

Políticas culturales: el apoyo estatal al teatro durante la transición democrática en Córdoba ¹

Laura Maccioni

Laura Maccioni es docente de la Escuela de Ciencias de la Información.

ESTUDIOS N° 13
Enero-Diciembre 2000
Centro de Estudios Avanzados de la
Universidad Nacional de Córdoba

Los estudios que tienen como objeto las complejas relaciones que se traman entre cultura y política en nuestro país de 1982 a 1990 - período de la última transición a la democracia- coinciden en atribuir la declarada sensibilidad estatal hacia la cultura que se verifica en esos años a dos razones principales.

En primer lugar, en el intento de elucidar lo sucedido durante el Proceso, habría cobrado vigencia una nueva clave explicativa que remitió directamente a la dimensión cultural de la política. A. Wortman la sintetiza al señalar que en ese momento las interpretaciones “en torno a las causas de los reincidentes golpes militares, se orientaban ya no a responsabilizar a grandes poderes o imperialismos, sino que apuntaban a cuestiones de orden micro, desde donde se anudaban las formas de la sociedad autoritaria”². La cuestión de la implementación de una política cultural capaz de generar el afianzamiento de una cultura política democrática se habría presentado entonces, al Estado, como un problema a resolver urgentemente para garantizar la estabilidad del orden constitucional³.

En segundo lugar, esta necesidad estatal de generar una cultura política democrática se habría enfrentado, en el terreno de las condiciones prácticas, con un campo cultural desmantelado: los regímenes políticos que se inauguran a comienzos de la década del '80 se encuentran con una herencia que incluye listas negras, dispositivos de censura, un elevado número

¹ El presente artículo ha sido redactado a partir de algunos de los datos obtenidos en el proyecto en curso “De la transición democrática al ajuste: la política cultural del Estado Provincial de 1983 a 1995”, realizado con beca de CONICOR.

² Ana Wortman, “Repensando las políticas culturales de la transición”, en *Sociedad* No. 9, Buenos Aires, septiembre de 1996, p. 63.

³ Así, en los “Fundamentos” del *Programa Nacional de Democratización de la cultura* implementado por el gobierno nacional puede leerse: “Es precisamente allí, en el terreno de la cultura, donde en definitiva habrá de ubicarse la confrontación entre democracia y autoritarismo, de cuya resolución positiva depende la actual etapa de transición”. *Prondec*, Secretaría de Cultura de la Nación, Bs. As., 1986.

de intelectuales y artistas exiliados o desaparecidos, públicos reducidos, fuerte deterioro de las industrias culturales nacionales y del sistema educativo, más una serie de normas para los medios masivos reveladoras del autoritarismo con que fue concebida la comunicación social por el régimen militar. Como contracara de la preocupación anterior, también la reconstrucción de esta dimensión organizacional de la cultura habría pasado a ocupar un lugar principal en la agenda estatal⁴.

Hoy, dieciocho años después de aquél momento refundacional que fue el retorno al orden constitucional, disponemos de un abundante corpus de textos que analizan las acciones y programas a través de los cuales estos dos conjuntos de problemas intentaron resolverse a nivel del Estado nacional. Sin embargo, prácticamente nada sabemos acerca de los modos en que éstos fueron asumidos por las provincias, en el marco de sus propias instituciones y tradiciones políticas y culturales. Procuero, por tanto, con las líneas que siguen, aportar al estudio de este capítulo de nuestra historia reciente, examinando las relaciones entre Estado y cultura en Córdoba.

Por dónde empezar? La atención explícita que el Estado cordobés le confiere a la actividad teatral de 1983 a 1990 señala una sugerente vía de entrada para nuestro análisis. En efecto, una larga lista de acciones vinculadas al arte dramático, más o menos articuladas entre sí y promovidas o realizadas, en su mayoría, desde la Secretaría de Cultura de la Provincia, aparece como evidencia de un inusual apoyo estatal hacia esta forma artística.

Encabeza esta lista, sin duda, el Festival Latinoamericano de Teatro anunciado apenas un mes después de la asunción de las nuevas autoridades. Su objetivo, según el decreto del Ejecutivo Provincial, será el de “contribuir al reencuentro de la cultura argentina con el conjunto latinoamericano”, “entender la realidad de los países hermanos, asumiendo como propios su errores y aciertos para el enfoque definitivo de un destino común” y “retomar la posición de liderazgo que Córdoba ejerció en el contexto de la cultura nacional y que se corresponde con las raíces de todos nuestros movimientos sociales y políticos”⁵. Organizado bajo la conducción del cordobés Carlos Giménez- director del Festival de Caracas y del elenco venezolano Rajatabla- el evento se realiza en octubre de 1989 y logra una respuesta masiva⁶, que termina confundiendo al Festival con una fiesta por la democracia. Concurren además, destacados elencos teatrales extranjeros- La Fura dels Baus, Rajatablas, Teatro Popular de Bogotá, etc.-y personalidades del arte dramático como Kive Staiff, Hedda Kage, Margaret Kroyden, etc., cuya presencia es entendida por la crítica como el primer paso de una apertura de Córdoba hacia el teatro del mundo. Un Foro de Pensamiento Político Latinoamericano reúne además a políticos

⁴ En este sentido debe interpretarse, por ejemplo, el *Plan Nacional de Cultura* 1984/1989 -que proponía la elaboración de un paquete de leyes que garantizaran jurídicamente el ejercicio de la actividad cultural, tales como las de Patrimonio Arqueológico, de Promoción del Artesano y las Artesanías, de Fomento de las Artes Visuales, del Libro, de Defensa del Patrimonio Cultural y Nacional, del Disco, del Músico, del Teatro, de creación del Ballet Nacional, de Cinematografía, del Doblaje para la televisión, así como la sanción de medidas que dotaran de recursos al empobrecido Fondo Nacional de las Artes-, la creación de instituciones específicas -por ejemplo, el Instituto Nacional del Teatro-, la provisión de instancias de autoorganización -como el Congreso Pedagógico Nacional, el Consejo Federal de Cultura- etc.

⁵ *La Voz del Interior*, 6-3-84.

