

# **Políticas teatrales en Santa Fe (1940-1989). Articulaciones entre teatro independiente rosarino y Estado provincial**

**MARÍA JULIA LOGIÓDICE**

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

julialogiodice@hotmail.com

*En este trabajo nos proponemos rastrear las políticas teatrales en la provincia de Santa Fe para el período 1940-1989. Para ello reconstruimos la agenda gubernamental de las políticas culturales a nivel provincial siguiendo un eje diacrónico haciendo foco en sus definiciones de cultura, sus principales lineamientos y la construcción del teatro como cuestión de gobierno. Teniendo en cuenta que los actores son uno de los factores fundamentales en la conformación de la agenda de gobierno, se trazarán las articulaciones entre los diferentes gobiernos provinciales y los artistas del teatro independiente de Rosario, el centro de producción teatral más importante de la provincia. De esta manera esperamos aportar una mirada global sobre una temática inexplorada para la provincia de Santa Fe e incluir una dimensión poco abordada en los trabajos sobre la materia: el rol de los artistas en la conformación del campo de las políticas culturales y sus instituciones.*

## **I. La institucionalización de la cultura en el Estado provincial santafesino y la exclusión del teatro como materia de gobierno**

Como en casi todas partes del mundo la institucionalización de la cultura dentro de la órbita estatal se comienza a desarrollar en la provincia de Santa Fe a fines de la década del '40. Acompañando el proceso que se da a nivel mundial a partir de la declaración de los *derechos culturales* en la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre (OEA) y la Declaración Universal de los Derechos Humanos (ONU), las políticas culturales se desarrollan como un deber de los estados de proteger y fomentar el acceso a los derechos culturales, entendidos como *derechos individuales a la cultura*, que incluyen: posibilidad de participar en la vida cultural de la comunidad, gozar de las artes, disfrutar de los beneficios del progreso científico y recibir por parte del Estado protección jurídica a su creación.

Las primeras instituciones públicas que se crean en materia de políticas culturales se orientan a reagrupan instituciones preexistentes (museos, galerías, bibliotecas, etc.) con un criterio de *racionalización administrativa*. En esta línea, en Argentina se crea la Subsecretaría de Cultura en 1948 y el Fondo Nacional de las Artes en 1958 y en la Provincia de Santa Fe la Comisión Provincial de Cultura —según Ley N° 2906—. Esta comisión dependiente del Ministerio de Gobierno e Instrucción Pública incluía 8 miembros *ad honorem* y se orientó principalmente al desarrollo de las artes plásticas y la patrimonialización. Entre las medidas más importantes del período se pueden mencionar la creación el 24 de mayo de 1940 de la Escuela de Artes Plásticas de Santa Fe y el 4 de julio de 1941 de la Escuela de Artes Plásticas de la ciudad de Rosario, instituyéndose además el premio “Gobierno de Santa Fe” para el salón anual del Museo de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”. También en 1945 fueron acordados los títulos de “Profesor de Pintura” a los egresados de ambas escuelas, acreditados para la enseñanza en las escuelas de la provincia y se declararon monumentos históricos el Convento San Carlos de San Lorenzo, la Catedral de Santa Fe, al Templo y Convento de San Francisco, la Casa de Estanislao López, la Iglesia de la Compañía (jesuítica) o la Merced, La Estancuela y Casa de Aldao, el Antiguo Fuerte Sancti Spiritu y el mangrullo de Melincué. Las actividades de la Comisión Provincial de Cultura estuvieron muy ligadas a la Comisión Provincial de Bellas Artes —ambas presididas por Nicanor Molina— y tuvieron lugar en el Museo de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe, que se convirtió así en el principal escenario de la política cultural de la provincia.

En esta etapa inicial las políticas culturales provinciales se construyeron sobre la base de un concepto *restringido* de la cultura muy próximo a las bellas artes con un fuerte componente patrimonialista. Como todo régimen de inclusión implica en su reverso uno de exclusión, a la vez que se conformaba este campo de intervención en torno a las “bellas artes” quedaban por fuera de la “materia gobernable” otras actividades artísticas. El teatro junto con la creación literaria o la música sinfónica se seguían sosteniendo con aportes de las municipalidades, cooperadoras o asociaciones de amigos; la danza y la música se seguían dictando en conservatorios familiares mientras el folklore se desarrollaba en las escuelas primarias, fundamentalmente en las conmemoraciones de las fiestas patrias. Esto comenzaría a cambiar durante los gobiernos peronistas.

## **II. La inclusión del teatro como instrumento de disputa entre la cultura popular y alta cultura**

### *Primer peronismo*

Durante los gobiernos peronistas (1945-1955) la cultura adquirió una nueva importancia, fundamentalmente como campo de una disputa política e ideológica que enfrentó —acorde a la mirada moderna sobre la cultura— la alta cultura y la cultura popular. En ese marco los gobiernos peronistas, tanto a nivel nacional como provincial, extendieron el área de intervención incluyendo por primera vez al teatro —junto al cinematógrafo, la radio, la prensa y la televisión— como materias de gobierno e incorporando el problema de la distribución como un asunto de relevancia.

