

## Artes escénicas entre la oficialidad y el “underground”: las políticas culturales en los primeros años 80

Fecha de recepción: septiembre 2019

Fecha de aceptación: noviembre 2019

Versión final: enero 2020

Marina Suárez (\*) y Ramiro Manduca (\*\*)

**Resumen:** En Buenos Aires de los 80 actores y performers, junto con jóvenes de otras disciplinas, llevaron adelante acciones artísticas que con nuevas estéticas ocuparon salas de diversos circuitos. Sótanos, calles, el circuito oficial, ámbitos de la alta cultura e incluso discotecas fueron parte de estos itinerarios. En todos los casos estuvo presente la oscilación entre la oposición y la integración a las políticas culturales del momento. En este trabajo proponemos pensar las políticas culturales durante los primeros años de democracia, sus fracturas y desbordamientos durante el período y las continuidades y rupturas con los años previos.

**Palabras clave:** Cultura – arte - políticas culturales - transición democrática

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 122]

### Introducción

La transición de la última dictadura cívico-militar argentina a la democracia, y particularmente la asunción presidencial de Ricardo Alfonsín implicó para el conjunto de la sociedad iniciar una nueva etapa en la que el inmediato pasado de terror y violencia dejaba planteados enormes desafíos en lo más amplios campos de acción. En ese marco, la cultura, y las políticas culturales de manera más específica, serán un eje de debate como en pocos momentos en nuestra historia. En algún sentido, este ámbito específico va a ser depositario de grandes expectativas, entendiendo que la posibilidad de la democratización real de la sociedad, más allá del régimen político, iba a estar sujeto a la construcción de una cultura democrática, al acceso igualitario a los bienes simbólicos (Chavolla, 2005), pero sobre todo, con la expectativa de que las políticas culturales constituyan una forma de hacer política que repercutiera en las relaciones sociales (Wortman, 1996, p. 65). Tempranamente, por lo tanto, desde el campo intelectual se intervino en este debate, trazando balances respecto a los modos de accionar de los intelectuales y artistas progresistas y de izquierda en las décadas previas, para remendar los “errores” (Sarlo, 1984, p. 198), así como también recuperando experiencias que, aún bajo el contexto dictatorial, supieron desarrollarse y por lo tanto eran vistas como puntos de partida para pensar programáticamente la cultura en el naciente régimen democrático (Landi, 1984).

El abordaje que haremos, parte de discutir una mirada cristalizada sobre los años dictatoriales, ampliamente extendida, que podríamos sintetizar como un “apagón cultural”, aspecto que ha sido cuestionado desde distintas miradas por una serie de trabajos previos (Longoni 2012, 2014; Verzero 2012, 2014, 2017; Margiolakis, 2011), y reconociendo entonces que durante esos años comienzan a gestarse proyectos artísticos que tendrían luego su eclosión en los años 80, entre los cuáles se destacan, en dos polos opuestos, lo que fue el movimiento Teatro Abierto y la escena del *under*.

En este trabajo nos proponemos hacer una primera aproximación a lo que ocurre con las políticas culturales en el

plano de las artes escénicas durante los primeros cuatro años del gobierno democrático. Identificamos que en ese período habrá un doble movimiento sobre el que nos detendremos, tomando en cuenta las experiencias nombradas más arriba. Así como algunos referentes del campo teatral van a tener acceso a cargos dentro del mismo Estado otros que desarrollaban sus prácticas en los márgenes, cómo distintas figuras del *under* porteño, obtendrán mayor visibilidad favorecidos no tanto por la política *democratizante* en los ámbitos oficiales, sino por los vacíos dejados por ella. Mientras los primeros, en la naciente democracia, ocuparan lugares propios de *la política* en términos de Ranciere (2004), las estéticas del *under*, a nuestro entender, operaran en el plano de *lo político* aun cuando se desarrollen en instituciones oficiales. Si bien buscaremos trazar una mirada general en términos de los alcances de las medidas llevadas adelante, pondremos particular énfasis en las políticas culturales dentro de la Ciudad de Buenos Aires, buscando ver qué continuidades y rupturas se dieron respecto al período anterior, así como también prestando particular atención en las tensiones generadas durante el período que se abordará y los puntos de encuentro entre las acciones del *under* y las instituciones públicas oficiales.

### I

Como ha sido objeto de innumerables investigaciones, durante la dictadura el retroceso en el plano cultural tuvo como eje la concepción elitista de la cultura, como un derecho de unos pocos, la censura y la persecución de actores, artistas e intelectuales (entre otros sectores sociales) como política de Estado. Sin embargo, incluso si implicó un gran retroceso, durante esos mismos años existió un plan cultural con objetivos, lineamientos y sobre todo un profundo impacto sobre el campo cultural. En líneas generales, sus políticas estuvieron basadas en un ideario nacionalista y conservador, estableciendo jerarquías, niveles de consagración y un ideario de cultura vinculado a las Bellas Artes y a la alta cultura que logró cierta penetración en el sentido común de una parte importante de la sociedad (Landi, 1984).