⁶ Sin contar los asistentes a los espectáculos callejeros, talleres, y foros, el I Festival convoca a 49.779 espectadores (*La Voz del Interior*, 28-10-84).

e intelectuales del continente que enfatizan la importancia de afirmación de la cultura latinoamericana para defender las frágiles democracias que están renaciendo en el Cono Sur.

Este Primer Festival logra cimentar un conjunto de ideas en torno al papel fundamental que le cabe al teatro en el proceso de consolidación democrática, ideas que persistirán largamente en el imaginario colectivo de esos años transicionales. Por un lado, ese papel tiene que ver con la propia naturaleza del hecho teatral, caracterizado por su capacidad “excepcional” para “generar canales de expresión, para movilizar y para urdir actos colectivos de comunicación”⁷, así como también para “concentrar”, de un modo totalizador, los sentidos de la vida social, dando cohesión y consolidando la identidad cultural de una comunidad:

[...] el teatro ha sido siempre la “expresión concentrada” de una cultura: arranca de los mitos, las leyendas, las costumbres, los modos de vida y las experiencias históricas de los pueblos e incorpora y se apropia de todas las manifestaciones artísticas y todas las formas de expresión y de comunicación humanas. [...] Así, el teatro es terreno no sólo de reafirmación sino también de reivindicación de la identidad cultural.⁸

Pero además, en las condiciones en que se encuentra el país tras el oscurantismo de la dictadura, el teatro tiene otras dos misiones que cumplir, la de ponerle fin al “ghetto cultural” en que hemos vivido los últimos años para permitir reconocernos, a través de diversas búsquedas estéticas, en nuestra condición de latinoamericanos, así como también la de impugnar el “concepto conservador de la cultura” que ha negado sistemáticamente las expresiones del interior del país, pues esa definición de “cultura” es la que ha defendido históricamente “la mentalidad de una clase hegemónica [...] que gobernó al país desde el puerto”¹⁰.

Los diez días que conmovieron a Córdoba, documento que recoge las experiencias del Festival, sintetiza estas nociones:

“...en el campo político-cultural el Festival concretó dos grandes expectativas: una de carácter federal y otra de carácter latinoamericano.

Sabido es que por estas latitudes- de manifiestas desigualdades y contrastes violentos, la desproporción entre una metrópoli opulenta y un interior postergado y empobrecido forma parte del paisaje propio del subdesarrollo. La necesidad de promover en las diversas regiones del país polos de desarrollo cultural que permitan una eficaz manifestación de las singularidades provinciales es un hecho por el que se viene bregando desde hace largo tiempo. Y el festival, al establecer un circuito cultural diferente, generado y alimentado desde el interior, se constituyó en ese imprescindible foco que alcanzó proyección internacional. Y lo habitual no es esto ya que por lo general esos circuitos se generan en Buenos Aires.

[...]La integración latinoamericana, esa otra expectativa que el festival logró concretar, era la razón de ser del proyecto mismo. [...] Mediante la realización del festival el pueblo de Córdoba tuvo la posibilidad de conectarse, a través del arte y sus hacedores, con Latinoamérica, que constituye el marco natural de nuestra idiosincracia, de nuestra historia y de

⁷ *Los diez días que conmovieron a Córdoba*, Centro de Documentación Artístico Cultural, Córdoba, 1985, p. 1.

⁸ “El Festival Latinoamericano se ha puesto en marcha”, en *La Voz del Interior*, 5-8-84.

⁹ *La Voz del Interior*, 17-10-84

¹⁰ Reportaje a Carlos Giménez en *La Voz del Interior*, 28-10-84.

nuestra proyección hacia el mundo.”¹¹

Más allá de la euforia localista que trasunta este documento editado con fondos de la propia Secretaría de Cultura de la Provincia, lo cierto es que también la prensa nacional interpreta este evento en el mismo sentido. Así, por ejemplo, en la revista *El Periodista* se lee:

“El Primer Festival Latinoamericano de Teatro que en estos días culmina en Córdoba, tiene el mérito de refrescar algunas útiles certidumbres. Una de ellas, y no la menor, sigue siendo la clásica desconexión establecida entre Buenos Aires y el interior del país, a la que se suma la extrañeza- inquietante- de Buenos Aires ante el resto de América Latina.”¹²

Si bien la propuesta inicial es que el Festival Latinoamericano se celebre cada dos años, la extraordinaria convocatoria de esta primera experiencia alentará la realización de otro festival al año siguiente, esta vez en versión nacional, con el propósito de llevar a cabo un relevamiento de la situación del teatro de todo el país. Es por eso que, además, este Festival incluirá un Congreso Nacional de Teatro que ofrecerá un espacio para discutir la situación del teatro nacional y elaborar propuestas tendientes a organizar el campo y garantizar las condiciones del trabajo de los teatristas. A tal fin, cada provincia enviará dos congresistas así como también deberán hacerlo las asociaciones gremiales. La agenda consigna cuatro puntos a debatir: “Análisis y estudio de los proyectos de ley nacional y provincial de teatro”, “Responsabilidad del Estado frente a la profesión teatral”, “Rol del hecho teatral en la cultura nacional” y “Aportes y recomendaciones para futuros festivales”.

El suceso de este segundo evento, que se suma al del anterior, decidirá la definitiva institucionalización –al menos durante los tres mandatos consecutivos de Eduardo Angeloz- de los Festivales Latinoamericanos en los años pares y de los Nacionales en los impares.