A nivel provincial, en línea con la Constitución Nacional de 1949 y el primer plan quinquenal, estas nuevas concepciones sobre el gobierno de la cultura se plasmaron en la Constitución Provincial y la Ley Provincial N° 3474 —ambas de 1949— y el primer plan quinquenal. A su vez, esta disputa por nuevos sentidos de la política estatal hacia el arte se expresó en la creación de una estructura paralela a la Comisión Provincial de Cultura vigente: la Dirección de Cultura Social, creada dentro de la órbita de la Secretaría de Bienestar Social —que desde 1947 había tomado rango ministerial—. Si históricamente la cuestión cultural había estado ligada a Educación, la inclusión de esta estructura paralela dentro de Bienestar Social señalaba una articulación novedosa entre cultura y cuestión social. Provista de importantes fondos, esta dirección trabajó por la ampliación de la red territorial y de los sujetos objeto de derechos, creando a su vez otro entramado social diferente del que venía dominado en la administración de la cultura provincial. Se crearon las delegaciones en el interior de la provincia en un primer intento de ampliar la actividad social y cultural más allá de Rosario y Santa Fe, articulando además su trabajo con los sindicatos, fundamentalmente a través de la dotación de “bibliotecas gremiales”. Si bien estas nuevas dimensiones de la política cultural en algunos casos no pasaron de lo programático, pusieron en juego una nueva problematización para la intervención estatal en el arte que —desde una concepción universalista— reconocía la desigual distribución de los bienes culturales e incluía nuevos ámbitos de intervención y actores dentro del campo cultural.

En ese marco general, el teatro adquirió una relevancia inusitada. Para el gobierno, se configuró como un campo de disputa de reivindicación de lo nacional y popular frente al movimiento de teatro independiente que dominaba el campo teatral porteño. Hay que decir que el movimiento de teatro independiente porteño, que emerge en la década del ^30, se consolidó

precisamente en esta oposición hacia el peronismo. Como afirma Pellettieri (1997), el peronismo fue una suerte de “enemigo visible” de este movimiento que se consolidó como una vía de acceso a mensajes éticos, políticos e ideológicos opuestos al régimen oficial. De este modo, la intervención estatal estuvo condicionada por esta disputa entre los gobiernos peronistas y el movimiento de teatro independiente.

A nivel institucional el gobierno nacional apostó a la creación de una institucionalidad paralela a la que ordenaba el centro del campo intelectual: creando en 1946 la “Asociación Gremial Argentina de Actores” —enfrentada a la Asociación Argentina de Actores (AAA)—, el Ateneo Cultural Eva Perón, el Ateneo Peronista de Gente de Teatro, Radio y Cine y la Unidad Básica Cultural Eva Perón, entre otros. A su vez, el gobierno acuñó el término de “teatro vocacional” para diferenciar el movimiento teatral peronista del independiente, fomentando la creación y desarrollo de estos grupos vocacionales y obreros en todo el país. Asimismo, se operó a nivel de los repertorios censurando aquellas obras que se consideraban amenazantes para el ideario promovido por la doctrina justicialista y promoviendo en los teatros oficiales —junto a clásicos universales— reposiciones del nativismo y el sainete y obras teatrales que comunicaban la visión política justicialista y proponían una lectura revisionista de la historia argentina realzando la figura del pueblo como sujeto de la historia.

En línea con la nueva preocupación por la distribución de la cultura, el gobierno nacional encaró además un plan de difusión organizando elencos teatrales que recorrían el país, realizando representaciones gratuitas en teatros o locales improvisados para estudiantes, sindicatos, bibliotecas populares, etc. Para esto se dispuso de la totalidad de las salas teatrales oficiales del interior, que se hallaban en su mayoría concedidas a empresas cinematográficas. En el marco de este plan se estableció la primera articulación entre un grupo teatral rosarino —Teatro Arte— y una instancia gubernamental en Santa Fe.

Hay que decir que hacia 1940 el campo teatral rosarino ya se había consolidado en lo que hace a construcción de edificios teatrales, circulación y recepción de espectáculos nacionales e internacionales, no obstante no existía una producción local profesional. El teatro rosarino se producía desde los cuadros filodramáticos de los clubes sociales y deportivos y las escuelas de artes escénicas para niños y jóvenes. Sin embargo, a comienzos de los cuarenta llegan a Rosario —de la mano de Alberto Rodríguez Muñoz y el grupo Teatro Nuevo XX— los postulados del Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, iniciando el proceso de conformación del movimiento de teatro independiente en la ciudad. Muy vinculados a la dinámica del teatro independiente de Buenos Aires y sus giras por el interior, a mediados de los

cincuenta ya habían surgido en Rosario los grupos El Faro, el Centro Dramático del Litoral (CDL), la Escuela de Comediantes, y hacia fines de la década Meridiano 61 y el TIM. Es así que el desarrollo de este movimiento en Rosario habilitó un nuevo circuito para la producción local y trajo nuevas experiencias al campo teatral: se funda la Escuela de Teatro Romain Rolland en un primer intento de organizar un centro de formación con un plan sistemático; se comienzan a desarrollar las técnicas teatrales de actuación —como el entrenamiento en expresión corporal y vocal, las técnicas de improvisación, la lectura y discusión de los textos dramáticos, etc.— y se crea la primera organización sindical local, la Asociación Rosarina de Teatros Independientes.

El movimiento de teatro independiente bregaba por la restauración de un teatro “culto”, un teatro “de arte” con contenido social, un teatro en contacto con el mundo que se alzara contra la tradición nacional del sainete, el grotesco criollo, el realismo finisecular y el nativismo costumbrista que promovía el peronismo, y especialmente se levantaba contra el teatro comercial y su forma organizativa (capocómico, empresario, pago por las actuaciones, etc.). Desde una concepción didáctica y afirmados en el activismo y la militancia de sus miembros, se asumía que el teatro debía orientar a los espectadores hacia un mejoramiento individual y social. De allí las sesiones de “teatro polémico” con debates posteriores a las funciones y otras prácticas como la publicación de revistas, muestras, exposiciones, conferencias, etc. El receptor implícito de estas producciones era un público de origen proletario, un trabajador ilustrado, aunque sus puestas fueron recibidas mayoritariamente por un público “culto” y de clase media.