Además, el plan cultural de la dictadura, con escaso presupuesto, muy inferior al de los años previos e incluso menor al de la década del 60, se focalizó en acciones destinadas a reforzar las fronteras y el “ser nacional”, apoyar a las bibliotecas, difundir el teatro clásico universal, promocionar las artesanías, y mantener una imagen cuidada de la ciudad acorde a los valores histórico nacionales, la persecución ideológica y la “lucha contra la subversión”. Asimismo, se dictaron leyes destinadas a censurar y prohibir obras y personas especialmente entre 1974 y 1980, ya que existe un consenso generalizado de que a partir de 1980 disminuyó la presión de la censura y el control sobre editoriales, librerías, escritores y artistas en general (de Diego, 2003), sin que esto implicara la ausencia de temores e incluso la continuidad de las desapariciones.

En suma, las políticas culturales de la dictadura, a nivel nacional fueron de corte conservador y elitista y el rasgo más característico de la política cultural tuvo que ver con el desfinanciamiento. Además, por múltiples razones entre ellas la censura y la persecución, la herencia que dejaron estas políticas consistió en un campo cultural e intelectual fragmentado y desfinanciado. El bajo presupuesto imposibilitó la continuidad con las políticas previas y fue la causa de la renuncia de muchos de sus ministros y especialmente secretarios durante todo el período (Rodríguez, 2015). Precisamente este último punto, será una de las grandes continuidades durante el periodo democrático.

En suma, el gesto represivo reglamentó el tejido social y generaba micro culturas del miedo y el discurso oficial se orientaba a una ofensiva sobre la memoria colectiva. Desde el Estado dictatorial se argumentaba que en el pluralismo de los '40 estaba el germen de la crisis de los '70 mientras que se remontaban los discursos de la seguridad nacional y el neoconservadurismo. En consonancia con esto, la intervención estatal de la dictadura se presentó como censura y autocensura, listas negras, arbitrariedad (Landi, 1984).

Las políticas culturales que se comenzaron a implementar en los primeros años de la restauración democrática, tuvieron como usina fundamental el Taller de Cultura y Medios de Comunicación Social, que a principios de 1983 fue convocado desde el Centro de Participación Política (CPP), espacio destacado en la confección del programa político del Movimiento de Renovación y Cambio, corriente dentro de la Unión Cívica Radical (UCR) que llevaría como candidato a Ricardo Alfonsín. Este espacio supo nuclear a decenas de intelectuales y artistas que se propusieron hacer un aporte de cara a la inminente etapa democrática. Como señala Luis Gregorich, uno de los coordinadores del CPP:

Se trataba de reflexionar sobre la situación de la cultura y las huellas que en este campo había dejado el Proceso militar, de comparar políticas y legislaciones culturales en diferentes países, de mantener un diálogo abierto con los distintos representantes de la cultura enrolados en otros partidos y tendencias, y finalmente de elaborar un programa de gestión para quien creíamos iba ser el futuro Presidente elegido por el voto popular (Gregorich, 2006:24)

Dentro del amplio grupo de cineastas, artistas plásticos, críticos musicales y literarios, periodistas e intelectuales, nos interesa mencionar particularmente a aquellos pertenecientes al ámbito teatral, que además, tendrán particular relevancia en el ámbito cultural del estado durante los primeros años del gobierno alfonsinista. Dentro del CCP, entonces, tuvieron participación los/as dramaturgos/as Aída Bortnik, Carlos Gorostiza y Pacho O'Donell; los/as teatristas y actores/actrices Alejandra Boero, Osvaldo Bonet, Luis Brandoni, Héctor Calmet, Alfredo Iglesias, Pablo Moretti, Jorge Sassi y Myriam Strat. Al mismo tiempo, la mayor parte de ellos (Bortnik, Gorostiza, O'Donnell, Boero, Bonet, Brandoni y Calmet) habían sido partícipes del movimiento Teatro Abierto durante los últimos años dictatoriales.

Este aspecto no es menor y por eso nos detendremos en ello. La experiencia de Teatro Abierto se ha cristalizado en las memorias colectivas respecto a la última dictadura como una suerte de hito de la resistencia cultural, y así lo ponen de manifiesto las tempranas recuperaciones de la misma en los debates respecto a las políticas culturales de los primeros años democráticos. En algún punto, Teatro Abierto aparece lejano de los ideales radicalizados propios del teatro militante (Verzero, 2013) de los años '60 y '70, fuertemente vinculado a los proyectos políticos de las organizaciones político-militares. Fue un teatro político, efectivamente porque a través de la metáfora como recurso, sus obras cuestionaron los parámetros autoritarios de la dictadura. Pero fue, sobre todo un movimiento que adoptó como consigna principal un reclamo que atravesaba al conjunto de la sociedad, una suerte de eje transversal que generaba consensos, cómo fue la libertad de expresión. Pelletieri identificó de manera muy clara la correspondencia de la propuesta de Teatro Abierto con los imaginarios sociales que comenzaban a configurarse:

el receptor de teatro de los setenta-ochenta (1976-1983) no era el mismo que había asistido al teatro en los primeros años de los setenta, radicalizado políticamente, que pretendía comprender los avatares del itinerario de la “liberación nacional”, sino que formaba parte de una audiencia espantada de la violencia de una realidad monstruosa que necesitaba que la escena le aclarara (Pelletieri, 2001: 76)

