donde se hicieran más explícitas esas contradicciones (Yankelevich, 2010). El 14 de mayo salió publicada en el diario *El día* una entrevista a Staiff realizada por el crítico teatral José Enrico Gorlero. El título era sugestivo: "El teatro argentino no ha desaparecido, se han producido sólo cambios lógicos".²¹ El diálogo entre ambos fue punzante. Las preguntas de Gorlero fueron incisivas, dando cuenta de un vasto conocimiento de la escena argentina y latinoamericana. Staiff, por su parte, no vaciló en sus respuestas ni se corrió de las premisas con las que construyó su gestión. El comienzo del artículo era una cita textual del director general en la que relativizaba una crisis del teatro nacional. Para ello refería al funcionamiento de entre 40 y 50 salas en la Ciudad de Buenos Aires y enmarcaba sus cambios "lógicos" en una crisis general que envolvía, a su entender, al teatro a escala mundial. No contento con esta primera definición, Gorlero le propuso profundizar acerca de los síntomas de esa crisis mundial en Argentina, a lo que Staiff se dispuso a destacar dos variables: la crisis económica que repercutía en enormes dificultades para el montaje de espectáculos y la vacancia autoral. Respecto a esta última agregaba: "la carencia autoral es la misma que existe en todas partes del mundo, no tenemos grandes autores ni en Argentina, ni en Francia o en Gran Bretaña, como me imagino que en México tampoco".²² La ausencia de aspectos políticos en las variables consideradas por el director es notoria. La audacia de Gorlero permitió llevar el diálogo hacia cuestiones más concretas. El crítico apeló a un tono ingenuo desde el que sin embargo manifestó el estado que sobrevolaba a los autores argentinos del momento provocando, de este modo, una respuesta en la que aparecieron atisbos de incomodidad:

Gorlero: Me extraña mucho no ver en la lista de gente que trabaja en [el] TMGSM, a un nombre clave para el teatro independiente que es Osvaldo Dragún ¿No han trabajado obras de él? En América Latina se dice con insistencia que es un autor poco valorado en su país.

Staiff: No son muchos los autores de movimiento independiente, quizás podría mencionar a Carlos Gorostiza. Pero no, no planteamos hasta ahora montar algo de Dragún, no llegó la ocasión. Sin embargo, en Buenos Aires se pusieron todas sus obras. No me animaría a decirlo, pero hay en este momento un proceso de revisión del tipo de teatro de Dragún, ese tipo de teatro llamado naturalista. Tal vez sea eso. No conozco

San Martín de Buenos Aires representará tres obras en esta ciudad (16 de abril de 1980). *El Comercio* (Ecuador), pp. 18-19; Una fábrica de espectáculos. El Teatro General San Martín (10 de mayo de 1980). *El Colombiano* (Medellín, Colombia), p. 18; entre otras. CEDOC.

²¹ El título es sugestivo porque la inclusión del término *desaparecido* es evidentemente adrede. Al citar la referencia textual de la declaración de Staiff el director afirma "No me atrevería a decir que el teatro en Argentina ha dejado de existir". Gorlero, J. E. (14 de mayo de 1980). Entrevista con Kive Staiff: El teatro argentino no ha desaparecido, se han producido sólo cambios lógicos. *El Día* (México), p. 20. CEDOC.

²² Gorlero, J. E. (14 de mayo de 1980). Entrevista con Kive Staiff: El teatro argentino no ha desaparecido, se han producido sólo cambios lógicos. *El Día* (México), p. 20.

las últimas producciones de Osvaldo, no sé si sigue afiliado a la misma propuesta estética o cambió, me gustaría saberlo.²³

De la pregunta de Gorlero se desprende una clara intención por evidenciar el lugar silenciado de los autores de la generación del sesenta en los ámbitos estatales. La mayoría de ellos, como el propio Dragún, Roberto Cossa, o Griselda Gambaro, por mencionar algunos, eran parte de las listas negras. Staiff por su parte, esquivaba la pregunta en sus trazos gruesos dejando sentado sin embargo una distancia estética con los referentes del teatro independiente cuyos postulados, afirmaba dubitativamente, se encontraban en un proceso de revisión.

