.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesis de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Del Teatro Universitario de Buenos Aires al Centro Cultural Ricardo Rojas : apuntes sobre Teatro, Universidad y Memoria durante el Terrorismo de Estado y la transición democrática. (1974-1985)

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Mariano Ugarte

Mariana Baranchuk, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2019

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Comunicación Social

Del Teatro Universitario de Buenos Aires al Centro Cultural Ricardo Rojas. Apuntes sobre Teatro, Universidad y Memoria durante el Terrorismo de Estado y la transición democrática. (1974-1985)

TESINA DE GRADO

Autor: Mariano Ugarte
Tutora: Mariana Baranchuk

-Buenos Aires, julio de 2019 -

Agradecimientos

A los profesionales apasionados, docentes,
colegas, compañeros, que en algún momento
de esta investigación me tendieron una mano
y me contagiaron, sin saberlo, la inspiración:
Jorge Dubatti, Esteban Ierardo, Fabián Kovacic,
Lila Luchessi, Ingrid Sachrman, Diego de Charras,
Chino Sanjurjo, Teresita Vargas, Mariana Baranchuk.

Índice

Introducción: La pregunta por un teatro del pasado reciente 6

Caminos de lectura propuestos (A modo de propuesta metodológica)..... 8

Corpus de análisis 9

Hacia el cierre 12

Capítulo 1: A modo de marco teórico - Posibles recorridos 13

1.2 - Tipos de regímenes y sus políticas públicas 15

1.3 - La transición democrática, una nueva subjetividad. La construcción de la Memoria. 18

Capítulo 2: El surgimiento del Teatro Universitario en el marco de la derechización de la Universidad de Buenos Aires durante la democracia restringida. (1974 – 1975) 22

2.1 - La muerte de Perón, el contexto político social..... 22

2.2 - De la Universidad Nacional y Popular del 73 a la Misión Ottalagano 24

2.3 - Nace el TUBA en la Avenida Corrientes – Sus directores en el campo de la cultura universitaria de Buenos Aires y su vinculación con la Fuerza Aérea. 26

2.3.1 Carlos Salas, de la Fuerza Aérea a la Dirección de cultura de la UBA 28

2.3.2 Ariel Quiroga, del teatro independiente a la Universidad de Buenos Aires .. 30

2.4 - El TUBA en escena: obra inaugural y la conformación del elenco..... 33

2.5 - Tiempo de huidas, repertorio, ensayos y conferencias en el cierre de la democracia restringida. 36

2.5.1 Ensayos y revisionismo histórico 38

2.5.2 Azcuénaga 280, la nueva sede del TUBA 38

Capítulo 3: El TUBA durante el Terrorismo de Estado. Prohibiciones, censura y desapariciones. Entre la complicidad y la resistencia cultural (1976 -1977) 41

3.1 –El golpe de Estado, la implementación del aparato represivo y el teatro. 41

3.2 - La Doctrina de Seguridad Nacional, la política del extermino y la desaparición. 45

3.2.1 - La censura. “No se preocupe... son los muchachos”. 46

3.3 - El Teatro Universitario de Buenos Aires como espacio político..... 48

3.4 – La política cultural en los teatros oficiales. El caso del TUBA en el Teatro Nacional Cervantes y el teatro de repertorio. 50

3.5 - El TUBA en escena. La temporada 1977: el éxito de *La ofensiva* y Teatro leído. 53

3.5.1 – “El Teatro Universitario de Buenos Aires un centro cultural abierto a la comunidad”. El anhelado e hipotético antecedente del Rojas en Corrientes 2038. 54

Capítulo 4: Teatro universitario, fútbol y represión. Entre lo popular y la manipulación política, hacia la deslegitimación del gobierno militar. (1978- 1981)57

4.1 – 1978: El año del Mundial y la deslegitimación de la dictadura militar. La construcción de los públicos, entre el sentir popular y la manipulación política. 57

4.1.1 – El TUBA en escena. Temporada 1978. 58

4.2 – Los argentinos Somos Derechos y Humanos. Entre el exilio o el silencio..... 60

4.2.1 - De Chéjov a la Revista Mundo Policial, el caso de Else Waag. 63

4.2.2 - La prohibición de Büchner I: *Leonce y Lena* 64

4.2.3 - La prohibición de Büchner II: *Woyzeck* 65

4.3 – 1979: Empezar de nuevo. Un incendio y la jerarquía de teatro. 67

4.3.1 - Hacia Moliére en la oscuridad 70

4.3.2 – El TUBA en escena. La prohibición de Victoria Ocampo y un rectorado occidental y cristiano. 71

4.4 – 1980: Los nuevos espacios para la experimentación teatral. 75

4.4.1 - La Cancha: un espacio a conquistar 76

4.4.2 – La experiencia del Teatro de cámara y las tres zonas operativas 77

4.4.3 - Las puestas en el gimnasio: del avestruz acuático a Chéjov 78

4.4.4 - Miedos y soledades de la “nueva” sala 79

4.4.5 – Algunos conflictos internos. La multa por pegar papeles y el enigma de los bancos 80

4.4.6 – El TUBA en escena. Cierre de temporada con Fedra y de nuevo al Cervantes 82

4.5 – 1981: El campo teatral hacia Teatro Abierto 83

4.5.1 - El intento de solidaridad con Teatro Abierto. Cierre de la temporada 1981 86

4.5.2 - Synge y Chéjov: Clásicos contemporáneos 88

4.5.3 – La ruptura entre Quiroga y Salas, entre el civil y el exmilitar de la Fuerza Aérea 88

4.5.4 - El TUBA en escena. El logro de *Stéfano* 89

4.5.5 – La renuncia de Quiroga y la ilegalidad del Teatro Universitario 90

Capítulo 5: La reconfiguración de lo teatral y lo universitario en la Buenos Aires de los 80. El TUBA durante la transición democrática. De Malvinas a las urnas (1982 – 1985) 92

5.1 - Hacia la inexistencia del TUBA. La guerra de Malvinas y el retorno al Estado de derecho 92

5.1.1 - García Venturini, el nuevo Director de Cultura y su vinculación con el grupo Perriaux, usina intelectual de la dictadura 93

5.1.2 – 1982: La última temporada completa 96

5.2 - Una nueva dramaturgia en el contexto de Malvinas 98

5.2.1 – Hacia la desarticulación del elenco, entre el desgaste y la falta de apoyo institucional 101

5.2.2 - "¡*Queremos estar en la Universidad*!" 104

5.3 – El Teatro Universitario durante la descomposición militar 105

5.3.1 - Construyendo al espectador y la propuesta del elenco para la temporada 1983 106

5.3.2 – El TUBA en escena. La novena temporada. *Tiempos de aparatos* y la muerte de Argentina 107

Capítulo 6: El TUBA durante la transición democrática. Del Teatro Universitario al Centro Cultural Ricardo Rojas. El rol de Franja Morada en la conducción política. ..... 110~~109~~

6.1 – El elenco en el marco de la apertura democrática y las causas de su desarticulación 110

6.1.1 - "*La peor de las subversiones posibles*" 112

6.1.2 - El último pedido a García Venturini 114

6.2 – El TUBA hacia el Rojas. Franja Morada y una nueva política cultural universitaria 116

6.3 - El TUBA en democracia. El elenco en el olvido 121

A modo de conclusión (Aproximaciones) 127

Apéndice 130

Actores integrantes del elenco 130

Obras puestas en escena 131

Puestas no oficiales del elenco 133

Bibliografía 134

Anexo ..... 140~~139~~

Desde la esencia a la forma ..... 140~~139~~

Anexo Fotográfico ..... 142~~141~~

Introducción: La pregunta por un teatro del pasado reciente

A partir del rescate historiográfico del Teatro Universitario de Buenos Aires (TUBA) nos proponemos indagar en los procesos de construcción de subjetividad y sentido que se llevaron a cabo en el campo teatral-universitario de la Ciudad de Buenos Aires, en el marco de las políticas públicas implementadas en materia cultural desde 1974 hasta 1985[1].

El Teatro Universitario de Buenos Aires (TUBA) desarrolló su actividad artística desde 1974 hasta 1984[2]. El elenco nació en el marco de la llamada "derechización" de la Universidad de Buenos Aires, luego de la muerte de Perón, durante la gestión de Alberto Ottalagano como rector[3] y se afianzó en su labor artística durante la represiva UBA de la dictadura (1976-1983). Su desarticulación coincide con el retorno del Estado de Derecho y con el nacimiento del Centro Cultural Ricardo Rojas, que se constituiría como foco juvenil de la cultura porteña durante la llamada primavera democrática, cuando la agrupación estudiantil Franja Morada conducía la política universitaria.

El Teatro Universitario de Buenos Aires existió en años signados por la violencia institucional, la efervescencia política, la Triple A, la implementación del terrorismo de Estado, los secuestros, los asesinatos, las torturas, la censura, los exilios, la implementación de un modelo económico de salvaje exclusión. También fue el período de la lucha descarnizada por modelos de mundo, de banderas, de utopías. Durante la transición democrática el TUBA fue borrado de la memoria institucional, de la memoria social y colectiva.

Nuestra investigación recorre tres andariveles que se yuxtaponen: por un lado 1) desde una perspectiva ligada a la sociología del arte y la cultura describiremos la historia de

[1] Aclaramos que analizaremos las políticas culturales hasta 1985, pero entendemos que la transición democrática argentina se desarrolla de 1982 hasta 1989 aproximadamente.

[2] Principalmente en la sede de la Facultad de Psicología, en Avenida Corrientes 2038 de la Ciudad de Buenos Aires, el mismo edificio donde funciona desde 1985 el Centro Cultural Ricardo Rojas dependiente de la UBA

[3] Alberto Eduardo Ottalagano en 1974 es designado rector interventor de la Universidad de Buenos Aires por el entonces ministro de Educación y Justicia Oscar Ivanissevich. Durante su gestión en la UBA accedieron a los Decanatos representantes del catolicismo más conservador, y se agudizó la vigilancia y la persecución en los claustros universitarios. Se restablecieron el ingreso restrictivo y los cupos, se persiguió y despidió a miles de docentes y no docentes. *"Con su gestión advino una serie de interventores, incluso de corte declaradamente fascista, que ejercieron una labor de disciplinamiento dentro de las universidades nacionales"*. (Perel, Raíces y Perel, 2006:pag). Fue miembro de la Alianza Libertadora Nacionalista. Se declaró públicamente ultracatólico, fascista y de ultraderecha, llegando a reivindicar el accionar de Adolf Hitler en la Alemania nazi. Murió en 1998. Ver AA "La muerte de un fascista declarado". En Diario Clarín, Buenos Aires, 23 de octubre de 1998.

este elenco de acuerdo a un orden cronológico, vinculando en cada uno de sus capítulos el contexto y las políticas públicas implementadas en los diferentes procesos políticos: la democracia restringida durante el gobierno de María Estela Martinez de Perón (1974-1976), la dictadura cívico militar (1976-1983) y el comienzo del retorno al Estado de Derecho con el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1985; 2) Por otro, describiremos críticamente y analizaremos las tensiones existentes dentro y entre los campos: universitario, político, cultural y teatral; 3) y finalmente, estableceremos aproximaciones sobre los procesos de memoria y de olvido instaurados durante la llamada transición democrática.

Tratamos de dar respuesta a una serie de preguntas: ¿Cómo se inserta el elenco en el marco de las políticas culturales impuestas en el período a analizar? ¿Cuáles fueron las continuidades y las rupturas en el campo teatral-universitario en los diferentes procesos políticos (1974-1976), (1976-1983), (1983-1985)? ¿Cómo se posicionó el elenco frente a los diversos contextos? ¿Qué relación tuvo con las Fuerzas Armadas? ¿Fue un elenco cómplice del régimen militar? ¿Se constituyó como un espacio artístico-político alternativo? ¿Cómo convivió con las experiencias del campo teatral de la época? Y luego de su desarticulación, ¿por qué no hay registro alguno del paso del TUBA en la Universidad de Buenos Aires? ¿Qué fue de aquellos jóvenes estudiantes y actores? ¿El Centro Cultural Ricardo Rojas se fundó desde el olvido del pasado reciente de la mano de las políticas de La Franja Morada? ¿Por qué la historia "oficial" no documentó o archivó las actividades realizadas en ese edificio antes de 1985? ¿Por qué después de más treinta años el Centro Cultural Ricardo Rojas no se interroga por este período?[4]

Este trabajo intenta despegarse de algunos de los numerosos trabajos sobre la memoria, de aquellos reaccionarios en torno a la teoría de los dos demonios o las que se fundan en el absurdo de la idea de que "todos fuimos responsables", pero también de aquella producción bibliográfica y documental que rememora tiempos heroicos de militancia revolucionaria. La investigación intenta reconstruir el relato de mujeres, hombres e instituciones en la complejidad de su época. Entendiendo al teatro como un forma de producción simbólica, un dispositivo de poder, un acontecimiento transformador de la

[4] Por ejemplo La historia de los 25 años del Rojas, relata que la adquisición del inmueble había sido aprobada hacia fines de 1965, durante la gestión del rector In. Hilario Fernández Long, y a partir de mayo de 1966 fue destinado a organismos de la UBA; entre otros el círculo Médico Argentino y el Centro de Estudiantes de la facultad de Medicina. Solo relata que "*Desde 1975 se desarrollaron de manera provisoria las actividades de los alumnos que cursaban las carreras de Sociología y Psicología".* (Calzón Flores, Comp. 2009: pag)

realidad en un contexto específico. Intentamos rescatar la historia de actores y estudiantes universitarios. Su accionar nos invita a pensar, desde el presente, en las tensiones y pujas por la memoria y por la resignificación del pasado cercano, como así también nos interroga - desde las marcas que perduran en el cuerpo social en tiempos democráticos - sobre aquello, de orden ideológico, que habita en la capas de nuestra sociedad y que posibilitó el horror genocida de la última dictadura militar.

Esta investigación parte del deseo de saber qué pasó, en qué lugares, cómo, por qué y quiénes fueron sus protagonistas. Los hechos golpearon su escritura Sostenemos que esta investigación se inicia a partir de un razonamiento abductivo. En el sentido de Pierce **"***La abducción parte de los hechos sin, al principio, tener ninguna teoría en particular a la vista aunque está motivada por la idea de que se necesita una teoría para explicar los hechos sorprendentes (...) la abducción persigue una teoría.* [mientras que] *La inducción anda buscando los hechos. En la abducción la consideración de los hechos sugiere las hipótesis"* ((Pierce; en Sebeok, 1987).

Caminos de lectura propuestos (A modo de propuesta metodológica)

Los abordajes de orden teórico están anclados –salvo excepciones – en el "Capítulo 1 - A modo de marco teórico". Allí se aborda cómo analizamos al teatro, definiendo a este arte como una forma particular de producción simbólica, en relación con las condiciones de su circulación y el consumo de bienes culturales. También definimos las políticas públicas y analizamos y detallamos la vinculación del elenco con las políticas implementadas en el campo cultural en general y en la Universidad en particular. Los capítulos siguen un orden cronológico, donde se describen el contexto político, económico y social y las disputas de los actores sociales de la época. Desde ya abordamos las líneas principales de la implementación del Terrorismo de Estado, y su aparato represivo, teniendo en cuenta sus antecedentes y sus continuidades durante la transición democrática.

Este trabajo es resultado de lo que preferimos denominar una "investigación periodística histórica" (Aguilera Povedano y Durán Mañes, 2014). Entendiéndola como una metodología "*sistemática, en profundidad y original, que en general implica revelar un secreto (…) Muchos señalan que la práctica a menudo también implica un uso intensivo*

de datos y registros públicos, con un enfoque en la justicia social y la rendición de cuentas" (Kaplan, 2013)

La recolección de datos, el análisis del material recabado, las entrevistas realizadas, el chequeo de fuentes, la estructura narrativa y algunos giros en la escritura de este trabajo van esa dirección. Perseguimos siempre develar un secreto, despejar las capas geológicas que esconden un hecho histórico, un acontecimiento artístico, que se anida en el olvido.

El corpus de esta investigación está formado por documentación oficial, informes internos institucionales, críticas en medios nacionales, fotografías, programas de mano, viejas salas, videos, planos, habilitaciones; se accedió a correspondencia y archivos privados; se realizaron entrevistas en profundidad, charlas; se visitaron hemerotecas, bibliotecas; se escucharon audios de obras, programas de radio; pero siempre cambiando el foco de lo macro a lo micro y viceversa. Es el método que encontramos indispensable para pensar y actuar sobre la red de significación en que se inserta un acontecimiento teatral y para descubrir las tensiones en la construcción de la memoria.

Corpus de análisis

a) Entrevistas realizadas

- Ariel Quiroga, Director del TUBA de 1974 a 1984. Jubilado civil de la Fuerza Aérea;
- Guillermo Oliveri, actor, integrante del elenco de 1981 a 1983. Ex secretario de Culto de la Nación.
- Daniel Toppino, actor, integrante del elenco de 1977 hasta 1982. Actualmente es actor.
- Gustavo Manzanal, actor y dramaturgo, integrante del elenco de 1981 hasta 1984. Actualmente es docente, actor y director teatral.
- Daniel Hadis, actor y dramaturgo, integrante del elenco desde 1981 a 1984.

b) Memorias y archivos personales

- Cartas personales de Ariel Quiroga (Entre 1974 a 1985)
- Informe del Departamento de Teatro – UBA. 1974/1975/1976.

- Memoria Institucional Teatro Universitario de Buenos Aires, UBA, 1977.
- Plan interno del Departamento de Teatro – Dirección de Cultura de la UBA 1978.
- Memoria Institucional Teatro Universitario de Buenos Aires, UBA, 1979/1980/1981/1982.
- Reseña de la actividad desarrollada por el Departamento de Teatro. 1980.
- Plan interno del Departamento de Teatro – Dirección de Cultura de la UBA 1983.
- Gacetillas de prensa: 1975 a 1983.

c) Normativas

- Ley 21.349, (Campeonatos Mundiales De Futbol-Ente Autárquico Mundial 78).
- Ley 11.723 (Ley de Propiedad Intelectual).
- Ley Nº 12.910 (Obras contratadas por el Estado).

d) Resoluciones internas – UBA

- Expediente Nº 256.926/1980 (C. de Psicología Sumario por perjuicio patrimonial).
- Resolución Nº 1519 – 1979. (Licitación de obra Av. Corrientes 2038).
- Legajo Nº 54255 - 1974. (Contratación de Ariel Quiroga como Jefe de Departamento de Teatro de la UBA).
- Legajo Nº 54255 – 1979. (Contratación de Ariel Quiroga como Director de Teatro de la UBA).
- Expediente 9461/77 - 1983. (Renuncia de Ariel Quiroga)
- Resolución Nº 1134 - 1986. (Aceptación de renuncia)
- Resolución 942/1984 Rectorado de la UBA (Reasignación del inmueble de Av. Corrientes 2038 – pasa de la Carrera de Psicología a ser utilizado por la Secretaría de Bienestar Estudiantil y extensión Universitaria).

e) Diarios y revistas

- "La Asociación de Economistas y su labor académica". En diario La Nación, Buenos Aires, 29 de noviembre de 1968.

- "Asunción de la Presidencia de Estela Martínez de Perón". En diario Noticias, Buenos Aires 2 de julio de 1974.
- "Nómbrose ayer al titular de Justicia". En diario La Nación, 2 de enero de 1977.
- *Clásicos en el teatro universitario.* En la revista Pájaro de fuego, N°4, enero/febrero de 1978, Buenos Aires.
- "Digno esfuerzo de un elenco universitario". En diario La Nación, Buenos Aires, 22 de marzo de 1978.
- "Editorial - Mundial 1978. La fiesta de todos". En diario La Nación, Buenos Aires, 26 de junio de 1978.
- "Moliere en el Teatro Universitario de Buenos Aires". En el diario La Nación, Buenos Aires, 28 de abril de 1979.
- "Moliere por universitarios". En diario La Prensa, buenos Aires, 7 de junio de 1979.
- "Euforia popular por la recuperación de las Malvinas". En diario Clarín, Buenos Aires, 3 de abril de 1982.
- "Desaparece el Teatro de la Universidad". En diario Clarín, Buenos Aires, 11 de junio de 1983.
- "Entrevista a actores universitarios". En diario La Opinión, Buenos Aires, 14 de junio de 1983.
- "Se disolvió el Teatro de la Universidad". En diario La Nación, Buenos Aires, 16 de junio de 1983.
- *Debate abierto 83*. En Revista Humor, N°115, octubre de 1983, Buenos Aires.
- "El Rojas cumple 15 años". En diario Clarín, Buenos Aires, 15 de junio de 1999
- "Compromiso con el Teatro". En diario Clarín, Buenos Aires, 22 de agosto de 2004.
- "La UBA a la sociedad argentina". En diario La Nación, Buenos Aires, 22 de septiembre de 2004.

f) Archivos sonoros

- Programa "La Universidad, la Cultura y Usted" - Dirección de Cultura de la UBA en LRA- Radio Nacional. (Años: 1977, 1978, 1979, 1980, 1981).
- Archivo personal. Obras en cassetes 1978,1979,1980,1981,1982,1983,1984.

Hacia el cierre

En las Conclusiones arriesgamos algunas respuestas al porqué de la selección social e institucional de mantener un acontecimiento del pasado cercano en el silencio y cuáles fueron los mecanismos en la construcción de la memoria durante la transición democrática. También aportamos, a partir de nuestro objeto de estudio, una conclusión sobre las continuidades y rupturas de las políticas culturales en el período analizado y el rol fundamental que tuvieron las políticas de clausura sobre el pasado reciente, llevadas a cabo durante la transición democrática, en la conformación del campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires durante la posdictadura.

Como dijimos, este trabajo intenta develar un secreto, se pregunta por qué tiene la entidad de secreto, cómo se construyó el mismo, y si en esa construcción – que es de orden social y estructural – no se encuentran las marcas que, por un lado, permitieron y sustentaron el desmoronamiento de la sociedad argentina durante la dictadura militar, y que por otro lado, fueron parte de la fragilidad institucional durante la transición hacia la democracia.

Capítulo 1: A modo de marco teórico - Posibles recorridos

En el presente capítulo desarrollamos el modo de análisis del teatro, definiendo a este arte como un acontecimiento convivial, pero también como una forma particular de producción simbólica, en relación con las condiciones de su circulación y el consumo de bienes culturales. Pensamos y definimos las políticas públicas y analizamos y detallamos la vinculación del elenco con las políticas implementadas en el campo cultural en general y en la Universidad en particular. Definimos las políticas culturales de la época. Realizamos asimismo, una descripción del contexto en el período a analizar y de los actores sociales y sus disputas y, por último, esbozamos las líneas principales de la implementación del Terrorismo de Estado y las características de la construcción de la memoria durante la transición democrática.

1.1 - Abordajes de un teatro del pasado reciente. El teatro como forma de producción.

El investigador y crítico teatral Jorge Dubatti plantea que *"la historia del pasado teatral es en realidad la historia del teatro perdido"* (Dubatti, 2003:19). Entendiendo al teatro como un acontecimiento artístico convivial, irrepetible, efímero, que necesita de cuerpos presentes para su realización, un encuentro de actores y espectadores que se da "aquí y ahora". Nuestro objeto de análisis, un elenco que desarrolló su actividad hace más de 40 años, desde esa perspectiva, es un teatro perdido. Sin embargo, el teatro como toda práctica artística es parte de la producción simbólica de la sociedad en un determinado momento. La producción teatral como todo artefacto cultural, puede ser abordada desde diferentes vertientes: como código o sistema de reglas, desde una antropología estructural; como ideología y concepción del mundo, por la tradición marxista; "como esquemas interiorizados" para la sociología de Bourdieu. También se puede abordar al teatro desde una concepción simbólica, de acuerdo con Clifford Geertz, quien entiende a la cultura, en primera instancia, como un conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad, y como la organización social de sentido, de acuerdo a significados *"históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas, en virtud de las cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias"* (Geertz, 1973:5). Teniendo esto en cuenta y

sin despreciar los debates en torno a las formas de concebir a la cultura, y entendiéndolas como enfoques complementarios, en este trabajo nos proponemos abordar la cultura, - y a nuestro objeto de estudio en ella- como un proceso de continua producción, actualización y transformación de modelos simbólicos a través de la práctica individual y colectiva, en contextos "*históricamente específicos y socialmente estructurados*" (Giménez Montiel, 2005:75)

Como sostiene García Canclini, "*Hablaremos de las prácticas simbólicas en relación con sus condiciones materiales de producción, como formas de producción"*. (García Canclini, 1998: 14

El hecho artístico como forma de producción particular está condicionado por las maneras de circulación y consumo de bienes culturales. *"Ya no es posible idealizar al artista como genio, sacralizar sus obras, atribuir el goce que ofrecen a la inspiración o a virtudes misteriosas que nada deberían al contexto social".* (García Canclini, 1998: 11)

No podemos pensar al teatro desde la expectación aséptica, ni desde la idealización estética. Tampoco como un mero instrumento de comunicación. No creemos que el arte en general y el teatro en particular genere mensaje unívoco porque "*más que comunicarse,[en el arte] se metacomunica, actúa por connotación y no por denotación*". (Verón, 1978: 141).y se inserta en las significaciones de las relaciones sociales, que se establecen entre los hombres y los objetos, en sus relaciones objetivas.

Consideramos que lo ideológico no reside exclusivamente en el contenido de la obra (dramaturgia, puesta en escena, escenografía, iluminación, música, vestuario) *"no es una propiedad del mensaje, sino el efecto de un tipo de organización del proceso comunicacional"*. (García Canclini, 1998: 84) Aclaramos que las llamadas formas simbólicas no son sólo un significado producido para ser descifrado, como un texto, como un mensaje a ser recibido e interpretado, con mayor o menor eficacia, sino fundamentalmente, las formas simbólicas son un *"instrumento de intervención sobre el mundo y un dispositivo de poder"*. (Giménez Montiel, 2005:71)

El Teatro Universitario de Buenos Aires, es el resultado burocrático y administrativo de una política pública en materia cultural, productora de formas simbólicas constructoras de sentido. Destacamos que ninguna forma de organización social podría concebirse sin la dimensión simbólica que venimos detallando, no hay vida humana sin semiosis social. Umberto Eco afirma en ese sentido que la semiosis *"es el resultado de la*

humanización del mundo por parte de la cultura. Dentro de la cultura cualquier entidad se convierte en un fenómeno semiótico y las leyes de la comunicación son leyes de la cultura" (Giménez Montiel, 2005:74) Pensar al TUBA es analizarlo desde las condiciones de posibilidad de su nacimiento, desde las maneras de producción y de circulación que se desarrollaron en el campo teatral universitario durante una década, desde mediados de los '70. No nos adentramos en el análisis de la representación de su repertorio –salvo menciones excepcionales- ni en la obra, ni en el detalle de las puestas en escena, ni en el trabajo actoral porque para nuestro enfoque "*El objeto de estudio (...) no puede ser* [exclusivamente] *la obra, sino el proceso de circulación social en el que sus significados se constituyen y varían".* (García Canclini, 1998: 17). En tal caso analizamos en la estructura social y en el contexto de época dónde se ubica este elenco *"Debemos distinguir dentro de la sociedad qué aspectos cumplen el papel de condiciones de producción del arte, y demostrar que tales condicionamientos dejaron huellas en las obras".* (García Canclini, 1998: 50)

En resumen, el TUBA no puede ser analizado desde una perspectiva crítica-estética, porque como acontecimiento artístico del pasado es un teatro *perdido*, sin embargo el teatro es por su esencia una producción sígnica (por su dimensión textual y metextual) con una elevada semioticidad. Es una forma específica de producción, y por lo tanto un dispositivo de poder implementado por una política pública. Ese entramado es el que intentamos analizar.