Pero hay más acciones estatales en el ámbito del teatro que deben consignarse en este recuento que- advertimos- no pretende ser exhaustivo sino ilustrativo. En 1986, y como efecto del I Festival Nacional de Teatro, la Secretaría de Cultura de la Provincia crea la Comedia Federal, convocando a actores de las distintas zonas del país que participaron en aquel evento¹³. La Comedia, que aspira a ser un cuerpo estable, trabajará con un singular método: el equipo autorial, actoral, escenográfico y la dirección se instalarán tres meses en Córdoba a fines de preparar, con financiación de la Secretaría de Cultura de la Provincia, el montaje de una obra que resultará de un concurso nacional de dramaturgos y que será estrenada finalmente en el II Festival Latinoamericano a celebrarse ese mismo año. La importancia de la Comedia Federal como cuerpo artístico queda sintetizada en el testimonio de Antonio Germano, su director:

“La idea de formar una Comedia Federal es importantísima porque es un largo proyecto del interior ya que no existe una Comedia Nacional que funcione como tal. La Comedia Nacional trabaja en Buenos Aires, la propuesta es de Buenos Aires, con actores, directores y técnicos de Buenos Aires. El proyecto de la Comedia Federal responde a esta necesidad

¹¹ *Los diez días que conmovieron a Córdoba*, Centro de Documentación Artístico-Cultural. Córdoba, 1985, pp. 1-2. Subrayados en el original.

¹² Revista *El Periodista*, N°7, Buenos Aires, Octubre de 1984.

¹³ Resolución del 30-4-86 firmada por el Secretario de Cultura de la Provincia, Daniel Tieffemberg.

[...] Córdoba era la única provincia del interior con el poder de convocar un elenco federal¹⁴.

Apenas un año dura la iniciativa de la Comedia Federal. Sin embargo, es en el marco del mismo intento de convertir a Córdoba en punta de lanza de un movimiento teatral democratizador en las relaciones capital/interior que debe interpretarse el convenio que las autoridades locales firman en 1990 con la Secretaría de Cultura de la Nación por el cual la IV edición del Latinoamericano abarcará “a las distintas regiones culturales en que se halla dividido el país”¹⁵: Capital Federal, Noreste, Noroeste (Salta), Cuyo (Mendoza), y Patagonia (Chubut). De acuerdo a esta nueva modalidad, todas estas provincias “recibirán elencos argentinos y extranjeros, con cuyo aporte, más el de los elencos de esas regiones, podrán tener su propio festival”¹⁶.

Por otra parte, durante todos estos años los Festivales van proporcionando un espacio para la reorganización del campo teatral nacional. En efecto, la asistencia de personalidades de primera línea dentro del teatro, de público interesado, de medios de comunicación, de elencos, etc. que garantizan estos eventos será aprovechada por instituciones especializadas tales como el Centro de Estudios Latinoamericanos de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), el Centro de Críticos de Espectáculos, la Unión de Marionetistas Argentinos (UNIMA), el Departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, la Asociación Argentina de Actores (AAA), las escuelas de teatro de todo el país y sus estudiantes, entre otras, para la realización de sus propios encuentros, foros de discusión, presentación de investigaciones, etc.

En cuanto a la inserción de Córdoba en América Latina, en septiembre de 1990 Carlos Giménez, en calidad de Coordinador Internacional del Festival Latinoamericano de Teatro, comunica que esta provincia pasará a formar parte de los grandes festivales del mundo: a través del Acuerdo de San José de Costa Rica, este evento local se incorpora a la lista de los más importantes festivales del continente para realizar un proyecto conjunto con vistas al V Centenario del descubrimiento de América de 1992. Consecuentemente, los responsables de los festivales de Montreal, Latino de Nueva York, Internacional de México, Iberoamericano de Bogotá, de Cádiz, Internacional de Caracas y Latinoamericano de Córdoba se comprometen a producir un espectáculo por cada encuentro. Una vez elegidas las piezas, referidas al V Centenario, se trabajará con un elenco local bajo la dirección de un director extranjero. Estos espectáculos recorrerán los festivales mencionados y culminarán su itinerario en 1992, en Sevilla¹⁷. Giménez anuncia además que se han firmado también convenios con URSS e Italia, configurándose así un circuito internacional “que permitirá al festival cordobés tomar carta de ciudadanía en el mundo”¹⁸. Por otro lado, la Secretaría de Cultura de Córdoba propicia en 1989 la

¹⁴ *La Voz del Interior*, 29-6-86.

¹⁵ *La Voz del Interior*, 11-9-90.

¹⁶ *La Voz del Interior*, 11-9-90.

¹⁷ *La Voz del Interior*, 11-9-90.

¹⁸ La idea de la apertura e integración del teatro cordobés en América Latina fue reforzada por las numerosas oportunidades de formación y perfeccionamiento que Giménez gestionará para algunos teatristas locales, cuyo efecto será fuertemente consagratorio, en tanto dichas experiencias tienen lugar en espacios de indiscutible legitimidad. Así, Raúl Brambilla, J.Luis Arce, Jorge Arán, Omar Rezk y Nora Somavilla son invitados en 1984 a participar en el Congreso Internacional de Dramaturgos en el prestigioso Eugene O'Neill Center de Estados Unidos; tenemos también a Rafael Reyeros, cuyo trabajo como escenógrafo para diversos elencos de Caracas-entre ellos el que dirige el propio Giménez- en 1985 y 1987 le significará el logro de importantes premios. Puede

suscripción de un Proyecto de Integración de los Festivales Internacionales de teatro del Cono Sur (FICS) - que para 1991 habrá logrado sumar la participación de los organizadores de los Festivales de Londrina, Sucre, Montevideo, Asunción, Manizales, San Pablo y Campinas-, apuntando con esta iniciativa a crear una Federación Americana de Festivales¹⁹ que contribuya “de manera decisiva al desarrollo del teatro como una expresión artística profundamente identificada con la historia de nuestra región”²⁰.

También en la dirección de la Comedia Cordobesa se manifiesta esta apuesta estatal por destacar el arte dramático local, si atendemos, por ejemplo, a la selección de sus directores: tenemos nombres como Jorge Petraglia en 1984 y 1985, Eugenio Filipelli en 1986, o el mismo Carlos Giménez en 1987. Este último es contratado ese año para dirigir a la Comedia Cordobesa en “El Refinero”, de Sergio de Secco, obra por la cual será seleccionada para participar en el Festival Latino de Nueva York, verdadero hito en la trayectoria del elenco oficial que culmina con elogiosos comentarios de la prensa extranjera²¹. En esa misma gira, además, la Comedia subirá a escena en México DF y en Tabasco, y al año siguiente será invitada a presentarse en el VII Festival Internacional de Teatro de Caracas.