El otro artículo en el que nos interesa detenernos partía de la imposibilidad de ignorar la realidad en la que se enmarcaba la gira del San Martín y apelaba a un tono más directo. Del puño de otro crítico y dramaturgo mexicano, Fernando de Ita, el breve texto centrado en *La casa de Bernarda Alba* esgrimía una denuncia explícita hacia lo que el autor entendía como una conducta colaboracionista con el régimen por parte del elenco oficial.²⁴ Desde el comienzo alertaba sobre las contradicciones en las que, a su entender, se situaba la visita de las y los artistas argentinos. En palabras del crítico: "En la casa del general Jorge Rafael Videla ya se puede hablar de *La Casa de Bernarda Alba*. Cuidado; cuando el carcelero deja que se lo retrate, así sea veladamente, es que algo trama". Al centrarse en la puesta, no ahorra elogios para Alejandra Boero, sin embargo, a la hora de cerrar su lectura el crítico volvía a la carga y fulminantemente concluía: "Como teatro, como representación de la obra de Federico García Lorca este trabajo del Teatro Municipal General San Martín, merece nuestro reconocimiento. Alejandra Boero es una artista. Lástima que haya pasado por alto que el fin no justifica los medios".²⁵ Si en entrevistas y críticas del comienzo de la gira se soslayaba, o a lo sumo se incorporaba someramente, en este caso se hacía explícita una lectura denunciante. El tono planteado por el crítico no aceptaba grises, se trataba de posiciones blancas o negras. A contramano de ello, los recuerdos sobre la visita que guardan algunos exiliados en México, como Carlos Fos, enfatizan en que esta devino en una oportunidad alucinante para el reencuentro entre colegas y amigos alejados por circunstancias que no habían elegido.²⁶ En esos casos lejos quedaban las intrigas, se trataba más bien de empatizar con los modos de subsistir empleados por cada uno y una.

El final de la gira también parece haber habilitado a los miembros de la delegación argentina a explayarse más claramente sobre la situación política del país. Consultados por el *Semanario Universidad* de Costa Rica, tanto Staiff como Boero coincidían en destacar que por esos años se estaba viviendo un período de "distensión" en Argentina cuya expresión más cabal era el retorno de teatristas exiliados a comienzos

²³ Gorlero, J. E. (14 de mayo de 1980). Entrevista con Kive Staiff: El teatro argentino no ha desaparecido, se han producido sólo cambios lógicos. *El Día* (México), p. 20.

²⁴ De Ita, F. (16 de mayo de 1980). Éxito de la puesta en escena del Teatro Municipal General San Martín en el Festival Cervantino. *Uno más uno* (México), p. 9. CEDOC.

²⁵ De Ita, F. (16 de mayo de 1980). Éxito de la puesta en escena del Teatro Municipal General San Martín en el Festival Cervantino. *Uno más uno* (México), p. 9.

²⁶ Carlos Fos, director del CEDOC, comunicación personal, CABA, 22 de junio de 2023.

de la dictadura, como Héctor Alterio, Luis Polliti y Federico Luppi.²⁷ Asimismo, el director declaraba: "Argentina pasó y pasa por un momento difícil en el que no hay inocentes. Negar los crímenes, las torturas y el terrorismo es una tontería".²⁸ Junto a ello, Staiff negaba cualquier tipo de limitación y coerción en su gestión.

El detenimiento en esta iniciativa permite dimensionar, a partir de un ejemplo singular, las lógicas "grises" en las que discurrió la gestión de Staiff. La proyección y visibilización del teatro argentino confluía con intereses de la dictadura respecto a su imagen en el exterior, al tiempo que una de las voceras de la delegación, la propia Boero, formaba parte de las listas negras. Hacia 1982, con la primera gira a un país de habla no hispana y bajo un nuevo contexto, la ecuación encontró otros equilibrios. Sin dejar de estar presentes los objetivos políticos de un régimen en retirada, lo que apareció en el centro de la escena fue el fortalecimiento del "proyecto creador" del director general.

La gira a la URSS: visitar al "enemigo" en un contexto propicio

En los primeros años del régimen militar, el TMGSM organizó una amplia convocatoria de elencos internacionales que visitaron el país. En ese marco, durante la temporada de 1981, tuvo lugar la presentación del Teatro Máximo Gorki, una célebre compañía de la ciudad de Leningrado. Bajo la dirección de Gueorgui Tovstonógov, el elenco soviético presentó en la sala Martín Coronado tres espectáculos: *Historia de un caballo*, de León Tolstoi; un espectáculo titulado *Janumá* y, por último, una puesta en escena de *Los pequeños burgueses*, obra clásica del autor ruso Máximo Gorki. La llegada de la compañía soviética se produjo en el contexto de una serie de intercambios culturales desarrollado por ambos países desde algunos años antes: a partir de 1966, de forma ininterrumpida, el estadio Luna Park fue la sede privilegiada para la presentación de la compañía rusa "El Circo de Moscú". En 1977, la bailarina Maia Plisestkaya presentó un show de ballet en el mismo estadio. En lo que refiere a los teatros oficiales, el conjunto de danza Mosseiev se presentó por primera vez en el país en la temporada del Teatro Colón de 1977. Ya en 1980, el consagrado director de orquesta ruso Yuri Simonov realizó una presentación también en ese espacio.