Partiendo de esto, podemos entender la relevancia del movimiento, y la importancia que adquirieron algunos de sus miembros en el periodo. Hay que sumarle que el componente ideológico-partidario de buena parte de los miembros fundadores de Teatro Abierto, en línea con la tradición del movimiento de Teatro Independiente del que se identifican como continuadores, estaba vinculado al Partido Comunista Argentino (PCA), principalmente, pero incluso excediendo a aquellos que eran militantes o simpatizantes del PCA, existía entre sus principales referentes, una mirada crítica hacia el peronismo. Tomando en cuenta estos aspectos, el acercamiento a la UCR es más comprensible. De todos ellos, Luis Brandoni será fundamental, ya que era militante radical y como señala Viviana Usubiaga (2012) ocupó el rol de asesor cultural

de Alfonsín siendo también el nexo mediante el que Carlos Gorostiza acceda a la Secretaría de Cultura de la Nación. Dos de los intelectuales que tempranamente intervendrán en las discusiones respecto al rol de la cultura en la democracia, Beatriz Sarlo y Oscar Landi, remarcan a Teatro Abierto como un antecedente desde donde pensar una cultura democrática, sobre todo por ser este un emergente de la sociedad civil, que debía protagonizar la nueva etapa de nuestro país.

Como señalamos en la introducción, será entonces este temprano involucramiento el que llevará a este sector del campo teatral a participar de lleno en *la política*, siguiendo a Ranciere ¿Pero cuál fue la orientación de sus propuestas? Nos detendremos en ellas en el siguiente apartado.

## II

La gestión de Carlos Gorostiza a cargo de la Secretaría de Cultura de la Nación tuvo como desafío llevar a la práctica el modelo de democratización cultural (García Canclini, 1987, p. 46) prometido en la campaña por el radicalismo. El mismo nombramiento del dramaturgo de *El puente* en este cargo, cumplía con una primer promesa de Alfonsín de “poner a un artista a dirigir artistas” (Chavolla, 1984). En ese sentido, las primeras medidas llevadas adelante adquirieron el valor de sentar esa ruptura con el pasado inmediato. Para esto se formuló un Plan de Cultura Nacional, que fue aprobado en septiembre de 1984 en Tucumán, luego de dos reuniones que contaron con la participación de miembros de todas las provincias. Este mismo mecanismo, dejó planteado uno de los fundamentos principales que fue la descentralización y el respeto de las producciones culturales regionales. La concepción de cultura asumida en el plan se postulaba en términos amplios y asumía como principal desafío enfrentar a aquellos aspectos heredados de “la represión totalitaria: la censura, el silencio, la mentira, el elitismo, la frivolidad, la uniformidad ideológica, el terror” (Plan de Cultura Nacional, 1984). Justamente en relación a las políticas previas nos interesa destacar dos aspectos (además de las medidas tendientes a la eliminación de la censura) que marcaron una clara ruptura. Por un lado, el plan establecía que la Cultura es un Derecho Humano y que por lo tanto es responsabilidad del Estado garantizar su acceso pleno, por otro, ante la mirada elitista que jerarquizaba a las “*Bellas Artes* como objeto representativo de los bienes culturales, aparece una nueva concepción de cultura nacional” en el que se “disuelve o supera la disyuntiva entre cultura *superior* y cultura *popular*” (Plan de Cultura Nacional, 1984).

Respecto a las políticas en torno a la censura, se destaca la temprana disolución (en enero de 1984) del Ente de Calificación Cinematográfica, expresión concreta de los mecanismos autoritarios e intimidatorios propios de la dictadura, que se arrastraban desde la década del 60. Particularmente, el ámbito cinematográfico será jerarquizado en la gestión de Gorostiza. Como señala Arturo Chavolla:

El Instituto de Cinematografía fue uno de los organismos más apoyados en la gestión de Gorostiza. A principios de 1984 se sanciona la ley 23.052, que derogó toda censura, resguardando los elementales principios de la libertad de expresión, sin descuidar la pro-

tección de la minoridad y de la privacidad de las personas. Se otorgaron 26 créditos y varias ampliaciones de crédito para la producción de películas nacionales en un marco de absoluto pluralismo ideológico y sin discriminación de ningún tipo. Se promovió y firmó el proyecto de ley que recupera el 10% del precio de localidades para poder constituir el Fondo Cinematográfico. Se envió al congreso el proyecto de ley de deducciones impositivas, redactado de común acuerdo con la Dirección Nacional de Impuestos, para promover capitales destinados a la producción cinematográfica y al reequipamiento técnico de la industria. Se participó en 15 festivales internacionales obteniéndose 7 premios. Se organizaron semanas de cine argentino en diversas provincias, así como un concurso nacional de cortometrajes, regionalizando el quehacer cinematográfico. Se filmaron 31 películas, un récord histórico (Chavolla, 2005)

Sumadas a estas políticas específicas en el ámbito cinematográfico, la gestión de Gorostiza se propuso el fomento de la actividad artística, por ejemplo reorganizando y financiando el funcionamiento del Fondo Nacional de las Artes y dando lugar a la realización de diversos festivales y espectáculos en espacios públicos. También buscó, aunque con menor éxito, instrumentalizar la actualización legislativa a través de anteproyectos de leyes. Se elevó al Congreso de la Nación de la Ley de Doblajes para películas y series de televisión, buscando incrementar las fuentes de trabajo para actores y actrices argentinos y se dejó como anteproyectos la Ley del ballet nacional, del Libro, de las Artes Visuales, del Cine, del Disco, de Bibliotecas Populares, del Teatro y la ley de Defensa del Patrimonio Cultural y Natural.