En cuanto al desarrollo y promoción del teatro en Córdoba, varios datos merecen destacarse. A lo largo de todo este período transicional se registra una fuerte intensificación de la actividad de los Cuerpos Oficiales²² pero también una extensificación de la misma, como resultado de la voluntad de la Secretaría de Cultura por incrementar las presentaciones teatrales de esos elencos en los municipios de la provincia, a través de la Dirección de Acción para el Interior creada en 1984. Pero esta intensificación/extensificación de la actividad teatral no se limitó a la sola multiplicación de oportunidades de acceso de los espectadores a las funciones de los elencos oficiales. También estuvo sostenida por la proliferación de talleres y cursos de

mencionarse también la invitación a Jorge Arán –actor de la Comedia Cordobesa- a participar en el Rajatabla durante dos años. Además viajan a la capital venezolana, en distintos momentos y con distintas oportunidades laborales Cheté Cavagliatto, Angel F. Mateu, R. Brambilla, Isabel Quiroga, etc. Este movimiento de teatristas desde Córdoba a Caracas no es realizado por Giménez en su calidad de Coordinador Internacional del Festival, sino a título absolutamente personal. Sin embargo, como en la práctica la figura de Giménez está indisolublemente ligada a la producción del Festival, de alguna manera este flujo importador de ideas, técnicas y teorías sobre el teatro queda asociado a los efectos de inserción que este evento habría hecho posible, esto es, es interpretada como consecuencia del Festival. Así, por ejemplo, en una entrevista inédita del 7-6-99, el actor, director y dramaturgo Raúl Brambilla afirma, haciendo un balance del teatro local en el momento transicional: “Creo que se perdió la oportunidad de insertar a Córdoba en un concierto internacional importante. Creo que en un momento eso fue posible, *los Festivales fueron muy importantes para eso*, la Comedia Cordobesa y varios grupos de Córdoba empezaron a salir internacionalmente” (subrayado mío).

¹⁹ “El objetivo “grande” era establecer una agenda continental de Festivales y una Federación Americana de Festivales uniendo los del sur con los del norte; esta es la misión que tenía yo que realizar en el Sur y Giménez en el Norte, con el Festival de Montreal, Latino de Nueva York, etc.” (Entrevista inédita a Gustavo Santos, Director General de Cultura de 1987 a 1991).

²⁰ “Proyecto de integración de los Festivales internacionales de teatro del Cono Sur”, Londrina, 1991.

²¹ *La Voz del Interior*, 6-9-87.

²² Así, por ejemplo, la Comedia Cordobesa pasa de realizar 63 presentaciones en 1985 a 180 en 1987 para descender a 45 en 1992, y la Comedia Infante Juvenil pasa de 23 a 120 y a 70, en esos mismos años (Fuente: *Anexos a los presupuestos provinciales* de los años 1984 a 1993).

formación actoral auspiciados desde el Estado Provincial – a través del Seminario Provincial de Teatro Jolie Libois, de los Talleres Libres dictados en ese mismo Seminario para el público en general²³, de los talleres abiertos en el interior provincial²⁴ -; espacios estos que, por otro lado, funcionaron no sólo como centros de producción de nuevos actores sino también, y por ese mismo acto de producción de “productores” noveles, como espacios de formación de consumidores más exigentes y sensibilizados hacia la actividad dramática, y por tanto, fuertemente interesados en el “gran” teatro que los Festivales permitían apreciar. En otras palabras, estos talleres no sólo fueron instancias de formación de actores -y, consecuentemente, de los respectivos espectadores-, sino que además estos actores principiantes se constituyeron rápidamente como una demanda relativamente especializada y ávida de información acerca de todo lo concerniente al arte dramático que encontraría luego en los Festivales la ocasión de ser satisfecha.

El énfasis en lo teatral de 1984 a 1990 también puede registrarse en las estrategias que apuntan ya no al objetivo específicamente cultural de formación de actores/públicos, sino a uno más general, relacionado con la intervención y asistencia social a sectores históricamente desatendidos. Así fue el caso de los talleres teatrales ofrecidos en zonas marginales²⁵, en los Hogares de Día para la Tercera Edad²⁶, en los hospitales neuropsiquiátricos de la ciudad de Córdoba y de Oliva²⁷, en las penitenciarías. En este sentido, pareciera que la Secretaría de Cultura logró instalar un modelo de herramienta de democratización- el taller teatral- que fue consecuentemente adoptado e implementado por otras instituciones que debieron también desarrollar acciones en ese sentido como la Secretaría de la Juventud²⁸, la Dirección Provincial de Salud Mental, la Secretaría de Previsión Social, etc.

También en la esfera de la educación, la cuestión de la inserción del teatro en el aula se manifiesta como una preocupación fuerte durante los primeros años de la democracia -lo demuestran la promoción de las presentaciones de la Comedia Infanto- Juvenil y del Teatro Estable de Títeres en las instituciones educativas así como también las actividades que incluye el programa PAICOR Cultura, implementado en las Escuelas Provinciales durante 1988 y 1989²⁹- en un momento en que se subrayan las ventajas pedagógicas de la expresión teatral, al punto de ser reclamada su inclusión como materia curricular en las escuelas públicas³⁰. Tam-

²³ Para ilustrar este punto: en 1986, por ejemplo, asistían 500 personas al Seminario Jolie Libois, entre alumnos del Seminario propiamente dicho y alumnos de los talleres libres. Al año siguiente esta cifra, de por sí elevada, se habrá incrementado a 600. (Fuente: *Anexos al presupuesto provincial* de 1987 y 1988 respectivamente)

²⁴ Dejamos de lado, por acotar nuestro análisis al Estado Provincial, los talleres ofrecidos por los Municipios, tanto en el interior como en la ciudad de Córdoba en centros culturales y barriales, así como también los innumerables talleres y cursos dictados por instituciones privadas, por organizaciones no gubernamentales y sindicatos (talleres del Cispre, de Luz y Fuerza, del AGECE, del Instituto de Educación Cooperativa), por la Universidad Nacional de Córdoba, etc.

²⁵ Véase, por ejemplo, *La Voz del Interior*, 23-5-87; 16-7-88.