En el marco del plan de difusión del teatro del gobierno nacional, el 10 de mayo de 1950 el grupo rosarino Teatro Arte consiguió —a través de la Comisión Nacional de Cultura— la concesión de la sala de teatro del edificio del Ministerio de Agricultura de la Nación —hoy Plataforma Lavardén— que estaba siendo utilizada como depósito. La sala le fue otorgada al grupo con la condición que la acondicionara para su uso y así el 20 de mayo reabrió sus puertas como espacio teatral.

El grupo Teatro Arte había surgido en los ‘40 dentro del incipiente desarrollo del teatro independiente y combinaba algunas formas organizativas propias de esta modalidad con una adscripción al movimiento peronista. Su repertorio también asumía estas características mixtas, incluyendo obras que se adaptaban al proyecto del gobierno de promover un teatro nacional y popular y obras del circuito teatral independiente. Así, por ejemplo para el estreno de la sala se pone “El puente” de Carlos Gorostiza, obra que —según Pellettieri (1997)— inaugura la etapa de nacionalización del teatro independiente. Y si bien entre los integrantes del grupo se contaban simpa-

tizantes y afiliados a distintos partidos políticos, la afiliación de su director al Partido Justicialista hizo posible una intensa relación con el gobierno nacional, provincial y municipal contando con el auspicio de estos distintos niveles estatales para sus producciones como así también la participación del grupo en diversos actos políticos (aniversario del Grito de Alcorta, aniversario del 17 de octubre, etc.). En un rasgo que se mantiene a lo largo de todo el período analizado, la cuestión partidaria se convertiría así en el principal mediador de la cuestión teatral con el Estado.

Más allá de este singular antecedente, la relación entre el movimiento de teatro independiente y el peronismo estuvo marcada por una clara oposición, una oposición que sin embargo compartía la misma racionalidad política. Afines a la cosmovisión de la modernidad, ambos construían sus políticas desde una noción única de cultura y se afirmaban en la necesidad de educar el gusto del pueblo desde una construcción paternalista, aunque diferían en qué tipo de repertorio alentar. El movimiento de teatro independiente promovía una política de culturalización desde una noción más ligada a la “alta cultura” ligada a un repertorio universal mientras el peronismo alentaba la revaloración de la cultura popular con un repertorio nativista, de sainetes y comedias, considerado como remanente por los independientes.

El movimiento del teatro independiente rosarino, que aglutinaba a distintos sectores de la izquierda, estudiantes universitarios, profesionales y en general miembros de la clase media, se afirmó en contra de la política cultural peronista a partir de un discurso que demandaba la libertad e independencia del control del Estado. Los grupos más importantes dentro de este sector del campo teatral fueron: el Faro, las Cuatro Tablas y el CDL. Grupos que paradójicamente participaron activamente en el gobierno provincial de Carlos Silvestre Begnis (Unión Cívica Radical Intransigente) que daría un nuevo giro a la política cultural de la provincia.

### *Gobierno de Silvestre Begnis*

El golpe de Estado de 1955 significó una restauración de la política cultural previa al peronismo. Los tres años que transcurrieron entre el golpe y la asunción de Silvestre Begnis como gobernador estuvieron marcados por un proceso de marchas y contramarchas para la institucionalidad cultural. Se desarmó la estructura paralela que había montado el peronismo y la vieja Comisión de Cultura volvió a ocupar un lugar central radicándose nuevamente en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. Este entramado recién se apartaría definitivamente del gobierno de la cultura en la gestión de Silvestre Begnis.

El gobierno de Silvestre Begnis (1958-1962) significó una renovación en la política cultural de la provincia provocando el ingreso al Ministerio de Educación y Cultura de una nueva generación —designando como ministro a Ramón Alcalde y como director de Cultura a Francisco Urondo— y dinamizando el campo con asignaciones presupuestarias diez veces más importantes que las de los gobiernos precedentes. Muy ligado al movimiento de teatro independiente, este gobierno fue el primero en articular una política sistemática de fomento al teatro.

Durante este período se dictó una nueva Constitución Provincial que incorporó el derecho a la cultura en su preámbulo y en su artículo 22 el deber de la provincia de promover, estimular y proteger el desarrollo y la difusión de la cultura en todas sus formas. Incorporándose nuevas ramas del arte como materia de gobierno, se crea el Conjunto Provincial de Folclore, la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario, el Coro Polifónico de la provincia y la Escuela de Teatro de Santa Fe. Creada por ley en 1959, se preveía que ésta fuera la base para la creación de una Comedia Provincial, sin embargo en 1963 se dejó sin presupuesto y cerró.

En un discurso del director de cultura de 1961 se trazaban los objetivos de la nueva política cultural, se trataba

...de dejar atrás las formas del estado gendarme que uniforma concepciones de vida e impone escalas de valores, y de llegar al estado promotor de cultura, preocupado por lograr la intervención libre y activa de todos los sectores de la creación (Campana, 1999: 71).