Dentro de las atribuciones de la Secretaría de Cultura y particularmente de una de sus seis direcciones, la de Teatro y Danza, estuvo la gestión y administración del Teatro Nacional Cervantes, espacio relevante a los fines de este trabajo. Entre 1984 y 1986, ocupó el cargo de director del teatro y también de la dirección nacional, Osvaldo Bonet quien implementó una conducción colegiada con Beatriz Matar, Carlos Somigliana y Héctor Calmet. En concordancia con los lineamientos generales de la gestión de Alfonsín, los espacios concernientes a la cultura, al menos en esta primera etapa, fueron ocupados por personalidades con trayectorias validadas en esos ámbitos. Sin ir más lejos, Bonet, había sido director adjunto en la gestión de Orestes Caviglia (1956-1960). Como señala Alicia Aisemberg (2001), se buscó construir una identidad propia del teatro poniendo “en escena un teatro de “contenido social” y ligado al momento que se estaba viviendo” (Alicia Aisemberg, 200, p. 395), siendo privilegiadas las estéticas hegemónicas desde los años ‘60, el realismo y el neovanguardismo, al tiempo que tuvieron prioridad los autores argentinos contemporáneos. La obra que abrió la temporada fue *De Pies y Manos* de Roberto Cossa, con dirección de Omar Grasso. También se representaron en ese mismo año *El campo* de Griselda Gambaro, con dirección de Alberto Ure y *Moreira*, a cien años del texto clásico del teatro nacional, que tuvo la particularidad de ser una reversión colectiva escrita entre Sergio de Cecco, Carlos Pais y Peñarol Méndez, con

una dirección también colectiva de Alejandra Boero, Rubens Correa y José Bove. Un dato a destacar, en relación al apartado anterior: todos los miembros de la dirección colegiada del teatro así como también los directores y autores que formaron parte de la temporada participaron de Teatro Abierto durante la dictadura.

En 1986 Bonet renunció a la dirección del teatro pero continuó en la Dirección Nacional de Teatro y Danza. Nuevamente retomando a Aisemberg, los motivos de la renuncia parecen haber estado dados por el creciente desfinanciamiento del teatro, cuestión que se irá profundizando (más aún en los 90), haciendo muy inestable las proyecciones de los directores (2001). Sumado a esto, comenzó un conflicto con la Asociación Argentina de Actores respecto a la modalidad de contratación. Durante el período alfonsinista hubo tres directores más, Julio Baccaro de abril del 86 a mayo del 87; Patricio Esteve de mayo 87 a marzo del 88 y Alfredo Zemma, quien asumió hasta el final del mandato, tomando también la Dirección Nacional de Teatro y Danza. Sobre la gestión de este último nos interesa señalar que en su programación incluyó por primera vez a sectores provenientes de la escena *under*, con la obra *La Historia del Teharto* del Clú del Claún bajo la dirección de Juan Carlos Gené y *Los faustos o rajemos que viene Mefisto* de La banda de la Risa.

### III

Respecto al ámbito de la ciudad, la Secretaría de Cultura estuvo bajo la órbita de Mario Pacho O'Donnell, que si bien fue partícipe del CPP, tuvo ciertas miradas más cercanas al ideario "nacional y popular", históricamente referenciado con el peronismo. Al mismo tiempo, su paso por Teatro Abierto 1981 y su posterior alejamiento del movimiento, había suscitado rispideces, que se expresaron por ejemplo en el debate que tuvo con Roberto Cossa en las páginas de la revista Hum@r tras el ciclo de 1982. Del mismo modo, estas tensiones estuvieron presentes en su vínculo con Gorostiza a lo largo de su mandato.

La *efervescencia democrática*, en buena parte se concentró en la Ciudad de Buenos Aires, y sus ámbitos culturales fueron reflejo de ello. En ese sentido, un elemento estructural que sigue estando presente tiene que ver con el presupuesto destinado a cada jurisdicción, siendo notoriamente superior el destinado a la ciudad respecto al nacional. Ahora bien, nos interesa destacar dos líneas distintas dentro de la gestión de O'Donnell: por un lado lo que ocurrió en las instituciones *tradicionales* y por otro dar cuenta de algunas propuestas novedosas donde también el teatro fue incluido.