1.2 - Tipos de regímenes y sus políticas públicas

Nuestro objeto de estudio nos permite analizar la aplicación específica de las políticas públicas en materia cultural en un campo determinado: la universidad. Planteamos una mirada y un relevamiento sistemático de distintos aspectos del campo teatral-universitario de Buenos Aires. Entendiendo que pensar en términos de campo significa pensar en términos de relaciones, de establecer un método analítico y un modo de reflexión relacional. El campo teatral-universitario fue un terreno de tensiones y luchas históricas materiales, en un espacio y tiempo preciso; en definitiva en un campo de tensión política. (Bourdieu, 1995) Posiciones objetivas en el marco de políticas públicas específicas del período, tanto en materia de educación universitaria como del campo teatral oficial. (Pelletieri, 2001a)

La reconstrucción de la historia del TUBA nos permite analizar las políticas públicas en materia teatral universitaria desarrolladas en el período 1974 -1985, entendiendo a la política pública –o estatal- como *"(...) un conjunto de acciones y omisiones que manifiestan una determinada modalidad de intervención del Estado en relación con una cuestión que concita la atención, interés o movilización de otros actores de la sociedad civil"*. (Oszlak y O´Donnell 1984: 10).

Resaltamos de acuerdo con estos autores que *La política estatal no constituye ni un acto reflejo ni una respuesta aislada, sino más bien un conjunto de iniciativas y respuestas, manifiestas o implícitas, que observadas en un momento histórico y en un contexto determinados permiten inferir la posición predominante del Estado frente a una cuestión que atañe a sectores significativos de la sociedad".* (Oszlak y O´Donnell 1984: 11)

Las políticas públicas son un conjunto de tomas de posición del aparato estatal respecto de cierta cuestión. El TUBA es la cristalización de una política pública específica sobre una cuestión fundamental para los Estados: la cultura[5]. Cabe aclarar que entendemos al Estado, tal como propone O´Donnell (1982), en su doble dimensión: como relación política básica de dominación, garante de las condiciones necesarias para el desarrollo de la sociedad capitalista, y como objetivación de dicha relación en los aparatos y estructuras burocráticas del Estado.

¿De qué Estado estamos hablando? Horacio Tarcus nos plantea de acuerdo a la estructura de clases sociales, un esquema comparativo de la conformación de hegemonía, correspondiente a las formas de Estado y sus regímenes políticos, y formas de acumulación. En ese sentido antes de la implementación del llamado Proceso de Reorganización Nacional, el Estado era Interventor benefactor, con un modelo de acumulación a partir de la industrialización sustitutiva en una economía cerrada, el capital más dinámico era el capital industrial, y la estructura de clases estaba dada por la relación capital/trabajo mediada por el Estado. Durante el período que analizamos en

[5] De acuerdo con los autores citados toda política pública se da en el marco de cuestiones, de intereses de diferentes actores tanto públicos como privados, que tienen una historia y una complejidad, para cuya descripción es requisito aplicar un modelo (o proto modelo) de análisis dinámico que incluya la historia de la cuestión, los actores, su vínculo, el rol del Estado, el conflicto entre intereses, las toma de posición en los diferentes contextos, entre otros temas.

este trabajo[6] se desarrolla la crisis del Estado benefactor; con el agotamiento del modelo sustitutivo, dando paso a la apertura económica financiera (Tarcus, 1992:47). El período atraviesa diferentes regímenes políticos: un período de Democracia restringida (1974-1976), la Dictadura militar (1976-1983) y el inicio de una Democracia ampliada (1983-1989). Durante el mismo se implementó un proceso económico que llevó acabo la transferencia de riqueza de los sectores del trabajo y la producción a la especulación financiera internacional. Es la *"Etapa del ascenso neoliberal, cuando se derivan crecientes recursos públicos hacia grupos económicos"* (García Delgado, 1994:80). Este nuevo modelo de acumulación necesitó fundamentalmente, por un lado: de la implementación de un Estado terrorista en su faz clandestina (Duhalde, 1999:203) y la puesta en marcha del plan económico de Martínez de Hoz. El resultado más dramático fue el secuestro, desaparición y muerte de 30 mil personas, además de la destrucción de todo el aparato productivo, del transporte, la educación, la salud, la cultura, etc. desmembrando así, el tejido social de la Argentina.

Volviendo a la aplicación de las políticas públicas, el mismo 24 de marzo de 1976, en los llamados "objetivos básicos del Proceso" quedaron claros cuáles eran los ejes rectores de las políticas culturales que iba a implementar la dictadura.

> "-Vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino."
> "-Vigencia de la seguridad nacional, erradicando la subversión y las causas que favorezcan su existencia…"
> "-Conformación de un sistema educativo acorde con las necesidades del país, que sirva efectivamente a los objetivos de la Nación y consolide los valores y aspiraciones culturales del ser argentino…" (Invernizzi y Gociol, 2002: 28)

Las políticas culturales pueden ser entendidas *"El conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico*" [7] (García Canclini 1987:60). La estrategia implementada hacia y desde la cultura desde 1974 hasta el retorno del Estado de

[6] Se desarrollaron los gobiernos militares de Videla (1976-1981), Viola (1981), Galtieri (1981-1982), Bignone (1982-1983) y dos etapas democráticas; la presidencia trunca de María Estela Martínez de Perón, (1974-1976) y el inicio del mandato – también trunco- de Raúl Alfonsín (1983-1989).

[7] La cita de Canclini continúa: "…satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social" (Canclini, 1987:60) Esta definición es pertinente sólo para analizar marcos democráticos, lo cierto es que las políticas culturales implementadas durante la dictadura carecieron de todo carácter transformador o participativo.

derecho, fue funcional y necesaria para el cumplimiento integral del terrorismo de Estado, basado en el control y en el disciplinamiento de la sociedad argentina.

1.3 - La transición democrática, una nueva subjetividad. La construcción de la Memoria.

La desarticulación del TUBA coincide con el paso de la dictadura a la postdictadura, durante el proceso de la llamada transición democrática[8]. Entendiendo que una democracia política debe alcanzar ciertas características como: *"libertad de asociación, de opinión, de prensa y de funcionamiento de los partidos políticos; pluralismo político e ideológico; separación de los poderes del Estado; observancia –no exenta de limitaciones- de los derechos humanos, y realización de elecciones libres, sin proscripciones".* (Ansaldi, 2006: 24).

La transición argentina tuvo características únicas en el contexto de la región, dado que no fue resultado de un acuerdo político entre el gobierno autoritario saliente y las fuerzas políticas democráticas, sino que fue consecuencia del debilitamiento de la dictadura luego de una derrota bélica externa en un marco de fracaso de política económica. *"Esto provocó un rápido paso de la apertura a la democratización pero, al mismo tiempo las Fuerzas Armadas mantuvieron un alto nivel de autonomía y se mostraron dispuestas a resistir los intentos de control civil"*. (Mazzei, 2011:12).

Podríamos afirmar que 1983 es un fin y por lo tanto un comienzo. Aquel 10 de diciembre con la asunción de Raúl Alfonsín a la Presidencia, comienza un nuevo ciclo en la Argentina: la reconstrucción democrática y la consolidación paulatina de un sistema civil. Las elecciones presidenciales fundan un nuevo tiempo político y para que un tiempo sea nuevo, debe romper con el pasado. En ese momento de quiebre y retorno a la democracia, y de un nuevo tratamiento de ese pasado, hubo hechos fundantes de la vida social, el más paradigmático: el Juicio a las Juntas. El juicio a los jerarcas militares, funciona como bisagra y *"Adquiere, una significación política mayor, ante todo como una segunda derrota de la dictadura que dejaba atrás definitivamente la guerra y construía con autonomía esa otra escena: la ley, imponiendo y*

[8] Aunque no han sido consignados en el trabajo los debates de O'Donell, Portantiero y Nun en torno a los alcances y definiciones del concepto en el caso argentino es vital tenerlos como referencia (O´Donnell, 1988) (Portantieron y Nun, 1987).

reconstituyendo la trama social a partir de un nuevo origen (…) Implantaba las bases de una nueva memoria de la democracia." (Vezzetti, 2002:109).

Nace así, una nueva tradición política y cultural, un nuevo pacto sellado en el "Nunca más", como aglutinador semántico de la continuidad social. Pacto de continuidad que encontró en el movimiento de Derechos Humanos, con las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo a la cabeza, al mayor oponente al olvido colectivo. La inquebrantable y ejemplar lucha[9] de los organismos de DD.HH. por la memoria, la verdad y la justicia es lo que –entre otras cosas- permitió una reconfiguración de la sociedad en relación con el pasado reciente. Pese a las tensiones sobre el pasado, y rol de los diferentes actores en tensión, se construyó durante la transición democrática, una nueva tradición política, en el sentido que Raymond Williams ha dado a la noción de tradición, es decir, un programa complejo mediante el cual *"a partir de un área total posible del pasado y del presente, dentro de una cultura particular, ciertos significados y prácticas son rechazados o excluidos"*. (Williams, 1977:137)

El TUBA se aloja en el pasado y es parte de los significados sociales y hegemónicamente rechazados durante la transición democrática. Con el advenimiento de la democracia surge un "nuevo teatro argentino"[10], el teatro de la postdictadura, aquel que luego del terror

> "se desarrolla originariamente al calor del crecimiento, de la vida nocturna de los jóvenes, la cultura del rock, la frecuentación de pubs y bares, discotecas y espacios bailables que se verificó en los primeros años de la democracia. Se inserta en el contexto de un conjunto de actividades nocturnas en torno a dos ejes centrales: la diversión y el tiempo libre" (Dubatti, 1995:15).

Emerge una nueva generación de teatreros en la llamada "primavera democrática", pero no exclusivamente en un sentido cronológico, sino que se trata de un movimiento polimórfico cuya "ubicación en un tiempo y en un espacio histórico compartido predispone "hacia una forma propia de pensamiento y experiencia y un tipo específico

[9] Los primeros reclamos comenzaron por el pedido de "Aparición con Vida de los Desaparecidos".

[10] Llamamos "Nuevo teatro argentino" a la franja amplia, en permanente movimiento y muy productiva, dentro de ese todo que constituye el "teatro argentino actual" que –según nuestra propuesta de periodización- denominamos "el teatro de la postdictadura", es decir, el conjunto de la actividad escénica y dramatúrgica de Buenos Aires que se desarrolla a partir de la reconstitucionalización del país en 1983 en diferentes líneas estético-ideológicas y diversos circuitos". (Dubatti, 2003:3)

de acción históricamente relevante" (Manheim, 1952). Son una generación que comparte vivencias y por lo tanto un destino, un futuro.

El contexto de la transición democrática también establece una nueva relación con el Estado y las políticas públicas. La intervención de políticas estatales de censura y persecución en el campo cultural e intelectual "*han creado una razonable aprensión en este campo, basada en la asociación entre intervención estatal y la pretensión del gobierno militar del llamado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) de regular los contenidos de la producción cultural y del flujo informativo.*(Landi 1987:149). Durante la transición democrática el Estado "*está lejos de ser un anhelado centro otorgador de sentido a la cotidianidad, al trabajo y a la creación artística y científica".* (Landi 1987:149)

En ese contexto es que nos interesa definir los procesos de construcción de la memoria entendiéndola como una construcción social. Porque *"la memoria no es sólo "representación" sino también "construcción"; no es sólo "memoria constituida" sino también "memoria constituyente".* (Giménez Montiel, 2005:97)

Las sociedades y sus instituciones seleccionan y reconstruyen su pasado en virtud de sus necesidades e intereses simbólicos, materiales y políticos del presente y sus aspiraciones a futuro. Entonces la memoria es básicamente un espacio de conflicto, *"espacio heterogéneo, que procura una mirada no lineal sobre el pasado (...) de discontinuidades, de rupturas. (..) La memoria es algo activo que se sitúa en el hoy, no es un ejercicio de nostalgia sino en un trabajo en el que el dolor se convierte en motor político (...) La memoria es algo activo que se sitúa en el hoy y a través del cual el pasado es permanentemente resignificado"* (Lorenzano, 2007:12)

El paso de la dictadura a la postdictadura argentina de principios de los ochenta fue un período de rupturas, de miradas antagónicas. *"Y cada una de esas posturas involucra una visión del pasado y un programa de tratamiento de ese pasado en la nueva etapa que es definida como ruptura y cambio en relación con la anterior"* (Jelin, 2001:30).

La memoria social o colectiva se ancla o se objetiva fundamentalmente en las instituciones y en las redes de sociabilidad. Recordemos que las instituciones –como las que analizamos en este trabajo –*"no son cosas ni artefactos inertes sino configuraciones sociales durables, jerarquizadas".* (Giménez Montiel, 2005:97) En el marco de la transición democrática, la sociedad argentina y algunas de sus instituciones se re-fundaron, o pretendieron hacerlo, a través del "obligado", "necesario", "sanador",

"terapéutico", pero básicamente "negacionista" olvido del horror cercano. Esta investigación hace propio la máxima de (Calveiro, 2002:22) cuando sostiene que *"Hay que recuperar una y otra vez la incomodidad de la memoria".*

La memoria es una trama compleja de procesos subjetivos "anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales. Debemos reconocer a la memoria(o las memorias) como objeto de disputa, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas. *"Historizar" las memorias, reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado"* (Jelin, 2001:28), sin escindir la red de significación que compone la cultura de las estructuras sociales.

Como dijimos la memoria colectiva se encuentra materializada/objetivada en las instituciones de la sociedad, como parte de los procesos culturales, espacios simbólicos y materiales en los que las sociedades configuran la continuidad y las rupturas entre su memoria histórica, las circunstancias presentes y el futuro. (Canclini, 1987). Es como dijimos resultado de luchas políticas, por lo tanto contiendas por el sentido.

Capítulo 2: El surgimiento del Teatro Universitario en el marco de la derechización de la Universidad de Buenos Aires durante la democracia restringida. (1974 – 1975)

En este capítulo recorremos el nacimiento del Teatro Universitario de Buenos Aires en el contexto político y social de 1974, el impacto de la muerte de Perón y la derechización de la Universidad, en un marco represivo y de accionar paramilitar, antecedente del golpe militar de 1976. Cómo fue el paso de la Universidad Nacional y Popular del '73 a la llamada Misión Ottalagano. Analizamos la vinculación del elenco y las autoridades de Cultura de la UBA con la Fuerza Aérea.

2.1 - La muerte de Perón, el contexto político social

El Teatro Universitario de Buenos Aires, el TUBA[11], nace a principios de agosto de 1974. Se gesta en el contexto del giro del gobierno peronista hacia la derecha, un mes después de la muerte de Juan Domingo Perón. El 1 de julio de 1974 moría quién se creía sería capaz de sintetizar las corrientes antagónicas que pugnaban por la hegemonía en el país.

"*La derecha y la izquierda dentro del gobierno extenderían su lucha política e ideológica a toda la sociedad",* (Seoane, 2004:125). Desde ya la resolución del conflicto no fue pacífica. *"En verdad, era el seno del peronismo donde se debatía qué curso debía tomar el capitalismo argentino",* concluye la autora. (Seoane, 2004:125).

En aquel momento *"La constitución de una escena argumental entre todos los aspirantes a la segura y próxima sucesión del presidente fue aún más difícil, en tanto obraba la dimensión mítica de la inmortalidad del personaje a sustituir, que contribuía a obturar las reflexiones.* (Sidicaro, 2003: 223).

Recordemos que el peronismo con la fórmula Héctor Cámpora - Vicente Zolano Lima había ganado las elecciones de marzo de 1973 con el 49,59% de los votos. Ejercieron la presidencia y la vicepresidencia respectivamente desde el 25 de mayo hasta el 13 de julio, cuando renunciaron para que Perónpueda presentarse, luego del exilio, a una nueva elección presidencial. Así fue que el 23 de septiembre de 1973 se realizó una

[11] Aunque no existe resolución o contrato alguno que avale la existencia del elenco como organismo oficial. Utilizaremos las siglas sin punto, de acuerdo a como fuera reconocido el elenco: el TUBA. Vale aclarar que durante algún período, descripto en este trabajo, el elenco se llamó Teatro de la Universidad de Buenos Aires.

nueva elección y la fórmula Juan Domingo Perón – María Estela Martínez de Perón se impuso con el 61,85 % de los votos. Comienza el llamado segundo peronismo, es un periodo de transición, en un marco que podríamos resumir de aguda crisis y debilitamiento de las capacidades del Estado, mientras se fortalecían las corporaciones y se incrementaban los enfrentamientos armados entre facciones del propio peronismo.

> La segunda experiencia de gobierno peronista ya no contó con las capacidades estatales fuertes de la primera; los trabajadores movilizados del decenio fundador habían sido sustituidos por un sindicalismo que negociaba en tanto actor del sistema político más que como expresión de los intereses sociales de la clase obrera y de los asalariados; los actores socioeconómicos predominantes estaban corporativamente divididos y la precaria unidad que en los 60 les había dado el antiperonismo ideológico a buena parte de ellos, se encontraba en un abierto proceso de múltiples divisiones que atravesaba la sociedad y de la crisis del Estado. (Sidicaro, 2003:221)

Antes de la muerte de Perón eran indisimulables los enfrentamientos entre la derecha del peronismo, expresada por el ala sindical, dirigida por la CGT, el ala política y parapolicial con José López Rega a la cabeza, y la izquierda del peronismo encarnada en Montoneros, cristalizadores de las demandas y utopías de las juventud radicalizada.
Perón no logró salir de ese laberinto, ni *"disciplinar a los peronistas bajo su figura, aplacar el conflicto social, conseguir la lealtad de todos los sectores que habían apoyado su votación, dar una inyección revitalizante a la economía*" (Grimson, 2019:183)
La guerra entre ambos sectores estalló en la llamada "Masacre de Ezeiza" durante el regreso definitivo de Perón el 20 de junio de 1973 donde los comandos armados por López Rega como Ministro de Bienestar Social coparon el palco y los alrededores y dispararon a mansalva contra las columnas del peronismo combativo, especialmente FAR y Montoneros[12].
Sin ingresar en un desarrollo pormenorizado de la militancia política y la lucha armada en la Argentina de los '70 - podemos acordar, que entre Perón y la juventud de su movimiento se estableció un desencuentro. Por un lado el jefe de Estado, en el marco de la legalidad constitucional, planteaba *"reformas moderadas dentro de la realidad tercermundista - "todo en su medida y armoniosamente" – y [por otro] la juventud de*

[12] Ver entre otros, Verbitsky, Horacio (1998) *Ezeiza*, Buenos Aires, Planeta.

su movimiento, que había luchado por su vuelta al país convencida de un Perón socialista". (Caraballo, Charlier y Garulli, 1999:199).

2.2 - De la Universidad Nacional y Popular del 73 a la Misión Ottalagano

Héctor Cámpora asume la presidencia el 25 de mayo de 1973, al poco tiempo decreta la intervención de las universidades nacionales. Las sedes universitarias ya habían sido tomadas por militantes de la Juventud Peronista (JP). Como relata Pablo Buchbinder *"La Universidad argentina atravesaba una crisis que reflejaba 'en el plano cultural, la dependencia económica y política'. La liberación nacional exigía entonces 'poner definitivamente a las universidades al servicio del pueblo'"*[13] (Buchbinder, 2005:203). En 1973 la Universidad de Buenos Aires fue rebautizada como Universidad Nacional y Popular de Buenos Aires y debía, como las demás universidades nacionales *"contribuir a la elaboración de la cultura 'en particular la de carácter autóctono, nacional y popular... La universidad fue visualizada una vez más, por un sector relevante de la comunidad académica como uno de los baluartes del proceso revolucionario que se avecinaba"*. (Buchbinder, 2005: 203)

Pocos meses después, ya en 1974, estas políticas populares fueron sofocadas. La maquinaria de represión, dentro y fuera de las universidades, estaba trabajando y de manera aceitada. La organización Montoneros tuvo que dar el paso hacia la clandestinidad. El escenario social se transformó caótico y violento como la antesala de la implementación de la dictadura cívico-militar.

Luego de la muerte de Perón, asume de inmediato la Presidencia Estela Martínez (Isabel), La viuda dio su discurso:

> Con gran dolor debo transmitir al pueblo el fallecimiento de un verdadero apóstol de la paz y la no violencia. (...) asumo constitucionalmente la primera magistratura del país pidiendo a cada uno de los habitantes la entereza necesaria dentro del lógico dolor patrio, para que me ayuden a conducir los destinos del país hacia la meta feliz que Perón soñó para todos los argentinos. (...) Ruego a amigos y adversarios que depongan las pasiones personales en bien de una patria libre, justa y soberana. Que Dios me ilumine y me fortifique para cumplir con lo que Dios y Perón me otorgaron como misión. (Diario Noticias, 2/7/74)

[13] Citado en Buchbinder, 2005.

Durante la presidencia de Estela Martínez de Perón la figura de José López Rega cobró poder. Como Ministro de Bienestar Social llegó a tener el control, en el acéfalo gobierno de Isabel, tanto de las decisiones estrictamente relativas a la política ejecutiva, como en las calles, dónde ya operaba a su mando la organización para-policial Alianza Anticomunista Argentina (A.A.A).

En ese tiempo la Triple A tenía su central en el sótano del Ministerio de Bienestar Social, la compra de armas se financiaba con fondos reservados del Ministerio y la revista El Caudillo era el órgano difusor de sus ideas. A esta altura de los acontecimientos López Rega tenía bajo su control casi todo el gabinete, la Policía Federal, buena parte de los ejecutivos y policías provinciales, y fundamentalmente mantenía una influencia imperativa sobre Isabel Perón. Era el hombre fuerte del Estado Nacional. (Pinetta, 1986) (Gasparini, 2005) (Grimson, 2019)

María Estela Martínez de Perón, dispuso, ya como presidenta, el cambio de autoridades en algunos ministerios clave, para lograr el viraje del rumbo político y social que la derecha peronista y otros sectores necesitaban implantar. *"A partir de julio de 1974 el giro conservador y autoritario del gobierno conducido por la viuda de Perón forzó cambios sustanciales en los cuerpos directivos de las casas de estudios"*. (Buchbinder, 2005:205).

Uno de estos cambios fue el realizado en la cartera de Educación; el Ministro Jorge Taiana es removido. Luego asumió por una semana el ex-vicepresidente Vicente Solano Lima y más tarde, el 14 de agosto, ocupó el cargo Oscar Ivanissevich, conservador de la antigua guardia peronista, completamente desactualizado en materia educacional y decididamente enrolado en la más recalcitrante ultraderecha.

Comenzó entonces la denominada "Misión Ivanissevich". Consecuentemente, la Universidad fue barrida de todo elemento sospechoso de tener ideología de izquierda, sea peronista o marxista, o por defender simplemente la libertad de cátedra. Se dio un vaciamiento de la Universidad debido al ostracismo y pase a la clandestinidad de los actores políticos que habían sostenido el proyecto de la universidad en 1973. Por ejemplo, Rofolfo Puiggrós fue removido de su cargo de rector de la Universidad de Buenos Aires (UBA), cargo que desempeñó desde mayo de 1973, y debido a las amenazas que recibe de la Triple A se refugia en la embajada de México.

Todas las universidades nacionales fueron intervenidas por nefastos personajes que asumieron sus cargos de la mano de grupos paramilitares. El oscurantismo organizado

prohibió y cesanteó a docentes, se cerraron los centros de estudiantes y destruyeron sus locales. Los claustros fueron sitiados por las tropas de la Triple A y los interventores decidieron cerrar por un par de meses las sedes de las universidades.

En la Universidad de Buenos Aires, nació otra misión con nombre propio: asumió como rector el nazi confeso Alberto Ottalagano[14] quien destruyó, a fuerza de coerción y acción, el ideal del '73, aquel de la "Universidad Nacional y Popular de Buenos Aires" e instaló un fuerte aparato represivo, que fue intensificado luego del Golpe de Estado de 1976, sobre todo en las facultades de carreras humanísticas: Psicología, Sociología y Antropología, por considerarlas "focos de infiltración marxista".

Ottalagano, prohibió toda actividad política y gremial en la UBA. *"Con su gestión advino una serie de interventores, incluso de corte declaradamente fascista, que ejercieron una labor de disciplinamiento dentro de las universidades nacionales".* (Perel, Raíces y Perel, 2006:80) En las instituciones académicas de la UBA figuras de matices medievales: los celadores. Se trataba, por lo general, de miembros de las fuerzas armadas que cumplieron funciones de inteligencia y vigilancia.

En sintonía con la Triple A, los grupos de la derecha peronista se adueñaron de los claustros universitarios, siendo la "mano de obra ordenadora" (Perel, Raíces y Perel, 2006:80) para restaurar la Universidad nacional y cristiana.

En ese marco de opresión a las libertades y de violenta persecución de aparatos que el Estado amparaba: se gestó un teatro: El Teatro Universitario de Buenos Aires.

2.3 - Nace el TUBA en la Avenida Corrientes – Sus directores en el campo de la cultura universitaria de Buenos Aires y su vinculación con la Fuerza Aérea.

El Teatro Universitario de Buenos Aires nació en 1974. La idea fue de Ariel Quiroga, actor proveniente del llamado movimiento de teatros independientes[15], director teatral y

[14] Alberto Eduardo Ottalagano en 1974 fue designado rector interventor de la Universidad de Buenos Aires por el entonces ministro de Educación y Justicia Oscar Ivanissevich. Durante su gestión en la UBA accedieron a los Decanatos representantes del catolicismo más conservador, y se agudizó la vigilancia y la persecución en los claustros universitarios. Se restablecieron el ingreso restrictivo y los cupos, se persiguió y despidió a miles de docentes y no docentes. Fue miembro de la Alianza Libertadora Nacionalista. Se declaró públicamente ultracatólico, fascista y de ultraderecha, llegando a reivindicar el accionar de Adolf Hitler en la Alemania nazi. Murió en 1998. Ver AA "La muerte de un fascista declarado". En Diario Clarín, Buenos Aires, 23 de octubre de 1998.