Es decir, si el peronismo había operado fuertemente en la imposición de un imaginario afín a la doctrina justicialista, el nuevo gobierno se proponía crear las condiciones para lograr la libre participación de los actores de la creación. Para esto se puso en marcha en 1959 un Plan de Promoción Cultural, experiencia única en el país, para alentar la producción de formas expresivas y culturales que respondieran a las legítimas necesidades de la gente y su medio. Como parte de este plan se creó una red de centros de acción cultural en las ciudades cabeceras de la provincia que incluían: promoción coral, visual y teatral. Para ello se conformó el primer cuerpo de quince promotores culturales de la provincia, conformado en un 75 por ciento por miembros del teatro independiente. Entre ellos se contaban: Héctor Tealdi, Oscar Moreno, Jorge Garramuño, Carlos Thiel, Rubén Rodríguez Aragón, Carlos Catania, Mario Puentes, Carlos Pais, Miguel Flores y Roberto Conte. Hay que decir que las promociones culturales se mantuvieron más allá de los cambios de gobierno, con más o menos apoyo según las gestiones ampliando la red territorial del gobierno de la cultura.

Durante el período de los gobiernos de facto de 1966 a 1973 se amplió el cuerpo de los promotores conformándose un conjunto más heterogéneo incluyéndose a folkloristas, artesanos, directores de coro, artes visuales, recreación infantil, etc., entre los que los teatristas representaban sólo el 22 por ciento. A su vez, durante la gestión de José Pedroni en cultura (1963-66) y ante las grandes dificultades presupuestarias, se optó por municipalizar los elencos surgidos a partir de las promociones, alentando un proceso sinérgico entre el ámbito provincial y municipal en la creación de institucionalidad cultural y desplazando una misma concepción sobre el gobierno de la cultura desde y entre los distintos niveles de gobierno.

En lo teatral específicamente el objetivo del gobierno de Silvestre Begnis era promover un “arte culto” frente a las preferencias del público por el radioteatro y el circo, para ello se creó una red de promoción teatral para promover las giras de los elencos de teatro independiente y se organizó el primer Concurso de Teatros Independientes de la provincia. Garramuño —crítico, director del CDL y promotor— afirmaba:

...se iniciará el movimiento de las giras de los teatros libres en un esfuerzo por destruir la pésima sensibilidad creada por el nunca mal ponderado radioteatro (...) será la esperanza, la reafirmación de un amplio plan de educación popular que el verdadero teatro desarrolla (Tello, 2007: 459).

Desde una concepción adorniana de la cultura, el “verdadero” teatro y el gobierno provincial buscaban educar el gusto del pueblo frente a la “pésima sensibilidad” que se había multiplicado junto a la cultura de masas. Sin embargo, estas experiencias no fueron del todo exitosas, la distancia entre el gusto de la mayoría y el repertorio del teatro independiente eran evidentes. Según relata uno de los actores, en un pueblo coincidió la llegada del grupo con la puesta de un circo de Juan Moreira, “ellos llenaron y a nosotros que hacíamos la obra en un club no fue a vernos nadie (...) la gente prefería lo melodramático y obras de diversión, no para pensar” (Tello, 2007: 461).

### *Revitalización de lo popular durante el segundo peronismo*

Hacia fines de los sesenta y principios de los setenta el campo de las políticas culturales se comienza a dinamizar. Según datos de Unesco en el período de 1955 a 1980 la producción de libros, transmisores y receptores de radiodifusión y televisión, de bibliotecas, de actividades de diversión y de ocio, multiplicaron por dos, tres o cuatro sus valores iniciales, no sólo en los

países posindustriales e industriales sino fundamentalmente en los países en desarrollo (Vidal Beneyto, 1981). A su vez, las políticas culturales comienzan a ser parte de la agenda de los partidos políticos, objeto de planificación y muchos estados nacionales y organismos internacionales comienzan a realizar estudios y conferencias sobre el tema. En una época en que parecería que ninguna esfera de la vida social quedaba exenta de un discurso político revolucionario cobra vital importancia la cultura popular, no sólo como objeto de estudio sino más bien como campo de intervención.

En este sentido, a partir de 1973 con el gobierno peronista en la provincia se profundiza esta inserción del teatro en la esfera estatal aunque reasumiendo el discurso de la cultura popular e incorporando un componente revolucionario diferente del primer peronismo. Dentro de los discursos del subsecretario de Cultura —Dr. Casco— se reafirmaba el horizonte de su accionar a partir de una cultura popular, nacional y revolucionaria:

...popular porque surge de las raíces más profundas del pueblo (...) nacional, ya que partiendo de los valores patrióticos tiene a la formación del verdadero ser argentino, y revolucionaria porque requiere el rompimiento de la estructura de la dependencia, para dar lugar a la Argentina potencia (Campana, 1999: 127).

Según esta lectura, la cultura es un elemento central en la perpetración de la dominación externa por lo que todo camino hacia la liberación nacional debía asentarse en una auténtica revolución cultural a partir de la revalorización de lo popular. La cultura se configura aquí a partir de una concepción del pueblo que se identifica con el “pueblo peronista”, la masa trabajadora que se opone a la oligarquía y se liga a la cuestión “nacional” en su oposición con las fuerzas extranjerizantes. La cultura popular se construye simultáneamente contra la oligarquía y el imperialismo.