En torno a las instituciones tradicionales se destacó una continuidad notable que es la presencia de Kive Staiff en la dirección del Teatro Municipal General San Martín (TMGS). En una entrevista personal realizada a O'Donnell, él afirma que su intención era que Kive no continúe, pero sin embargo la decisión de mantenerlo al frente fue de las primeras líneas del gobierno nacional, influenciadas, en la mirada del ex secretario de la ciudad, por Luis Brandoni y Carlos Gorostiza. La gestión de Staiff en esta etapa democrática, que se extendió hasta 1989, alternará rasgos de lo que Pellettieri ha denominado como "sistema Kive Staiff" (2001), es decir, un teatro

de alto nivel estético, cosmopolita, con una concepción didáctica del hecho teatral y que le brinde culto a la originalidad" (Rodríguez en Pellettieri, 2001, p. 383) pero recogió el guante también de los reclamos que había visibilizado Teatro Abierto. Es así, que el San Martín durante esos años puso en escena un mayor número de obras de autores argentinos contemporáneos, respecto a las gestiones anteriores. Algunas de ellas fueron *Periferia* de Oscar Viale, *Primaveras* de Aída Bortnik, *No hay que llorar* de Roberto Cossa, *El Silicio del Olvido o El retrete real* de Bernardo Carey, *Pericones* de Mauricio Kartún y *¡Arriba Corazón!* de Osvaldo Dragún.

Por su parte, el Centro Cultural San Martín, sobre el que no nos detendremos detalladamente, también tuvo particular relevancia en los primeros años democráticos. Quién señala con énfasis algunas características es Beatriz Sarlo, en el texto previamente citado. La crítica cultural reconoce en las actividades que tuvieron lugar allí el germen de lo que, en su mirada, deberían ser las políticas culturales de la democracia. En palabras de Sarlo:

En esta nueva etapa, el Centro Cultural ha girado de la calle Corrientes (la calle popular, pero también intelectual) hacia Sarmiento, la que simbólicamente evoca a su público popular (...) He podido experimentar personalmente que esta verdadera mezcla de discursos y propuestas apela a un público fluctuante de varios centenares de personas, que discuten y se informan en el hall de entrada sobre si les conviene primero asistir a la mesa redonda para luego combinar el horario del cine o vociferar frente a una propuesta de vanguardia, expresando su adhesión o su disgusto. El Centro Cultural, además, ha trasladado algunas de sus programaciones a las cárceles de la ciudad, ofreciendo talleres literarios y teatrales. Participando en mesas redondas, pude comprobar cómo entraba en nuestras salas la música que un grupo de rockeros tocaba en el hall de al lado. Esta mezcla de sonidos representa, en realidad, la mezcla que caracteriza a este complejo cultural: espacio de libre circulación de culturas que habían permanecido en los márgenes y de las que habían participado, durante estos siete años, minorías muy reducidas (Sarlo, 1984, p. 81)

En un sentido similar a lo percibido por Sarlo, se dirigieron otras políticas de esos primeros años, como fue el Programa Cultural en Barrios (Haurie, 1991; Wortman, 1996) o incluso también otros programas, que tuvieron menos repercusión como el Programa Cultural en Fábricas. La presencia del teatro, en el primero de los programas nombrados, fue relevante. Como señala Dubatti, permitió la difusión del teatro incluso hacia los sectores más marginales de la ciudad, al tiempo que significó la posibilidad de capitalizar gubernamentalmente "una tradición de prácticas barriales en el campo teatral, de los "filodramáticos"- que atravesó la historia del teatro nacional desde los fines del siglo XIX" (Dubatti en Pellettieri, 2001, p. 295). El tipo de teatro que tuvo lugar en las propuestas del programa alternó experiencias de actores no profesionales con otras en las que intervinieron teatristas de trayectoria. Entre ellos se destaca el

*Grupo Teatro de la Libertad*, dirigido por Enrique Dacal (2016), con particular influencia en el teatro callejero de los primeros años democráticos. Entre otras acciones, este grupo realizó el *Libertazo*, un recorrido “por estaciones” en las calles de La Boca, con participación de una murga, donde se invitaba a participar a los transeúntes y vecinos de distintas acciones que iban desde contar un chiste, a bailar un tango. En una entrevista realizada a Dacal, señala que en ese momento fue de central importancia la figura de O’ Donnell, para que tuvieran lugar experiencias de esas características. De hecho y a modo anecdótico, señala que el Secretario de Cultura era un asiduo asistente a las funciones de “Juan Moreira” que el grupo brindaba todos los fines de semana en las esquinas de Humberto 1° y Defensa. Un último aspecto a destacar, es que dentro del programa, los talleres en torno al ámbito teatral fueron de los más diversos, desde montaje de piezas en sala y la organización de espectáculos callejeros, hasta seminarios de escritura de obras dirección y escenografía.