[15] Para ampliar la información sobre el movimiento de teatros independientes remitirse a Ordaz, Luis, 1981; Marial, José, 1955; Risetti, Ricardo, 2004; entre otros.

cineasta amateur, que desde principios de los '60[16] perseguía la idea de conformar un teatro de repertorio[17].

En 1974 la avenida Corrientes seguía su curso. Como escribió Leopoldo Marechal, cuando todavía Corrientes no había sido ensanchada: *"La calle los espera con sus teatros y cines abiertos, con sus cafés rutilantes, con el vértigo de sus luces y sonidos"*[18]. Quiroga era un hombre de ese mundo, propietario de cierta bohemia. En esta avenida porteña, al 2038 funcionaba la Facultad de Psicología de la UBA. El mismo edificio en el que a fines de los años '60, el Grupo de Egresados del Instituto de Teatro de la Universidad Buenos Aires (GEITUBA) presentara algunas obras. También fue sede del Centro de Estudiantes de Medicina y de la Federación Universitaria de Buenos Aires (FUBA). En 1973 funcionó, durante la implementación de políticas populares de Cámpora, en la por entonces Universidad Nacional y Popular de Buenos Aires, un grupo activo de militantes de la Juventud Peronista, con estrechas vinculaciones con Montoneros[19].

Con Montoneros en la clandestinidad, la prohibición de cualquier tipo de militancia política y los centros de estudiantes desmantelados, en el segundo piso de Corrientes 2038 funcionaban las oficinas de la grisácea Dirección de Cultura de la UBA, con sus ficheros y escritorios metálicos, y a su cargo fue nombrado como Director, por la Misión Ottalagano en 1974, alguien más oscuro: el Mayor (R) Dr. Carlos Eduardo Salas.

[16] Ya en 1966 Quiroga se había dirigido a la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires para proponer la conformación de un teatro. En aquella oportunidad había llegado por una entrevista que el crítico y periodista Emilio Stevanovich le había conseguido con Matilde Vieyra, encargada de las actividades culturales. Luego de esta entrevista Quiroga bajó las largas escaleras del edificio de Figueroa Alcorta con la rotunda negativa. En 1974, a diferencia de lo que pasó en 1966, Quiroga encontrará un contexto propicio en términos políticos para su gesta artística.

[17] Siguiendo a Patrice Pavis, entendemos como teatro de repertorio "al conjunto de obras presentadas en un mismo teatro durante una misma temporada durante un determinado lapso de tiempo", "el repertorio incluye a los clásicos, las creaciones contemporáneas y todo aquello que el director de escena considera útil para una programación de calidad organizada a lo largo de varios años". (Pavice, 1998:395)

[18] En Marechal, 1967.

[19] Predominó en las Universidades la llamada "Tendencia Revolucionaria del Peronismo" (Juventud Peronista, Juventud Universitaria Peronista y Juventud Trabajadora Peronista) en estrecha relación con Montoneros. (Perel, Raíces y Perel, 200)

2.3.1 Carlos Salas, de la Fuerza Aérea a la Dirección de cultura de la UBA

Carlos Salas fue un ultranacionalista. Un militar retirado de la Fuerza Aérea, farmacéutico, que pugnaba activamente por una revolución elitista, nacionalista y cristiana.

Quiroga escribió en 2002, *Años Desesperados y Bohemios, 1956 - 1986,* un libro de carácter autobiográfico. Luego escribiría en 2004, *El Tuba* y *Una cátedra vacía,* en 2006. En ninguno de estos trabajos, hasta ahora inéditos, nombra a Salas, sólo comenta: "Fui convocado a la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires, por medio de un contacto que no viene al caso comentar"[20]. Ese contacto fue este ex militar, a quien Quiroga conocía desde que trabajaran juntos en la proveeduría de la Fuerza Aérea en avenida Santa Fe 1638. Salas era el jefe de la farmacia. En su última catarsis ensayística, Quiroga, sin nombrarlo denomina a Salas sólo como a "un milico retirado"[21].

Carlos Salas en 1950, después de cuatro años de estudio, se recibió de farmacéutico en la Universidad de Buenos Aires, el 11 de septiembre le dieron el diploma. El martillero público Don Leonardo Pascual Salas y Ángela Zucal, su esposa, no podían disimular su orgullo, tenían un hijo profesional.

1950 para Carlos Salas, fue un año de concreciones. Con 26 años, en Resistencia, Chaco, el 18 de enero se casó con María Irma Passennheim, una maestra formoseña dos años menor que él. Iban a tener tres hijos varones: Jorge Leonardo; Carlos Eduardo y Juan Manuel.

Sin desaprovechar un instante de 1953, el 1 de enero, ingresa a la Fuerza Aérea, hace una aceptable carrera, llega al grado de Mayor y pasa a situación de retiro el 5 de julio de 1974, cuatro días antes de cumplir 51 años. Al mes ya estaba implementada la "misión Ottalagano" y Salas pasó a ocupar un lugar fundamental en la planificación cultural dentro de la Universidad de Buenos Aires.

Salas fue un hombre de aspiraciones intelectuales, comenzó estudios de Filosofía en la Universidad del Salvador y de Sociología en la UBA, pero no los terminó. Sí termina y se recibe en el bachillerato en Sociología en la Universidad Argentina de Ciencias Sociales, aquel instituto privado del barrio de Palermo, en el cual, durante la década del

[20] En Quiroga, 2002.

[21] En Quiroga, 2006.

‘60, ingresaron muchos militantes de Tacuara. (Bardini, 2002) A Salas también le gustó treparse, con suerte dispar, en esa especie de escalada intelectual antimarxista escribiendo trabajos eclécticos sobre filosofía, sociología, política, bioquímica y tecnología. Obtuvo algunos frutos. En 1967, le dieron el primer premio en un concurso organizado por la Asociación de Economistas Argentinos (AEA), que presidía Nicolás Argentano, por un trabajo titulado “Filosofía liberal y marxista en la economía”. Como premio el 6 de diciembre de 1967 le otorgaron una beca para ir a España por cuatro meses, por un convenio entre la AEA y el Instituto de Cultura Hispánica. Salas, entonces, viajó a España pero utilizando el apellido de soltera de su madre: Zucal. Lo cierto es que Salas, nacionalista y católico practicante, vivió de cerca las ideas de José Primo de Rivera, “referente ideológico número uno” de la derecha argentina, especialmente de Tacuara, de las décadas del 40 y 50. (Gutman, 2003)

En España, Salas recibe de La Escuela Ibérica de Sociología y Desarrollo, con la firma de su director Manuel Lizcano Pellon, discípulo del filósofo vasco Xavier Zubiri, el 6 de junio de 1968, los certificados por los cursos que realiza de “Relaciones humanas y Desarrollo comunitario” y “Desarrollo económico” dictado por el profesor Emilio de Figueroa Martínez.

En esos días también llega al aeropuerto de Barajas José López Rega, quien había iniciado contactos con especialistas norteamericanos en contraterrorismo. No se hallaron pruebas que indiquen que sea más que una coincidencia.

El 28 de noviembre de 1968, al regreso de España, Salas recibe de la AEA una mención honorífica por el trabajo “Técnicas de programación del desarrollo y evaluación de proyectos”. Según la nota titulada “La Asociación de Economistas y su labor académica” del diario La Nación, “Con un acto académico en Club del Progreso la AEA celebró el 7º aniversario de su fundación y entregó las distinciones correspondientes”. (La Nación, 29/11/68) Allí estaba Salas en la clásica, oligárquica y masónica casa de Sarmiento 1334, firme, pero decepcionado por no recibir nuevamente el primer premio, ni otra nueva beca. Pero sigue ampliando su curriculum. El 29 de noviembre terminaba el curso de once clases, llamado "De Kirkegord a Tomás de Aquino" (sic) dictado por el cura y escritor nacionalista Leonardo Castellani[22]. Este curso se dictó en el salón de

[22] Castellani a lo largo de su vida padeció cesantías y tuvo varios conflictos dentro de la Iglesia, murió el 15 de marzo de 1981, en Buenos Aires. Para algunos fue sólo "un cura que sabía escribir” que tuvo una extensa labor como ensayista, cuentista, novelista, teólogo, filósofo, periodista, poeta y crítico literario. (Anguita y Caparrós, 1997) Vinculado a los sectores de la derecha argentina y al sector más tradicional

actos de la parroquia Nuestra Señora del Socorro en Juncal 888, entre Suipacha y Esmeralda, en el refinado Barrio Norte[23]. Aunque el Instituto Padre Leonardo Castellani de Mendoza, sostiene que ese curso se impartió de 1974 a 1976.[24] En 1973 Castellani le pondría el mismo título a un libro dedicado al filósofo luterano Soren Kierkegaard.[25] Salas recibió entonces, a fines de noviembre del "Año del Señor 1968" el diploma que certifica su concurrencia al curso "De Kirkegord a Tomás de Aquino". La firma de Castellani no es la única que figura en el diploma, también está la de José María Trelles. Trelles, alias "el Flaco", fue miembro de Tacuara y tenía una imprenta con "el loco" Carlos Benitez Moreno, fundador de la Tacuara marplatense. Trelles "alguna vez había sido detenido por provocación de disturbios y tenencia de armas durante actos de Tacuara". (Gutman, 2003:213) Ellos certifican, en 1968, conocimientos filosóficos, en una parroquia en Barrio Norte, a quien sería el hombre fuerte de la Cultura de la Universidad de Buenos Aires a partir de 1974. Salas fue un hombre sin formación artística para el cargo de Director de Cultura de la UBA – cargo que ocupó desde mediados de 1974 a 1981-, su ambición intelectual estaba bajo la cosmovisión académica que llevaba como divisa la cosmovisión "Dios, Patria y Ciencia".
Salas muere el 17 de mayo del 2000, a las 10, 30 en el Hospital Aeronáutico Central.[26]

2.3.2 Ariel Quiroga, del teatro independiente a la Universidad de Buenos Aires

Quiroga comenzó a trabajar como personal civil de la Fuerza Aérea cuando terminó al colegio secundario, a los 18 años, en 1958, y ocupó una oficina de la Obra Social de esta Fuerza en el segundo piso del edificio de San José 317 en la Ciudad de Buenos Aires hasta su jubilación en 2005.

---

católico, escribió, como periodista, en distintas publicaciones católicas y nacionalistas del país. En 1943 comienza una amistad con Lautaro Durañona y Vedia, director, junto con Santiago Díaz Vieyra, de la publicación filo-nazista: Cabildo. El 13 de junio le publican su primera colaboración: "La coordinación y los católicos". La Universidad de Buenos Aires lo nombró Doctor "honoris causa", y el gobierno de Isabel el 30 de diciembre de 1975 le entregó el premio "Consagración Nacional".

[23] Aunque el Instituto Padre Leonardo Castellani de Mendoza, sostiene que ese curso se impartió de 1974 a 1976.[23] En 1973 Castellani le pondría el mismo título a un libro dedicado al filósofo luterano Soren Kierkegaard.[23]

[24] El Instituto Padre Leonardo Castellani queda en Alem 2535, Godoy Cruz, Mendoza.

[25] Ver Castellani, 1973.

[26] Fue velado en el segundo piso de la Cochería Sapienza, en Avda. Forest 906. El sepelio fue a las 14 en el Cementerio de la Chacarita el 18 de mayo de 2000.

Quiroga no se identifica a sí mismo dentro de una línea ideológica específica, en su momento dijo: "Si hubiera tenido ideología política habría sido un revolucionario"[27]. No tuvo afiliación partidaria y sólo recuerda haber vibrado con los discursos de Ricardo Balbín. Se podría aventurar que es antiperonista, pero no por ser portador de un antiperonismo militante, sino por una exclusiva pertenencia de clase. Pertenecía a aquella clase media que veía peligrar su espacio, su capital simbólico y material, componentes de identificación burguesa que los dispositivos políticos peronistas hicieron eclosionar intempestivamente.

Quiroga, en 1974 ya era dueño de cierto capital cultural. Nació en Buenos Aires el 7 de agosto de 1940 y a los 16 años comenzó su carrera como actor[28]. Desde niño fue asiduo espectador de teatro. Argentina, su madre, lo llevaba religiosamente a las salas del centro de Buenos Aires. En los años '70 era amante del cine, de la música, de la literatura, de la plástica, coleccionista de discos de música clásica y de números de la revista Life.

Quiroga parece olvidado. Sólo lo rescata escuetamente en su libro Pedro Asquini, cuando rememora el elenco que interpretó los sainetes de Enrique Wernicke para inaugurar el nuevo Teatro Apolo en 1966. (Asquini, 1990:122) Hace lo propio Perla Zayas de Lima, quien afirma que *"su labor al frente del Teatro Universitario de Buenos Aires, intensa y continua, convocó a un fervoroso público que lo acompañó alrededor de una década y lo convirtió en uno de los pioneros del teatro universitario en la Argentina".* (Zayas de Lima, 1990:243)

Quiroga comenzó su carrera teatral en 1956 como integrante del "Conjunto Vocacional de arte escénico Delfos" y también participó en el elenco de "Radioescuela Argentina", que dirigía Blanca de la Vega, en Radio Belgrano. Nunca se asoció a la Asociación Argentina de Actores.

En 1957 luego de la disolución del "Delfos" creó un nuevo elenco, llamado "El pequeño teatro de cristal" donde actúa entre otras en la obra *La soga* de Patrick Hamilton con la puesta en escena de Jorge Soto, interpretando el papel de Nilo. Este papel le valió a

[27] Entrevista realizada por el autor.

[28] . Quiroga vive solo en Mar del Plata de cara al mar. Se lo ve tranquilo, solitario, detallista, con una meticulosidad que lo hace ordenar faraónicamente sus más de mil películas en DVD. Por momentos déspota en su diálogo, en sus silencios, pero siempre se muestra generoso en su recapitulación histórica. Reiterativo y visceralmente convencido, así habla, así escribe.

Quiroga, ingresar en una crisis nerviosa que le duró mucho tiempo[29], también se le cayó un párpado y se le rompió una muñeca en la escena final.

Ese año el joven Quiroga repitió cuarto año de la secundaria en el Colegio Bernardino Rivadavia, porque le costaba mucho o no quería recordar leyes, fórmulas y resolver ecuaciones: no aprueba física, química y matemática.

El 3 de octubre, ingresó a "Los pies descalzos" bajo la dirección de Francisco "Paco" Silva y a fines del verano de 1959 trabajó como asistente de dirección en el recordado estreno de *Narcisa Garay, mujer para llorar* de Juan Carlos Ghiano, en una carpa levantada en el barrio de Belgrano. Al mismo tiempo que cumplía un año trabajando en la Fuerza Aérea comenzó a dirigir en el Teatro "35", lo haría por cuatro años más. (Ordaz, 1999)

En 1961 Quiroga se alejó un tiempo del teatro porque se enfermó de tuberculosis. Tres años después fue convocado por Jame Jamies, director del TAF, elenco de la Alianza Francesa. Mientras tanto continuaba sus trabajos en el Teatro 35, donde dirigió a Edda Díaz, Nora Blay, Antonio Gasalla y Carlos Perciavalle, que recién acababan de egresar del Conservatorio Nacional, y también sigue cumpliendo tareas en la Fuerza Aérea, dónde se dormía -según testimonios- dentro de armarios y sobre los escritorios.

En 1965 se alejó del Teatro 35 y pasa a formar parte de Nuevo Teatro, elenco dirigido por Alejandra Boero y Pedro Asquini. Ingresa como alumno a las clases de iniciación que impartía Asquini, quién tenía según Quiroga "la energía de un titán y el fuego interior de un atleta olímpico". (Quiroga, 2002) Quiroga con 25 años, cierta experiencia actoral, varias críticas periodísticas a su favor y una histriónica delgadez, formó parte del elenco encargado de reconstruir la sala del Apolo, aquel inmenso hueco en la Planta Baja de un moderno edificio de oficinas en Corrientes y Uruguay, que "era una agujero con el piso en declive y un inadecuado espacio para un escenario: 16 metros de boca por tres de fondo". (Asquini, 1990:121)

En Nuevo Teatro, entre otras cosas, Quiroga dirigió y trabajó en un ciclo de sainetes semimontados junto a Héctor Alterio, Enrique Pinti, Pedro Asquini, Rubens Correa, entre otros. En 1967 volvió al Teatro 35 con la obra *El Viaje* de Georges Schehadé y puso en escena, en el Teatro del Altillo, la obra *Historia de Pablo* de Césare Pavese donde hizo entonar sobre el escenario La Internacional. En 1968 dirigió la obra *La Airalda* de Giovanni Testori, interpretada por Dora Ferreiro, Claudio García Satur,

[29] El cree que posiblemente hasta el día de hoy.

Osvaldo Brandi y Héctor Nicotra. También estrenó ese año *Magia Roja* del autor belga Michel de Ghelderode con las actuaciones de Mabel Farb, Héctor Sandro, Juan Carlos Vargas y Mario Natale.

A comienzos de la década del 70 ya había actuado, puesto en escena y dirigido numerosas obras. En la Fuerza Aérea no ganaba mucho pero pudo ahorrar y comprarse una cámara de súper-8, recuerda aquellos dibujos de la infancia e incursiona en el cine filmando tres películas: *El solitario, Regreso al Barrio* y *Paseo acostumbrado.*

El solitario se basada en un cuento de Horacio Quiroga, con la actuación de Héctor Sandro y Estela Burgos, dura más de una hora y sus exteriores fueron realizados en la Iglesia Santo Domingo, en la Avenida Belgrano y por las calles Balcarce y Defensa en San Telmo. Luego filmó *Regreso al Barrio* con una pareja que no era de actores profesionales: el tano Luis y su novia Norma, y los actores Carlos Gascón y Néstor Menini, en las calles de la Boca. En *Paseo acostumbrado* actúan Héctor Sandro, Noemí Dimant y Elsa Dosetti, y fue filmada en San Isidro.

2.4 - El TUBA en escena: obra inaugural y la conformación del elenco.

Quiroga sostiene, tanto en entrevistas como en sus textos, que el TUBA se creó de "casualidad" y por "generación espontánea". Lo cierto es que la casualidad y la espontaneidad, nada tuvieron que ver con su formación, o por lo menos no fueron ni lo casual ni lo espontáneo las causas exclusivas de su surgimiento.

El TUBA nació en el marco de la derechización de la Universidad. Los dispositivos ideológicos y de disciplinamiento se pusieron en funcionamiento en 1974. Es innegable que un hombre empleado de una de las Fuerzas Armadas era un sujeto "seguro" para el nuevo rumbo político que tomaba la Argentina y su educación. (Suasnábar, 2004).

No existe resolución o contrato alguno que avale la existencia del TUBA como organismo oficial. El nombre, sus siglas, las obras que presentaron, sus integrantes, sus logros, sus errores, no ocupan un cajón oficial porque nunca se oficializó su existencia, ni permanencia dentro de la Universidad. Sólo existen los contratos entre la UBA y Ariel Arturo Quiroga con legajo Nº 54255 contratado como "Director de Teatro en la Dirección de Cultura".

Una mañana de principios de agosto Ariel Quiroga se reunión con Carlos Salas, el flamante Director de Cultura, para proponerle la proyección de la película *El Solitario*,

que hasta esa fecha nunca había podido ser proyectada en ninguna muestra de cortometrajes por lo largo de su duración. Tampoco lo iba a ser en la UBA.

Allí fue Quiroga a esa primera reunión, de la que saldría con la aprobación para poner en marcha un teatro en la Universidad de Buenos Aires. El contenido de aquella reunión queda en el misterio: formalismo, cordialidad, disposición física y corporal para la charla, convencer y dejarse convencer, negociación. A la distancia, sólo especulaciones. En el momento del encuentro entre ambos, Salas no recuerda haber trabajado, cerca de donde lo hacía Quiroga, en Santa Fe 1638, la farmacia de la Fuerza Aérea, años atrás.

A Quiroga le pidieron ni bien asumió su función "algo para identificar a la nueva gestión" e inmediatamente llamó a Héctor Sandro, Carlos Gascón, Carlos Chapperon, Néstor Menini, Carlos Lanari, María Elena Fúrfero, Hugo Ares, Horacio Ruiz y Victor Martorell, actores que habían trabajado anteriormente con él, para armar una presentación.

El 30 de noviembre de 1974, en la sala de la planta baja del edificio de la avenida Corrientes 2038, donde hoy se encuentra la Sala Batato Barea del Centro Cultural Ricardo Rojas[30], fue la primera presentación del TUBA ante público. La obra elegida fue *Fedón, o Del Alma*, basada en el diálogo de Platón, en el que Sócrates reflexiona con sus discípulos sobre la vida más allá de la muerte antes de tomar la cicuta, condenado por los jueces atenienses por pervertir a la juventud.

El texto se basó en una adaptación realizada en 1942 por los profesores de Derecho Carlos Biedma y Manuel Somoza y a Quiroga se lo recomendó un vecino: Miguel Gastiarena, quien había trabajado muchos años como asesor del programa Las Dos Carátulas, en Radio Nacional y tenía una casi inabarcable biblioteca en el tercer piso de Pavón 1380 en el barrio de Constitución. Quiroga vivía en el segundo piso del mismo edificio.[31]

[30] Desde su inauguración en 1984, la sala principal del Edificio de Corrientes 2038, sufrió tres modificaciones. Originalmente, la cabina de sonido estaba en la planta alta y el espacio contaba con tres filas más de butacas y una puerta central. En el año 2000 se la bautizó Batato Barea, en homenaje a Walter Barea, artista ícono de la escena under de los '80.

[31] Pero no sólo Miguel Gastiarena aconsejó alguna vez a Quiroga, para el TUBA, también figuran como asesores en materia de literatura dramática Delfín Leocadio Garassa, Raúl H. Castagnino, Arturo Cambours Ocampo y Jorge Fargas. Sólo Fargas, debido a que fue integrante del elenco, tuvo una verdadera participación, el resto es nombrado en cierta documentación como marca de prestigio para el elenco, pero no está claro si fue una estrategia de la Dirección de Cultura de la UBA o una táctica de Quiroga, quien afirma que para el TUBA nunca hicieron nada.

Para *Fedón o del alma* hubo poco tiempo de ensayo, y el texto fue leído, para una única función. Sobre la pared del fondo del escenario se proyectaron fotografías de nubes simulando eclipses o cataclismos, que el propio Quiroga había sacado con una cámara Nikon.

Héctor Sandro interpretó a Sócrates. Para el vestuario se había comprado una sábana blanca, se envolvió con ella y la pegó con cinta plástica. Carlos Gascón fue Fedón. Las túnicas usadas por el resto del elenco fueron prestadas, durante la corta gestión de Alfredo Barcalde[32] como director, del Teatro General San Martín y pertenecían a la puesta de *Las Troyanas*, que había protagonizado oportunamente María Rosa Gallo.

La música del espectáculo fue la sinfonía *Resurrección* de Gustav Mahler y la musicalización estuvo a cargo de Osvaldo Crigna, quien llevó los equipos de audio. Crigna era amigo de Salas, también militar retirado de la Fuerza Aérea, dado de baja por haber tenido un accidente.

Fedón, o del alma fue el primer paso, se había cumplido con la nueva gestión y se comenzaron a planificar, a fines de 1974, las nuevas actividades para realizar luego del receso del verano.

A los pocos días de aquella primera reunión con Salas, se convocó a estudiantes, graduados, docentes y no docentes de la UBA para sumarse al elenco, por medio de afiches pegados en las carteleras de las diferentes facultades. Los afiches fueron la forma de difusión oficial que acompañó sus nueve temporadas. La Dirección de Cultura de la UBA era la encargada de la impresión de aquellos afiches de color blanco o celeste con letras negras y utilizaban las imprentas de la Universidad.

El desempeño de la Dirección de Cultura de la UBA en la difusión no fue del todo eficiente, las demoras en las entregas, los errores de ortografía o en el nombre de autores y obras, se repetían. Los afiches eran colocados en las carteleras de las oficinas de Extensión y Cultura, por el personal de las diferentes universidades. Sin embargo, al tiempo, el elenco comenzó a utilizar un mimeógrafo no oficial, dentro de la imprenta del actor Carlos Gascón, en donde imprimían volantes de mano; utilizaban el membrete oficial de la UBA sin autorización e integrantes del elenco los distribuían en las puertas

[32] Alfredo Barcalde fue director del Teatro Municipal General San Martín desde el 28 de junio al 31 de diciembre de 1974.

de teatros, sobre todo en la vereda del San Martín, y en algunas facultades. Esto les traería problemas en julio de 1980.[33]

Estos afiches que difundieron la convocatoria a los estudiantes a formar parte del elenco, pegados en las Facultades, en los mismos espacios donde estaba prohibido todo tipo de propaganda política, tuvieron cierto éxito. En una noche de mediados de diciembre de 1974, en el gimnasio del tercer piso del edificio de Corrientes, se realizó la primera reunión. Esa noche, Quiroga llegó unas horas antes para limpiar aquel viejo gimnasio. La reunión comenzó cuando el lugar se llenó y Quiroga dijo: "*Estamos aquí para erigir un teatro*", nadie sabía muy bien que era eso. La reunión duró casi dos horas, luego Quiroga con algunos amigos actores fueron a cenar a una pizzería de la avenida Corrientes.

A la reunión se acercaron más de 200 alumnos - actores. Habían faltado varios de los 246 que se habían inscripto anteriormente y los datos de cada uno de ellos fueron cuidadosamente registrados. Desde el TUBA se llevó una minuciosa documentación con los datos de cada actor que constaba de los nombres, apellidos, carreras, DNI, direcciones y teléfonos. Esto fue algo recurrente a lo largo de la vida del TUBA. No se sabe si fue una norma, un requerimiento institucional o una costumbre, pero todo estaba cuidadosamente estructurado, en tiempos de listas negras y prohibiciones.

2.5 - Tiempo de huidas, repertorio, ensayos y conferencias en el cierre de la democracia restringida.

Hasta mediados de 1975, a escala nacional, fueron interminables las pujas entre trabajadores, sindicatos y empresarios. *"Junio de 1975 fue el último mes efectivo de gobierno del peronismo. Y tal vez la última oportunidad de una Argentina que pulseaba por encontrar un desarrollo capitalista autónomo del capital extranjero".* (Seoane, 2004:129)

El 19 de julio de 1975 López Rega huyó del país. Su figura había sido tristemente vital en la realidad social argentina desde el retorno definitivo de Perón el 20 de junio de 1973 hasta su huida. Tan enigmática figura sólo se puede explicar si se reconoce en Perón a un líder que se movió en la conducción del partido y del movimiento peronista y de la presidencia de Argentina estratégicamente entre la izquierda y la derecha. Su

[33] Ver Capítulo 4 de este trabajo.

> ...conducción pendular necesita, entonces, figuras de diverso signo ideológico con la certeza de que estén varios umbrales debajo del líder (...) y pueden ser sacrificados, si llega el momento, a través de un giro violento del péndulo (…) los muchachos de la izquierda del 73 generan, para la conducción pendular la necesidad del brujo derechista.... (Galazo, 1990:51)

¿Qué cambiaba en Argentina? ¿Cómo influye este contexto en la vida del TUBA?