En lo teatral específicamente el gobierno provincial de 1973 a 1976 incluyó por primera vez al teatro dentro de su organigrama oficial a partir de la creación del Departamento de Teatro, Cine y Audiovisual con sus secciones de cine y audiovisual, títeres, teatro de sordos, literatura infantil y promociones teatrales. Dentro de esta estructura se incluyó la Escuela de Teatro y el Taller de Teatro de Santa Fe y se creó la Comedia Provincial de Teatro, con sede en Rosario (Disposición N° 58/74). Este primer elenco oficial se formó por concurso y estuvo compuesto por: Emilio Lensky, Güerino Marchesi, Walter Pangia, Norma Pellegrino, Daniel Ricart, Graciela Braganolo, Norberto Campos, José Alberto Fanto, Liliana González y Perla Mabel Trillas. Se contrató como director al señor Alejandro Anderson y se designó como director administrativo al señor Néstor Zapata, director de la

Sala Evita (hoy Plataforma Lavardén) y del grupo Arteón —un referente del sector del teatro independiente rosarino que combinaba selectivamente elementos de esa tradición con una militancia explícita dentro del peronismo—. Es decir, durante el gobierno provincial de 1973 aparece por primera vez el teatro en la estructura gubernamental de la provincia en el marco de una disputa de reivindicación de la cultura popular. Según nuestra lectura, esta inclusión tendría que ver no sólo con la búsqueda de unos efectos a nivel de la población en tanto sujeto de las políticas culturales, sino también una vocación de ordenar el campo teatral hacia adentro. Un campo en el que se enfrentaba un sector del movimiento de teatro independiente de raíz más clásica —ligado a los partidos de izquierda— con otro sector más cercano al peronismo.

En el acto inaugural de la Comedia Provincial, Casco enmarcó esta iniciativa en la actividad nacionalizadora de la cultura y subrayó el propósito de “poner en práctica una actividad cultural que llegue a la clase trabajadora y la misión del trabajador teatral de hacer vigentes los principios justicialistas” (Campana, 1999: 118). Con un repertorio de tipo popular la Comedia Provincial santafesina realizó funciones por ciudades y pueblos del interior de la provincia y asumió tareas de refacción en la Sala Evita con la remodelación del escenario, la solución de problemas acústicos y equipamiento de elementos de iluminación y sonido. Al producirse el golpe militar del 24 de marzo de 1976 la Comedia Provincial dejó de funcionar.

### **III. Del gobierno del arte al gobierno de los modos de vida**

Una de las características más novedosas de la política cultural de las dictaduras militares en Latinoamérica fue precisamente atacar el régimen de vida de las personas hasta en lo más íntimo. Podemos reconocer aquí un desplazamiento hacia una concepción antropológica de la cultura según la cual esta no sería un depósito de saberes sino un estructurante del comportamiento. Es decir, si hasta ese momento la cultura, tanto alta como popular, se consideraba más o menos como un repertorio de elecciones a promover que tendrían un efecto constructivo sobre la sociedad, pensar la cultura en términos de estructuración de lo humano habría de significar una ampliación notable del ámbito de las disputas y de la materia a gobernar. Pero esta ampliación no era ahora territorial, no se trataba de llegar a una población cada vez mayor como sucediera por ejemplo con las promociones culturales, sino de afectar internamente la estructuración de los sujetos. El objeto de las políticas no era sólo la población sino principalmente el sujeto, así se implementaron un conjunto de tecnologías que incluían desde la censura y

las listas negras hasta dispositivos de control sobre el cuerpo y su distribución en tiempo y espacio (prohibición de la minifalda y el pelo largo, de las reuniones, usos de los espacios públicos, toque de queda, demonización de la noche, etc.).

Esta transformación en la construcción del campo problemático de las políticas culturales se daba en línea con un cambio a nivel global. En la etapa de las conferencias intergubernamentales de 1970 a 1982 —que se inicia con la Conferencia intergubernamental de Venecia y finaliza en Mondialcult en México en 1982<sup>1</sup>— también es posible distinguir este desplazamiento de un concepto de cultura *restringido* a las bellas artes y las letras a otro ampliado que incluye la cuestión del desarrollo y la identidad.

En cuanto a la política del gobierno provincial se tomó como prioritario establecer con claridad la organización de la subsecretaría y producir un proceso “*depurativo*” de la administración pública. Las dependencias del Ministerio de Educación y Cultura de la provincia de Santa Fe —que en Rosario se encontraban dispersas— fueron unificadas ocupando el edificio de la ex Biblioteca Vigil, un bastión de las luchas populares y cooperativas que había sido atacado ferozmente por la dictadura. También se dispuso la prohibición de textos y publicaciones y se continuó con la política de extensión de la red territorial e integración de municipios y comunas a través de la creación de *los circuitos culturales*, creándose seis circuitos por donde circulaban propuestas artísticas del gobierno o expresiones de las distintas comunas como coros, bandas de música, muestras artesanales o pictóricas.

En lo teatral específicamente este gobierno llevo adelante el *Ciclo de teatro argentino por televisión* en 1982. El objetivo principal era ganar espacio cultural en la televisión, apoyar la enseñanza media y terciaria y formar espectadores en el repertorio del teatro nacional. Para esto la subsecretaría hacía llegar a todas las escuelas un impreso realizado bajo la responsabilidad de la profesora Florencia Lo Celso que señalaba los objetivos, un panorama del teatro argentino y una descripción de cada obra a representar, con comentarios sobre su autor y una guía para su análisis. Se seleccionaron ocho obras y elegidos los directores, se conformaron los elencos. Debe destacarse que se cumplió con el propósito de asignar el trabajo a directores y actores santafesinos, con la colaboración de la filial Rosario de la AAA, quienes —según relata Campana (1999)— pautaron contratos por montos asignados al borde de lo simbólico. Los directores y actores elegidos para este proyecto formaban parte del sector del teatro independiente más clásico. Asi-

<sup>1</sup> Conferencias intergubernamentales a nivel regional: en Europa (Helsinki 1972), en Asia (Yogyakarta 1973), en África (Accra 1975), en América Latina y el Caribe (Bogotá 1978).

mismo se organiza el primer encuentro interprovincial de teatro en septiembre de 1983, para el que fueron convocados como jurados: la profesora Florencia Lo Celso, y los actores Emilio Lensky y Félix Reynoso.