Por su parte, el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCBA) será un espacio en el que se den intercambios entre distintas zonas del campo cultural. A pesar de que era una institución de élite y de larga data, durante los 80, su apertura institucional y su programación nos permiten incluirla dentro de las instituciones con propuestas *novedosas*. Entre los siglos XVIII y XX el edificio del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, albergó a gran cantidad de instituciones de élite (desde un asilo de ancianos hasta una escuela de dibujo). En 1979, para conmemorar el cuarto centenario de la ciudad, la intendencia Municipal de Buenos Aires propuso remodelar el antiguo edificio, el cual pasó a ser patrimonio de la Secretaría de Cultura. Para ello se convocó a los arquitectos y artistas Clorindo Testa, Jacques Bedel y Luis Fernando Benedit quienes desarrollaron un ambicioso proyecto arquitectónico para convertir a este espacio en centro cultural orientado a fomentar la alta cultura. Hacia comienzos de la democracia este espacio dio un giro inesperado que lo convirtió en el epicentro cultural y espacio convocante de distintos sectores del campo artístico. Si bien ya hacia finales de la dictadura se prestó como un espacio para ciertas acciones convocantes -por ejemplo Las jornadas del Color y de la Forma en 1981- una clara apertura tuvo lugar a comienzos de la democracia. En 1983 asume la dirección Osvaldo Giesso, cuya gestión fue central para que el CCCBA se convirtiera en uno de los puntos neurálgicos del campo cultural y artístico de los años 80. Giesso ya estaba vinculado a la gestión de teatros y galerías de arte en los años 70. En 1971, inauguró en el predio de su casa, sobre la calle Cochabamba, una sala de teatro, y posteriormente entre 1972 y 1976 otras dos salas en propiedades contiguas, una en la calle Estados Unidos y la otra en Carlos Calvo, conocidos como los “Teatros de San Telmo”. Todo el espacio se llamó Espacio Giesso, y fue un emblemático refugio de libertad de expresión y creatividad. En este período también habilitó las habitaciones de su casa como talleres para los artistas, por allí pasaron Oscar Smoje, Pablo Suárez, Juan Pablo Renzi, Osvaldo Gorriarena, Felipe Noé, entre otros artistas (Constantin, 2006). Esta iniciativa de reunir a los artistas se replicó bajo su gestión en el CCCBA, durante la cual expresó una intención de apertura de este espacio

tanto para producción -de la que participaron artistas de todas las jerarquías- como consumo de bienes culturales -ampliación del público que tiene acceso al centro cultural, diversificando también las propuestas del mismo. En este sentido Giesso, ya tenía un vínculo muy cercano con los artistas del llamado *underground* y era un ávido gestor cultural. Consecuentemente con su trayectoria, al asumir como funcionario del CCCBA abrió este espacio para acciones artísticas muy variadas, desde el mismo momento de su asunción. Tal como señala Viviana Usubiaga (2012):

En relación al CCCBA en este periodo, “ciertas acciones dieron lugar a la articulación de un paradigma alternativo, una puesta en práctica de una democracia participativa en tanto grupos independientes promovieron la organización autogestiva de actividades en relación con sus propias necesidades culturales y políticas. (Usubiaga 2012: 194).

De este modo, durante los años 80 el CCCBA se configuró como un espacio en donde se entretijeron modos de organización y desarrollo cultural, que dieron lugar a las propuestas artísticas más heterogéneas, en tanto la audiencia se fue incrementado y diversificando notablemente. La configuración de estos factores le confirieron una identidad propia, posicionándolo de manera destacada en el circuito artístico de los ’80. La gestión de Giesso terminó en 1989, lo cual implica que estuvo a cargo un periodo lo suficientemente extenso como para llevar adelante una política sostenida y democratizar ese espacio tradicionalmente vinculado a la alta cultura. Uno de los eventos que catalizó esta apertura de la política cultural del CCCBA durante el mandato de Giesso fue la muestra multimedial “La Kermesse, El paraíso de las bestias” en 1986 sobre la que nos detendremos en el siguiente apartado.

#### IV

La propuesta fue organizada por Liliana Maresca, su novio Daniel Riga y Ezequiel Furguele. *La Kermesse* fue descrito por sus gestores como una *alegría pobre* en tanto que buscaba rescatar las tradicionales *kermesses* de barrio, espacios festivos y lúdicos con una activa participación de los asistentes. Siguiendo esta disposición de feria barrial y haciendo eco de una estética popular y circense, en la entrada al evento había dos imágenes en tamaño real de Raúl Alfonsín y Diego Armando Maradona con las que la gente era invitada a fotografiarse bajo la consigna *llévase un recuerdo*. Por otro lado, se instalaron 18 puestos con diferentes objetos artísticos y lúdicos que funcionaban, a su vez, como una escultura. Lagran rueda de la fortuna, el túnel del amor, un stand de revistas y fanzines, el juego del sapo, el stand del tarot, la hamaca carril, el tiro al blanco, algunos *flippers*, el palo enjabonado, el stand de Afrodita, un tren fantasma, entre otros. La artista plástica Marcia Schwartz junto con su hermana, el Búlgaro (Luis Freisztav) y Bebero presentaron *Defensores del Abasto* un camión que habían conseguido en el barrio de Almagro y tuvieron que remolcar con la grúa municipal hasta Plaza Francia. *El camión de Don Tacho*, como se bautizó a la instalación, estaba pintado con una parafernalia kitsch. En su

interior había figuras de cartaposta y alambre, música y un hombre al volante junto al cual la gente se sentaba a escuchar tangos. Colgando de la baranda había una mujer joven sobre el estribo, una abuela cebando mates en la caja, unos chicos en la baranda, mientras que alrededor del camión circulaba un hombre en zancos con un dispositivo de felpa que podía ser interpretado como un órgano sexual masculino, hecho que provocó la intervención de la policía que, tras comprobar que era una cosa “inocente”, se retiró. Haciendo eco de la estética popular del evento, el diario La Razón publicó en tono irónico y cómplice: “La invitación a visitar lo más rancio de la Argentina”. Paralelamente Diego Fontanet y Fernando Noy quienes estaban a cargo del stand con revistas, organizaron un *Recital de Poemas* en el que Batato Barea apareció vestido de señora gorda –personaje al que llama “Suspiro Toledo del Congo Belga”– recitando a Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, José Hernández y Rubén Darío.