Durante la visita del Teatro Máximo Gorki comenzó a gestarse, a modo de intercambio y retribución entre ambas instituciones teatrales, el proyecto de una gira del elenco del San Martín hacia el territorio soviético. Al año siguiente, el Ministerio de Cultura de la URSS le presentó a Staiff una invitación formal para visitar el país. La gira planificada contó con el aval de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y solicitó también el apoyo económico y diplomático del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. En un principio, el itinerario contemplaba un total de 16 funciones a realizarse en diversos teatros en las ciudades de Moscú y Leningrado. Por medio de la Resolución número 110, emitida el 11 de agosto de 1982, el ministro Juan Aguirre Lanari le otorgó

²⁷ Flores, J. C (5 de junio de 1980). Argentina: vive un teatro de distensión. *Semanario Universidad* (Costa Rica), p. 8. CEDOC.

²⁸ Flores, J. C (5 de junio de 1980). Argentina: vive un teatro de distensión. *Semanario Universidad* (Costa Rica), p. 8.

al San Martín el auspicio nacional y le encomendó ampliar el recorrido de la gira, solicitando la gestión de una serie de funciones en diversas ciudades de España e Israel. Dicho proyecto finalmente no pudo concretarse.²⁹

Ahora bien, ¿qué motivos había para que el Ministerio de Relaciones Exteriores auspiciara un intercambio cultural con un país identificado como el principal agente de difusión de la "guerra revolucionaria" y la "agresión marxista"? En efecto, tal como advierte Ariel Armony (1999), en el ámbito de la estrategia global desplegada por el gobierno militar "todo logro de la Unión Soviética se veía como un triunfo del comunismo, y todo progreso del marxismo en la arena política mundial como otro paso hacia la victoria final del Kremlin" (p. 40). Sin embargo, una mirada más minuciosa de los acuerdos intergubernamentales entre ambos países durante el período, revela aspectos más contradictorios. De acuerdo con Roberto Russell (1988), desde los inicios del régimen militar coexistieron en materia de política exterior dos modelos de diplomacia: una de tipo estrictamente militar y otra vinculada a los principios e intereses económicos. En muchos casos, las divergencias entre los objetivos de ambos modelos dificultaron la implementación de una política exterior homogénea. Así, "el modelo económico promovido por la diplomacia económica guardaba profundas contradicciones con los objetivos geoestratégicos y de seguridad nacional de largo plazo de las fuerzas armadas" (p. 103). Sin embargo, hacia 1980, un año antes de la visita del Teatro Máximo Gorki, se produjo un acontecimiento internacional en el cual los intereses de la diplomacia militar y económica convergieron, a fin de resguardar las relaciones argentinas con la Unión Soviética en detrimento de las directivas emitidas por los Estados Unidos. Con el fin de castigar la invasión soviética hacia Afganistán, el gobierno norteamericano, bajo la presidencia de James Carter, solicitó un embargo colectivo de granos por parte de los principales exportadores de este producto. La Argentina decidió no plegarse a la medida.

Mario Rapoport (1988) inscribe la negativa del gobierno argentino en una serie más amplia: en primer lugar, durante los primeros tres años del régimen militar las exportaciones hacia la Unión Soviética se duplicaron. A su vez, en el mismo período, se produjo una ampliación de los convenios comerciales con diversos países de Europa Oriental. La Unión Soviética también tuvo una participación decisiva en diversas obras de infraestructura realizadas en el territorio nacional. En el mismo estudio, Rapoport identifica, a partir de 1978, la consolidación de diversos vínculos que trascendían el plano estrictamente económico: desde intercambios y misiones militares realizadas en conjunto por ambos países, hasta la posición internacional asumida por el bloque soviético respecto del conflicto argentino con Chile por el canal de Beagle, y su negativa a que la problemática de los derechos humanos en el país fuera debatida en los organismos internacionales. Por último, durante el conflicto de Malvinas y en los momentos inmediatamente posteriores, "el gobierno soviético respaldó la causa argentina a través de distintas manifestaciones públicas. La presencia del embajador soviético en la Casa Rosada se hizo familiar y llegó a hablarse de la compra de armas a la Unión Soviética" (p. 185).