Quiroga comenzó a dar clases de Teatro de lunes a viernes todas las noches de 20 a 23.30 en Corrientes 2038. Al mismo tiempo presentaba a la Dirección de Cultura de la UBA el esquema de lo que sería el primer repertorio. Estaban las obras: *La montaña de las brujas* de Julio Sánchez Gardel; *El jardín de los cerezos*, de Antón Chéjov y *Tu cuna fue un conventillo*, de Alberto Vaccarezza. No se lo aprobaron. ¿Los motivos? Se deseaba crear un Departamento de Teatro, pero no un elenco con presentaciones en vivo.

En marzo de 1975, Quiroga fue invitado por la Dirección de Cultura de la UBA, a dar una conferencia sobre el Sainete Rioplatense en el Centro Cultural San Martín.

La conferencia se realizó en la sala Enrique Muiño. Quiroga leía, mientras a unos pasos los actores interpretaban algunas escenas de diferentes fragmentos de *El conventillo de la paloma, de* Alberto Vaccarezza*; La fonda del pacarito,* de Alberto Novión*; Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco; *El debut de la piba,* de Roberto Cayol, entre otros. En esta suma de fragmentos que duró dos horas y media, participaron unos quince nuevos actores, siendo, la primera presentación con miembros exclusivos del elenco.

Una soga con ropa atravesando el escenario fue la única escenografía, una suerte de patio de conventillo, mientras sonaba la música compuesta especialmente, con aires de tango, por el marido de Luisa Bravo, una integrante del elenco. La experiencia se repitió en mayo, pero en esta oportunidad participaron más de cien actores. El TUBA comenzaba tibiamente a conformarse. En el saludo final del *Sainete Rioplatense*[34] los actores, que subían por primera vez a un escenario, elevaron sus brazos como colgándose de la gloria.

[34] De este espectáculo se presentó, una función en el Colegio Pellegrini y otra en la parroquia de Santa Magdalena de Betania, en el barrio de Caballito.

2.5.1 Ensayos y revisionismo histórico

A principios de 1975 los ensayos del elenco del TUBA habían sido prohibidos por las autoridades de la Dirección de Cultura de la UBA. Con Salas a la cabeza, esta Dirección, descreía de la necesidad de ensayos y los encontraba "peligrosos". Sólo pretendían que Quiroga diera charlas y conferencias. Pero Salas sí ensayaba alguna que otra vez las conferencias de tinte nacionalista que coordinaba y organizaba en el teatro de la planta baja de Corrientes 2038, entre banderas y estandartes celestes y blancos junto a la acérrima derecha porteña.

Salas tenía experiencia en esto de dar conferencias nacionalistas. Ya en 1970 y 1971 había cumplido el rol de "Vocal Cultural de la Comisión del Casino de Oficiales de la 1° Brigada Aérea". Allí con la "preocupación constante de brindar al personal de Oficiales los elementos de juicio necesarios para poder analizar y esclarecer temas neurálgicos que siempre han gravitado profundamente en el quehacer nacional y con mayor intensidad en esa época", organizó un programa de conferencias. Entre los invitados a participar en las conferencias estuvieron Emilio de Figueroa Martínez, que Salas conoció en España, Enrique Díaz y Julio Irazusta. Salas admiraba a Irazusta quien fue un ensayista, historiador y representante de la corriente historiográfica que en Argentina se conoce como revisionismo histórico. Fue director de la publicación filo-fascistas La Nueva República y con su hermano Rodolfo formaron el partido uriburista Unión Republicana. En los 60' le prestarían un local en Defensa y Alsina a la Guardia Restauradora Nacional, primera escisión de Tacuara que apadrinara el padre Julio Meinvielle.

A Julio Irazusta le abrirían varias veces la puerta destartalada de Corrientes 2038. Era un asiduo visitante. Moriría poco tiempo después, en 1982.

2.5.2 Azcuénaga 280, la nueva sede del TUBA

En abril de 1975 la Dirección de Cultura de la UBA se muda al edificio de Azcuénaga 280 y entonces el TUBA se tuvo que despedir también de la sede que ocupó activamente sólo cuatro meses en la avenida Corrientes y se instaló provisoriamente en un reducido sector en el octavo piso, debajo de las oficinas ocupadas por la Dirección de Cultura en el edificio de Azcuénaga.

El TUBA consiguió un permiso provisorio para ensayar por las noches en el nuevo edificio del barrio de Balvanera. Toda la semana a partir de las 20 horas, cuarenta actores se encontraban para preparar los nuevos espectáculos entre ficheros y escritorios. Al tiempo las autoridades de la Dirección de Cultura les consiguieron un aula para ensayar en la Facultad de Ciencias Económicas.

En este período el TUBA atravesó una situación de incertidumbre con respecto a la continuidad de su labor por carecer de ámbitos fijos para las puestas en escena de las obras programadas y el elenco salió a buscar ámbitos extra universitarios. Así consiguieron presentarse en la Biblioteca Argentina para Ciegos; el Centro Cultural General San Martín; la Biblioteca Popular de Olivos; la Parroquia Sta. María de Betania y en la Municipalidad de la Matanza.

En 1975 el TUBA logró concretar doce presentaciones con un número estimado de 4600 espectadores.[35] Para los ensayos, ejercicios de improvisación y charlas teóricas usaron un aula de la Facultad de Ciencias Económicas hasta que las autoridades de la facultad la precisaron y el TUBA terminó ensayando en el patio que lindaba con la Morgue Judicial. Quiroga relata que quedaron en alguna oportunidad en medio de enfrentamientos, persecuciones y disparos en este patio. Un patio que no existía por fuera de la sociedad argentina, en donde el aparato genocida, represivo y de exterminio estaba desplegándose. Por esta situación Quiroga renunció a su cargo de Director del teatro. Sería la primera renuncia, pero no la última.

Quiroga había presentado la renuncia. Sobre esto existen diferentes versiones. No está claro si Salas no se la aceptó o si Quiroga a los pocos días se arrepintió y quiso volver. Lo cierto es que ante la ausencia de Quiroga, la Dirección de Cultura de la UBA rápidamente buscó un reemplazante. "...los secuaces ultranacionalistas que lo rodeaban [a Salas] se apoderaron del teatro y convocaron para reemplazarme a otro director", dijo luego Quiroga. (Quiroga, 2004) Para ser más precisos era una directora: María Visconti, una actriz que también había trabajado en los teatros independientes.

El TUBA entonces se dividió. Quedaron conformados dos elencos, uno bajo la dirección de María Visconti que empezó a preparar la obra *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal y otro bajo la dirección de Quiroga que comenzó a ensayar *El farsante más grande del mundo* de Jhon Synge.

[35] Según *Memoria de la labor desarrollada por el Teatro Universitario. Desde 1974 hasta 1978*. Realizado por Ariel Quiroga, en febrero de 1979.

Lo que sigue es propio de la irrelevancia o de una gesta estudiantil, como una historia vista en diapositivas que se proyectan sin colores nítidos. En septiembre de 1975 los dos elencos, conformados por aproximadamente 140 actores, fueron convocados por la Dirección de Cultura de la UBA para actuar en Chapadmalal pasando Mar del Plata. Viajaron en tren y se alojaron en uno de los hoteles del complejo turístico. Los dirigidos por María Visconti presentaron *Antígona Vélez* y los otros, prepararon urgentemente *La suegra* de Terencio.

A las 21 en el teatro del Hotel Nº 3 se abrió la función con la comedia de Terencio. La sala estaba llena de turistas, pero la obra estuvo colmada de fallas, olvidos de letra y errores en los movimientos. Recién a las 23 se le dio paso al elenco que dirigía Visconti y a esa hora ya se había ido casi la mitad de los espectadores.

Al día siguiente la Dirección de Cultura de la UBA había dispuesto que se presentase en el auditorio de la Universidad de Mar del Plata, *Antígona Vélez* puesta en escena por María Visconti. Esa mañana Quiroga y sus actores caminaron por la desértica Chapadmalal, la noche anterior había sido un desastre, pero tenían una ventaja comparativa: entre los actores había un imprentero. Carlos Gascón encargado de realizar los volantes del *Sainete Rioplatense* había tenido la previsión de imprimir otros que decían nada más que: "*La Suegra de Terencio*. Por el Teatro Universitario de Buenos Aires". A Quiroga se le ocurrió organizar para esa misma tarde una segunda función, así que con un marcador los estudiantes actores escribieron en los volantes, el lugar y la hora. El desempeño de los actores en esta segunda función fue más preciso y fue visto por una cantidad de público aceptable, mientras tanto en el centro de Mar del Plata a *Antígona Vélez* la vieron sólo catorce personas. Al regreso, en Buenos Aires, María Visconti renunciaría a su cargo, volvía a unificarse el TUBA.

Capítulo 3: El TUBA durante el Terrorismo de Estado. Prohibiciones, censura y desapariciones. Entre la complicidad y la resistencia cultural (1976 -1977)

En este capítulo desarrollamos los antecedentes y consecuencias del golpe de Estado. Cuál fue el impacto del accionar genocida en el campo de la cultura en general, y en el elenco, en particular. Revisamos la implementación de la Doctrina de Seguridad Nacional, la política del extermino y la desaparición y cómo operó la censura en el elenco sumada a su relación con las políticas culturales implementadas en los teatros oficiales.

3.1 –El golpe de Estado, la implementación del aparato represivo y el teatro.

Los militares, en 1975, ya habían dado señales de las medidas que iban a tomar, de lo dificultoso de la salida democrática, en la espiral de violencia de los `70, y de lo inviable de las elecciones programadas para fines de 1976. En diciembre de 1975, Videla dio su mensaje de nochebuena:

> (…) es imprescindible que el pueblo argentino y sus Fuerzas Armadas tomen conciencia de la gravedad de las horas que vive la Patria (…) la delincuencia subversiva, si bien se nutre de una falsa ideología, actúa favorecida por el amparo que brinda una pasividad cómplice.
> (…) miramos consternados a nuestro alrededor y observamos con pena y con la sana rabia del verdadero soldado, las incongruentes dificultades en que se debate el país, sin avizorarse solución.
> Frente a estas tinieblas, la hora del despertar del pueblo argentino ha llegado, La paz no sólo se ruega, la felicidad no sólo se espera, sino que también se ganan….

Pero el mensaje no encendió la mecha del deber cívico, ni despertó en el pueblo el sentimiento democrático de una sociedad a la que se le habían negado las urnas sistemáticamente desde el golpe de Uriburu. El helicóptero que trasladaría a Isabel Perón esperaba en la terraza de la Casa Rosada.

El 24 de marzo de 1976 las Fuerzas Armadas interrumpieron el proceso constitucional e inauguraron la dictadura más sangrienta que registra la historia argentina. La Junta militar integrada por el General Jorge Videla, el Almirante Emilio Masera y el Brigadier Ramón Agosti depuso a la débil e impopular presidencia de Isabel Perón, cuyo gobierno

se deterioraba día a día, provocando, un relativo consenso golpista en algunos sectores de la población.

Se instaura a partir de ese momento un nuevo modelo de acumulación que necesitó fundamentalmente, por un lado: de la implementación de un Estado terrorista en su faz clandestina (Duhalde, 1999:203) y la puesta en marcha del plan económico de Martínez de Hoz.

Invernizzi y Gociol realizan una acertada síntesis a la hora de pensar como operó la dictadura sobre el campo de la cultura:

- el proyecto de reconversión del modelo económico del país requería un proyecto complementario y necesario en el terreno de la cultura y la educación;
- el plan de exterminio sistemático de las organizaciones armadas y sus organizaciones periféricas requería un proyecto complementario de represión cultural;
- el proyecto de desarticular la red de organizaciones populares de base requería un plan de desarticulación en el terreno ideológico;
- si se proponía "destruir un estado de conciencia colectivo"[36] (Invernizzi y Gociol, 2002:31)

Un día después del golpe, el 25 de marzo, el capitán de navío Elías Said asumió la titularidad de la Universidad de Buenos Aires como delegado de la Junta Militar. Se estimaba que las clases comenzaran en mayo cuando todo estuviera "depurado" según la Ley 21.260, que autorizaba despidos sin indemnización alguna para los empleados vinculados a "actividades subversivas disociadoras". El objetivo era: *"Impulsar la restitución de los valores fundamentales que contribuyen a la integridad social: orden, trabajo, jerarquía, responsabilidad, identidad cristiana, identidad nacional, honestidad. Todo en el contexto de la moral cristiana."* (Pujol, 2005:19)

Los militares a mediados de la década del '70:

> se presentaron, ante la desencantada opinión pública como la única opción que tenía el país para superar el estado de caos en el que había caído por la irresponsabilidad de los políticos "demagógicos". Ese era su discurso, que ocultaba la imposición de un sistema económico de dominación, vehiculizado por el Terrorismo de Estado, la violencia institucional clandestina y el genocidio planificado. Así, de esa forma, se encargaron de difundir que el orden sólo podía provenir de la institución [Las FF.AA.] que se había preservado del contagio de una sociedad enferma. (Caraballo, Charlier y Garulli, 1998: 73)

[36] Duhalde, 1999.

Los medios cumplieron un papel fundamental y muchos civiles pagaron al día, su cuota de servilismo.[37] Un día antes del golpe, el diario Clarín editorializó sobre la irrupción militar anunciando que: "Se abre ahora una nueva etapa con renacidas esperanzas" y dos días después otra editorial sostenía *"la acción de las Fuerzas Armadas se ha caracterizado por una ponderada precisión de la que ha estado ausente la prepotencia revanchista o la innecesaria utilización de la fuerza"*. El diario La Nación, por su parte, afirmaba que con los hechos militares del 24 de marzo se ponía en marcha "*la rehabilitación moral y material de la sociedad"*.[38] Los principales diarios del país, aplaudieron el golpe militar, sin lograr sorprender a sus lectores, dado que ello se dio como una continuidad de la línea editorial que se inclinaba por la solución castrense y la búsqueda del orden[39].

El gobierno militar instaló el miedo en la cultura argentina. Miedo que construyó una identificación de la conducta social con el discurso autoritario y con las consignas de la Junta Militar. Pero la considerable aceptación del discurso castrense no puede ser explicada exclusivamente a partir del desmoronamiento de la presidencia de Isabel Perón, ni por el recuerdo de la violencia vivida a comienzo de los '70, sino porque gran parte de los actores sociales concordaron con la supresión de las garantías constitucionales y con la instauración de un nuevo orden que se edificó sobre el silencio. Fue necesario aquello que Norbert Elias denomina derrumbe civilizatorio. (Elias, 1996)

Sin embargo las garantías constitucionales, suprimidas luego del golpe, desde fines de 1974, no le impidieron al gobierno de Isabel Perón, tomar medidas que concordaran ideológicamente con el terrorismo de Estado impuesto por la dictadura. Por ejemplo, en octubre de 1974, se dictó la "ley antisubversiva", la número 20.840, que prohibía y castigaba toda actividad que alterara el orden constitucional. La ley afectaba a los

> …redactores, editores de publicaciones de cualquier tipo, directores y locutores de radio y televisión, o responsables de cualquier medio de comunicación, que informen o propaguen hechos, imágenes o comunicaciones de las conductas previstas en el artículo primero...se les impondrá prisión de dos a cinco años". Como así también establece "la

[37] Para profundizar sobre esta temática remitirse, entre otros a: Blaustein y Zubieta, 1998; Verbitsky, 1986; Muraro, 1987; Ulanovsky, 1996; UTPBA, 1987; Gregorich, 1987.

[38] Citado en Corbieri, 2001.

[39] Obviamente hay excepciones. Interesantes son los casos de La Opinión y Buenos Aires Herald. Remitirse a Timerman, 1981; Bernetti, 1992, Goñi, 1993.

> clausura, por el término de tres meses a un año, de los lugares donde se imprima, edite, distribuya, suministre material o propale información relativa a los delitos previstos... (Invernizzi y Gociol, 2002:63).

La lucha contra el "enemigo" ya había empezado.

El período democrático que comenzó en 1973, con la presidencia de Cámpora hasta el término del endeble mandato de Isabel Perón a principios de 1976, estuvo signado por la violencia, los antagonismos inconciliables en medio de una aguda complejidad política e institucional. Esta complejidad tuvo su correlato análogo en el mundo de la cultura. Por ejemplo, los criterios de censura durante la dictadura fueron prácticamente los mismos que se aplicaron durante el gobierno de Isabel Perón. Hay ejemplos que dan cuenta de la continuidad de algunas autoridades en sus funciones: Arturo Gerardo López Peña, Secretario de Cultura durante la presidencia de la viuda de Perón, luego del golpe fue designado Director de Bibliotecas Municipales; Eduardo Hugo Widner conservó su cargo de Subdirector General de la Dirección General de Educación.

Pero la continuidad también estuvo en las comisiones calificadoras, que se ocupaban de espectáculos públicos y otras publicaciones. Sus integrantes fueron designados el 23 de marzo de 1975 y durante el "Proceso" se reunían en el Centro Cultural General San Martín, en el noveno piso[40].

Desde marzo de 1976 hasta mayo de 1977 el Ministerio de Educación quedó a cargo de Ricardo Bruera[41], quien expresó:

> Tendrá primacía inmediata en la acción del gobierno de la educación, la restauración del orden en todas las instituciones escolares. La libertad que proclamamos como forma y estilo de vida, tiene un precio previo, necesario e inexcusable: el de la disciplina. El caso contrario sólo significa alienación y en él se diluye toda posibilidad de realización personal y social auténticas. (Clarín, 14/4/76)

Por su parte, en la Universidad de Buenos Aires asumió como rector el ingeniero Alberto Constantini, quien dejó claro la *"necesidad de promover la cultura en el ámbito nacional como la verdadera arma que tiene la Universidad para combatir la subversión y el estado de guerra interno en que nos encontramos"* (Invernizzi y Gociol, 2002:229).

[40] Estas entidades siguen en funcionamiento en la actualidad ver Ugarte, 2008.

[41] Durante el período 1976-1983 el Ministerio de Educación estuvo a cargo de Juan José Catalán (junio del 77 a agosto del 78), Juan Llerena Amadeo (hasta marzo del 81), Carlos Burundarena (hasta diciembre del 81) y Cayetano Lucciardo (hasta diciembre del 83)

Cabe aclarar el importante rol de lo civiles en esta tarea y su vinculación con la Iglesia Católica, "*a diferencia de lo sucedido en otras áreas del Estado como las relacionadas con la mayoría de los ministerios o las empresas públicas donde la hegemonía de los funcionarios militares fue evidente, el área de educación, como la economía y la justicia, fue confiada a funcionarios civiles.* (Buchbinder 2016:155). Dichos funcionarios mantenían estrechos lazos con la comunidad católica en sus vertientes más conservadoras, constituyendo *"un rasgo común a varios de las Rectores de las universidades públicas durante el período estudiado".* (Buchbinder 2016:159)

El TUBA, continuaba. A principios de 1976 lanzó un ciclo de teatro leído en la Biblioteca Argentina para Ciegos en Lezica 3909[42]. Estas presentaciones se realizaban, básicamente, como ejercicio y entrenamiento vocal porque en general, en los espectáculos del TUBA, según los datos obtenidos, se lograba un aceptable trabajo corporal, pero la mayoría de los actores tenían dificultades con la dicción. Al auditorio de la biblioteca para ciegos llegaban entre 30 y 40 personas todos los viernes, donde el TUBA hacía sus presentaciones con entrada libre y gratuita[43].

Por su parte la Dirección de Cultura de la UBA seguía bajo el mando del aún inamovible Mayor (R) Carlos Eduardo Salas.

3.2 - La Doctrina de Seguridad Nacional, la política del extermino y la desaparición.

El soporte ideológico de las Fuerzas Armadas fue el de la Doctrina de Seguridad Nacional. El concepto de "guerra interna", por ejemplo planteado en el discurso del rector Constantini, sustentó la tarea de disciplinar a la sociedad extirpando del cuerpo social a los elementos denominados "subversivos", a aquellos que no se enmarcaban, según sus códigos, dentro del ideal de hombre occidental y cristiano.

Las prohibiciones que se llevaron a cabo durante la última dictadura militar sobre artistas e intelectuales, y a su producción, se fundamentaron en la mayoría de los casos,

[42] En aquel ciclo de 1976 presentaron *Medea* de Jean Anouilh, *Stéfano* de Armando Discépolo, *Soledad para cuatro* de Ricardo Halac, *Un fénix demasiado frecuente* de Christopher Fry, *La anunciación a María* de Paul Claudel, *De uno o de ninguno* de Luigi Pirandello, *Un tal Servando Gómez* de Samuel Eichelbaum, *Correte un poco* de Alberto Wainer, *La sombra del valle* y *La boda del hojalatero* de John Synge, *Un día de octubre* de Georg Kaiser y *La Ciudad cuyo príncipe es un niño* de Henry de Montherlant.

[43] El elenco no tenía lugar oficial para realizar los ensayos, ni para presentar sus obras, usaban la imprenta del actor Carlos Gascón, la misma donde se imprimían los programas.

en la supuesta preservación de los valores e instituciones nacionales, especialmente el sistema familiar, para evitar expresiones “groseras" o de "mal gusto".[44] El rol de salvaguardas de la Patria que se autoproclamaron instituciones y funcionarios adeptos al régimen de facto, construyó una fuerza que operó como nuevo sistema de creencias en amplios sectores de la sociedad argentina. Amenazas, atentados, secuestros, torturas y asesinatos hicieron el resto[45].

Quiroga en 1989 arrancó con poca prolijidad dos hojas de un ejemplar del diario Página 12, las dobló cuidadosamente y las puso a descansar entre las páginas de *El teatro que hicimos*, un libro de Pedro Asquini. Las hojas tenían el listado de desaparecidos de la última dictadura militar y un nombre llevaba un círculo, una marca. No eligió caprichosamente el libro donde guardarlas: el nombre, que en la lista estaba encerrado dentro de un círculo rojo, correspondía a un actor que había trabajado con Quiroga en *María se porta mal* en 1966, en Nuevo Teatro. El nombre era Carlos Alberto Gaud.

El TUBA no cuenta con actores desaparecidos.

3.2.1 - La censura. “No se preocupe... son los muchachos”.

Una de las estrategias utilizadas por la política cultural gubernamental durante la dictadura militar fue la censura. *“Aunque ésta operaba sobre el teatro con menos fuerza que sobre otros medios de difusión masiva, como la radio y la televisión. Las pautas de censura no eran explícitas, ni existían indicaciones precisas”.* (Mogliani, 2001: 83)

> La censura operó en distintos frentes y con variadas estrategias: amenazas verbales y escritas, listas negras, persecuciones, agresiones físicas, bombas, cierres de teatros, obras retiradas de cartel, secuestros y desapariciones. "Los efectos negativos fueron inmediatos: autocensura, exilio, silencio, exclusión y una escritura elíptica (descrita también por diferentes críticos como "ambigua", "metafórica", "enmascarada", "oblicua" y "escamoteadora"). (Zayas de Lima, 2001:259)

[44] Para profundizar sobre la temática remitirse a Avellaneda, 1986; Brates 1989; entre otros.

[45] El listado oficial de actores desaparecidos hasta la fecha asciende a 27: Diego Botto, Juan Rubén Bravo, Mirta Britos de Ruarte, Polo Cortés, Fabio Goldryng, Hugo Federico González, Raúl Iglesias, Gregorio Nachman, Margarita Azize Weiss, Oscar Pérez Ruarte, Armando Prieto, Jorge Ernesto Romero, Pablo Luis Rouger, Alfredo Mesa, Silvia Shelby, Felipa Raquel Herrera, Alicia Palanco, Osvaldo Zuin, Luis Conti, Carlos Alberto Gaud, Carlos Waitz, Guillermo Ernst, Hugo González, Jorge Diez, José Miguel Ferrero, Juan José Chabrol y Julio Campopiano.

Las expresiones artísticas y culturales fueron vistas por el gobierno militar como posibilidad de "infiltración enemiga", y así lo expresaba Francisco Carcavallo, Subsecretario de Cultura de la Provincia de Buenos Aires en La Prensa el 26 de enero de 1976:

> La cultura ha sido y será el medio más apto de infiltración de ideologías extremistas (…) En nuestro país los canales de infiltración artísticos culturales han sido utilizados a través de un proceso deformante basado en canciones de protesta, exaltación de artistas y textos extremistas, teatro de vanguardia u obras que por transferencia se utilizan sutilmente; musicalización de poemas, actuaciones individuales desinteresadas de intérpretes para grupos de alumnos universitarios o en barrios de escasos recursos, obras plásticas de marcado tinte guerrillero, conferencia de prensa en defensa de "compañeros" de otros países, actuaciones en "café concert" en cuales aparece siempre el "mensaje" colocado de la más inocente manera posible. (Mogliani, 2001: 82)

La misión principal de la infraestructura de control de la dictadura consistía en combatir al enemigo. El enemigo principal era el marxismo que incluía a un vasto sector del peronismo, desde la organizaciones armadas al sector de los estudiantes y trabajadores. Según los idéologos de la dictadura existía "la idea de un "marxismo puro" junto con la de un marxismo flexible, escurridizo y con la habilidad política o actoral de mimetizarse en otros espacios teóricos, en los cuales se las arreglaba para pasar desapercibido a fin de llevar adelante sus 'objetivos disociadores'". (Invernizzi y Gociol, 2002) Enemigo que se encerraba bajo el título aglutinador de "zurdo", salvo cuando las expresiones perdían en lo coloquial ante lo policial-militarista y utilizaban: "delincuente subversivo".

Como plantea Eduardo Luis Duhalde:

> …la finalidad del Estado Terrorista se movió en dos planos: uno, primario, en su propósito concreto de aniquilar las organizaciones guerrilleras y su periferia; pero al mismo tiempo, existió el otro plano de mayor trascendencia y que explica la extensión sin límite del concepto de víctima: destruir un estado de conciencia colectivo. (Duhalde, 1999: 43)

El TUBA sufrió algunas tibias persecuciones, retracciones y censuras pese a estar "amparado" por su origen, dado que dentro de la gestión Ottalagano y por haber sido fundado por Salas, un militar retirado, y por Quiroga, un civil en actividad de la Fuerza aérea. Dentro de las prohibiciones que sufrió el TUBA se encuentran las puestas de *Los*

reyes de Julio Cortázar; *La Laguna de los nenúfares* de Victoria Ocampo; *Por siempre Alegres* de Tito Cossa; *Leonce y Lena* y *Woyzeck* de George Bürchner.

Según el propio Quiroga, a la salida de varios ensayos y funciones, un Ford Falcon color oscuro comenzó a seguir a algunos actores del elenco. Una vez les habrían gritado algo como: "*ya nos vamos a librar de ustedes, para bien del teatro nacional*"; "*a ustedes se les termina pronto la farra de jugar al teatro, manga de zurdos*"[46].