En relación a la realización de este stand Diego Fontanet explica:

La primera hice con Garófalo y Pablo Negri, fui a Once a un lugar que se llamaba el Elefante Blanco que un señor mayor que era el dueño me dio un montón de rollos de plástico negro... y en el patio hay una escalera que se sube hasta la terraza y hice ahí un tren fantasma, que en vez de usar carritos y motores era caminando ascendente y entonces forre todo de negro y cada uno traje algo, yo traje unos cuadritos que tenía de “Lugano I y II” lo puse y pinte un poquito las barandas... E invitamos a participar a Fernández con las esculturas de resina que hacia él que era como la ropa de alguien pero sin el cuerpo, toda endurecida, hacia linyeras, era medio tétrico. A medida que ibas subiendo te ibas encontrando con cosas medio monstruosas. Para la kermesse también hice un stand con Fernando Noy de revistas *underground*. Y convoque a punks de acá, de Alemania, de distintas partes del mundo y me mandaron fanzines...

El espíritu autogestivo y el uso de materiales de desecho, reciclados, dan cuenta de un magro presupuesto. Asimismo se puso de manifiesto hasta qué punto *La Kermesse* fue una obra colectiva, pero sobre todo notablemente participativa, mucho más vinculada a un fiesta del pueblo que a la solemnidad de la galería de arte. En ese entramado, lo *under* parece invadir lo oficial, imponer su lógica, dibujar nuevos márgenes en las instituciones, incluso excediendo lo buscado desde las políticas oficiales, y operando por lo tanto en el plano de lo “político”. A pesar de ser un evento autogestionado, en el cual los artistas no sacaron rédito monetario, la prensa no tardó en polemizar sobre los fondos de *La Kermesse*. Mientras que el diario La Razón publicó que de los 1800 australes que había costado la muestra, los actores y artistas no recibieron ni un centavo, en cambio, la revista *Somos* publicaba una nota condenatoria, titulada “El presupuesto da para todo” en donde señalaba al evento como un gasto excesivo para el municipio de la ciudad, además de apuntar contra el CCCBA esgrimiendo que era mantenido con dinero público (Usubiaga, 2012, p. 218-219)

Marcia Schwartz, artista consagrada en el campo de las artes visuales esgrimió sobre el tema que:

No había un mango, todo autogestionado... Pero nosotros queríamos que nos dieran plata para las obras, para las fotos... Y lo intentamos pero no nos dieron. Era todo más bien careta, y lo hicimos igual. Salieron cosas en diarios pero jamás en revistas de arte... siempre como si fuéramos una feria. (...) yo ya era conocida, pero vos fijate que tipos que participaron y hoy son conocidos, en ese momento no lo eran, no los conocía nadie

A pesar de disponer del espacio del CCCBA y del apoyo y colaboración de los funcionarios de este espacio, se trató de un evento autogestionado por los artistas. Esta modalidad de autogestión, sumada a la apertura de lugares alternativos *underground* también organizados por los propios artistas, se impuso como una parte central en los modos de creación en la posdictadura, en donde *La Kermesse* fue una demostración de la articulación con los otros espacios del campo artístico (Usubiaga, 2012, p. 219)

## V

En 1984, Landi afirmaba que la intervención del Estado democrático en el campo cultural, suponía abrir los espacios para iniciativas que permitieran crear puentes entre distintas zonas del campo artístico, y entre artistas y el público, evitando las posiciones fijas. Esto implicaba dar apoyo económico y crear instancias de consagración generando lugar a que las decisiones finales recaigan sobre los productores y profesionales de la cultura (Landi, 1984). Además de reflejar un intento por llevar a cabo lo que el autor menciona en los albores de la democracia, *La Kermesse* fue la prueba de que la intervención estatal en la cultura no siempre fue eficiente, a menudo el presupuesto no resultó suficiente y la apertura de espacios muchas veces fue posible gracias al impulso de los artistas y a la autogestión. Asimismo, la apertura de canales de consagración se concretó en los intercambios entre actores de distintas áreas del campo cultural y con diferentes niveles de reconocimiento, cuestión que fue en parte posible gracias a que actores reconocidos sumaron sus voces y acciones en este tipo de eventos. Por otro lado, los primeros años democráticos, mostraron la efectividad política de los movimientos, que como Teatro Abierto, se habían gestado durante la dictadura. Si en esos años los teatrístas reclamaban tener lugar en las instituciones oficiales, como hemos dado cuenta en este trabajo, con la apertura democrática ese reclamo fue con creces logrado. Las salas de los principales teatros volvieron a tener en sus carteleras a autores argentinos contemporáneos, claro que, de una generación, cuyos postulados estéticos comenzaban a ser puestos en tensión por los sectores emergentes. En este punto, no es casual la experiencia retomada de *La Kermesse*, ya que serán esos sectores del *under*, conjuntamente con la generación del teatro de la “desintegración” (Pelletieri, 2001) protagonizada por Rafael Spregelburd, Federico León, Daniel Veronese y Javier Daulte, los que, años después, trastocaran ese lugar dominante. Los primeros años democráticos implicaron

entonces también un momento transicional para las artes escénicas, al menos, en la Ciudad de Buenos Aires.