²⁹ Ministerio de Relaciones Internacionales y Culto [MMRE] (1982). Resolución N° 110, p. 2. CEDOC.

Por lo tanto, la amplia afluencia de artistas soviéticos a partir de 1980 puede considerarse como el emergente cultural del progresivo fortalecimiento de los lazos políticos, económicos y diplomáticos entre ambos países. La gira concertada por el TMGSM instituía un paso más en el desarrollo de estos intercambios y exponía un rasgo novedoso: esta vez era la cultura argentina la que, por intermedio del teatro, se proyectaba hacia el territorio soviético. Así lo confirma la memoria emitida por el Ministerio de Relaciones Exteriores en el año 1982, en la cual se destaca que:

la habitual desproporción entre la nutrida concurrencia de artistas soviéticos a la Argentina y la exigua presencia de argentinos en la URSS se vio compensada este año por la gira que el Teatro Municipal General San Martín realizó en el mes de noviembre con muy exitosas actuaciones en Moscú, Leningrado y Vilnius.³⁰

Vale la pena señalar también que, durante los meses en los que se efectivizó el auspicio de la gira, se llevaron adelante una serie de encuentros políticos y comerciales entre la Argentina y la nación soviética.³¹

Antes de introducirnos en la descripción de la gira, resulta necesario identificar la intervención de un actor fundamental en la segunda aventura internacional emprendida por el San Martín hacia 1982. Tanto la visita del Teatro Máximo Gorki como el viaje posterior del elenco argentino contaron con la participación de la Difusora Argentina de Espectáculos y Filmes Artísticos (DAEFA). Esta empresa fue creada en 1965 por el músico de jazz Guillermo Noriega, el productor artístico David Cwiglir y el escenógrafo teatral Saulo Benavente. A fines de la década del sesenta, la productora Nelly Skliar se incorporó al directorio de la entidad. Tal como reconstruye Valeria Manzano (2019), desde mediados de los años sesenta, "las negociaciones entre agencias oficiales soviéticas y la empresa argentina fueron delineando un stock de producciones artísticas que circularon entre el Cono Sur de América Latina y el bloque soviético" (p. 213). Las preferencias del "bloque soviético" en materia cultural se inclinaban por aquellas producciones que expresaran "un supuesto aire latinoamericano, en general, y argentino en particular, aunque los más exitosos no se ajustaran a esos criterios" (p. 214).

³⁰ Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto [MMRE] (1982), p. 244. Biblioteca del Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio internacional y Culto, CABA.

³¹ En el mes de agosto, el jefe del Departamento de Organismos Internacionales de la URSS visitó Buenos Aires con el fin de desplegar diversas consultas recíprocas en torno a los temas de agenda de la XXXVII Asamblea General de las Naciones Unidas. Ya en el mes de octubre, en el marco de la Asamblea, se llevaron adelante una serie de encuentros entre el Ministro de Relaciones Exteriores, Aguirre Lanari, y su par soviético, en el cual se trataron temas referidos a las islas Malvinas. En el plano comercial, durante la primera quincena de abril, se llevó adelante en la ciudad de Buenos Aires la VI Reunión de la Comisión Mixta de Cooperación Económica Comercial. Posteriormente, entre junio y octubre, diversas delegaciones comerciales argentinas visitaron Moscú para tratar temas vinculados al comercio bilateral, al transporte marítimo, y a la compra de carbón coquizable y trenes de laminación por parte de la empresa SOMISA (Sociedad Mixta Siderúrgica Argentina). Memoria del MMRE, 1982, p. 244.

Un viaje consagratorio

Desde el mes de marzo de 1982 la gira proyectada por el TMGSM tuvo una amplia difusión en la prensa gráfica nacional. Desde las páginas del diario *Convicción*, el crítico teatral Yair Mossian destacaba la excepcionalidad del evento, en tanto era la primera vez que un elenco nacional presentaba obras locales en el territorio eslavo. A continuación, le dedicaba un extenso reportaje al gestor de la iniciativa. En la nota, Staiff inscribía la organización de la gira en un proyecto más amplio, vinculado a la expansión del teatro argentino y al enriquecimiento que esa experiencia traería aparejada. Luego, recuperaba algunos de los argumentos esgrimidos durante el desarrollo de la Gira Hispanoamericana:

Hace tiempo que vengo insistiendo en la necesidad de ir al exterior, de romper nuestra condición aldeana. A veces siento que el mundo teatral argentino es muy pequeño, y que ya nadie se sorprende de nada. Ni el actor en el escenario, ni el público en la platea... Hace falta que el actor dialogue con alguien que no sea de su barrio, de su aldea. Este aislamiento hace que los argentinos nos apliquemos, con enorme facilidad, a ciertos extremos muy peligrosos: o bien caemos en la soberbia de creernos los mejores (porque no nos comparamos con nadie, porque no tenemos interlocutores que pongan en duda nuestras condiciones) o bien descendemos al más absoluto complejo de inferioridad.³²

Acto seguido, Staiff recordaba el saldo positivo que había dejado la experiencia emprendida en 1980, y advertía que, en esa ocasión, "nuestros actores visitaron teatros, mercados, villas de emergencia, barrios y ferias de otras latitudes. Se midieron en relación con otras costumbres y tradiciones. Eso siempre dinamiza y amplía el espíritu". Por último, en la nota publicada en *Convicción*, el director expresaba que aún no tenía resuelto el repertorio que sería presentado en la gira. Atribulado por el peso de la decisión, proponía como primeras candidatas a *El reñidero* y *La casa de Bernarda Alba*, dos espectáculos que habían participado de la Gira Hispanoamericana, aunque no descartaba otros como *Relojero* (obra de Armando Discépolo) y *Hamlet* (de William Shakespeare).³³ En el mes de julio el panorama comenzaba a aclararse: en una nueva nota dirigida a Mario Corcuera Ibañez, director del Departamento de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, Staiff explicitaba que el repertorio seleccionado se componía de los espectáculos *La casa de Bernarda Alba* y *El reñidero*, repitiendo así el esquema de selección formulado en la gira anterior. Junto a estos dos montajes, Staiff proponía presentar "un collage con textos literarios, dramáticos, poéticos y tangos de autores argentinos, por supuesto, seleccionados por el crítico Luis Gregorich y el director José María Paolantonio, con puesta en escena de este último".³⁴ Puede inferirse que la incorporación de este tercer espectáculo adquiriría una significación particular en el

³² Mossian, Y. (28 de marzo de 1982). Eximio, Kive Staif lleva al teatro San Martín a la Plaza Roja de Moscú. *Convicción*, p. 18.

³³ Mossian, Y. (28 de marzo de 1982). Eximio, Kive Staif lleva al teatro San Martín a la Plaza Roja de Moscú. *Convicción*, p. 18.

³⁴ Nota de Kive Staiff al Director de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto (13 de julio de 1982). CEDOC.

contexto del conflicto bélico en las Islas Malvinas, el cual había concluido hacía apenas un mes. Las reivindicaciones patrióticas y la efervescencia nacionalista definieron el clima social mayoritario durante el desarrollo de la guerra y las manifestaciones culturales no se mantuvieron al margen.

En el mes de octubre de 1982, bajo un nuevo contexto social signado por la pérdida legitimidad del gobierno y por las heridas de la guerra, una nota dirigida al propio Staiff, emitida por la Dirección General de Difusión, revela en qué medida la gira hacia la URSS se acoplaba, al menos lateralmente, a los reclamos por la soberanía de las islas que, en ese momento, habían retomado su cauce diplomático.³⁵ Entre otros materiales enviados por el organismo, la nota le adjuntaba al director del teatro una serie de folletos titulados "Nuestros derechos sobre las Islas Malvinas Georgias y Sandwich del Sur", traducidos al ruso.³⁶

El arribo de la compañía del San Martín a la ciudad de Moscú, el 10 de noviembre, coincidió con el fallecimiento del jefe de Estado Soviético, Leonid Brezhnev. Luego de un minuto de silencio en honor al mandatario, Staiff recordó en la conferencia de prensa inaugural la visita del Teatro Máximo Gorki. A continuación, destacó que las obras clásicas, tanto rusas como soviéticas, siempre fueron una influencia insoslayable para el teatro argentino. Inclusive, realizó una comparación entre la producción dramática de Antón Chejov y el tango, señalando puntos de contacto entre ambas expresiones artísticas, atravesadas por la melancolía, el sentimentalismo y la meditación. Luego, enfatizó la enorme influencia de los métodos desarrollados por Constantin Stanislavski y Velsolv Meyerhold en la formación actoral argentina.³⁷ Hacia el final de la conferencia, Staiff esbozó algunos argumentos acerca de por qué las obras dirigidas por Boero y Santángelo fueron seleccionadas para la gira: "las escogimos porque son de contenido universal. Realmente no tienen elementos folklóricos, pero sabemos que el público soviético es un auténtico conocedor del arte serio y este arte es el que queremos presentar".³⁸