En el mismo edificio de Corrientes 2038 funcionaba una fotocopiadora que estaba a cargo de unos "jóvenes atildados"[47], al mejor estilo Tacuara[48], que -según un informe interno del elenco- comentaban que "A Quiroga y sus putitos los vamos a boletear". Las carteleras que anunciaban los espectáculos aparecían sistemáticamente rotas o escritas con mensajes antisemitas, nazis y homofóbicos. En ese contexto, difícil de reconstruir a la distancia, hubo un caso de persecución poco claro: un hombre con el pelo peinado hacia atrás, estirado, con las mismas características de los de la fotocopiadora, se hacía presente en funciones, ensayos, bares o en la salida de un cine. Según los testimonios de algunos actores sería el novio de una de las actrices del elenco, Isabel Janosi, docente de Derecho. Ariel Quiroga y parte del elenco entre los que se encontraban Héctor Becerra y Guillermo Prieto sentían que estaban siendo vigilados.

Quiroga le comentó sobre el episodio a Salas, describió físicamente a los sujetos que los intimidaban y el ex-militar le habría contestado: "*Ah no se preocupe son los muchachos. Déjelo por mi cuenta, yo voy a hablar con ellos*". Las provocaciones pararon. Algo factible dadas las vinculaciones de las autoridades militares de la Universidad con el aparato represivo. El elenco, pensándolo como un colectivo institucionalizado no corría ningún peligro, porque enmarcado y objetivado en aquella Universidad de Buenos Aires, no construyó sentidos alternativos al orden impuesto.

3.3 - El Teatro Universitario de Buenos Aires como espacio político.

Carlos Salas comenzó a despreciar a Quiroga y a su teatro, sin embargo no lo cerró. Daniel Hadis, un actor integrante del elenco que sería gravitante años después, cuando

[46] Según Ariel Quiroga. Entrevista del autor.

[47] Expresión vertida por Ariel Quiroga en entrevistas realizadas por el autor.

[48] Expresión vertida por Quiroga en la entrevista realizada por el autor. El "estilo Tacuara" podría entenderse como pelo estrictamente corto o tirante para atrás, sacos oscuros largos, con una abertura atrás o al costado, cinturones de cuero crudo y mocasines. Para ampliar remitirse a Bardini, 2002.

el cierre del TUBA se tornó inevitable, sostiene que en la Dirección de Cultura de la UBA les decían "*los locos zurditos*". Y continúa: "*Salas despreciaba todo aquello que tuviera que ver con ese teatro, que nos disfrazáramos, trabajáramos gratis, sucios, que hiciéramos espectáculos, sin agua caliente, sin baños, que fuéramos todos los días y la gente viera teatro gratis cuando todo estaba censurado*".[49]

Podríamos arriesgar que el elenco del TUBA, en ese espacio constituido por el edificio de Corrientes 2038, funcionaba como un factible "enemigo", aquella construcción ambigua que en parte daba sustento a la Dirección de Cultura como organismo. Sin embargo esta Dirección no operó más allá que con el desprecio y la pequeña censura. Como dijimos el TUBA no llegó a construir sentido alternativo o contrahegemómico. En lo estrictamente ideológico es difícil definir al conjunto del Teatro Universitario de Buenos Aires, dado que como afirma Hadis, en el TUBA *"No se hablaba de política, ni de Perón, ni de los milicos"* y "*había de todo, de centro, de izquierda y si había alguien un poquito volcado a la derecha ese era Ariel [Quiroga], por la extracción, por su trabajo"*. Sin embrago, hubo también militantes de izquierda declarados, que pasaron tímidamente por el TUBA, por ejemplo el caso del troskista Octavio de Barberis y el transitar como "militante dormido" del peronista, Guillermo Oliveri.

Para la entrevista, Guillermo Oliveri atiende en un despacho de la Cancillería. Sillones de cuero blanco, un gran escritorio, la bandera argentina, una mesa para reuniones, una biblioteca, una imagen de Perón. Un infinito ventanal muestra la Plaza San Martín, el edificio Kavanagh, la Torre de los Ingleses y más lejos el río, a la izquierda, donde parece descansar la euforia del vertiginoso barrio de Retiro. Acostumbrado a entrevistas en torno a la política, Oliveri, Secretario de Culto durante las presidencias de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner, no disimula su sorpresa. *"¿El teatro universitario? No tengo mucho para decirte"*[50]. Revisó las carpetas, viejos programas de mano, algunas fotos, trató de reconstruir añejas anécdotas con gusto a teatro, pero se acordaba de poco.

[49] Opiniones vertidas por Daniel Hadis en la entrevista realizada por el autor.

[50] Entrevista realizada por el autor en marzo de 2007. Guillermo Rodolfo Oliveri, hasta su nombramiento fue legislador de la ciudad de Buenos Aires, cargo que desempeñó en dos mandatos. En ese carácter fue vicepresidente de las comisiones de Minoridad y Familia y de Cultura, presidente de la Comisión de Planeamiento Urbano y vicepresidente de la Legislatura de la ciudad. También integró el directorio del Instituto Nacional de Administración Pública.

A fines de los ‘70 había visto una puesta del TUBA de una obra de Shakespeare, así se acercó al elenco. Había pasado poco tiempo de su secuestro de diez días, en 1977, en la Escuela de Mecánica de la Armada. Era militante del peronismo revolucionario. La dirección del TUBA, actores y autoridades de la Dirección de Cultura de la UBA, no supieron de su secuestro, ni de su militancia.

“Era un espacio cultural donde uno podía refugiarse del contexto de Buenos Aires. Fue un pequeño remanso, fue un núcleo de tranquilidad.”, dice a la hora de pensar en el TUBA. Oliveri resignifica a este colectivo teatral. Es clara su posición en la que sostiene que *“La política no pasaba por el teatro, la política no se veía”*, como una suerte de oasis cultural y artístico donde las pujas del contexto y de una época simulaban no ingresar. Si la política era un tema que desde la dirección del TUBA y de la UBA debía ser silenciado o exterminado, el caso de Oliveri demuestra que toda convención institucionalizada presenta sus fisuras. *“Teníamos distintos grupos que asistíamos a compañeros detenidos legalmente. El TUBA era un lugar para blanquearnos. Cuanto más camuflado uno podía estar mejor, así pude mantener un grupo al margen de toda participación política”,* reflexiona quien encontró en el TUBA la continuidad de la idea de “colectivo”, contra la imposición dictatorial de cortar cualquier lazo solidario.

Oliveri tenía contactos políticos con otro actor militante de la Juventud Peronista: Daniel Stáffora. En diciembre de 1982, abre junto a otros compañeros una de las primeras Unidades Básicas, ubicada en Chile y Defensa, con vistas al pronto retorno democrático.

3.4 – La política cultural en los teatros oficiales. El caso del TUBA en el Teatro Nacional Cervantes y el teatro de repertorio.

En abril de 1976 Quiroga fue al Teatro Nacional Cervantes y le propuso al por entonces director Dr. Néstor Suárez Aboy, las tres comedias clásicas que el elenco universitario estaba ensayando: *La suegra de Terencio, Los cautivos de Plauto* y *El díscolo de Menandro*.[51]

[51] “El gobierno militar nombra director del Complejo TNC a cargo, a Néstor Suárez Aboy, funcionario que había sido director a cargo en 1966 después del golpe militar; en 1972 integra el Comité Operativo, en 1973 es director del INET, y en 1974-75 integra el Comité Ejecutivo, luego Operativo. En el INET se nombra director a Juan Carlos Pássaro” (Seibel, 2011: 105)

Las obras ya habían sido presentadas anteriormente en la Biblioteca Popular de Olivos y en la sala de espectáculos de la empresa Subterráneos de Buenos Aires durante los primeros días de 1976. Quiroga comenzaba a afianzarse en la dirección del TUBA y en la concreción de su anhelo; conformar un teatro de repertorio. En el Teatro Nacional Cervantes el TUBA organizó el "Festival Clásico". Las carteleras sobre la calle Libertad y la avenida Córdoba, dejaban ver la Frase "Teatro Universitario de Buenos Aires" y abajo sentenciaba "Repertorio".

Once de los diecisiete intérpretes que participaron en las tres obras, recién tenían cuatro meses de antigüedad en el elenco y los otros seis llevaban sólo un año[52]. Quiroga sostiene que "el TUBA nació como ente orgánico, bajo la fisonomía de un auténtico teatro de repertorio, en el Teatro Nacional Cervantes" (Quiroga, 2004: 27).

¿Pero qué significó ser parte de la programación oficial?

Osvaldo Pelletieri afirma que:

> Hasta 1976 los teatros oficiales se manejaron con lo que se dio en llamar "políticas culturales", aunque más que eso, era una instrumentación del Estado para favorecer lo que desde el gobierno se consideraba el tipo de cultura deseable (...) Los funcionarios eran designados, podían renunciar o no pero la "política cultural" no variaba. (Pelletieri, 2001 a: 75)

La Secretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación se había hecho cargo del correspondiente programa de mano de las obras del Cervantes, que dice en uno de sus párrafos:

> Su director inicial, Sr. Quiroga, "viejo hombre de teatro" pese a sus 35 años, ha procurado recrear en este teatro el espíritu tradicional de las estudiantinas, eludiendo el planteo más rígido de una escuela de arte dramático". Y continúa "La labor realizada hasta el presente tiene la impronta de lo febril, lo idealista y romántico de las empresas juveniles. Sin disponer de una sala propia para representaciones y ensayos, y en medio de muchas carencias...

Suárez Aboy invitó al TUBA nuevamente para repetir la experiencia. Del 16 al 20 de junio, cinco noches más, el elenco que dirigía Quiroga volvió a subirse al escenario del

[52] El elenco estaba conformado por Guillermo Prieto, Carlos Gascón, Stella Mary Correa, Jorge Fargas, Alejandra Bravo, Beatriz Putilnik, Alfredo Gil, Lilian Blondier, Cristina Kruk, María del Valle Dedomenicci, Horacio Funes, Raúl Brolio, Daniel D`Osvaldo, Héctor Becerra, Rolando Talibs, Marta S. Gil, Irene Miraglia y la coordinación estuvo a cargo de Mónica Seta.

Cervantes. El crítico Hellen Ferro escribía en Clarín bajo el título "Plauto era como Dragún o De Cecco", alabando el fervor y la destreza de los actores, aunque les aconsejó mejorar la dicción.

En noviembre de 1976 el Secretario de Cultura Francisco Macías le ofreció la conducción del Cervantes a Rodolfo Graziano[53], Suárez Aboy deja su cargo.

Nunca más al elenco lo iban a convocar por medio de parlantes a subir a escena, ni tampoco los actores iban a volver a ducharse después de la función, en un teatro, con agua caliente. Se fueron acostumbrando a la canilla de agua fría y a la pileta del tercer piso de Corriente 2038.

El elenco había avanzado en los ensayos de la obra *El farsante más grande del mundo* de John Sygne. Se repasaba el texto en un departamento que alquilaba Quiroga en la Planta Baja de Carlos Calvo 1885 en Capital Federal. Varios de los actores pintaron al óleo, emulando un paisaje irlandés, lo que iba a ser el decorado. La obra de Sygne fue estrenada en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de la UBA en julio de 1976. Actuaron entre otros Cristina Kruk, Héctor Becerra y el abogado Jorge Fargas.

Para agosto de ese mismo año Quiroga programó *La suegra* de Terencio en la nueva sede de la Facultad de Psicología, Corrientes 2038, lugar donde había nacido el TUBA. El espectáculo según testimonios se llevó a cabo en "medio de un ejército de custodios"[54].

Quiroga pensó volver al edificio de Corrientes 2038, utilizar el salón de actos de Planta Baja. Hizo la gestión ante las autoridades de la Carrera y a fines de septiembre de 1976 el TUBA inició su actividad regular, con funciones gratuitas todos los fines de semana, viernes, sábados y domingos en este edificio. Tuvo que reunirse con el interventor en Psicología, un militar, para cerrar todo, burocracia de por medio.

El elenco ensayaba, donde y cuando podía, de lunes a viernes en horarios móviles en la franja horaria de 17 a 23. No existe, sin embargo, documento alguno que legalice la permanencia del TUBA en la sede de Psicología, donde se iba a quedar hasta 1983.

La Dirección de Cultura de la UBA seguía en Azcuénaga 280, bajo la dirección de Salas. Quiroga pasaba por la oficina a la tarde. Salas mandaba al TUBA a cumplir con

[53] A partir de 1976 la política cultural de los teatros oficiales quedó en manos de los correspondientes directores: Kive Staff , del Teatro Municipal General San Martín y Rodolfo Graziano del Teatro Nacional Cervantes. Para ampliar remitirse a Pelletieri, 2001b; Arlt, 2001; Rodriguez y Lusnich 2001; y Ordaz 1999.

[54] Entrevista del autor.

algunos requerimientos de la Dirección de Cultura. Por ejemplo se puso en escena *La Suegra* en la Facultad de Ingeniería y en la de Derecho.

El elenco comenzó a girar por distintos escenarios con otro espectáculo llamado *A Buenos Aires*, que era un recital de textos de Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Raúl González Tuñón y Evaristo Carriego. Terminaba el primer año de gobierno de la Junta Militar. Terminaba el año del afianzamiento del TUBA.

1976 concluyó con *Correte un Poco* de Alberto Wainer y una única función de *Electra*, la tragedia de Sófocles. El 22 de diciembre se dieron a conocer los cupos de ingreso a la Universidad de Buenos Aires: Derecho 1500, Medicina 1500, Filosofía y Letras 950, Veterinaria 300, Sociología 500, Arquitectura 1000 y Psicología 500.

En algunos pocos diarios y especialmente en los pasillos de la Facultad de Psicología, al Teatro Universitario de Buenos Aires lo llamaban por sus siglas: TUBA. A la Dirección de Cultura de la UBA le comenzó a disgustar, debido a que "sonaba como FUBA".

La Federación Universitaria de Buenos Aires (FUBA), no contaba con el agrado de Salas, ni de los empleados de la Dirección de Cultura y cualquier relación que se hiciera de aquella combativa FUBA de los '70 con la gestión nacida en 1974 en la Universidad sonaba peligroso. A Quiroga le "propusieron" que se hiciera cargo y reparara esa coincidencia fonética: no pudo solucionar aquello que no necesita remedio.

3.5 - El TUBA en escena. La temporada 1977: el éxito de *La ofensiva* y Teatro leído.

Ya había terminado el curso de verano de 1977 sobre introducción al teatro que Quiroga daba en la sede de la Facultad de Filosofía en 25 de mayo 221. Un sábado lluvioso de marzo comenzó la tercera temporada. Las carteleras hechas de papel afiche, pegadas en la puerta, sobre la vereda de Corrientes 2038, anunciaban el estreno de *La ofensiva* de la argentina Marta Lehmann. El TUBA la estrenó a sala llena. Por su parte, la Dirección de Cultura mandó a imprimir los afiches que invitaban a "...un estreno nacional", los sábados a las 21,30 y los domingos a las 18.

Para *La ofensiva* se construyó por primera vez una escenografía corpórea. En el TUBA fue Héctor Becerra, quien desarrolló, en la mayoría de los casos, el rol de escenógrafo, quien comenzó la carrera de arquitectura en 1972, para terminarla en 1980. Vivía en Ciudadela y se le había hecho costumbre viajar en el Ferrocarril Sarmiento cargado de utilería, artefactos viejos y maderas. Ya arquitecto, sería nombrado Subdirector de teatro

gracias a la gestión de Quiroga ante la Dirección de Cultura de la UBA. Becerra fue el actor que más tiempo permaneció en el elenco, al que ingresó en 1975 y en el que participó activamente hasta su cierre definitivo. Poco después viajó y vivió en Venezuela, al tiempo retornó a Argentina y durante el menemismo trabajó en el Teatro Nacional Cervantes.

Becerra construyó para *La ofensiva* una escenografía de estilo realista, con muebles, lámparas, percheros, etc. El elenco estuvo integrado por Nydia Paz, Carlos Gascón, Gustavo Lespada, Marta Gil, Jorge Fargas, Horacio Baldassarre y Lucía Casciaro. La obra estuvo en cartel hasta diciembre, luego de 83 funciones. También se presentó en el Teatro Municipal de Río IV, Córdoba, adhiriendo a los festejos del 139º aniversario de la fundación de esa ciudad.

La segunda obra de la temporada de 1977 fue *Jacaras y Mojigangas*, que se ofreció los viernes a las 21.30[55]. La obra consistía, según el programa de mano, en

> "entremeses y pasos de comedia de Lope de Rueda y otros autores del "teatro menor español" de los siglos XVI y XVII. Texto de las escenas inicial y final, y de los pregones que preceden a los entremeses, escrito por Ariel Quiroga".

Y el mismo Quiroga afirmaba:

> "Sea, pues, nuestro modesto espectáculo, hecho con la misma suerte de alocada y soñadora torpeza de aquellos legendarios comediantes, un homenaje de reconocimiento a quienes, de un modo improvisado y pintoresco, rindieron tributo perdurable al bello arte del teatro".

3.5.1 – "El Teatro Universitario de Buenos Aires un centro cultural abierto a la comunidad". El anhelado e hipotético antecedente del Rojas en Corrientes 2038.

En 1977 el TUBA siguió con los ciclos de teatro leído pero esta vez no en la Biblioteca Argentina para Ciegos, sino en Corrientes 2038. Los afiches que mandó a imprimir la Dirección de Cultura y que pegaba en las Secretarías de Extensión de las diferentes facultades anunciaban con letras verdes que "todos los sábados a las 18", se podían escuchar "Veinte obras cumbres del teatro moderno universal".

[55] Los actores de este espectáculo fueron Carlos Gascón, Jorge Fargas, Marta Gil, Alicia Diez, Analía Yunis, Francisco Gallitelli, Héctor Becerra, Horacio Baldassarre, Néstor Menini, Mario Azcona, Gustavo Lespada, Norberto Dalton, Juan José Noto y Daniel Toppino. La música estuvo a cargo de Guillermo Prieto y la escenografía y vestuarios los realizaron los integrantes del "Taller del TUBA".

Sobre el escenario de Planta Baja del edificio de Corrientes, se instalaban dos atriles sobre una alfombra roja y los miembros del elenco leían alternativamente diferentes obras, entre ellas *El zoo de cristal* de Tennesse Williams, *El pedido de mano* y *Un trágico a la fuerza* de Antón Chéjov, *El pelícano* de August Strindberg, *El rey se muere* de Eugene Ionesco, *Ligado* de Eugene O`Neill, *Broceliande* de Henry de Montherlant, *Jinetes hacia el mar* de John Sygne, *Cesar y Cleopatra* de Georg Bernard Shaw, *Halewynn* de Michel de Ghelderode, *Salomé* de Oscar Wilde, *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, *La mujer del tambor* de Sumie Tanaka, *La hermosa gente* de William Saroyan, *El jugador* y *Delito en la Isla de las cabras* de Ugo Betti, *La antorcha bajo el almud* de Gabriel D`Annunzio, *La alondra* de Jean Anouilh, *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, *Yerma* de Federico García Lorca y *Woyzeck* de Georg Büchner.

El TUBA tuvo una postura ambiciosa en cuanto a la elección del repertorio. Puso en escena –salvo algunas excepciones- un abanico de autores y obras canónicas del teatro universal y del teatro argentino. Como adelantáramos en el Capítulo 1, consideramos que lo ideológico no reside exclusivamente en el contenido de la obra, en su texto o dramaturgia. Lo ideológico *"no es una propiedad del mensaje, sino el efecto de un tipo de organización del proceso comunicacional"*. (García Canclini, 1998: 84). En ese proceso el teatro funciona como dispositivo de poder.

El TUBA fue principalmente un Teatro de Director. Un teatro que utiliza los servicios de un director de escena, en este caso Ariel Quiroga – "*que concede gran importancia a la lectura del texto y a la originalidad de opciones de puesta en escena, en ella serán visibles la marca y la firma del artista"* (Pavis, 1998:445). No fue una experiencia alternativa al orden establecido, ni el fruto de una elaboración artística colectiva. El elenco institucionalizado en la Universidad funcionó como la objetivación de la política cultural del período. Salvo en las excepciones mencionadas donde fueron censuradas o prohibidas, creemos que las obras seleccionadas para un repertorio ecléctico reforzaron - no por las características intrínsecas de los textos- las relaciones simbólicas establecidas en el marco del teatro universitario de la época.

Desde agosto las carteleras anunciaron la nueva programación: *Jacaras y Mojigangas* los viernes a las 21,30, *Teatro Leído* los sábados a las 18, *La ofensiva* los sábados a las 21.30 y domingos a las 18 y *El Alma del suburbio* los domingos a las 20. El TUBA presentaba cuatro espectáculos en tres días, llevado a cabo por los mismos actores y dirigidos por el mismo director.

El Alma del suburbio, la última obra que se programó para ese año, recreaba al Buenos Aires de 1920 y se intercalaban poemas de Evaristo Carriego, fragmentos de *A media noche* de Pedro Pico, *Marta Gruni* de Florencio Sánchez y *Entre bueyes no hay cornadas* de José González Castillo. Entre los actores estuvieron Horacio Baldassarre, Guillermo Prieto, Miguel Angel Ratti, Daniel Toppino y Eduardo Buossi. Esta obra se presentó, también, en la Municipalidad de Florencio Varela.

Los afiches de 1977 dejaban ver la frase "El Teatro Universitario de Buenos Aires un centro cultural abierto a la comunidad" y daban cuenta de otro sueño de Quiroga: conformar un centro cultural. Quiroga nunca lo lograría, el TUBA no pasó de ser un inestable, pero productivo elenco de teatro. En 1985 el edificio de Corrientes 2038 pasó a ser oficialmente el Centro Cultural Ricardo Rojas dependiente de la Universidad de Buenos Aires.[56]

[56] En Octubre de 1977 el TUBA organizó un ciclo llamado "Octubre Cultural" que consistió en la presentación de los recitales poéticos llamados *Evaristo Carriego* y *Oliverio Girondo*. Dentro del aquel ciclo de octubre, Quiroga dio dos conferencias: Certidumbre a la vocación y Sentido del Teatro.

Capítulo 4: Teatro universitario, fútbol y represión. Entre lo popular y la manipulación política, hacia la deslegitimación del gobierno militar. (1978- 1981)

En este capítulo analizamos la historia del elenco durante el Mundial de 1978. Cuál fue la relación del elenco con el público y el repertorio presentado en el contexto de los festejos populares. La aplicación de las políticas culturales y la manipulación política. La universidad de 1978 y el plan educativo. Como operó la censura hacia el interior del TUBA hasta 1981 y cuál fue su postura ante el fenómeno político teatral de Teatro Abierto.

4.1 – 1978: El año del Mundial y la deslegitimación de la dictadura militar. La construcción de los públicos, entre el sentir popular y la manipulación política.

1978 fue para muchos argentinos, una moneda de dos caras, de una tristeza solapada. En junio se desarrolló el Campeonato Mundial de Fútbol y el seleccionado local logró por primera vez en la historia el preciado título internacional. El 25 de junio el equipo dirigido por César Luis Menotti, luego de derrotar 3 a 1 a la selección holandesa, ganó el (eternamente discutido) campeonato y las calles del país se colmaron de hinchas con banderas celestes y blancas.

Muchos periodistas tiñeron sus crónicas con el matiz de la gloria, algunos construyeron sus discursos político-demagógicos en la base de la alegría popular, otros directamente militaron la complicidad. Mientras tanto miles de argentinos sufrían la tortura y el terror planificado en los campos de exterminio que coparon el país. 1978 coincide con el inicio de lo que podríamos denominar el período de la *"deslegitimación de la dictadura militar".*[57] Durante el mes del mundial hubo abundantes asuetos administrativos. El edificio de la Carrera de Psicología estuvo cerrado numerosas oportunidades y no se

[57] "Las etapas del régimen militar, con su desigual extensión, son cuatro y coinciden con la sucesión de las presidencias militares: 1) Videla (1976-1981), 2) Viola (1981), 3) Galtieri (1981-1982), Bignone (1982-1983)". "(…) Hablar de etapas del régimen militar no significa solamente delimitar tiempos históricos que tienen que ver sucesiones presidenciales sino también señalar políticas y diseños diferentes y rumbos discrepantes. Los cambios operados a nivel del poder estatal representan modificaciones reales en el rumbo del proceso. Expresan, pues, los realineamientos en las relaciones de fuerza operantes en el Estado autoritario." "(…) Pero las diferentes etapas están atravesadas por cuatro grandes *momentos* que indican el origen, desarrollo y terminación del proceso militar. Los momentos no coinciden temporalmente con las etapas y pueden ser ubicados de la manera siguiente: 1) Legitimación (1976-1977), 2) Deslegitimación (1978-1979), 3) Agotamiento (1980-1981-1982), 4) Descomposición (1982-1983)." (Quiroga H., 2004)

dictaron clases. El TUBA igualmente trabajó todas las noches. El día que Mario Kempes, "enterró" la pelota en la red, llevándose consigo a la defensa holandesa, el elenco tuvo que suspender su función de *Relojero*.
A Ariel Quiroga, poco le importaba el fútbol. Aquella noche estuvo al frente del ensayo del espectáculo siguiente *Leonce y Lena*, desde ahí se escuchaban los bombos, los cantos, las bocinas de autos y camiones que por Corrientes se dirigían hacia el Obelisco.

4.1.1 – El TUBA en escena. Temporada 1978.

Hacia 1978 la dictadura ya había desplegado todo su aparato represivo sobre la sociedad argentina, y había eliminado de manera clandestina cualquier resistencia a la dictadura. Sin embargo en cuanto al gobierno de la Universidad de Buenos Aires, el régimen encontró dificultades para un gobierno estable hasta 1978:

> "El primer Rector designado en julio de 1976 luego de una breve intervención militar fue el ingeniero Alberto Constantini, renunció dos meses después de asumir a raíz de diferencias con los criterios generales de la política universitaria sostenida por el Ministro de Cultura y Educación. Su sucesor, Luis Cabral, nombrado en febrero de 1977, dejó el cargo en agosto del año siguiente. Las diferencias con las autoridades nacionales y en particular con los ministros a cargo del área de Educación remitían, en ambos casos, a criterios en torno a las formas en que debía avanzarse en los procesos de institucionalización de la casa de altos estudios y en el margen de autonomía que ésta debía conservar. Las gestiones de Lennon y Rodríguez, en cambio, se caracterizaron por una mayor sintonía con lo que las autoridades militares esperaban de los gobiernos universitarios, en particular del de la UBA". (Buchbinder, 2016: 154)

A comienzos de 1978 Quiroga presentó a la Dirección de Cultura de la UBA, para la cuarta temporada, un nuevo repertorio en el que figuraban *Comedia de Errores* de William Shakespeare, *Relojero* de Armando Discépolo, *El brujo del bosque* de Antón Chejov y *El misántropo* de Moliere.
La revista *Pájaro de fuego* en su cuarto número de enero/febrero de 1978 lo ratificaba:

> Uno de los pioneros en la difusión del teatro con entrada libre, aunada a un repertorio sin concesiones, es el Teatro Universitario de Buenos Aires. Hace ya varios años que, capitaneado por Ariel Quiroga, hueste, a su vez, del recordado Teatro 35, ofrece una temporada preñada de títulos interesantes dados en montajes o sesiones leídas sabatinas. Para la temporada oficial que iniciará dentro de poco, en su recinto en Corrientes 2038, el TUBA ha escogido la siguiente programación: *Comedia de errores* de Shakespeare, *Relojero* de Armando Discépolo, *El brujo del bosque* de Chéjov, *La manera del mundo*

de William Congreve (en traducción de estudiantes del TUBA)[58] y *El misántropo* de Moliere"[59].