### Bibliografía

- Aisemberg, Alicia “El Teatro Nacional Cervantes: de Alfonsín a Menem (1983-1998)” en O. Pellettieri (Coord): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*. Vol. V, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Buenos Aires, Ediciones Galerna, pp. 393—400
- Chavolla, Arturo La política cultural del gobierno de Alfonsín (primera parte) en CIALC, Centro de Investigaciones sobre América Latina, UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Setiembre, 2005.
- Constantin, María Teresa, *Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*, Fundación Osde, 2006.
- Dacal, Enrique *Teatro de la Libertad. Teatro “callejero” desde el movimiento grupal de los ‘80*. Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006.
- Dubatti, Jorge. El Programa Cultural en Barrios, en O. Pellettieri (Coord): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*. Vol. V, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Buenos Aires, Ediciones Galerna, pp. 282-285
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México, 1990.
- Gregorich, L. “Cultura y políticas: antecedentes y testimonio sobre la etapa que se inicia en 1983”, *Aportes para el debate* (23), 23-34, 2006.
- Haurie, Virginia. *El oficio de la pasión. El Programa Cultural en Barrios*. Sudamericana, Buenos Aires, 1991.
- Landi, Oscar. “Cultura y política en la transición a la democracia” en *Nueva Sociedad Nro 73*, Julio-Agosto de 1984, pp. 65-78.
- Longoni, Ana, Mestman, Mariano. *Del Di Tella al Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Eudeba, Buenos Aires, 2010.
- Longoni, Ana (2012) El delirio permanente en *Revista Separata N° 2017*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, pp.3-19
- Longoni, Ana (2014) *Vanguardia y Revolución. Arte y política en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel.
- Margiolakis, Evangelina (2011) “Revistas subterráneas en la última dictadura militar argentina: la cultura en los márgenes” *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n.10, p. 64-82, jan. /jun. 2011
- Pellettieri, Osvaldo (2001) “La Segunda fase de la Segunda Modernidad Teatral Argentina (1976-1983)”, en O. Pellettieri (Coord.): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*. Vol. V, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Buenos Aires, Ediciones Galerna, pp. 73
- Ranciere, Jaques. *El malestar en la estética*, Buenos Aires Capital Intelectual, 2012.
- Rodríguez, Martín El Teatro San Martín en Democracia (1983-1998) en O. Pellettieri (Coord.): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*. Vol. V, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Buenos Aires, Ediciones Galerna, pp. 382-390
- Sarlo, Beatriz. “Argentina 1984: La cultura en el proceso democrático” en *Nueva Sociedad Nro 73*, Julio-Agosto de 1984, pp. 78-84.
- Usubiaga, Viviana, *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina - 1a ed.* Edhasa, Buenos Aires, 2012.
- Verzero, Lorena. *Teatro Militante: radicalización estética y política en los años ‘70*. Buenos Aires, Biblos, 2013
- Verzero, Lorena (2012) Performances y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y política en *European Review of Art and Studies*, vol. 3, n.3, pp. 19-33
- Verzero, Lorena (2014) Entre la clandestinidad y la Ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina, en G. Remedi (Coord.): *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el Archipiélago Teatral*. Montevideo: CSIC, pp. 87-105.
- Verzero, Lorena (2014, bis) La Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo: vínculos con prácticas teatrales militantes antes y durante la última dictadura argentina, *Revista Questión. Revista de periodismo y comunicación*, Vol. 1, No 41 (enero-marzo 2014), pp.91-98
- Verzero, Lorena (2017) “Clandestinidad, oficialidad y memoria: Planos y matices en las artes escénicas durante la última dictadura argentina”, *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n°. 16, diciembre de 2017, págs. 147-171

**Abstract:** In Buenos Aires of the ‘80 actors and performers, along with young people from other disciplines, carried out artistic actions that, with new aesthetics, occupied rooms of different circuits. Basements, streets, the official circuit, high culture institutions and even discos were part of these itineraries. In all cases, the oscillation between opposition and integration to the cultural policies of the moment was present. In this paper we propose to grasp about the cultural policies during the first years of democracy, its fractures and overflows during the period and the continuities and ruptures with the previous years.

**Keywords:** Culture – art - cultural politics - democratic transition

**Resumo:** Em Buenos Aires dos 80 atores e intérpretes, junto com jovens de outras disciplinas, realizaram ações artísticas que com nova estética ocuparam salas de diferentes circuitos. Porões, ruas, circuito oficial, áreas de alta cultura e até discotecas faziam parte desses itinerários. Em todos os casos, a oscilação entre oposição e integração às políticas culturais do momento estava presente. Neste artigo propomos pensar sobre políticas culturais nos primeiros anos da democracia, suas fraturas e transbordamentos durante o período e as continuidades e rupturas com os anos anteriores.

**Palavras chave:** Cultura – arte - políticas culturais - transição democrática

(\*) **Marina Suárez.** Licenciada en Sociología y Profesora (UBA). Posgrado en Derechos Globales (Universidad de Nueva York).

(\*\*) **Ramiro Manduca.** Profesor y Licenciado en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Maestrando en Estudios Culturales de América Latina (UBA)