El corte que se daba hacia el interior del campo teatral rosarino entre grupos de izquierda y peronistas —nucleados en la AAA, el Sindicato Santafesino de Trabajadores de Teatro (Sisttea) alternativamente<sup>2</sup>— se trasladaba hacia el Estado que se entrama excluyentemente con cada uno de estos sectores según los cambios de gobierno. Aunque la articulación del sector de izquierda con los diferentes gobiernos fue siempre desde un lugar mucho más marginal que la de los sectores peronistas que se insertaron en cargos de relevancia dentro de la estructura gubernamental.

Se debe señalar que, si bien los trabajos sobre la realidad teatral porteña señalan un repliegue de la actividad durante la dictadura, en Rosario a la par de las operaciones de infiltración en los grupos de teatro, el miedo, la quema de libros, la censura y control por parte de la Comisión Calificadora de Espectáculos Públicos, el teatro local encontró estrategias no sólo para sobrevivir sino para crecer. Así, muchos grupos tuvieron un gran desarrollo y varios pudieron abrir sus propias salas. Mientras desde arriba del escenario la metáfora permitía decir aquello impronunciable, por fuera, los talleres se convirtieron en formidables espacios de resistencia, en tanto lugares de encuentro, de prácticas de “creación colectiva” y organización cooperativa, de debate, de lecturas no sólo teatrales sino también políticas. En este sentido, la misma noción *micro* de cultura que operó desde el gobierno se reprodujo en las formas de contrapoder que ensayaron los grupos de teatro independiente de la ciudad.

De este modo, al iniciarse la transición democrática el teatro independiente de Rosario estaba viviendo un período de gran expansión y cambio. Con una programación teatral repleta de elencos locales, con varias funciones semanales y una prolongada permanencia en cartel, el público rosarino acompañaba un momento de expansión del teatro local. Posiblemente la expresión más potente en este sentido haya sido “Teatro Abierto”, que reunió en 1982 obras de catorce directores en distintas salas de la ciudad con una gran convocatoria de público, que de esta forma expresaba su oposición al régimen militar.

---

<sup>2</sup> En 1974 se crea el Sindicato Santafesino de Trabajadores del Teatro (Sisttea), a partir de la separación de los delegados de Santa Fe de la AAA, que reconocían como centralista y apartado de las realidades teatrales del interior (Logiódice, 2010).

#### **IV. La reinstitucionalización de la cultura y la creación de las escuelas oficiales de teatro**

Tal vez por la centralidad que tuvieron los espacios culturales como ámbitos de intervención y control por parte de las dictaduras, como en la rearticulación social e impugnación del régimen militar; durante la transición estos espacios tomaron un protagonismo inusual en la escena pública. Dentro del campo intelectual las preguntas por las políticas culturales tomaron un lugar preponderante y una intensidad como nunca antes y tal vez nunca después se daría. A nivel nacional el gobierno de Alfonsín, muy ligado a estos desarrollos del campo intelectual —particularmente al Club de Cultura Socialista— colocó en el centro de la agenda la cuestión cultural, nombrando como secretario de Cultura a Carlos Gorostiza, un referente del teatro independiente porteño. Este gobierno apeló a la participación de las provincias en la generación de una política cultural a nivel nacional y fruto de este encuentro se elaboró el Plan Nacional de Cultura 1984-89, primer instrumento de planificación a nivel nacional sobre la materia. Con una fuerte vocación de reinstitucionalización, este documento proyecta la creación —entre muchas otras— de una ley nacional de teatro. A su vez, este plan recomendaba la jerarquización de las áreas de cultura en todas las provincias, razón por la cual en Santa Fe sobre el fin de la gestión de Vernet se aprobó la modificación de la ley de ministerios creándose, entre otras, la Secretaría de Estado de Cultura y Comunicación Social, separándola por primera vez del Ministerio de Educación. Paradójicamente, uno de los ejes de la gestión provincial fue articular los ámbitos de la educación y la cultura para lo cual se creó la Comisión de Coordinación Cultural y alentar la federalización y regionalización de la cultura.

En cuanto a lo teatral, en 1985 asumió como subsecretario de Cultura Néstor Zapata, director del grupo Arteón y referente de la militancia peronista en el teatro local, lo que significó un nuevo impulso al teatro dentro de la órbita estatal. Entre iniciativas del período se pueden mencionar: los seminarios de “Educación por el arte”, el programa “El mundo de los títeres” para escuela de primarias y primaria, el curso “El teatro en el aprendizaje de la literatura” destinado profesores de letras de nivel secundaria y el plan “Los creadores van a las escuelas” donde distintos artistas visitaban y relataban su experiencia como trabajadores del arte. También se promovieron acciones tendientes a desarrollar el teatro en tanto práctica artística específica y a regionalizar su desarrollo en la provincia. Se convocó a un concurso de alcance nacional para obras de teatro de títeres para adultos y para niños que —retomando la tradición peronista— debían ceñirse a la temática de valores históricos, folklóricos o costumbristas de la región del participante.

Conjuntamente con la AAA se organizó el Teatrzo 85, una jornada de 48 horas con muestras teatrales en plazas, clubes, bibliotecas municipios y barrios. También se hizo una muestra provincial de teatro adhiriendo además al Primer Festival Latinoamericano de Teatro, organizado por el gobierno de Córdoba. Por Decreto 824/85 se creó la Comedia Provincial de Santa Fe, se reglamentó y se presupuestó sin embargo nunca llegó funcionar por no incluirse los cargos en el presupuesto.