²⁶ Véase, por ejemplo, *La Voz del Interior*, 16-11-87.

²⁷ Véase, por ejemplo, *La Voz del Interior*, 26-6-88, 16-8-88, y 14-10-88.

²⁸ Véase, por ejemplo, *La Voz del Interior*, 10-6-84.

²⁹ Al respecto, véase la entrevista al Director de Acción para el Interior, Pedro Pont Vergés, en *La Voz del Interior*, 2-4-88. Por otro lado, se calcula que en 1988 fueron 150 las escuelas públicas favorecidas por el programa PAICOR Cultura, y que en 1989 fueron 500 (Fuente: *Anexos a los presupuestos provinciales* de 1988 y 1990 respectivamente).

³⁰ *La Voz del Interior*, 24-10-85; 28-10-86; 11-10-88.

bién el diseño de una propuesta dirigida específicamente para niños en el marco del Festival de Teatro - el "Latinoamericanito", con entrada gratuita, organizado conjuntamente por la Secretaría de Cultura y la Subsecretaría de la Mujer, el Menor y la Familia³¹-, se inscribe dentro de esta tendencia.

Un dato más en esta lista: a partir, aproximadamente, de 1987, cuando en las distintas zonas de la provincia los talleres teatrales que fueron abriéndose desde el '84 se consolidan al punto de lograr el montaje de algunas producciones propias, las Direcciones de Cultura de los municipios, la mayor parte de las veces con apoyo de la Secretaría de Cultura de la Provincia, llevarán a cabo una profusa cantidad de encuentros destinados a incipientes hacedores de teatro, que por su carácter local no tuvieron gran relevancia, pero que extendieron y multiplicaron este movimiento teatral hacia el interior provincial. Así, se auspician eventos tales como los sucesivos Encuentros Zonales de Teatro entre municipios cercanos (en Jovita, La Calera, Cruz Alta, etc); los Encuentros Provinciales de Teatro Vocacional en Embalse (junio de 1987, mayo de 1988, junio de 1990); el Encuentro Regional de Teatro, en Villa María (julio de 1987); los dos Encuentros de Teatro Callejero en Villa Dolores (enero de 1988 y 1989), la Semana del Teatro en la Escuela en Alta Gracia a partir de 1985, etc.

Por último, ante el estancamiento del debate por la redacción de la ley nacional de teatro, en agosto de 1988 la Legislatura de Córdoba sanciona, con un gesto que se interpreta como de avanzada, la ley 7685, que declara la actividad teatral de interés provincial y crea un Instituto Provincial del Teatro que funcionará en jurisdicción de la Secretaría de Cultura de la Provincia, con sede en la capital y con representaciones en los departamentos del Interior.

Detenemos aquí nuestra lista, no sin antes realizar una aclaración. No se nos escapa que muchas de las acciones vinculadas al teatro que consigna este registro no pudieron sostenerse o se cumplieron sólo a medias. Así, por ejemplo, la Ley Provincial de Teatro consiguió ser sancionada pero nunca fue reglamentada. La iniciativa de la Comedia Federal no pudo soportarse más que por un año. De las dos obras que debía poner en escena Carlos Giménez cuando es contratado como director de la Comedia Cordobesa - "El refidero" y "La Celestina"- sólo se logra montar, por problemas presupuestarios, la primera de ellas. El proyecto anunciado para la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América, tras la enfermedad de Giménez, no llegó a concretarse nunca. El convenio de descentralización del Festival firmado con la Secretaría de Cultura de la Nación se llevó a cabo en 1990 pero no pudo volver a repetirse. El Seminario Jolie Libois estuvo permanentemente cuestionado en su función: se rumorea su cierre³², luego su sustitución por una Escuela Provincial de Teatro que dependa del Ministerio de Educación y que otorgue títulos con validez para la docencia³³. El teatro independiente tuvo ayuda oficial escasa y discontinua.

Sin embargo, y aún admitiendo estas salvedades, lo cierto es que resulta indiscutible que el interés estatal por el teatro durante este período alcanzó ciertamente un nivel desacostumbrado en Córdoba, si tomamos como indicador no la cantidad de fracasos, sino, precisamente, los numerosos intentos en esa materia. Por último podemos, despejando ya toda duda, remitirnos a los recursos que proporcionalmente se le atribuyeron a cada uno de los tres Departamentos- el de Arte Dramático, el de Música, Canto y Danza, y el de Artes Visuales- de la Dirección de Actividades Artísticas dependiente de la Secretaría de Cultura de la Provincia durante los años que estamos estudiando.

³¹ *La Voz del Interior*, 28-9-86.

³² *La Voz del Interior* 5-4-84, 14-11-85.

³³ *La Voz del Interior*, 28-10-86.

	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995
% asignado a Promoción y Difusión del Arte Dramático con respecto al de Música, Canto, Danza y al de Artes Visuales	18,64	19,82	19,67	18,99	21,47	19,10	19,93	19,04	17,05	11,08	12,90	11,02
	79,42	64,72	75,50	77,05	74,56	76,80	74,80	76,78	78,25	85,52	84,29	86,39
	1,92	15,11	4,81	3,95	3,95	4,09	5,20	4,16	4,68	3,39	2,80	2,57

Fuente: Anexos a la Ley de presupuesto de 1984 a 1995

Esta comparación revela la marcada diferencia en las asignaciones presupuestarias para el subprograma Promoción y Difusión del Arte Dramático durante el período 1984/1990 - que alcanza su punto más alto de 21,47% en 1988-, con respecto al ciclo 1991/1995, año este último en que ese valor se reduce a apenas el 11,02% mientras retornan a sus niveles históricos los fondos provistos al Departamento de Música, Canto y Danza: el protagonismo del teatro ya se ha debilitado.