Una vez concluida la conferencia, el elenco dirigido por Boero hizo su debut en el teatro Taganka, en la ciudad de Moscú. Desde el diario *Novedades de Moscú*, el crítico Orlando Flores celebraba la visita del San Martín y recuperaba un testimonio de Staiff, en el cual el director del teatro destacaba la proyección internacional de la cultura argentina,

³⁵ Una vez concluido el conflicto bélico, el reclamo en torno a la soberanía de las islas volvió a ser discutido en diversos foros de las Naciones Unidas. En el mes de noviembre de 1982, luego de la presentación de un proyecto por parte de diversos países latinoamericanos, la Resolución 37/9 de ese organismo instaba a que los gobiernos de Argentina, el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte reanudaran las negociaciones, a fin de encontrar una resolución pacífica al conflicto. En 1983, el gobierno británico propuso el restablecimiento de un acuerdo bilateral que regulaba los vuelos comerciales entre ambos países. Sobre este tema, véase José R. Sanchís Muñoz (2010).

³⁶ Vilar, R. A. (19 de octubre de 1982). Carta al Director General del Teatro General San Martín. CEDOC.

³⁷ López, J. A. (10 de noviembre de 1982). ¡Bien! Nuestro teatro mató en las tierras de Chejov. *Radiolandia*, (25), pp. 64-67. CEDOC.

³⁸ El elenco del San Martín debutó con éxito en Moscú (14 de noviembre de 1982). *Clarín*, p. 25. Biblioteca del Congreso de la Nación, CABA.

reconociendo en la iniciativa "un importante aporte al desarrollo de las relaciones culturales entre ambos países".³⁹

Los sucesivos intercambios no se limitaron solamente a la presentación de los espectáculos programados: una vez concluidas las funciones, el elenco del San Martín participó de un programa cultural en el cual sus integrantes visitaron las casas de Antón Chejov, León Tolstoi, Fedor Dostoievski y Constantin Stanislavski. Durante su estadía, el elenco también realizó una serie de excursiones por diversos museos y espacios emblemáticos de la cultura soviética.

En sintonía con el inicio de la gira y sus preparativos, el regreso del elenco oficial a la Argentina fue saludado efusivamente por la prensa nacional. Una nota publicada en *Tiempo Argentino* titulaba "El San Martín, como los Beatles, de regreso de la URSS" y caracterizaba al teatro dirigido por Staiff como un "órgano vital de la Secretaría de Cultura".⁴⁰ Por su parte, en una extensa crónica, la revista *Radiolandia* expresaba: "¡Bien! Nuestro teatro mató en tierras de Chejov".⁴¹ La calurosa recepción de los medios de Buenos Aires le permitió a Staiff explayarse en torno a las implicancias de la gira y su significación en el medio teatral local. Desde las páginas del diario *Clarín*, reflexionaba:

Estoy convencido que con este éxito cerramos una etapa del San Martín y entramos en la madurez...El artista se debe a su pueblo, a su teatro, a sus raíces y, paralelamente, debe trasladar el espíritu que, no conocemos, o conocemos poco, lo que nos permitirá continuar creciendo, engrandeciéndonos.⁴²

Las metáforas vinculadas a una instancia de crecimiento del teatro nacional fueron igualmente destacadas en una entrevista realizada desde el diario *Convicción*. Allí, Staiff afirmaba que la aventura emprendida significaba:

lisa y llanamente, haber superado la infancia, haber dejado atrás la adolescencia. Haber llegado, finalmente, a una edad adulta en donde ya no caben las excusas de inmadurez. Esa edad adulta que implica el compromiso de dejar de sentirse 'hijo', dependiente y guiado por 'los mayores' para comenzar a ser uno mismo, para empezar a ser un poco 'padre'.⁴³

Las apreciaciones elaboradas por Staiff exponían en qué medida la gira por la Unión Soviética consolidó un aporte significativo para el desarrollo del campo teatral, al poner en circulación, por primera vez, algunas experiencias representativas de la escena

³⁹ Flores, O. (diciembre de 1982). Gira del Teatro San Martín en la URSS, *Novedades de Moscú*, (49), p. 45. CEDOC.

⁴⁰ Díaz, G. (9 de diciembre de 1982). El San Martín, como los Beatles, de regreso de la URSS. *Tiempo Argentino*, p. 6. CEDOC.

⁴¹ López, J. A. (10 de noviembre de 1982). ¡Bien! Nuestro teatro mató en las tierras de Chejov. *Radiolandia*, (25), pp. 64-67.

⁴² Mañana de júbilo en el San Martín (6 de diciembre de 1982). *Clarín*, p. 32. CEDOC.