La iniciativa más importante de esta gestión respecto del teatro fue la creación del Instituto Provincial de Arte José Pedroni (IPA). Este organismo contemplaba inicialmente por un lado la *formación* de técnicos y profesionales en áreas del arte y por el otro, la formación de cuerpos de *promotores culturales* para atender el desarrollo de planes específicos en todo el territorio de la provincia. Se establecieron tres sedes Santa Fe —donde se creó la Escuela de Teatro— Reconquista con la Escuela Provincial de Folklore y Tradición Popular y Rosario con la Escuela de Teatro y la Escuela de Cine y Televisión. En febrero de 1986, el IPA fue reorganizado dejando de existir como tal, aunque quedaron establecidas las escuelas como entes autónomos dependientes de la subsecretaría de Cultura. Nació así, la Escuela Provincial de Teatro de Rosario.

Como decíamos anteriormente en estas políticas participaron activamente muchos referentes del teatro independiente de la ciudad. Además de Néstor Zapata, Gladis Temporelli del grupo El Litoral fue designada directora de la Sala Manuel Lavardén (ex Evita), Norberto Campos del mismo grupo fue designado subdirector de la subsele Rosario del IPA, Miguel Ángel Daga de Arteón fue el primer regente de la Escuela de Teatro de Rosario y María de los Ángeles “Chiqui” González, fue parte de la comisión especial que reestructuró el IPA. Si bien estos fueron los representantes más visibles de este sector del campo teatral, muchos otros se integraron a la escuela como docentes, logrando de esta forma una inserción profesional en el ámbito público a partir de la actividad teatral.

Lo singular que se da en Rosario, es que a la par que se crea el IPA, desde el gobierno nacional se promueve la creación de una *Escuela Nacional de Teatro*, institución que se entamó con el sector del movimiento independiente más identificado con los partidos de izquierda. Así, creadas desde distintos niveles se gobierno, signos partidarios y paradigmas de acción cultural; ambas experiencias estuvieron marcadas por la participación de los referentes del movimiento del teatro independiente. El IPA reunió a los sectores cercanos al peronismo que venían de una larga experiencia en militancia cultural barrial durante la década del setenta y definió su perfil programático e ideológico ligado a la promoción cultural y a una idea de militancia cultural que entendía al trabajador de teatro como un generador de espacios a

partir de su articulación con el trabajo territorial-barrial. Por lo que el perfil de formación del IPA no se recortó a lo artístico. Podemos inferir una noción del teatro con un tinte instrumental, en tanto servía a fines políticos. Por su parte, la Escuela Provincial de Teatro y Títeres nació como una iniciativa interna del gobierno nacional de extracción radical, con una programación y una estructura más sólida que incluía cuatro carreras todas con una duración de cuatro años y con la cantidad de horas cátedras requeridas para un título superior. Más ligada al sector del teatro independiente de izquierda, esta escuela fue pensada como un espacio de formación mas recortado a lo artístico y orientado a la profesionalización de la actividad. Estas definiciones que aparecen tan demarcadas en este momento inicial, y tan ligadas a las identidades partidarias de sus impulsores, se irán a disolver entrados los noventa. Sin embargo, las escuelas permanecerán hasta nuestros días, constituyéndose en los espacios formales casi exclusivos de articulación entre teatro independiente y Estado.

## V. Conclusión

La inclusión del teatro como materia de gobierno y la definición de su área de competencia estuvo atravesada por complejos procesos políticos y sociales que involucraron desde la redefinición a nivel global de la cultura hasta disputas internas del movimiento teatral local. En este sentido, podemos afirmar que en esta construcción tuvieron una participación activa los teatristas de la ciudad de Rosario, específicamente el corte que se daba al interior del campo teatral rosarino entre grupos de izquierda y peronistas se trasladó al Estado que se entramará excluyentemente con cada uno de estos sectores según los cambios de gobierno.

Respecto de la política teatral en sí podemos decir que al institucionalizarse el gobierno de la cultura en Santa Fe en 1940 el teatro no se incluyó como materia de gobierno, esto recién sucedería con los gobiernos peronistas de 1945 a 1955 que comenzarían a utilizarlo como instrumento en el marco de una disputa a favor de una cultura popular frente a la alta cultura. Los gobiernos peronistas pondrían en juego una nueva problematización para la intervención estatal en el arte reconociendo la desigual distribución de los bienes culturales e incluyendo nuevos ámbitos de intervención y actores dentro del campo cultural. En el marco de estos planes de difusión se dio la primera articulación entre un grupo rosarino y el gobierno a partir de la cesión de la sala del Ministerio de Agricultura de la Nación. El gobierno de Silvestre Bagnis —muy articulado con los grupos locales cercanos a la izquierda— compartiría la misma noción instrumental y racionalidad política

que los gobiernos peronistas aunque revertiría su signo. Es decir, afines a la cosmovisión de la modernidad, ambos construyeron sus políticas desde una noción única de cultura y afirmados en la necesidad de educar el gusto del pueblo buscarían ampliar la red territorial y los espacios de circulación del teatro aunque se diferenciarán en qué tipo de repertorio alentar. Un gobierno alentará una política de culturalización desde una noción más ligada a la “alta cultura” ligada a un repertorio universal y el otro promoverá la revaloración de la cultura popular con un repertorio nativista, de sainetes y comedias. En el marco de estas mismas disputas, aunque con un componente revolucionario más explicitado, el gobierno peronista de 1973 incluiría por primera vez dentro del organigrama de la provincia una dependencia específicamente teatral. También se creó una Escuela de Teatro, un Taller de Teatro y la Comedia Provincial de Teatro, que funcionarían hasta el golpe de estado de 1976. La dictadura militar por su parte implicaría una gran transformación en el ámbito de las políticas culturales desplazando las disputas entre alta y baja cultura que venían dominado el área. Desde una concepción antropológica de la cultura se implementaron un conjunto de tecnologías que buscaban afectar internamente la estructuración de los sujetos entre las que se contaron la vigilancia, la censura, las listas negras, las operaciones de infiltración en los grupos de teatro, la quema de libros y el control por parte de la Comisión Calificadora de Espectáculos Públicos. Paralelamente, se desarrolló una política de fomento del repertorio del teatro nacional a través de la televisión. Durante la transición la cultura se convirtió en un espacio privilegiado de intervención estatal y tanto el gobierno nacional como provincial desarrollarán activas políticas de fomento del teatro. Entre éstas, las de efectos más perdurables serán sin dudas la creación de las dos escuelas oficiales de teatro que reconfigurarían el campo teatral local.