Y llegados a este punto, queda claro que si bien puede, acertadamente, interpretarse este énfasis en lo teatral a partir de aquellas necesidades que la coyuntura transicional le impone al Estado y que señalábamos al principio- esto es, la necesidad estatal de generación de una cultura política democrática, y en consecuencia con esto, de reestructuración del campo cultural-, es evidente que este inusual estímulo involucra, además, otras variables que no tienen que ver con las urgencias estatales sino más bien con los requerimientos del partido gobernante. Porque esta acumulación de acciones que acabamos de mencionar, cuyo efecto más notable fue el de verosimilizar la pretensión de Córdoba de constituirse en referente dramático del país, debe ser puesta en relación con la estrategia electoralista de Eduardo Angeloz, implementada en el transcurso de la contienda por la segunda gobernación en el 87 y por la presidencia en el 89, que apuntó a la producción de una imagen de Córdoba como “diferencia” dentro del mapa nacional³⁴.

Llevada a la esfera de la cultura, esta estrategia habría preferido al arte dramático como su herramienta principal, exigiendo por tanto su efectivo desarrollo a nivel provincial a fin de llegar a constituir lo teatral como un rasgo identitario. Simultáneamente, la otra cara de esta estrategia habría consistido en desplegar este “rasgo” local como terreno propicio para confrontar a Córdoba, reactivando una oposición histórica, con Buenos Aires –oposición que, en el contexto de la caída de las dictaduras en el Cono Sur y la derrota en las Malvinas se superpondrá con aquella otra -Latinoamérica/Europa- intensamente revivida en esos años transicionales- intentando forjar, al menos dentro de los límites de lo teatral, una inversión de estas polaridades capaz de poner de manifiesto la capacidad democratizadora y emancipatoria de un proyecto cultural autónomo encarado por la provincia mediterránea. Las características de las acciones asentadas en nuestra lista anterior admiten, indiscutiblemente, este otro principio de lectura.

³⁴ Acerca de este punto, Horacio Crespo afirma que “hay un tema específico en torno a lo que es la cultura cordobesa, como una particularidad del problema cultural y político argentino. La revista *Plural* n° 13, de marzo de 1989, ha planteado la pregunta: “¿existe el ‘fenómeno Córdoba’?” El gobierno radical, la propaganda política de Angeloz durante los doce años, insistió en esta singularidad de la provincia. Una de las cosas que planteaba esa propaganda era que se trataba de la mejor provincia, la mejor gente. Al margen de la pedantería que significa esto, de hecho se instalaba en algo que la gente creía, operaba sobre la base de una diferencia inteligida por la gente.” (H. Crespo, “Córdoba, *Pasado y Presente* y la obra de José Aricó”, en *Prismas* N°1, UNQ, 1997).

Es entonces bajo esta luz que adquieren su significado pleno las palabras del Coordinador General del Festival, Carlos Giménez, al momento de realizar el balance de la primera edición de esta experiencia, que sellan un pacto de identificación entre teatro, democracia y Córdoba:

“Que un acontecimiento como el Festival de Teatro tenga lugar, y que ese lugar sea Córdoba, demuestra que la gente quiere otra cosa, cree en otra cosa, espera otra cosa, es decir, que quiere todo lo contrario a esa Argentina oligárquica, conservadora y probritánica, sin destino histórico. El Festival Latinoamericano de teatro es la primer gran fiesta, no sólo de la democracia recuperada, es el primer gran acto político excepcional que este país tiene en los últimos cincuenta años. La gente se volcó a la calle y a los escenarios sin convocatorias de ningún signo, sin necesidad de reclamos propagandísticos. Sin promoción. La gente vino a constatar este hecho excepcional: Argentina es parte de América Latina [...] Pero yo creo que se trata, esta vez, de una reforma cultural. Yo he traído aquí una propuesta para hacer de Córdoba un centro dramático nacional, es decir, generar desde aquí un movimiento ético y profesional que modifique las relaciones entre el puerto y el interior. Es fácil. Se hace con poco dinero, se hace básicamente con la voluntad de hacerlo. Es hacer aquí una organización de proyección nacional que convoque a toda la gente creativa del interior del país, que haga un enfrentamiento competitivo, saludable, nacional y divertido con Buenos Aires. Un polo de desarrollo teatral, dos ahora, pero el teatro es la madre de la cultura, la actividad aglutinante y el posible futuro modelo de los festivales de plástica, de música, etc. La cuestión es si los cordobeses tienen agallas para hacerlo. Si el cordobés pierde su complejo de provinciano, si la gente que está en la profesión entiende que el mundo no está entre 27 de Abril y General Paz [...] quizás se hagan grandes cosas.”³⁵

Esa “otra cosa” que se opone a la Argentina “oligárquica, conservadora y probritánica” es otro destino histórico, un destino que realiza las garantías de la democracia porque se opone a la concentración monopólica de poder poniendo en pie de igualdad los intereses de las provincias con los del puerto. Pero también porque se opone a la concentración monopólica de autoridad cultural, al erigir un nuevo principio de legitimidad que consagra las formas expresivas del interior, de fuerte raigambre latinoamericana.

Finalmente, si este destino tiene un artificio- Córdoba-, tiene también un instrumento privilegiado: el teatro, “la madre de la cultura” cuya fecundidad resultará en nuevas iniciativas capaces de sostener y multiplicar el alcance de este proyecto político-cultural alternativo.

Ahora bien: dijimos que esta operación de diferenciación de Córdoba dentro del mapa nacional llevada a cabo durante las dos primeras gestiones de Eduardo Angeloz habría optado, en el ámbito de la cultura, por el teatro. Excedería los límites de este trabajo emprender una profundización exhaustiva en las causas de esta preferencia; ofreceremos, apenas, algunas claves para su comprensión.

En primer lugar, la opción de Angeloz tiene que ver con la memoria de una teatralidad cordobesa generada en los años '60 y '70, cuya singularidad habría incluso permitido acuñar el término de “nuevo teatro cordobés”³⁶, pero violentamente suprimida tras el golpe de Estado

³⁵ *La Voz del Interior*, 28-10-84, subrayado en el original.