⁴³ La hazaña del elenco del San Martín en la URSS, uno de los centros internacionales del teatro (17 de diciembre de 1982). *Convicción*, p. 21. CEDOC.

nacional en el contexto europeo, revitalizando los vínculos entre ambas tradiciones escénicas. La "madurez", tal como la definía el director general, se fundaba entonces en el encuentro del teatro nacional con el legado teatral europeo. La proyección del teatro argentino en el contexto internacional revelaba así el rasgo cosmopolita que signó la gestión de Staiff a lo largo de todo el período dictatorial (Pellettieri, 2001). Sin embargo, como hemos intentado exponer en estas páginas, las proyecciones y los alcances de esta gira no respondieron solamente a las dinámicas internas del campo teatral y a sus necesidades específicas. La visita a la URSS configuró también una iniciativa diplomática que proyectó en el plano cultural el estrecho vínculo comercial entablado con el "bloque soviético", y contribuyó en la promoción de diversos objetivos políticos en la esfera internacional, luego de la derrota argentina en la guerra de Malvinas.

Conclusiones

La reconstrucción y el análisis de las giras internacionales emprendidas por el TMGSM entre 1980 y 1982 exponen en su desarrollo la confluencia de intereses y objetivos heterogéneos. Por un lado, el despliegue del teatro más allá de las fronteras locales le permitió a Staiff consolidar su "proyecto creador" y su modelo de gestión dentro del TMGSM, elaborando una narrativa particular en la cual la proyección internacional del teatro argentino dinamizaba las características del medio teatral local y lo ubicaba en un nuevo estadio de madurez. Al "abrirse al mundo", el teatro se liberaba de una condición aislada y ensimismada que, de acuerdo al diagnóstico del propio Staiff, había marcado el pulso de la actividad escénica en el país durante los últimos años.

De acuerdo a las sucesivas coyunturas y a las contradicciones de la política exterior formulada por el régimen militar, el desarrollo de las giras configuró una iniciativa de diplomacia cultural que se enlazó, a veces de forma difusa, con objetivos políticos y económicos diversos. En el caso de la Gira Hispanoamericana, apeló a proyectar en el exterior la imagen de una Argentina democrática, "humanista" y respetuosa de las libertades civiles. Asimismo, fue una extraordinaria ocasión para difundir la gestión del intendente Osvaldo Cacciatore en un momento en el cual la Fuerza Aérea sumaba al Ministerio de Relaciones Exteriores como uno de sus órganos de influencia. Ya en 1982, la visita del elenco oficial en la Unión Soviética contribuyó al fortalecimiento de un conjunto de acuerdos económicos, políticos y militares gestados entre ambos países desde los primeros años del régimen militar. En paralelo, la gira soviética acompañó las nuevas iniciativas diplomáticas en torno a la disputa por la soberanía de las Islas Malvinas, una vez concluido el conflicto bélico.

En lo que respecta al director general, es posible afirmar que el regreso triunfal de las tierras eslavas lo encontró pensando en el futuro inmediato, en cuyo horizonte se avizoraba el cambio de régimen. Una vez concluida la gira, en vísperas de las elecciones presidenciales de 1983, Staiff elaboró un nutrido informe de gestión en el que destacaba las diversas iniciativas desarrolladas en sus ocho años al frente del teatro.⁴⁴ El escrito

⁴⁴ Staiff, K. (25 de octubre de 1983). Ocho temporadas y una más. CEDOC.

detallaba minuciosamente su labor. Era una carta de presentación dirigida a la prensa y a las autoridades que asumirían tras los comicios de octubre. La eficacia de la propuesta de gestión implementada por Staiff –que se manifestaba, entre otras cuestiones, en la triplicación del público a lo largo de ese período– se sustentaba, en sus propias palabras, en la coherencia de las propuestas desarrolladas y en la concepción del teatro como un servicio público. El dinamismo deslumbrante de esos años le otorgaba una solvencia al proyecto del director muy difícil de rebatir. En ese *racconto*, las giras internacionales tuvieron un lugar destacado. El balance formulado por Staiff estaba acompañado con un programa de iniciativas para 1984. Allí, la proyección internacional del teatro mostraba también algunas continuidades, mencionando una propuesta en curso para efectivizar una nueva visita del elenco del San Martín a la Unión Soviética. La continuidad de Staiff como director del TMGSM, tras resultar electo el radicalismo, sólo fue tímidamente puesta en duda por Mario "Pacho" O'Donnell, quién sería el secretario de Cultura de la Ciudad durante la presidencia de Raúl Alfonsín. Sin embargo, la excelente recepción de la gestión de Staiff por parte de un amplio espectro del campo teatral lo hizo volver sobre sus pasos. De este modo, el director general durante los años del régimen autoritario fue el único funcionario en materia cultural que continuó también durante todo el mandato del flamante gobierno democrático.