## Bibliografía

- Altamirano, Carlos (2008). *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.
- Bayardo, Rubén (2008). “¿Hacia dónde van las políticas públicas culturales?”, ponencia presentada en el 1º Simposio Internacional de Políticas Públicas Culturales en Iberoamérica, Ciudad de Córdoba.
- Brunner, José Joaquín (1987). “Ciencias sociales y el tema de la cultura: notas para una agenda de investigación”, Documento de Trabajo N° 332, Flacso, Santiago de Chile.
- Campana, Jorge (1999). *Crónica sobre la política cultural de los gobiernos santafesinos (1920-1999)*, Rosario, Ediciones Culturales Santafesinas.

- Cejas, Julio (2002). “Teatro: la búsqueda de una identidad tan esquivada como los orígenes de la misma ciudad”, en *Historia de Rosario 1.0*, Rosario, Nueva Hélide.
- García Canclini, Néstor (ed.) (1987). *Políticas culturales en América Latina*, México D.F., Grijalbo.
- Leonardi, Yanina Andrea (2008). “Un teatro para los descamisados”, en *Telón de Fondo*, N°7, julio.
- Logiódice, María Julia (2010). “Las escuelas de teatro de Rosario. Articulaciones entre teatro independiente y política durante los ochenta”, en Barandiarán, Fuentes Iriondo (coord.), *Ensayos sobre vanguardias, censuras y representaciones artísticas en la Argentina reciente*, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Logiódice, María Julia (2012). “Políticas culturales, la conformación de un campo disciplinar. Sentidos y prácticas en las opciones de políticas”, en *Documentos y Aportes en Administración Pública y Gestión Estatal (Daapge)*, Vol. 12, N° 18, julio-agosto.
- Maccioni, Laura (2002). “Valoración de la democracia y resignificación de ‘política’ y ‘cultura’: sobre las políticas culturales como metapolíticas”, en Mato, Daniel (comp.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas, Clacso.
- Mejía Arango, Juan Luis (2009). “Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009”, en *Colombia Pensamiento Iberoamericano: Revista de Economía Política*, N° 4, Segunda época.
- Mogliani, Laura (1999). “El resurgimiento del nativismo en el periodo 1940-1955 y su relación con la política cultural de la época”, en Pellettieri, Osvaldo (ed.), *Tradición, modernidad y posmodernidad (teatro iberoamericano y argentino)*, Buenos Aires, Galerna Libros-Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Moreno, Oscar y Omar Tiberti (2013). *Crónica de una utopía teatral. Los teatros independientes de Rosario y sur de la provincia de Santa Fe (1924- 1983)*, Rosario, UNR Editora.
- Moset, José (2012). “Se cumplen 30 años del ciclo Teatro Abierto 82, cuando el país salía de la dictadura”, disponible en: [www.clubdefun.com/las-noches-de-aureliano/](http://www.clubdefun.com/las-noches-de-aureliano/)
- Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1946-1976)*, Buenos Aires, Galerna Libros.
- Presidencia de la Nación (s/f). *Plan Nacional de Cultura 1984-89*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación.
- Tello, Clide (2007). “Rosario”, en Pellettieri, Osvaldo (coord.), *Historia del teatro argentino en las provincias*, Vol. II, Buenos Aires, Galerna Libros-Instituto Nacional del Teatro.
- Unesco (1982). *Informe final. Conferencia mundial sobre las políticas Mondiacult*, México D.F., Unesco.
- Vidal-Beneyto, José (1981). “Hacia una fundamentación teórica de la política cultural”, en *Reis (Revista Española de Investigaciones Sociológicas)*, N° 16.

Wortman, Ana (2001). “El devenir de lo político cultural en la Argentina ¿una nueva cultura o nuevas subjetividades del pensamiento?”, en *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Vol.7, N° 3, septiembre-diciembre.

Yúdice, George y Tobi Miller (2004). *Política cultural*, Barcelona, Gedisa.

### **Palabras clave**

política cultural – política teatral – teatro independiente – Estado – Santa Fe

### **Keywords**

cultural policies – theatrical policies – independent theatre – State – Santa Fe

### **Abstract**

In this paper we propose to track theatrical policies in the province of Santa Fe for the period 1940-1989. For this, we reconstruct the government agenda of cultural policies at the provincial level; we follow a diachronic axis by focusing on the definitions of culture used, the main working lines and the construction of the theatre as a matter of government. Taking into account that actors are one of the fundamental factors in shaping the agenda of government, we will plot the joints between different provincial governments and independent theatre artists from Rosario, the most important center of theatrical production in the province. In this way we hope to provide a global perspective on an unexplored topic for the province of Santa Fe and to include a dimension unaddressed in the work on the subject: the role of artists in shaping the field of cultural policies and its institutions.