³⁶ Entrevista al crítico teatral Alberto Minero, en V. Moll, J. Pinus y M. Flores, *Las lunas del teatro. Los hacedores del teatro independiente cordobés (1950-1990)*, Ediciones del Boulevard, Córdoba, 1996, pp. 147 y ss.

de 1976. Esa singularidad del teatro cordobés se habría expresado en su fuerte vocación de transformación social y política –lo cual haría muy propicio su rescate, luego, en el contexto de la transición democrática- pero también por su capacidad de innovación estética, cualidades éstas que habrían quedado demostradas en los legendarios Festivales Nacionales de Teatro y Encuentros Argentinos de Teatro celebraron en la ciudad entre los años 1967 y 1973³⁷. Al momento de la redemocratización, el recuerdo de esa teatralidad se hará intensamente presente a través de los relatos producidos en el marco del reencuentro de los artistas exilados que regresan con aquéllos que se quedaron y con las nuevas generaciones de actores³⁸. Y aquí merece una referencia aparte el retorno del cordobés Carlos Giménez, mentor de aquéllos

³⁷ Un artículo de *La Voz del Interior* del 18-10-89, año en que el Festival parece peligrar por el estallido hiperinflacionario, se esmera en recordar la importancia de esta tradición de Festivales en Córdoba:

“No es nueva la historia de los festivales en Córdoba, aunque la discontinuidad le haya impreso un velo remoto y confuso. En 1966 el ímpetu de los grupos independientes daba lugar a una semana de adhesión al Día Mundial del Teatro, en la que participaban grupos cordobeses de teatro y títeres. Un año después, en julio, tenía lugar el I Gran Festival Nacional de Teatro, en donde los esfuerzos oficiales y privados se sumaban, restaban y aumentaban para convocar a un público potencial que se convirtió en acto.

Sentados en la vieja y hoy difunta plaza Vélez Sársfield, Carlos Giménez y Carlos Marlé decidieron organizar un festival. Cuentan los memoriosos que el primero, inquieto por naturaleza, le dijo al segundo (actual funcionario) que era imperioso realizar un festival. “Bien, -habría sido la respuesta-, pero ¿quién lo organiza?”, y la otra respuesta: “Vos lo organizás y nosotros lo hacemos”. Y el “nosotros” involucraba a tres o cuatro personas más que habían hecho del escenario el leit motiv de sus vidas y sueños. Así salió y así se reiteró al año siguiente, donde el empuje y las ganas suplían a las “estructuras” y “aparatos”. Y no eran tiempos fáciles, había botas y silencio y presiones.

A pesar de todo, hubo otro y otro más en el 71, famoso no sólo por la presencia de Jerzy Grotowski, pope máximo del momento, sino por escandaletes que pusieron en peligro todo el andamiaje pacientemente armado.

Pero además, otros movimientos se cocinaban en los mismos barrios y así fue que entre 1966 y 1968 se realizaron muestras de teatro popular, a instancias de los grupos que se movilizaban en Villa El Libertador y en otros barrios. Ondas de creación colectiva, de teatro politizado, abundaban en aquel tiempo fogoso que preludearía cruentos estallidos.

Entre el 16 y el 24 de noviembre de 1973, Córdoba es sede de un Encuentro Argentino de Teatro que recibe las visitas de elencos de distintos puntos del país, en el momento en que la Argentina se abría a un nuevo período institucional, quebrado poco después por otro golpe militar y terrible represión. Así se produce y explican los 11 años de silencio, aislamiento y vivir hacia adentro, hasta que en 1984 las ganas de vivir, de creer, de crecer, de crear, vuelven por sus fueros.

De ese 84 hasta hoy han pasado muchas cosas, pero el festival se ha mantenido. Una vez nacional, otra vez latinoamericano, la cuestión es que los encuentros ya se han hecho carne en la gente y aunque con fluctuaciones en la calidad y organización, siguen pugnando por la permanencia en esta Córdoba *que bien se ha ganado el título de capital del teatro*. Porque lo viene haciendo desde siempre, cuando las papas quemaban y cuando se han dejado de comer” (subrayado mío).

³⁸ En los primeros dos años de la transición retornan -algunos para quedarse- Paco Giménez y Graciela Mengarelli (del ex grupo La Chispa), Graciela Ferrari, Roberto Videla, Lindor Bressán y Oscar Rodríguez (del ex grupo LTL), Myrna Brandán y Susana Degoy (docentes del Departamento de Teatro de la UNC), Carlos Giménez (del ex grupo El Juglar), entre otros.

primeros festivales cordobeses del '60 y '70. Tras su estadía forzosa en Venezuela, Giménez reaparecerá en Córdoba, constituido ahora como el organizador del más importante evento teatral de Latinoamérica y uno de los más relevantes a nivel mundial -el Festival Internacional de Caracas-, ofreciendo tanto a políticos como a artistas la oportunidad de replicar Caracas en esta provincia; lo cual posibilitará que esta memoria teatral se conjugue, por una operación de proyección simbólica, con la imagen de un destino que por derecho propio debió haberle esperado a Córdoba pero que, por las circunstancias históricas, sólo pudo realizarse en el exilio.

Parecería entonces que la densidad simbólica que lo teatral asume en Córdoba habría posibilitado la apropiación de esta expresión y de todo lo relacionado a ella por parte de los funcionarios de Cultura del gobierno radical para llevar a cabo operaciones diversas que terminarán, no obstante, integrándose en un nudo apretado de significaciones. Así, por su larga historia de compromiso con la construcción de un nuevo orden social, lo teatral puede ser retomado en el presente de la transición, para ser constituido en instancia privilegiada del alumbramiento del "hombre nuevo", defensor de la cultura política que la democracia reclama. Lo teatral cuenta, además, con una tradición de organización colectiva—de festivales, grupos, asociaciones, escuelas y seminarios, circuitos de crítica, públicos— que facilitaría la tarea de su reestructuración como "campo". Lo teatral permite imaginar un futuro que continúa y a la vez supera el pasado, y que se torna posible apelando a la experiencia como productor teatral que ha adquirido Giménez en Venezuela; y, en fin, lo teatral puede, por todo esto, ser manipulado políticamente al punto de ser investido como rasgo identitario, y por tanto, diferenciador, de Córdoba, asignándole a esta provincia un lugar en el país y en América Latina.