Por su relevancia en el campo teatral y cultural, así como también por su innegable capacidad como gestor cultural, Kive Staiff representó un caso paradigmático desde el cuál ahondar y deshilar las complejas tramas de las instituciones culturales oficiales en el marco de la última dictadura. En sus propuestas se condensaron ambiciones y proyectos personales que, aun sosteniendo sus valores y principios, tuvieron que establecer permanentes negociaciones con los objetivos del régimen. Paradójicamente, fue en ese sendero ambiguo y en esa particular coyuntura que se consolidó un modelo de teatro oficial que aún hoy se continúa añorando.

Referencias bibliográficas

1. Armony, A. (1999). *La Argentina, los Estados Unidos y la cruzada anticomunista en América central, 1977-1984*. Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
2. Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Montessor.
3. Canelo, P. (2008). *El Proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Prometeo.
4. Cristiá, M. (2021). *AIDA. Una historia de solidaridad artística transnacional (1979/1985)*. Imago Mundi.
5. Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: desde 1910 a nuestros días*. Biblos.

6. Fernández Barrio, F. y González Tizón, R. (2020). De la ESMA a Francia: hacia una reconstrucción histórica del Centro Piloto de París. *Folia Histórica del Nordeste*, 38, 99-134. <https://doi.org/10.30972/fhn.0384465>
7. Franco, M. (2002). La "campaña antiargentina": la prensa, el discurso militar y la construcción de consenso. En J. Casali de Babot y M. V. Grillo (Eds.) *Derecha, fascismo y antifascismo en Europa y Argentina* (pp.195-225). Universidad Nacional de Tucumán.
8. Fraser, N. (2014). *Transnationalizing Public Sphere*. Cambridge Polity Press.
9. Lvovich, D. (2020). Los que apoyaron reflexiones y nuevas evidencias sobre el apoyo difuso a la dictadura militar en su primera etapa (1976- 1978). *Anuario IEHS*, 35(2), 125-142.
10. Manduca, R. y Schcolnicov, E. (2023). 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) [manuscrito en proceso de edición]. *Páginas*, 16(42).
11. Manzano, V. (2019). Al compás del deshielo: cultura y política entre Buenos Aires y Moscú. *Prismas*, 23(2), 211-217.
12. Mark, S. (2010). Rethinking cultural diplomacy: The cultural diplomacy of New Zealand, the Canadian Federation and Quebec. *Political Science*, 62(1), 62-83. <https://doi.org/10.1177/0032318710370466>
13. Mogliani, L. (2001). Campo teatral y serie social. En O. Pellettieri (Dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1983)* (pp. 81-93). Galerna.
14. Oszlak, O. (1991). *Merecer la ciudad: los pobres y el derecho al espacio urbano*. Humanitas Buenos Aires Centro de Estudios de Estado y Sociedad.
15. Pallini, V. (1997). *Un enfoque antropológico sobre políticas culturales: El Teatro Municipal General San Martín* [tesis de licenciatura, Universidad de Buenos Aires, tesis no publicada].
16. Pellettieri, O. (2001). El perfil del Teatro Municipal General San Martín. En O. Pellettieri (Dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1983)* (pp. 199-202). Galerna.
17. Perinelli, R. (2023). *La década de los 70. Teatro y dictadura* [manuscrito no publicado]. Argentores.

18. Rapoport, M. (1988). La posición internacional de la Argentina y las relaciones argentino-soviéticas. En R. Perina y R. Russell (Eds.) *Argentina en el mundo (1973-1987)* (pp. 171-207). Grupo Editor Latinoamericano.
19. Risler, J. (2018). *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones, 1955-1981*. Tinta Limón.
20. Russell, R. (1988). Argentina y la política exterior del régimen autoritario (1976-1983): una evaluación preliminar. En R. Perina y R. Russell (Eds.) *Argentina en el mundo (1973-1987)* (pp. 99-130). Grupo Editor Latinoamericano.
21. 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. <https://doi.org/10.15446/achsc.v42n2.53338>
22. Sanchís Muñoz, J. R. (2010). *Historia diplomática argentina*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
23. 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. *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.87453>
24. Schenquer, L. (Comp.) (2022). *Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
25. Yankelevich, P. (2010). *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983*. Fondo de Cultura Económica.