La nota estaba ilustrada con dos fotografías, una de la puesta del TUBA de 1977 de *La Ofensiva* de Marta Lehmann y otra de Antón Chéjov.

En marzo se abrió la temporada 1978, con *Comedia de Errores* de Shakespeare, cubrieron los roles principales Daniel Toppino y Guillermo Prieto[60].

La Nación tituló "Digno esfuerzo de un elenco universitario", una extensa nota que continuaba:

> La historia se centra en dos hermanos mellizos, quienes tras diversas aventuras y desventuras logran reunirse y llegar a un final feliz. Las situaciones están estructuradas con ingenio, y la acción de las dos parejas de amos y sirvientes, con sus constantes y rápidas entradas y salidas de escena y con las equivocaciones que crean entre la esposa, la cuñada y la amante de uno de ellos y entre la gente del pueblo, se torna por momentos vertiginosa, apoyada por graciosos diálogos..." y continúa "Ariel Quiroga, que elaboró una versión con ligeras variantes de la pieza original, logró una discreta puesta en escena, caracterizada por el dinamismo y la gracia que imprimió a todo el desarrollo de la trama.

Aunque, el cronista se lamentó: *"Desafortunadamente, no tuvo a su alcance un elenco idóneo, fogueado en el teatro clásico y ello le restó méritos a su esfuerzo. Daniel Toppino, como el movedizo criado, fue quien más se acercó a la encarnadura ideal de su personaje".* Sin embargo, el texto rescata la labor del TUBA *"...merece destacarse la devoción de este grupo teatral de universitarios que ofrecen espectáculos gratuitamente, y que incluyeron para esta temporada títulos tan ambiciosos como Relojero de Armando Discépolo, El brujo del bosque de Antón Chéjov y El misántropo de Moliere".* (La Nación, 22/3/78)

Comedia de errores estuvo en cartel hasta mediados de mayo, luego le dejó paso a *Relojero* de Discépolo que fue el segundo espectáculo del repertorio de 1978. Como indican los afiches, se presentó los sábados a las 21.30 y los domingos a las 18. Estuvieron nuevamente en escena Prieto, interpretando a un anciano relojero y Toppino,

[58] *La manera del mundo* de William Congreve nunca llegó a ponerse en escena en el TUBA.

[59] *Pájaro de fuego*, Año 1, Número 4, Buenos Aires, enero / febrero de 1978.

[60] El elenco lo completaban Herminia Rodriguez, Lucía Casciaro, Carlos Gascón, Juan José Noto, Sonia Meda, Francisco Galletelli, Else Wagg, Jorge Fargas, Héctor Becerra y Andrés Correa.

como Lito, el hijo rebelde. Completaron el elenco: Jorge Fargas, Marisa Nuñez, Néstor Menini y María Catalina Galati, quien en ese entonces ya era licenciada en Filosofía y empleada del rectorado de la UBA, en la Secretaría de Ciencia y Técnica. Estuvo en el TUBA hasta 1981. Galati, "Lala", como le decían, ingresó al TUBA a fines de 1977 y continuó en contacto con Ariel Quiroga, por amistad, hasta muchos años después del cierre definitivo de este teatro. Para él fue una de las más fuertes, firmes y heroicas sostenedoras del grupo. Era dueña, por herencia directa de su padre, de una inabarcable biblioteca. Esos libros formaron parte de los apuntes teóricos que utilizó el elenco. Detrás de la Rural, la casa de Lala Galati funcionaba como una suerte de "sucursal" del TUBA, dado que ahí se llevaban a cabo reuniones, ensayos y se cosían los vestuarios[61].

4.2 – Los argentinos Somos Derechos y Humanos. Entre el exilio o el silencio.

A fines de junio integrantes del elenco buscaban alguna crítica sobre *Relojero* en las páginas de los diarios, no encontraron ninguna. Los críticos que se acercaron a Corrientes 2038 no fueron muchos. Sí encontraron sobre aquel suceso que ocupaba la casi totalidad de las páginas de los diarios: "La fiesta de todos".

El 26 de junio el diario La Nación editorializaba:

> "Después de este mundial que ha terminado debemos seguir encontrándonos y reconciliándonos en torno de los grandes objetivos comunes de la nacionalidad. Hay una vocación de grandeza despierta y una requisitoria en todas las bocas...Eso vale mucho más que la incomprensión de algunos y la tortuosidad con la cual otros insisten en injuriarnos en el extranjero. Hay fe suficiente, en suma para que la Nación persevere en su actual dirección." (La Nación, 26/6/78)

Y la revista Para Ti de la Editorial Atlántida regalaba a sus lectoras postales, en una declarada campaña "pro-Argentina". Una decía:

> Argentina toda la verdad:
> La guerra ya terminó en la Argentina. El país entero festejó el triunfo en la Copa del Mundo. Fue otro ejemplo. No hubo muertos ni heridos ni policías ni tanques. Cada uno de estos hombres y mujeres salió a la calle a decir lo que sus corazones gritaban. A dar, espontáneamente, el mensaje que el mundo necesitaba. Y responder así a un boicot que se empeñó en destruir la imagen del país. Una imagen que, esperamos sepan reconocer, era falsa. Porque la Argentina es hoy, sobre todas las cosas un país de paz.

[61] *Comedia de errores* y *Relojero* también se presentaron en el Aula Magna de la Facultad de Derecho de la UBA.

Dos años antes, en ese "país de paz", en junio de 1976, se creó el Ente Autárquico Mundial 78 (EAM '78) que se encargaría de toda la organización del campeonato Mundial de Fútbol. Fue nombrado como presidente el Ente, el General del Ejército Omar Actis y como vicepresidente el Almirante Carlos Lacoste, delegado personal y mano derecha de Eduardo Massera. [62]

El 6 de julio se dictó la ley 21.349 que declaró al Mundial de "interés nacional". El 19 de agosto Actis fue asesinado, en ese momento la muerte se le adjudicó a la organización Montoneros, pero los servicios secretos ya sospechaban que el asesinato había sido perpetrado por un Grupo de Tareas de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)[63]. El 27 de agosto fue nombrado en su lugar Antonio Merlo.

El EAM gastó en la organización del Mundial aproximadamente 700 millones de dólares[64], no sólo en infraestructura sino también, entre otras cosas, contratando a la consultora norteamericana Burson-Mallester que asesoró a la Junta Militar cómo contrarrestar la imagen argentina que se estaba construyendo en el exterior, la llamada campaña "antiargentina". Siguiendo los consejos de Burson - Mallester, Videla se fotografiaba con Guillermo Vilas, Daniel Passarella, "el conejo" Tarantini y Cesar Luis Menoti, entre otros.

Como dice Eduardo Luis Duhalde, *"Hubo por parte de la dictadura una clara manipulación de este gran evento deportivo desde sus propios intereses, presentándolo como la oportunidad de demostrar la valía del país frente a la campaña "antiargentina".* (Duhalde, 1999: 115)

El carácter político del Mundial no permitía críticas, ni siquiera futbolísticas. Osvaldo Ardizzone en el prólogo al libro *El Director Técnico del Proceso,* sostiene que los periodistas deportivos fueron informados que "por disposición del PEN no se debía

[62] Lacoste, luego de la dictadura fue investigado por el juez Miguel Pons por enriquecimiento ilícito. Pons lo sobreseyó aunque le dirigió en el fallo "un reproche ético". Había aumentado, durante la dictadura, su capital un 400 por ciento.

[63] Duhalde, afirma que sobre "El asesinato del general Omar Carlos Actis, presidente del EAM '78, pareciera no haber dudas que fue llevado a cabo por grupos operativos de la Marina, para que el Contralmirante Carlos A. Lacoste lo sucediera, tras el interregno de la conducción títere de Merlo." (Duhalde, 1999)

[64] Sobre el mundial no se conoce un balance oficial. Veneziani, M. (1986): "El Mundial", en Todo es Historia, 229, Buenos Aires, mayo – junio: 30-54. sostiene: "que para el mundial se estimaron de 50 a 60 mil turistas, llegaron sólo 7 mil, más 2400 periodistas y 400 invitados. El costo total del mundial (según los datos oficiales) alcanzó a u$s 521.494.931, descontados 9.642.360 de ingresos el balance final resultó un costo de u$s 511.852.571.

criticar al señor César Luis Menotti por tratarse de un funcionario del Proceso". Mientras tanto los festejos por el Mundial '78 adquirieron en muchos casos un apoyo explícito a la dictadura, *"en la denigración de las Madres de Plaza de Mayo, en la burla y negación de la violación de los derechos humanos (un año después la acción psicológica se reiteraría al ganar el mundial juvenil de Tokio, en plena visita de la Comisión de Derechos Humanos a la Argentina."*). (Duhalde, 1999: 116)

Se podría suponer que los festejos populares como respuesta al triunfo deportivo, fueron una aceptación al régimen. Sin embargo, como sostiene Duhalde

> No necesariamente los objetivos dictatoriales deben ser vistos como aceptados en la respuesta social por la victoria deportiva. Más precisamente simbolizan, en el imaginario colectivo, la expresión de los sentimientos nacionales y la necesidad de triunfar legítimamente como país es una contienda mundial, supliendo la ausencia de objetivos más profundos y duraderos. (Duhalde, 1999: 115)

Pero, ante esa "necesidad de triunfar", ¿Cómo reaccionaron los actores sociales ante el logro deportivo? Pablo Alabarces, en su libro *Patria y Fútbol*, sostiene que

> Frente al mundial, en el clima exitosamente represivo que la dictadura instala desde 1976, sólo caben dos voces disidentes: la del exilio, que no circula en la Argentina y que no sirve como fuente para interpretar la lectura interna del fenómeno – justamente por su condición exterior -; y la del ya entonces nombrado como "movimiento del rock nacional", que en su publicación más exitosa y representativa, la revista Expreso Imaginario, opta por la más radical de las disidencias: el silencio absoluto. (Alabarces, 2001: 131).

La citada revista *"nunca fue tan contracultural y alternativa como en tiempos del Mundial"* (Pujol, 2005:89) El exilio o el silencio, son planteados como respuesta ante esta masiva "expresión de los sentimientos nacionales".

¿Pero qué hizo el TUBA? Se llamó a silencio, pero su mutismo no respondió a ninguna estrategia, táctica o postura contracultural. Podemos suponer que fue más una postura que el Director, supone que debía guardar un elenco del repertorio universal en una casa de altos estudios. Durante el mundial, el discurso oficial es legible en todos los soportes, clausurando todo sentido alternativo que se pudiera dar a aquel fenómeno deportivo y popular. Meses después del torneo, Sergio Renán filmó la película *La fiesta de todos*. La narración del film se confía a los actores Nélida Lobato, Luis Landriscina, Juan Carlos Calabró, Ricardo Espalter, Mario Sánchez, Luis Sandrini y a los periodistas Néstor Ibarra, Enrique Macaya Márquez, Diego Bonadeo, Héctor Drazer y Roberto Maidana.

El cierre de la película está a cargo de Félix Luna, quién funciona como vocero orgánico de la dictadura, diciendo:

> Estas multitudes delirantes, limpias, unánimes, es lo más parecido que he visto en mi vida a un pueblo maduro, realizado, vibrando con un sentimiento común, sin que nadie se sienta derrotado o marginado. Y tal vez por primera vez en este país, sin que la alegría de algunos signifique la la pena de otros… Esta fue nuestra mejor fiesta. Porque fue la fiesta de todos.

Desde 1978 algunos integrantes del TUBA imprimían encuestas para entregarle a los espectadores. El encargado de sistematizar los datos y llevar una mínima estadística fue Andrés Correa, actor y estudiante de Ciencias Exactas. En las encuestas, bajo el título "Encuesta de Opinión" se le pedía al público: "Su opinión sobre el espectáculo o sobre aspectos generales o parciales de la labor que desarrolla el Teatro de la Universidad". Había que llenar el renglón de puntos que continuaba a "Espectáculo presenciado", "Profesión del espectador o estudios que cursa", "Edad", "Fecha" y "Firma". La mayoría de los espectadores completaron las encuestas, pero siguiendo al pie de la letra el formulario sellaron su firma en un garabato, y en pocas ocasiones pusieron su nombre y apellido[65].

Con respecto al público recordemos que partir de 1974 se produce un achicamiento y repliegue del campo teatral, generado por las políticas culturales implementadas durante el terrorismo de Estado. *"Según el estudio de Pablo Waisberg, el número de espectadores osciló entre 2 y 3 millones, es decir, una cantidad semejante a la registrada en los años sesenta. La progresión numérica del público en los años del período que estudiamos es la siguiente: 1974, 2,6 millones; 1975, 2,3; 1976, 2,6; 1977, 2,9; 1979, 2,2; 1980, 2,4*" (Dubatti, 2017)

4.2.1 - De Chéjov a la Revista Mundo Policial, el caso de Else Waag.

Según el diseño que Quiroga había presentado a la Dirección de Cultura de la UBA para la temporada 1978, luego de *Relojero* se iba a poner en escena la obra *El Brujo del Bosque* de Antón Chejov. Para ello, el elenco tuvo que estudiar sobre la vida y obra del

[65] Las encuestas halladas, la mayoría de la temporada 1982, todas de tinte positivo, hace suponer que sólo éstas se archivaron o que - algo también factible - aquellos disgustados ante la labor del TUBA no volverían más, para lo cual no hizo falta firmar.

autor ruso y el texto, que era una versión primitiva de *Tío Vania.* El TUBA, entonces, organizó especialmente un seminario para ese fin y la encargada de dictarlo fue la investigadora Else Waag, que el 15 de abril de ese año había cumplido 60 años.

Wagg se acababa de recibir de Doctora en Antropología en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, antes lo había hecho de visitadora de higiene social, visitadora industrial, técnica en biotipología y profesora de portugués. En 1978 trabajaba en la UBA, en la Facultad de Filosofía y Letras como docente y se incorporó al elenco. Trabajó también en el rectorado de la UBA, fue profesora de antropología en la Escuela de Servicio Social de la Universidad del Salvador y anteriormente había sido visitadora social del Ministerio de Salud Pública y del Policlínico de Ezeiza. Durante el primer peronismo organizó campañas sanitarias, y en el Museo Etnográfico ayudó a la organización del Centro de Documentación. Hizo cursos de paleografía que seguramente le sirvieron para redactar *Tres entidades Wekufü en la cultura mapuche*, su libro más citado, cuando en la editorial de la UBA reinaban las prohibiciones. (Wagg, 1982). Y también, probablemente, le fue de mucha ayuda asistir a los cursos de "defensa nacional", para cumplir el rol de veterana redactora en la publicación de la Policía Federal: la Revista Mundo Policial, en junio de 1986. [66]

Lo cierto es que nunca se puso en escena *El brujo del bosque*, y *Relojero* estuvo un tiempo más en cartel.

4.2.2 - La prohibición de Büchner I: *Leonce y Lena*

Como dijimos el elenco sufrió algunas persecuciones y censuras. Con la música de la Danza de las Horas de "La gioconda" de Ponchielli, a mediados de 1978 se puso en escena *Leonce y Lena* de Büchner. En esos días el TUBA estaba presentándose algunos viernes en el Centro Cultural de Tigre[67]. El elenco llegaba por la noche a Paseo Victorica 972, en un viejo micro Mercedes Benz 1114, propiedad de la Universidad de Buenos Aires. Los afiches que anunciaban el espectáculo llevaban el sello de la Intendencia Municipal de Tigre y de la UBA, sobre el margen superior.

[66] La nota publicada por Else Wagg en colaboración con Flavia Tunesse es “Delincuencia juvenil femenina” Revista Mundo Policial, N°53 junio de 1986.

[67] En Victorica 972, hoy se encuentra el Consejo Deliberante y Centro Cultural Municipal. El edificio, que fuera el Tigre Hotel, considerado Monumento Histórico Nacional, fue construido en 1900 por los arquitectos franceses Pablo Pater y Luis Dubois. En 1978 Elena D.G. de Martín era la Jefa de Departamento de Cultura de la Municipalidad de Tigre y encargada de convocar al TUBA.

Un viernes el elenco puso en escena la obra de Büchner, esa misma noche Carlos Salas, el Director de Cultura de la UBA, fue a ver la presentación, algo que rara vez hacía. Salas vio en silencio la obra. Al día siguiente el ex militar increpó a Quiroga sosteniendo que estaba presentando – según el propio Quiroga- una obra obscena, desfachatadamente atea, que no dejaba en pie ningún valor. Inmediatamente circuló dentro de la Dirección de Cultura de la UBA la idea de que *Leonce y Lena* era una obra "perniciosa e inmoral", que era un desprestigio participar en ella, dado su "mensaje anticristiano". Entre los empleados de la Dirección de Cultura que difundieron estos mensajes de tinte reaccionarios, habrían estado Carmen Zunilda García de Gorordo y Carlos Gascón, aquel actor que prestaba la imprenta para imprimir los volantes del TUBA[68].

Daniel Toppino, Marisa Nuñez y Andrés Correa que integraban el elenco de esta obra dieron un paso al costado. La séptima función de *Leonce y Lena* fue la última y la primera prohibición.

4.2.3 - La prohibición de Büchner II: *Woyzeck*

Luego de levantar, tras la séptima función, la puesta de *Leonce y Lena*, Quiroga decide poner en escena a *Woyzeck*, otra obra de Büchner. Tan sólo diez días le llevó al TUBA poner en escena este espectáculo en el salón de Planta Baja de Corrientes 2038. Desde nuestra perspectiva analítica descartamos las valoraciones puramente estéticas sobre las puestas, sin embargo que en sólo en diez días sea puesta en escena la obra de Woyzeck da cuenta de las características de producción del elenco: un repertorio ecléctico, donde primó la cantidad a la calidad, gran movilidad de actores y recursos humanos, una perspectiva fundamentalmente amateur de disímiles y desparejos resultados. El escenario fue despojado de todo. Los actores le sacaron el telón, dejaron al descubierto varios caños y paredes descascaradas, más arriba los cables de la instalación eléctrica colgaban como telarañas, a la vista de todos. Quiroga andaba por los pasillos de la Facultad de Psicología, por los de la Dirección de Cultura y por las oficinas de la Fuerza

[68] Gascón había comenzado a trabajar como empleado de la Dirección de Cultura hacía poco tiempo y había sido actor de *Eurídice*, la obra que Quiroga puso en escena en Teatro 35, en el verano de 1968. En aquel espectáculo Gascón interpretaba a Enrique, la muerte. Luego Quiroga lo llamó para cubrir un rol en su película, *Regreso al barrio* y fue uno de los actores de *Fedón,* el espectáculo inicial del TUBA en 1974. Gascón se quedó en el elenco y en 1978 se sentó algunas veces en un escritorio del octavo piso de Azcuénaga 280 en la Dirección de Cultura.

Aérea con los libros *Espacio vacío* de Peter Brock y *El teatro pobre* de Jerzy Grotowski: la teoría y la práctica.

Woyzeck se estrenó un sábado[69]. Esa noche Lala Galati leyó con voz temblorosa un texto sobre Bürchner escrito por Quiroga[70].

La función se repitió el domingo. En la semana comenzaron a circular rumores sobre cierto carácter "subversivo" de la obra, el rumor se propagó tibiamente[71]. El sábado siguiente, al finalizar la tercera presentación de *Woyzeck*, un empleado del edificio de Corrientes 2038 se le acercó a Quiroga y le dijo que el Director de Cultura lo esperaba en una oficina. Comenta Quiroga que Salas lo intimó: *"Usted con esa obra está ayudando a la infiltración marxista y encima parece el teatro que acostumbra a hacer Darío Víttori…(sic) Pero se terminó. Ya he ordenado que se cancele definitivamente esta mierda…! Lo espero mañana en mi despacho."* (Quiroga, 2004:52) Quiroga presentaría nuevamente la renuncia, la segunda, pero como en 1975, tampoco sería la última.

El lunes siguiente Quiroga se presentó en la Secretaría Académica del Rectorado de la UBA en Viamonte 430. Llevó la renuncia escrita, allí lo recibió el abogado Carlos Oscar Fernando Bianchi, Secretario de Coordinación Universitaria, quien prometió estudiar la situación.

A la semana Bianchi convocó a Quiroga y a Salas a una reunión conciliatoria. Quiroga retiró su renuncia. Mientras tanto, Salas puso como supervisora del teatro a la folclorista Gloria Páez Yánez y parte del elenco conformado por Toppino, Gascón, Nuñez y Correa, anunciaron, por su parte y sin la dirección de Ariel Quiroga, en la cartelera de la puerta de Corrientes el estreno de *Patio de tango*. Quiroga a estos actores los llamaría "los disidentes". Lo cierto es que el TUBA mostraba una constante inestabilidad[72].

El 2 de mayo de 1979, Quiroga le escribió una carta a Bianchi:

---

[69] Del espectáculo en el que participaron Graciela Oslak, Gladis Merola, Lala Galati, Jorge Fargas, Héctor Becerra, Hugo Massola, Guillermo Oliveri, Guillermo Prieto, que puso la música y Ariel Quiroga que por primera vez subía a actuar en el TUBA.

[70] La información presente en este trabajo sobre aspectos de las puestas en escena remite al registro sonoro al que se tuvo acceso.

[71] La obra inclusa de Büchner habría sido escrita en 1836 y publicada por primera vez en 1879 en una nueva versión de Karl Emil Franzos. Basada en la historia real de Friedrich Johann Franz Woyzeck es considerada precursora del estilo expresionista alemán y trata los efectos deshumanizadores que tienen las instituciones sobre un soldado. Puede ser vista como una crítica sobre las condiciones sociales, la pobreza y la moral. En 1979 Werner Herzog estrena en la versión cinematográfica.

[72] Topino y Nuñez en una entrevista realizada por el autor restaron importancia al hecho y no brindaron mayor información.

> La probidad de su mediación en el diferendo que alteró el normal desenvolvimiento del Teatro Universitario, hacia octubre de 1978, me ha rendido en actitud de profundo agradecimiento que he querido testimoniarle de la manera más útil para la Universidad que nos alberga: con el desempeño de mis funciones. Guiado por ese propósito me aboqué a enmendar situaciones internas del Teatro Universitario, y estoy a la fecha en condiciones de garantizarle que impera en su seno un clima de confraternidad y trabajo aplicado que no ofrece reparos.

Quiroga volvía a dirigir al TUBA luego de unos días de ausencia. Después suspendió por tiempo indefinido a aquellos actores que denominara "disidentes" y sin ellos puso aceleradamente en escena *La dama del alba* de Alejandro Casona. Terminaba así 1978, un año de renuncias, "disidencias" y goles.

4.3 – 1979: Empezar de nuevo. Un incendio y la jerarquía de teatro.

El 12 de febrero de 1979 Quiroga firmó un nuevo contrato con la UBA como "Director de Teatro en la Dirección de Cultura"[73], en donde "El contratado acepta, como retribución fija mensual la suma de $370.500". El contrato lleva las firmas de Quiroga y de Raúl Rubén Jousset, Director General de Personal de la UBA.
Cuatro días después, Quiroga enviaría una carta al nuevo Subdirector de Cultura de la UBA apellidado González Pagano. La carta comienza:

> Señor Subdirector de Cultura, a cargo: Reiniciando en el día de la fecha mis actividades a cargo del Departamento de Teatro de esta Dirección, procedo a informar a Ud. acerca de lo realizado durante el período de receso, con relación al plan de trabajo para la temporada 1979, elaborado en el mes de noviembre ppdo"

Entre las actividades que el TUBA realizó se encuentran en preparación de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, *Fedra* de Racine y *Siripo o Lucía Miranda* de Miguel Ortega[74].

[73] Este contrato es el más antiguo hallado y el primero donde figura dicha categoría.

[74] *Siripo* se presenta según Ariel Quiroga como un "Proyecto de reconstrucción del primer texto dramático nacional representado en el Río de la Plata. Habiéndose verificado fehacientemente que el texto existente del segundo acto del drama *Siripo* fue erróneamente atribuido a Manuel de Lavardén, se ha logrado hallar, en su reemplazo, un texto también de antigua data, denominado *Lucía Miranda*, que describe el mismo asunto: la historia de la Cautiva del Desierto, con la ventaja de que este texto hallado está completo y en condiciones de ser representado. El autor es Miguel Ortega, escritor argentino cuya biografía se desconoce". Sobre la primera presentación de Siripo, remitirse a González Diaz Araujo, 1982.

Sin embargo el primer espectáculo de la quinta temporada fue *El atolondrado o los contratiempos* de Moliére. El texto, la primera obra que el actor trashumante y tapicero Jean Baptiste Poquelin firmara con el seudónimo Moliére, fue hallado en la biblioteca de la Facultad Filosofía.

En marzo comenzó la convocatoria a alumnos, docentes y no docentes de la UBA, por medio de afiches, para incorporarse al elenco. Un elenco que venía de sufrir alteraciones y conflictos internos. Algunos miembros del TUBA organizaron en esos días una exposición fotográfica circulante reseñando los cuatro años transcurridos. Todo tuvo que esperar un tiempo más, un incendio sería el responsable.

El atolondrado casi estaba listo, se estaban terminando los ensayos. La tarde del 26 de marzo de 1979, un fósforo encendido arrojado al corazón de la sala de luces de Corrientes 2038, que el elenco utilizaba como depósito, originó un incendio.

Desde el 15 de agosto de 1792, cuando "un cohete volador disparado desde la vecina iglesia de San Juan Bautista para festejar las vísperas de una festividad religiosa, cayó sobre el techo de paja" (Castagnino, 1977:56), incendiando La Ranchería, el primer teatro estable en la capital del Virreinato del Río de la Plata, en la actual esquina de Perú y Alsina, pasando por la destrucción del Coliseo Provisional, en 1829, en la actual esquina de Perón y Reconquista, el fuego aparece como un enemigo del teatro.

El 2 de mayo de 1973, un día antes del estreno de *Jesucristo Superstar* de Andrew Lloyd Weber, un grupo comando entró al Teatro Argentino, mientras trabajaban algunos operarios, realizaron disparos al aire y prendieron fuego la sala. Los siete sujetos se fugaron, la obra no se estrenó y el teatro quedó en ruinas. Seis años después, el 3 de abril de 1979, se incendió el Banco de Intercambio Regional, sobre la avenida de Mayo. Sus directivos estaban siendo investigados. El banco estaba al lado del Teatro Avenida, inaugurado el 9 de julio de 1894, y el fuego se propagó. Después del incendio el teatro quedó en cenizas hasta el 19 de junio 1994 cuando fue reinaugurado.