Dijimos, al comienzo, que intentaríamos avanzar en el análisis de las relaciones entre Estado provincial y cultura en nuestra provincia en los años de la transición a la democracia. El examen de las numerosas intervenciones estatales en el ámbito del teatro permiten postular que esta expresión artística habría sido particularmente apta para ofrecer una respuesta apropiada a los requerimientos estatales pero también a los afanes electoralistas del partido gobernante, y ello en virtud de las significaciones múltiples que condensa lo teatral en Córdoba.

Significaciones que, sin duda, vuelven a actualizarse, de un modo u otro, en momentos en que la Agencia Córdoba Cultura produce el Primer Festival de Teatro del Mercosur, dando muestras de un (nuevo) intento de revivir la memoria cultural local. Pero esta es otra historia.

Bibliografía

- Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, FCE, México, 1993.
- AA. VV., *Escenarios de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988.
- AA. VV., *Reflexiones sobre el teatro latinoamericano del siglo veinte*, IITCTL, Galerna, Bs. As., 1989.
- AA. VV., *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Eudeba, Bs. As., 1988.
- Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960/1983*, CEAL, Bs. As., 1986.
- Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Nueva Visión, Bs. As., 1991.
- Z. Bauman, *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*, UNQ, Bs. As., 1997.

- Ricardo Bertone, "La problemática del teatro independiente en Córdoba". en *Revista de Crítica e Investigación teatral*, N°3, Fundart, Bs. As., 1987.
- Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Grijalbo, México, 1990.
- Joaquín Brunner, *Un espejo trizado .Ensayos sobre cultura y políticas culturales*, FLACSO, Sgo. de Chile, 1988.
- Joaquín Brunner, y Angel Flisfich, *Cinco estudios sobre los intelectuales y las instituciones de la cultura*, FLACSO, Sgo. de Chile, 1985.
- Marcelo Cavarozzi, *Autoritarismo y democracia.La transición del Estado al mercado en la Argentina*, Ariel, Bs. As., 1996.
- Centro de Estudios para la Argentina moderna, *La propuesta de Angeloz. Ideas para el futuro argentino*, Grupo Editor Latinoamericano, Bs. As., 1989.
- Horacio Crespo, "Identidades/diferencias/divergencias: Córdoba como ciudad de fronteras. Ensayo acerca de una singularidad histórica", en Carlos Altamirano (ed.) *La Argentina del Siglo XX*, Ariel, Bs. As., 1999.
- Horacio Crespo, "Córdoba, *Pasado y Presente* y la obra de José Aricó", en *Prismas*, N°1, UNQ, 1997.
- Néstor García Canclini (editor), *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México, 1987.
- M. Garretón, S. Sosnowski y B. Subercasseaux, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Oscar Landi, *Reconstrucciones. Las nuevas formas de la cultura política*, Puntosur, Bs. As., 1988.
- Oscar Landi, "Cultura y política en la transición democrática", en Oszlak, 1984.
- José Marial, "Teatro en las provincias", en AA.VV.: *Escenarios de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988.
- Víctor Moll, Jorge Pinus y Mónica Flores, *Las lunas del teatro. Los hacedores del teatro independiente cordobés (1950-1990)*, Ediciones del Boulevard, Córdoba, 1996.
- J. Nun y J. Portantiero (comp.), *Ensayos sobre la transición democrática en Argentina*, Puntosur, Bs. As., 1987.
- Roxana Patiño, "Democratizar/modernizar. Los suplementos culturales en la transición argentina", en *Rev. Hyspamérica*, N°78, Univ. Maryland, 1997.
- Oscar Oszlak (comp.), *Proceso: crisis y transición democrática*, CEAL, Bs. As., 1984.
- G. O'Donell, "Democracia en la Argentina: micro y macro", en Oszlak (comp.), 1984.
- B. Sarlo, "Políticas culturales: democracia e innovación", en *Punto de Vista*, N° 32, Abril-junio 1988, pp. 8-14.
- Halima Tahan, "Presencia de Brecht: utopías en la práctica teatral de Córdoba (1969-1976)", Primera y Segunda parte, *Rev. Estudios*, N° 2 y 3, CEA, UNC, Años 1993 y 1994.
- Eliseo Verón, *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona, 1987.
- Silvia Villegas, *Una teatralidad cordobesa nacida en los sesenta*, Mimeo, Córdoba, 1998.
- Raymond Williams, *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*, Paidós, Barcelona, 1982.
- Ana Wortman (comp.), *Políticas y espacios culturales en la Argentina*, Oficina de Publicaciones del CBC, UBA, 1997.
- Ana Wortman, "Repensando las políticas culturales de la transición", en *Sociedad*, No. 9, septiembre de 1996, pp. 63-84.
- Nora Zaga y Adriana Musitano, *Dos veces libre. Los LTL de los agonismos y antagonismos a las liberta-*

des pedagógicas y estético políticas, Mimeo, Córdoba, 1998.

Hugo Zemelman (coord.), *Cultura y política en América Latina*, Siglo XXI, México, 1990.

FUENTES DOCUMENTALES

Plan Nacional de Democratización de la cultura 1984/1989. Secr. de Cultura de la Nación, Bs.As, 1984.

Programa Nacional de Democratización de la Cultura. Secr. de Cultura de la Nación, Bs. As, 1986.

Proyecto de integración de los Festivales internacionales de teatro del Cono Sur, Londrina, 1991.

Ley de presupuesto y anexos a la jurisdicción del Ministerio de Educación y Cultura. Años 1983 a 1991.

FUENTES HEMEROGRAFICAS

AA.VV., *Los diez días que conmovieron a Córdoba*, Centro de Documentación Artístico -cultural, Córdoba, 1985.

Revista *Conjunto*, La Habana, Casa de las Américas, de 1984 a 1995.

Revista *Espacio de crítica e investigación teatral*, Buenos Aires, FUNDART, de 1984 a 1994.

Diario *La Voz del Interior*, de 1982 a 1991.

Revista *El Periodista*, octubre de 1984.

Diarios *Clarín* y *Nación*. Septiembre, octubre y noviembre de 1984 a 1991.

ENTREVISTAS

Entrevistas inéditas a Gustavo Santos, Rafael Reyeros, Raúl Brambilla, Ana María Mazza y Jorge Pinus.