La madrugada del 6 de agosto de 1981, la explosión de una bomba incendió al Teatro del Picadero. La crónica periodística registró el hecho:

> "Un incendio destruyó casi totalmente el edificio y provocó derrumbes de techos y pérdidas totales en las instalaciones del Teatro del Picadero, aunque no se registraron víctimas. En esta sala se representaban, con gran éxito de público y de crítica, veintiuna obras del ciclo Teatro Abierto, integrado por piezas de autores nacionales." (Ordaz, 1999:105)

El 22 de julio de 1982, a las 3.12 el fuego arrasaba la platea del Teatro El Nacional en Corrientes 960. Se estaba presentando *Sexcitante* de Abel Santa Cruz protagonizada por Susana Giménez. Hasta 1999 el teatro no fue reconstruido.

La casi totalidad de los siniestros ocurridos a lo largo de la historia del teatro argentino fueron caratulados oficialmente como "accidentales". Sin embargo, la mayoría fueron resultado de operativos o acciones militares o paramilitares, ligados a sectores conservadores, que utilizaron la implementación de la violencia como mecanismo disciplinario, de censura, amedrentamiento y sabotaje.

Al TUBA, en marzo de 1979, los bomberos llegaron rápido, estaban a poco más de diez cuadras en el Departamento Central de Policía y pudieron controlar las llamas antes que se expandieran por todo el edificio. El incendio destruyó la sala de luces y todo lo que en ella se guardaba. Quiroga remitió, entonces, una nómina de elementos arruinados[75].

¿Podemos afirmar que este incendio aparece como una marca de legitimación teatral o de censura manifiesta? El TUBA pudo palpar que tenía sus "enemigos", las cenizas le daban la razón, pero el incendio que no fue de gran magnitud, sólo acentuó el papel secundario que el elenco tuvo para la Universidad y para su Dirección de Cultura.

Ese 26 de marzo se suspendió el ensayo porque no se podía ingresar al edificio. El elenco, entonces, se reunió en un bar de Sarmiento y Ayacucho[76]. A las 20,15 habían llegado casi todos. Se analizaron los montajes de *El Atolondrado* de Moliére, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y *Blanco, Negro, Blanco,* un posible espectáculo infantil, basado en un cuento de Alfonsina Storni. El incendio nunca se aclaró. Ningún medio de

[75] "Un aparador de comedor, con tres puertas y gavetas; un canasto de mimbre con tapa; una radio de capilla; un tocadiscos Winco (en buen estado de funcionamiento); 32 trajes de época confeccionados en el Teatro; 6 trajes de época pertenecientes a colección particular; platos, vasos, cacerolas, fuentes de loza y metal, cubiertos, botellones, floreros, repisas, cuadros, objetos varios de adorno, manteles, servilletas, carpetas, almanaques; un cubrecamas antiguo (de valor afectivo); una manta tricolor hecha a mano en telar de lanzadera; 14 fotografías de teatro, tamaño 40 x 60 cm. montadas en passe-partout negro; archivo de libretos del ciclo 1977 de Teatro Leído (Aprox. 70 ejemplares de unas 30 obras diferentes); colección de publicaciones teatrales editadas en Buenos Aires en los años 1920 a 1946; 8 pares de zapatos; 40 m. de lienzo teñido; tul teñido 16 m.; un cuadro de familia píntado al óleo, tamaño 70 x 90 cm., enmarcado en yeso dorado a la hoja; un cuadro de familia con vidrio cóncavo,enmarcado en madera tallada y barnizada; un candelabro de madera tallada; una carpeta de terciopelo bordada a mano; 3 relojes despertador, antiguos; 2 apliques con caireles; una sombrilla de época, confeccionada en el Teatro; doce sombreros y cascos de época; cuatro sombreros de fieltro, masculinos; tres carteras de mujer; ocho vestidos de mujer, modernos; un saco fumoir, once pantalones,modernos; un botiquín con elementos de primeros auxilios, artículos de limpieza; elementos para la confección y pegado de affiches: Engrudo (2 paquetes completos, pinceletas, 1 tijera, 1 cuchilla); una abrochadora; una caja de alfileres; sellos con leyendas diversas: Dirección del teatro, último mes, etc. y dos resmas de papel oficio. (sic)"

[76] En la reunión estuvieron Patricia Catterberg, Carlos Gascón, Néstor Menini, Marisa Nuñez, María Catalina Galati, Lucía Casciaro, Graciela Oszlak, Daniel Toppino, Héctor Becerra, Jorge Fargas y Hugo Massola.

comunicación cubrió el hecho y la Dirección de Cultura de la UBA no inició ninguna investigación.

4.3.1 - Hacia Moliére en la oscuridad

Por el incendio una fase de la instalación eléctrica de la Planta Baja de la Facultad de Psicología siguió sin funcionar durante un tiempo. Al día siguiente del siniestro, el 27 de marzo, no se ensayó. El 28 sí, pero en el hall de entrada[77]. Se continuó con el trabajo en el hall ininterrumpidamente, todos los días hasta el 2 de abril cuando se volvió al escenario[78]. La obra de Moliére abrió la quinta temporada el 28 de abril de 1979, con una concurrencia estimada en 230 espectadores[79].

La Nación fue el único diario que anunció el estreno (La Nación, 28/4/79) y estuvo en cartel hasta el 9 de septiembre de 1979.

El 7 de junio la Prensa afirmaba en una crítica:

> Por primera vez, que sepamos, se da aquí en castellano, por el Teatro Universitario de Buenos Aires, dependiente de la Dirección de Cultura de la Universidad oficial, "El Atolondrado o Los contratiempos; de Moliére (...)
>
> La traducción y adaptación de Ariel Quiroga es muy feliz. Conserva, en su reducción de los cinco actos a tres, el brillo y la vitalidad de Moliére joven. Posiblemente no sea necesario el prólogo, con la presentación de la pieza y su ubicación en la vida de Moliére, con que se inicia el espectáculo. Hubiera bastado la indicación en el programa. El hecho de marcar de modo especial el carácter didáctico de la representación le resta frescura y naturalidad.

[77] A los ensayos, a los actores que asistieron a la reunión en el bar, se sumaron Miguel Angel Ratti, Susana Eizmendi, Carlos Ponte y Else Wagg. El 29 se suma Guillermo Oliveri, el 30 María del Carmen Madeo y Sonia Meda. Luego se alternaron los ensayos de El atolondrado con los de Fedra de Racine, se sumaron al trabajo Sonia Gusner, Adriana Matto y Juan Pedro Rojas.

[78] Quienes conformaron finalmente el elenco para *El atolondrado* fueron Lucía Casciaro, Patricia Catterberg, Jorge Fargas, Carlos Gascón, Hugo Massola, Néstor Menini, Guillermo Oliveri, Carlos Ponte, Miguel Angel Ratti y Daniel Toppino.

[79] Algunos miembros del elenco se encontraron en el edificio de Corrientes y aprovecharon la soledad para pintar sobre la pared trasera del escenario lo que sería el fondo de la escenografía de El atolondrado de Moliére. Lo que pintaron al óleo fue una réplica de aproximadamente dos metros de alto por cuatro de ancho, de un cuadro de 72 x 120 cm. que Francesco Guardi pintó en 1762–63 llamado "Campo santi Givanni e Paola" que está en el Museo del Louvre, en París. Se desconoce qué pasó con esa pintura, que figura como una marca del paso del TUBA ya imperceptible en las paredes de Corrientes 2038.

> La representación adolece de las fallas propias de todo conjunto vocacional. Sobre todo a quien hace el papel de Mascarilla, el rol tuvo Moliére en la pieza, la falta la comicidad que requiere. Repite, además, constantemente, los mismos ademanes y gestos.
>
> Moliére es un autor que los teatros aficionados creen fácil; de ahí la frecuencia con que representan, sin darse cuenta de lo difícil que es lograr el ritmo y la debida caracterización de sus personajes. Moliére exige largo estudio y mucho empeño. La función de los teatros universitarios no es la de ofrecer representaciones más o menos perfectas de las grandes obras ni realizar un avance en el arte escénico –aunque todo ello haya sido logrado en muchos teatros de Europa y América-; sino principalmente la de construir una experiencia de arte escénico cumplida por los estudiantes. No obstante, sus representaciones deben satisfacer un mínimo de exigencias de calidad. (La Prensa, 7/6/79)

Consternado ante la crítica, Quiroga al día siguiente le envió, sin disimular su enojo, una carta a Héctor Coda, Jefe de la Sección espectáculos. La carta de cuatro páginas concluía así:

> me he permitido hacerle llegar estas profusas y amargas reflexiones, ya que mantenerlas en el silencio sólo serviría, quizá, a ejercitar el sentido de la prudencia, pero manifestarlas en su total magnitud puede ayudar a establecer, Dios lo permita, principios de comprensión para el futuro.

4.3.2 – El TUBA en escena. La prohibición de Victoria Ocampo y un rectorado occidental y cristiano.

En alternancia con *El atolondrado*, Marisa Nuñez y Daniel Toppino preparan la obra *Los gorriones* basada en una novela de Gabor Vaszary. Con música de Georges Delerue, los dos actores, que pertenecían según Quiroga al grupo "disidente" interpretaron y dirigieron la puesta que se estrenó el 9 de junio. El 27 de junio se presentó en el Centro Cultural de Tigre, llegó a las 20 presentaciones y estuvo en cartel hasta el 19 de agosto.

Fue la primera vez que Quiroga, siendo Director del TUBA, dejó dirigir un espectáculo a otros miembros del elenco. El 16 de junio se inicia el Ciclo de Teatro Leído con *Tragedia Florentina* de Oscar Wilde, luego vendrían *Hedda Gabler* de Henrick Ibsen, *Tio Vania* de Antón Chéjov y *La laguna de los nenúfares* de Victoria Ocampo[80].

[80] Jorge Fargas, Héctor Becerra, Ariel Quiroga, Edgardo Piri, Berenice Pichetto, Patricia Catterberg, Sonia Gusner, Silvia Martinez, Claudia Moncalvo, Silvia Barrio, Susana Eizmendi, Pilar Gilvonio, Silvia Vico y Daniel Mattus, integraron el elenco de *La laguna de nenúfares.*

En diciembre Carlos Salas objetó que se lea esta obra de Ocampo, ordenó que la levanten y prohibió que se sigan difundiendo sus presentaciones por el programa *La Universidad, la Cultura y Usted* espacio radial con que contaba la Dirección de Cultura de la UBA en LRA- Radio Nacional.

La vida es sueño de Calderón de la Barca se estrenó en julio de 1979 en Corrientes 2038, presentándola los sábados a las 21,30 y los domingos a las 19. La música del espectáculo fue compuesta especialmente por Héctor Zeoli.

En octubre de 1979 la Universidad y la Municipalidad de Buenos Aires suscriben un acuerdo por el cual el TUBA se debía presentar con *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, "a precios populares" en el Teatro de las Provincias Argentinas[81], Córdoba 6056, el 19, 20, 21, 26, 27 y 28 de octubre. El contrato fue firmado en el primer piso del Teatro Municipal Presidente Alvear en Corrientes 1659, entre el arquitecto Luis Diego Pedreira, Director General del Teatro, y Ariel Quiroga.

El TUBA dejó por dos semanas la sala de Corrientes 2038.

Quiroga, el 1 de octubre de 1979 le envió una carta al Dr. Honorio Barbieri, Jefe de Prensa de la UBA, por la ausencia de cobertura de los medios sobre la labor del elenco. Un párrafo decía:

> Es alentador que el TUBA al cumplir cinco años de su creación, se halle viviendo una etapa de afianzamiento que le permite cumplir, ante auditorios tan masivos, una auténtica finalidad cultural, siendo vehículo de plasmación de textos que difícilmente las nuevas generaciones puedan juzgar, más allá de su contexto literario en otros escenarios. La respuesta obtenida en las dos funciones realizadas...resarce el espíritu de la sensación de abatimiento que inevitablemente produce la total indiferencia del periodismo especializado hacia esta manifestación.

1979 fue declarado el Año Internacional del Niño y la Familia. Por tal motivo, el 17 de junio a las 16, el TUBA estrena *Blanco, Negro, Blanco* de Alfonsina Storni[82]. El 5 de agosto a las 8 de la mañana, los actores se encontraron en la puerta del edificio de Corrientes 2038. Había que cargar en el viejo micro el decorado y el vestuario, para

[81] Actualmente Teatro Regio

[82] Como señala el programa de mano "Héctor Becerra es Pierrot82; Marisa Nuñez es Colombina; Ariel Quiroga es el Mago; Graciela Oszlak, Patricia Catterberg, Silvia Vico y Susana Eizmendi son los duendecillos del bosque; Miguel Ratti es el Tintorero; Sonia Gusner es la Estrella y Susana Eizmendi también aparece como el Enano que visita al Mago".

llegar a las 11 a Tigre, al ya conocido Centro Cultural de Paseo Victorica 972, para festejar el día del niño.

El Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal a cargo de Elena D.G. de Martín organizó diversas actividades y el TUBA tenía su representación, que fue vista por aproximadamente mil chicos de distintos colegios de localidades de la zona norte. A las 13 volvieron al edificio de Corrientes para preparar todo, había otra función a las 16.

Al día siguiente la señora de Martín le escribía agradeciendo al rector de la UBA, Dr. Jaime Lucas Lennon:

> Una vez más este conjunto teatral puso de manifiesto un ajuste y una disciplina que dan por resultado esa calificada actuación que los caracteriza, todo ello gracias a la responsable dirección y montaje del señor Ariel Quiroga. La obra presentada en primer término [*Los gorriones*], ágil, fresca, interesó desde el comienzo al auditorio por su belleza y poesía, creando un verdadero clima de emoción. Lo mismo decimos con respecto a la obra de Alfonsina Storni, la cual por su fantasía y ternura mantuvo atentos y casi absortos a todos los niños que la presenciaron.

Y concluía:

> Expresamos como siempre, nuestra gratitud a las autoridades de la UBA, por hacer posible que podamos contar en nuestro quehacer cultural con el aporte tan valioso como es la participación en nuestro medio de este magnífico grupo teatral.

Luego saludaba atentamente a Lennon, un abogado que entre otras cosas fue Ministro de Justicia durante la presidencia de Galtieri. En tiempos de democracia abogó por los derechos del genocida Bignone por las causas de robos de bebés.

Cuando Lennon asumió como Decano de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales había aseguró que la etapa abierta con el *"Proceso" se había caracterizado por el saneamiento moral de la república dando fin a un período de "anarquía, indisciplina y demagogia"* . (Buchbinder, 2016: 160)

En diciembre de 1978 como rector, afirmó su deseo de que la *UBA "constituyese un "templo" que "cobijase a maestros y discípulos" enfatizando en el ejercicio de las virtudes que constituían el néctar de nuestra "civilización cristiana".* (Buchbinder, 2016: 160)

El sábado 18 de noviembre se estrenó *Lucía Miranda* de Miguel Ortega. Esa noche el escenario de Corrientes 2038 se colmó de plantas, hojas y cañas, que los actores habían traído de una isla del Tigre. La escenografía realista emulaba una auténtica selva, una escenografía que vivió sólo un día. La obra se presentó sólo esa vez.

El domingo 16 de diciembre cerró la quinta temporada del TUBA, con *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, luego de 26 funciones. La vieron aproximadamente 5000 personas[83].

Luego de terminar la temporada llega a la Dirección de Cultura de la UBA una carta con membrete de la Secretaría de Estado de Cultura y el Teatro Nacional Cervantes y firma de Rodolfo Graziano, la misma dice:

> El Director saluda al Sr. Ariel Quiroga, y por su intermedio a todos los colaboradores del Teatro Universitario de Buenos Aires, por la labor cumplida en la temporada 1979 y aprovecha para desearles una grata labor en la próxima temporada en bien del Teatro Argentino

Al terminar 1979 el teatro de Planta Baja de Corrientes 2038 continuaba en condiciones deplorables. Necesitaba refacciones de todo tipo. La Dirección de Compras y Licitaciones de la UBA llamó a licitación pública[84]. Su apertura fue el 3 de diciembre de 1979 a las 9.30 en la Planta Baja de Reconquista 694[85]. El presupuesto oficial fue de 25 millones de pesos y el precio del pliego fue de 30 mil. La licitación y las siguientes resoluciones corresponden al expediente Nº 15969/79 y el director del proyecto fue Eduardo de la Torre.

El 28 de diciembre, entre los festejos de fin de año, por resolución Nº 1519 el rectorado aprueba la licitación y se la adjudica a la firma Antonio Erasmo D'Ulisse por un total de $36.799.000. La resolución no lleva la firma de Lennon, el rectorado había quedado a cargo de Carlos O.F. Bianchi[86].

---

[83] Segun datos vertidos en una carta que Quiroga le enviara a Emilio Stevanovich el 10 de diciembre de 1979.

[84] La Dirección de Compras y Licitaciones estaba a cargo de Zaida Teresa de Otero Garat de Caimi.

[85] Ahí se encontraba la Dirección de Compras y Licitaciones.

[86] Las refacciones que se llevaron a cabo fueron: "la renovación total de la cubierta asfáltica" modificando la pendiente del piso de la azotea donde existían depresiones y se estancaba el agua; "mampostería", se construyó un tabique de ladrillos huecos; "revoques", se arreglaron todas las paredes que pudieran tener defectos con revoque fino; fueron rasqueteados y lavados a fondo todos los "cielorrasos"; "pintura", se pintaron cielorrasos, paredes, estructuras de maderas, radiadores y se lustraron las puertas; "reparación de marcos, puertas y bisagras", se arreglaron todas las puertas del teatro, se colocaron herrajes, zócalos, cerraduras y bisagras; se colocaron "vidrios" en las dos ventanas de la cabina; "instalación eléctrica", se reemplazó la instalación existente, se instaló un nuevo tablero, se tendió una nueva cañería y cableado, se colocaron nuevos artefactos; y se realizó la "limpieza de obra y el pulido de los pisos de madera". Los términos entrecomillados corresponden a las denominaciones que figuran como items de reparaciones en los archivos encontrados

Las condiciones para contratos de obras públicas regida por la Ley Nº 12.910, sufrió, el 15 de enero de ese mismo año, una modificación por el Decreto Nº 107. Los pliegos de licitación, los costos de la obra, los planos, llevaban adjunto una hoja con esta actual modificación. La firmaban Jorge Videla y José A. Martínez de Hoz.

4.4 – 1980: Los nuevos espacios para la experimentación teatral.

En 1980 por orden del Rectorado y la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires, el Teatro Universitario cambia de nombre, pero no de siglas: TUBA. El autodenominado, desde 1974, Teatro Universitario de Buenos Aires debía comenzar a llamarse Teatro de la Universidad de Buenos Aires. Programas de mano, afiches y programas de radio dan cuenta de este cambio[87].
En diciembre de 1980, Quiroga redacta una "Reseña de la actividad desarrollada por el Departamento de Teatro" y la distribuye gratuitamente. Comienza diciendo:

> "TEATRO DE LA UNIVERSIDAD es la denominación que asume a partir de 1980 el hasta entonces Teatro Universitario de Buenos Aires, que, tras seis años de labor consecutiva, se erige así en el elenco oficial de la Universidad, en el que se congregan todas las ramas científicas y humanísticas, representadas por sus graduados, sus docentes y sus alumnos, convocados al servicio y al culto de un arte complejo y multiforme: el de la escena, no sólo para la obtención de conocimientos y un nivel de especialización, sino para la concreción de una fuente generadora de cultura en la comunidad, al brindar con el fruto de su experimentación y aprendizaje, espectáculos de acceso gratuito concebidos en base a textos de perenne trascendencia".

La idea de que el elenco perteneciese a la Universidad, no deja de acentuar las contradicciones con las que convivió este elenco, que fue fundado por autoridades de la UBA, pero que, sin embargo, nunca fue oficializado.
Quiroga, entonces, propone a la Dirección de Cultura de la UBA el repertorio para la temporada 1980 con las obras *El cíclope* de Eurípedes, *El espíritu del bosque* de Antón Chéjov, *Fedra* de Racine, *Miedo y soledades* de Juan Carlos Ghiano, *La grieta olvidada*

[87] El elenco se llamará Teatro de la Universidad de Buenos Aires desde 1980 hasta junio / julio de 1983, en donde recuperará su primera denominación: Teatro Universitario de Buenos Aires, independizándose por unos meses de la Dirección de Cultura de la UBA.

de Jaime Julio Vieyra, *Tablado del Juvenal* de Francisco de Quevedo y Villegas y *Ceremonias de la soledad* de Juan Carlos Ghiano. Pero la propuesta no fue aceptada.

4.4.1 - La Cancha: un espacio a conquistar

Las reparaciones en la sala de Planta Baja, que según las disposiciones de la licitación, tardarían sesenta días, se retrasaron un tiempo. El verano no alcanzó para culminar las refacciones y los escombros formaron pirámides en el hall de entrada del edificio de la Facultad de Psicología en la avenida Corrientes.

El elenco del TUBA tuvo que encontrar otro lugar para presentar sus puestas, pero no quería alejarse del edificio. En el último piso de Corrientes 2038 había un gimnasio en desuso, colmado de bancos rotos, mesas, pupitres, con sus paredes de ladrillo al descubierto pintadas de un blanco.

Dicen que los actores Guillermo Prieto y Guillermo Oliveri se treparon a más de diez metros de altura – aunque Oliveri no lo recuerda- para cubrir con brea las juntas de la claraboya y cambiar algunos vidrios rotos, porque el gimnasio se inundaba tras cada lluvia. Otros se encargaron de la iluminación, conectaron de la caja de electricidad de planta baja los cables y los subieron por el hueco de la escalera, para instalar los seis spots que iluminaban aquella ex–cancha de pelota paleta, donde hoy se encuentra la sala "La cancha" del Centro Cultural Ricardo Rojas.

Cables colgando, seis tachos como iluminación y un escenario que no era más que "un tablado muy primario" (Quiroga, 2004), sin telón y que fue construido por carpinteros empleados de la UBA que contactó Lala Galati, actriz y empleada del Rectorado. Del primer y segundo piso del edificio se sacaron pupitres de metal destartalados y se los subió para improvisar unas butacas para los futuros espectadores.

Había otros dos problemas: el frío y la imposibilidad de utilizar el ascensor. Para el frío se compraron unas pocas pantallas de gas y las colocaron en las instalaciones que aún funcionaban, pero el ascensor no se podía usar los fines de semana, el público tuvo que subir uno por uno los 106 escalones para llegar al teatro.

El 28 marzo la firma de Carlos Salas, Director de Cultura de la UBA, autorizó que comenzaran los ensayos en la sede de la Facultad de Psicología, dos días después el elenco empezó a ensayar.

El comienzo de la temporada 1980 se atrasó. La Dirección de Cultura de la UBA imprimió lo primeros días de junio una gacetilla de prensa con membrete y sello de la UBA, que fue distribuida en los diferentes medios de comunicación. Decía:

> Señor Periodista de Espectáculos. Sección Teatral: La circunstancia de hallarse en proceso de refacción su ya tradicional sala de la calle Corrientes 2038, determinó que el TUBA, un centro dramático de sostenida labor formativa y práctica, que cuenta ya con un repertorio de 25 realizaciones ofrecidas a lo largo de cinco temporadas, se decidiese a abrir su ciclo de 1980 en el recinto improvisado en el tercer piso del mismo edificio de la avenida Corrientes. Es éste un gimnasio, al cual se ha dotado de características propias de un teatro de experimentación (...)
>
> El público de Buenos Aires tendrá ocasión, pués, a partir del próximo sábado 21 de junio, de asistir gratuitamente, a un tipo de manifestación cultural inédita en nuestro medio: los sábados desde las 20 hasta las 23.30 y los domingos desde las 18 hasta las 21. Por su carácter didáctico estos espectáculos de cámara son especialmente aptos para contingentes de estudiantes de los ciclos medio y superior[88].

4.4.2 – La experiencia del Teatro de cámara y las tres zonas operativas

Ya en la programación de 1979 Quiroga había planificado lo que llamó "tres zonas operativas": Teatro Universitario, Teatro de Cámara y Taller de investigación dramática. Debido al retraso en la culminación de las reparaciones de la sala de Planta Baja, en el gimnasio se desarrollaron obras dentro del denominado Teatro de Cámara. Que según Patrice Pavice, "*al igual que la música de cámara, es una forma de representación y de dramaturgia que limita los medios de expresión escénicos, el número de actores y espectadores, la amplitud de los temas tratados*". El autor sostiene que la creación de este tipo de teatro se explica *"por la voluntad de convertir el escenario en un lugar de encuentro y de confesión recíproca entre el actor y el espectador*". (Pavice, 1998:444). Y eso fue lo que se construyó a fines de los setenta en el gimnasio de Corrientes 2038.

Sobre el Teatro de Cámara, aquel desarrollado específicamente en el gimnasio del tercer piso, Quiroga dijo en su momento:

[88] Se reconquistó el espacio escénico "la conquista de espacios no previstos para el teatro (estadios, fábricas, transportes y plazas públicas) acaba de desorientar al público. El indispensable efecto de desestabilización de lo ya adquirido ha llegado a su punto culminante: todo es teatro y ya nada lo es" (Pavis, 1998:444)

> …es una faceta nueva en la labor del Departamento de Teatro, cuya integración se hará procurando reunir elementos de mayor idoneidad, a fin de abordar obras de complejo tratamiento dramático, basadas fundamentalmente en la capacidad actoral. El Teatro de Cámara presupone una etapa de madurez, de jerarquización de la labor dramática dentro de la Universidad (...). Se procurará que los planteles interpretativos, en consonancia con esta premisa, estén cubiertos por graduados, personal no-docente de probada idoneidad en tarea de responsabilidad, o estudiantes en las últimas etapas de sus carreras (...). Podrá servir, además, de embajada artística y cultural en el interior, y, eventualmente, fuera de las fronteras del país.

4.4.3 - Las puestas en el gimnasio: del avestruz acuático a Chéjov

La primera obra de la temporada 1980 puesta en escena en el nuevo espacio fue *El avestruz acuático, una idea sobre el Teatro* basado en textos de Baudelaire, Alonso de la Vega, William Shakespeare, Antón Chéjov y Christopher Fry, con un guión escénico del libro *Souvenir pour demain* de Jean Luis Barrault y la música de Beethoven, Debussy, Ginastera y laudistas anónimos españoles[89]. Luego de 22 ensayos, el espectáculo se estrenó el 21 de junio[90].

En el respectivo programa, entre dibujos de arlequines, dice:

> *El avestruz acuático* pretende ser una experiencia inédita accesible a la comprensión y cercana a la sensibilidad de todo tipo de público, jóvenes y adultos, capaz de transmitir la vibración, el estado de plenitud, la suprema felicidad y la angustia, que los integrantes del Teatro de la Universidad experimentan en su aprendizaje diario del oficio teatral, y vierten en cada una de las representaciones que llevan a cabo, año tras años, semanalmente.

Luego Quiroga lo definiría como: "*una suerte de ritual que oficiaban dos chicas y tres muchachos, con un vestuario casi deportivo y medio clownesco, en el que se habían recopilado textos de Jean Louis Barrault sobre el misterio y la fugacidad del hecho teatral*" (Quiroga, 2004).

[89] El elenco de *El avestruz acuático* estuvo conformado por Catalina Wingfield, Claudia Thomás, Juan Ameroso, Raúl Borelli y Norberto Méndez.

[90] Las funciones se desarrollaban sábados y domingos a las 20, en el tercer piso de Corrientes 2038, pero también se presentó en las Facultades de Ingeniería, Medicina y Filosofía y Letras de la UBA y en el auditorio de la Universidad de Morón.

Pero el 21 de junio de 1980, no sólo se estrenó *El avestruz acuático.* En el nuevo e improvisado escenario del gimnasio del tercer piso a las 21.30 se puso en escena por primera vez, el espectáculo denominado *Chejoviana.* Que incluía *La novela del contrabajo*; *Petición de mano,* interpretada por Irene Moskowski, Jorge Fargas y Héctor Becerra y *La gaviota* protagonizada por Silvia Vico.

El tercer espectáculo que se ofreció en alternancia fue *La grulla crepuscular* de Junji Kinoshita, interpretada por Teresa Arijón y Juan Ameroso, que estuvo en cartel desde el 22 de junio al 7 de septiembre. También el TUBA se presentó con esta obra en la Facultad de Medicina de la UBA. Cerrando el primer período de la temporada 1980, el mismo 22 de junio se estrenó *Mozart y Salieri* de Alejandro Pushkin[91].

4.4.4 - Miedos y soledades de la "nueva" sala

Las refacciones realizadas en la sala de Planta Baja se terminaron a mediados de septiembre y se las estrenó el 20 de ese mes con el espectáculo *Miedos y Soledades* que estaba integrado por tres obras de Juan Carlos Ghiano. El nombre del espectáculo fue inspirado por los títulos de los dos últimos libros del autor: *Ceremonias en soledad* de 1968 y *Actos del miedo* editado en Caracas, Venezuela, en 1971.

El 13 de agosto Quiroga entregó a la Dirección de Cultura de la UBA el texto y la diagramación del correspondiente programa de mano. En la primera página dice:

> El académico entrerriano Juan Carlos Ghiano, nacido en 1920, es una de las figuras más relevantes del quehacer literario de las últimas décadas. (...) Verdadero renovador del teatro nacional, al que ha dotado de jerarquía universalista sin desdeñar localismos ni el enfoque realista del medio, su aporte, - el primero que concede al Teatro de la Universidad un autor viviente de prestigio -, tiene el significado de abrir la brecha para erigir a este organismo en el centro de proyección de un teatro argentino cabal, meditado, no repentista y capaz de trascender por obra de lúcidos testimonios.

El espectáculo estuvo integrado por *Los testigos*[92], *Los extraviados*[93] y *Pañuelo de llorar*[94].

[91] Interpretada por Hugo Massola y Ariel Quiroga.
[92] Interpretada por Gladys Merola, Nélida Constantini y Daniel Staffora.
[93] Interpretada por Teresa Arijón, Eduardo Buosi, Silvia Bresano y Guillermo Oliveri
[94] Actuaron Jorge Fargas, Clara Arcavi y Juan Ameroso.

Ghiano, que mantenía contacto asiduo con Quiroga y Fargas, invitó al estreno, entre otros a Raúl Castagnino, Delfín Leocadio Garasa, Alicia Jurado, Francisco Javier, Eduardo Gudiño Kieffer, Jorge Cruz, Bettina Edelberg, Mirta Arlt y Pedro Barcia. No fallaron.

Luego de la presentación, Jorge Fargas tomó la palabra para señalar la importancia del estreno. Seguidamente los diez actores, todavía con sus vestuarios, reclamaron que suba al escenario el autor, quien agradeció a la Universidad por poder considerarse *"todavía vivo como autor dramático"*. Luego, sobre el escenario, dijo:

> Debiera considerarse muy valiosa la labor sostenida de este grupo que, por la infatigable travesía por lugares distintos y por el cúmulo de contrariedades de que se había visto permanentemente rodeado, podía ya decirse, que había cumplido con creces una verdadera campaña de fronteras. Los veo trabajar y coser a las niñas entre montones de escombros y basura; los muchachos trepados haciendo malabares en escaleras y andamios.

Luego Ghiano habló sobre la labor de Quiroga: *"veo el trabajo del director, a quien conozco hace tanto tiempo, que parece tener un doble, que sigue trabajando cuando el verdadero descansa, y me digo: hasta cuando tendrán estos muchachos que seguir así."*

Miedos y Soledades fue un fracaso. Se presentó 32 veces en el escenario de la "nueva" sala de Planta Baja de Corrientes 2038, y en ninguna de las presentaciones se llegó a llenar la mitad de la platea.

Quiroga diría años después:

> A Ghiano no lo quería la gente de la Dirección de Cultura, que detestaba a este tipo de intelectuales demasiado inteligentes, que no podían tildar de zurdos, ni de projudaicos, ni de subversivos, pero que de todos modos estaban a años luz de su enfermiza mentalidad pro nazi y ultranacionalista[95].

4.4.5 – Algunos conflictos internos. La multa por pegar papeles y el enigma de los bancos

En julio de 1980 llegó al rectorado de la Universidad de Buenos Aires un telegrama de citación al Tribunal Municipal de Faltas por una supuesta infracción que se le imputaba al TUBA. La abogada de la Dirección General de Asuntos Jurídicos de la UBA, María

[95] Entrevista del autor.

Felisa Surraco, el 17 de julio indagó sobre la infracción que se le atribuía al "Teatro Universitario de Buenos Aires, consistente en la fijación de carteles en la esquina de Corrientes y Riobamba, con fecha 26 de octubre de 1979". El castigo era el pago de una multa de acuerdo al acta 523.779.

La respuesta que diera Quiroga a estas acusaciones el 29 de julio da cuenta de los mecanismos de funcionamiento y difusión del elenco universitario. "*La forma en que la actividad del elenco de teatro se publicita es: mediante afiches, impresos en la Universidad, que se distribuyen en facultades, organismos oficiales de cultura y casas de provincias; mediante volantes impresos o confeccionados a mimeógrafo que se reparten en facultades, institutos de enseñanza de arte dramático y puertas de acceso de teatro oficiales",* dijo. *"Ni la Dirección de Cultura, ni el suscripto, responsables de la labor del elenco universitario, autorizan ni propugnan, ni encomiendan, la fijación en la vía pública de ninguno de los elementos de publicidad"*, afirmó.

Según el expediente 18248, ofrecido como prueba, se admite que el único medio de difusión, del que disponía el teatro es la "repartija de volantes", pero este método también estaba prohibido por el Código de Publicidad y al TUBA, se le aplicó entonces una "amonestación". La Dirección General de Asuntos Jurídicos recomendó que en el futuro se ajuste al Código de Publicidad, Ordenanza Nº 33906. [96]

Lo cierto es que muchos fueron los que vieron el afiche que un actor había pegado en la esquina de Corrientes y Riobamba. También, pese a la multa, siguieron las "repartijas de volantes", sobre todo en la puerta del Teatro San Martín.

El 13 de noviembre Quiroga tomó conocimiento del expediente nº 256.926, iniciado por la Dirección de la Carrera de Psicología y cuyo temario se basa en el "Pedido de sumario por la destrucción de dos bancos", que supuestamente ocasionó un "perjuicio patrimonial". El TUBA había tenido, según el Jefe de Área Patrimonial de Psicología, un "irresponsable proceder". El mismo día, Quiroga escribió una extensa carta respondiendo a las acusaciones, la releyó, repasó y corrigió y el 17 de noviembre finalmente la envió. De nuevo el texto deja a las claras el funcionamiento y organización del elenco. En uno de sus párrafos de la extensa nota decía:

> El T.U. no ha destruido jamás, en los seis años que lleva de existencia, ningún elemento de la Universidad de Buenos Aires.(...) El T.U. se caracteriza por el designio de lo

[96] Publicado en el Boletín Municipal Nº15667/77

positivamente constructivo, y entiendo que en este punto es donde radica lo esencial que debe atenderse para la consideración de la gravedad o no, del hecho que se analiza.

Lo cierto es que algunos actores habían tomado de la azotea de Corrientes 2038, dos bancos en desuso para utilizar sus maderas en las escenografías. Quien haya observado bien pudo encontrar en estructuras escenográficas de diferentes puestas del TUBA viejos pizarrones detrás de las carteleras de anuncios y pedazos de madera, que pertenecían a bancos abandonados en pasillos, patios y escaleras de Corrientes 2038. 1980 ya terminaba y la burocracia cumplía su tarea.

El 18 de febrero de 1981, Quiroga presentaba una carta a la Dirección General de Asuntos Jurídicos de la UBA, mencionando a los integrantes del TUBA que estarían en "condiciones de prestar declaración aclaratoria sobre los hechos en trámite". Guillermo Prieto, Gladys Merola, Héctor Becerra y María Catalina Galati fueron los actores que aclararon "el enigma de los bancos".

4.4.6 – El TUBA en escena. Cierre de temporada con Fedra y de nuevo al Cervantes

La temporada 1980 concluyó con *Fedra* de Jaen Racine. La traducción y adaptación estuvo a cargo de Ariel Quiroga. El 3 de mayo comenzaron los ensayos, el 25 de octubre se estrenó en la sala de planta baja y se mantuvo en cartel hasta el 14 de diciembre.

El personaje de Fedra fue interpretado alternativamente por las abogadas Teo de Pascale y Elena Llobera, completaban el elenco Ezequiel Adler, Mirtha Druck, Jorge Fargas, Diana Plogiaga, Juan Ameroso, Irene Moskowski y Lala Galati.

El espectáculo, que como *Miedos y Soledades* fue un fracaso en cuanto a público, se presentó en Corrientes 2038 los sábados y domingos a las 20 y en las Facultades de Medicina y Derecho de la UBA.

Una tarde de octubre sonó el teléfono de la oficina de la Dirección de Cultura de la UBA. Atendió una empleada y le pasó el llamado a Carlos Salas. Del otro lado de la línea, desde el Teatro Nacional Cervantes, invitaban al elenco del TUBA a participar del II Día del Teatro Nacional.

El 1 de diciembre el elenco estuvo presente en el Teatro Nacional Cervantes. Gladis Merola y Daniel Staffora subieron al escenario con un fragmento de *Los testigos*. Antes el periodista Emilio Stevanovich había improvisado desde un costado del escenario algunas palabras sobre la validez del Teatro Universitario[97].

Al día siguiente Quiroga escribió dos cartas. Una dirigida a Carlos Bianchi, Secretario de Coordinación Universitaria, en la que comentaba:

> En una velada jubilosa, que comenzó con las palabras espontáneas y oportunas del doctor Arturo Carisomo y finalizó con los vibrantes acentos de una oda a la libertad dicha con encendida maestría por la señora Berta Singerman, se celebró anoche en el Teatro Nacional Cervantes el II Día del Teatro Nacional.

Las otras líneas llegaron a manos de Néstor Suárez Aboy y dicen:

> Si para el teatro nacional fue una afirmación rotunda de que sus valores son tenidos en cuenta y apreciados entrañablemente por el pueblo, para el Teatro de la Universidad, con su modesta intervención a la vera de figuras patriarcales, significó algo tan importante que cuesta encontrar la manera apropiada de testimoniarlo y de agradecerlo (…) El premio obtenido anoche al poder sentirse partícipes de un teatro reconocido y oficializado, y puesto en plano de igualdad con nombres estelares, es una recompensa insospechada.

Sólo nueve días después, Suárez Aboy contestó la carta, "una vez más han dado una muestra, aunque pequeña, de lo que son capaces." Y continúa

> Tuve la intención de patentizar, a través de ustedes, algo de lo que se hace en teatro en nuestro país y de lo que pocos tienen conocimiento. La trayectoria de este Teatro de la Universidad es cabal demostración de lo que se puede alcanzar con tesón, esfuerzo y, sobre todo, mucho amor.

Y concluye felicitando a Quiroga, Gladis Merola y Daniel Staffora.

4.5 – 1981: El campo teatral hacia Teatro Abierto

En el campo teatral de Buenos Aires, durante la dictadura se desarrolló y se afirmó lo que definimos de acuerdo con Osvaldo Pelletieri "teatro de arte". "*En pleno Proceso los*

[97] La minuciosa investigación de Beatriz Seibel (Seibel, 2010) sobre la historia del Teatro Nacional Cervantes no menciona esta presentación, el audio del acto y los folletos recabados para esta investigación dan cuenta de su existencia.

actores, directores y autores, que en su gran mayoría provenían del teatro independiente histórico (1930-1969) y otros del teatro profesional (...) Proponían una moderada innovación estético-ideológica". (Pelletieri 2001, 95) Este movimiento que encontraría en la experiencia de Teatro Abierto su máxima expresión *"Reivindicó una suerte de sustrato estético-ideológico de la llamada "escena libre" pero desde un cerrado profesionalismo. Practicaba aún el teatro como una forma de compromiso, como un camino de acceder al conocimiento y rechazaba la autonomía del arte con relación a la actualidad social"*. (Pelletieri 2001, 96)

El teatro se posicionaba como un espacio de resistencia al autoritarismo y la censura. *"Su drama era psicológico y, metafórico (...) El espectador implícito del teatro arte era el público de la baja y media clase media "culta" – profesores, maestros, empleados – amateurs y progresistas de todo tipo que veían al teatro desde su visión racionalizada de la modernidad y del cambio mundial, cuestionadores a su vez del poder de la dictadura y de los lugares comunes del teatro comercial.* (Pelletieri 2001, 97)

El 28 de julio de 1981 nacía Teatro Abierto en el Teatro del Picadero. Ya había tomado estado público unos días antes en una conferencia de prensa celebrada el 12 de mayo. Aquel día del lanzamiento de esta experiencia de resistencia político cultural Jorge Rivera López, presidente de la Asociación Argentina de Actores, a las 18 horas leyó la declaración de principios de Teatro Abierto cuyo título es: "¿Por qué hacemos Teatro Abierto?". El texto dice:

> Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino, tantas veces negada.
> Porque siendo el teatro un fenómeno cultural y eminentemente social y comunitario, intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades, recuperar a un público masivo.
> Porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros.
> Porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión.
> Porque necesitamos encontrar nuevas formas de expresión que nos liberen de esquemas chatamente mercantilistas.
> Porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas.
> Porque amamos dolorosamente a nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle.
> Y porque encima de todas las razones, nos sentimos felices de estar juntos.

La Comisión Directiva de Teatro Abierto la integraba lo más destacado de la escena nacional[98]. Se proponía presentar tres obras que no superaran los 30 minutos por día. El autor Mauricio Kartun reconoce que Teatro Abierto fue *"el gran fenómeno de solidaridad de los artistas contemporáneos argentinos. El ejemplo más claro de lo que puede la unidad"*[99]. Fue *"el emergente de las necesidades que estaban presionando desde distintos sectores del pueblo para que, efectivamente, se dijera lo que estaba sucediendo"*. (Javier, 2005)

Otro dramaturgo, Roberto Perinelli, miembro de Teatro Abierto en 1981, señala que

> la experiencia fue además de una respuesta a la opresión política, un síntoma de que el teatro argentino todavía existía. Cabe recordar también que hubo algunas experiencias nuevas. Si bien con cierta prudencia, en el teatro Payró y en el teatro Del Centro se pusieron obras que, de alguna forma, eran contestatarias (Pelletieri, 2001a:80)

Teatro Abierto fue un llamado a la acción colectiva desde al arte en un sentido amplio más allá de lo estrictamente teatral. Una semana después de inaugurado el ciclo, el 6 de agosto de 1981, un grupo paramilitar colocó tres bombas incendiarias en el Teatro del Picadero. La sala quedó totalmente destruida. Al día siguiente, 16 salas se ofrecieron a presentar las obras. Ciento veinte pintores donaron cuadros para recaudar fondos. También la prensa acompañó esas jornadas. A los pocos días se reabrió el ciclo en la sala Tabarís, y en el curso de dos meses pasaron por allí más de 25 mil espectadores. En este primer encuentro participaron 21 autores, 21 directores, 150 actores y varias decenas de técnicos y colaboradores espontáneos.

Sobre esta experiencia del '81, Villanueva Cosse afirma que

> cuando se deja de ser inocuo y se entra a ser efectivo en la propuesta antifascista, uno se transforma en un fenómeno político. Teatro Abierto se convirtió en un órgano expresivo de todos los que veían amputadas sus posibilidades expresivas. Desde el punto de vista

[98] Osvaldo Dragún, presidente; Juan Félix Roldán, secretario; Víctor Wetnick, tesorero; Carlos Somigliana, Carlos Pais, Rubens Correa, Osvaldo Grasso, José Bove, Manuel Callau, Onofre Lovero, Gastón Breyer, Jorge Guglielmi, Marta Bianchi, Ricardo Monti, Villanueva Cosse, Ricardo Halac, Mario Luciani, Hugo Murno, Leonor Manso, Osvaldo Bonet y Leandro Ragucci. Organismo de fiscalización: Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Luis Brandoni, Enrique Halac y Carmen González.

[99] Kartun Mauricio y Gorostiza Carlos. "Investigación-Cuestionario". En Teatro del Pueblo – SOMI < http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/02_entrevistas/arancibia002.htm>

> artístico fue la primera movilización organizada, coherente, en medio de una gran dispersión ideológica. Había gente de todas las tendencias, menos fascistas, que en el terreno de la cultura no abundan. (Pelletieri, 2001a:83)

En 1982 se llamó a concurso de obras, al que se presentaron 412 textos, 120 directores y más de 1.500 actores. Resultaron elegidas cincuenta obras en las que participaron cincuenta directores, 415 actores y un centenar de técnicos y colaboradores. Varios directores jóvenes -provenientes del campo experimental- accedieron a planos más reconocidos de trabajo y muchos actores saltaron al terreno profesional. Esta vez Teatro Abierto ocupó el teatro Odeón y el Margarita Xirgu.

Por su parte Carlos Gorostiza define a Teatro Abierto como:

> …un movimiento que se convirtió en una auténtica militancia política más allá de nuestras iniciales intenciones concientes. Participé también como autor: *El acompañamiento* (1981) y *Hay que apagar el fuego* (1982). Después me alejé de la participación porque entendí que la razón de ser de Teatro Abierto había ya caducado ante el surgimiento del estado democrático[100].

En 1983 Teatro Abierto decidió ganar la calle, para ya convertirse en mito, en historia y paradigma del teatro político en Argentina.

4.5.1 - El intento de solidaridad con Teatro Abierto. Cierre de la temporada 1981

En 1981, Quiroga le escribió una carta a Emilio Stevanovich. En uno de sus párrafos dice: *"Tanto revuelo con Teatro Abierto ¿Nuestro teatro es cerrado?"*, se pregunta un Quiroga que, igualmente, en agosto de ese año intentó solidarizarse, como gran parte del campo de la cultura, con Teatro Abierto luego del incendio del Picadero. Sólo fue un intento. Quiroga escribió apresurado una proclama de adhesión que llamó *"Del movimiento artístico e intelectual argentino ante aquel acto de intolerancia y barbarie"*, pero la noche anterior a que pudiera llegar a leerlo en la sala de Corrientes 2038, el subdirector de Cultura Rodolfo Julio Ramírez se lo prohibió.

Quiroga ya había propuesto a comienzos de 1980 poner en escena *La Orestíada* de Esquilo. Entonces, Carlos Salas, quien comenzó a tomarse licencias prolongadas,

[100] Kartun Mauricio y Gorostiza Carlos. "Investigación-Cuestionario". En Teatro del Pueblo – SOMI < http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/02_entrevistas/arancibia002.htm>

comenzó la redacción de su versión de la obra de Esquilo. Mientras el ex militar estaba de licencia lo reemplazó en sus funciones, interinamente, Rodolfo Julio Ramírez. El ambicioso proyecto de poner en escena el clásico de Esquilo tuvo que posponerse un año más. Por eso 1981 parece el año indicado para el estreno. En una carta del 9 de febrero Quiroga escribe:

> El tratamiento del texto desde el punto de vista ético, filosófico y religioso ha sido encarado por el Director de Cultura de la UBA, Prof. Carlos Eduardo Salas, quien ha dado forma a una versión cuya premisa esencial es la de mantener intactas la claridad y justeza de Esquilo como pensador, demostradas de modo irrecusable en este legado sobre el crucial dilema de la expiación. La responsabilidad del montaje estará a cargo de Ariel Quiroga, con quien colaborarán Lía Labaronne en la parte coreográfica y Héctor Zeoli en la ambientación musical.

Tenían previsto estrenar el 2 de mayo *Agamenón*, primera parte de la trilogía, y le seguía *Las coéforas*, el 1 de agosto y *Las euménides*, el 3 de octubre, fecha a partir de la cual *La Orestíada* sería ofrecida en su totalidad. Pero *La Orestíada* nunca fue estrenada y se convirtió irremediablemente en un tema espinoso.

El 23 de marzo Quiroga le envió una carta a Carlos Bianchi. En ella dice:

> El Dr. Salas no se encuentra en estos días en la Dirección, pero de todos modos su presencia no ayudaría a resolver con él el problema. Su versión de la primera parte de la trilogía llamada *Agamenón* es difícil de calificar, sin caer en la falta de respeto a su autoridad (...) La versión no admite, ni siquiera discusión en cuanto a los aspectos éticos del tema, porque, por empezar es imposible entenderla. La versión de Salas, lo reitero, no puede ser. No es cuestión de gustos y pareceres. Es simplemente un disparate[101].

A mediados de abril Quiroga se entera del futuro de la puesta de *La Orestíada.* El mensaje que dejó Salas antes de irse de licencia fue claro: "nadie hace nada hasta que vuelva". Y nadie hizo nada.

[101] Quiroga utilizó como texto base de la versión, la traducción directa del griego, obra del Presbítero Juan. R. Salas de 1904.

4.5.2 - Synge y Chéjov: Clásicos contemporáneos

En el caluroso verano de 1981 se dictó un curso preparatorio en la Facultad de Filosofía y Letras en la sede de la calle 25 de Mayo. De él surgirían nuevos integrantes del elenco. El 25 de febrero Ariel Quiroga firmó un nuevo contrato como director del teatro. La temporada comenzó el 11 de abril con el estreno de *La sombra del valle* de Jhon Synge y *Un trágico a la fuerza* de Antón Chejov, dentro de un programa llamado "Clásicos contemporáneos". Este ciclo se desarrolló a lo largo de tres meses, todos los sábados a las 21.30 y los domingos a las 18. El lunes 13 ingresaron los nuevos actores provenientes del curso preparatorio. El 14 Quiroga envía una gacetilla de prensa a los diarios más importantes del país anunciando la apertura de la temporada, en uno de sus párrafos dice:

> "Por ser gratuitas, estas funciones no aparecen anunciadas en las carteleras de espectáculos.(...) Es común que los espectadores que acuden al Teatro de la Universidad manifiesten su extrañeza de que ese lugar, que ejerce una significativa gravitación cultural sobre todo en la juventud estudiantil, 'no aparezca más seguido en los periódicos', al punto que cuesta trabajo enterarse de cuando ha iniciado su actividad anual o cuando ha renovado la cartelera con una obra nueva".

4.5.3 – La ruptura entre Quiroga y Salas, entre el civil y el exmilitar de la Fuerza Aérea

Ariel Quiroga en sus ensayos bibliográficos inéditos, no menciona una carta de 1981, en la que pide la desvinculación del TUBA de la Dirección de Cultura de la UBA. El divorcio entre Quiroga y Salas a esa altura ya estaba sellado.

A fines de marzo de ese año, en medio del conflicto entablado por la puesta de *La Orestíada,* Quiroga le escribe a Salas informalmente:

> Este nivel no oficial, es el que fija la situación suya y mía, fuera de las funciones que respectivamente ocupamos en la Universidad. Y esa situación, si bien no es propiamente la de "amigos", en la cabal acepción de la palabra, tampoco es la de personas ligadas sólo por una fría e impersonal función pública.

El 8 de junio Quiroga envía una carta a Carlos Bianchi:

> Solicítole quiera tener a bien disponer en forma perentoria la desvinculación del organismo denominado "Teatro de la Universidad", de su dependencia de la Dirección de Cultura, agotadas las instancias para obtener de la misma el reconocimiento, la colaboración y la responsabilidad directriz que le compete.

Como en un gesto que se repite Quiroga afirmó: *"...pongo a su disposición mi cargo de jefe de departamento..."*. Sus renuncias a lo largo de la historia del TUBA se volvieron una constante. En agosto la dirección de Cultura de la UBA pasó a manos del por entonces subdirector, Rodolfo Julio Ramírez.

4.5.4 - El TUBA en escena. El logro de *Stéfano*

Luego del ciclo de tres meses de *La sombra del valle* de Jhon Synge y *Un trágico a la fuerza* de Antón Chejov, el TUBA puso en escena *Stéfano* de Armando Discépolo, según testimonios la puesta más lograda de Quiroga[102].

El 25 de julio se estrenó a sala llena en la Planta Baja de Corrientes 2038. La obra se presentó los sábados a las 21.30 y domingos a las 18. Quiroga lo vio como un logro artístico, ligado a algunos cambios que se avecinaban. Las presiones que Quiroga había iniciado en el Rectorado de la mano de Bianchi habían conseguido que el director del TUBA se entusiasmara. El 27 de julio escribió

> Nuevos y favorables vientos parecen soplar en la Dirección de Cultura, después de arbitrariedad e intolerancia. Y como obra de una providencial casualidad, en el principio de esta nueva era, milagrosamente, tiene lugar este acontecimiento que ha sido en sus dos primeras funciones la exhumación de una obra clásica de nuestro acervo dramático nacional, cuyos valores permanecen por lo visto intactos desde su estreno en 1928, ya que ha sido harto elocuente como ha logrado conmover y entusiasmar, no sólo a los adultos memoriosos, sino también a los cientos de jóvenes que han estado presentes, participando con su emoción y su aplauso.

Al día siguiente Quiroga le escribió una carta a Héctor Coda del diario La Prensa, para notificarle sobre el estreno, en uno de sus párrafos comenta el alcance de aquellos cambios: *"Un consejo asesor, compuesto por los Sres. Raúl H. Castagnino, Delfín Leocadio Garasa y Arturo Cambours Ocampo ha sido designado por resolución del*

[102] Integraron el elenco Gladys Merola, Daniel Hadis, Liliana Ferraro, Eduardo Buossi, Mirtha Druck, Martín Bucich, Ricardo Stefanack y el propio Quiroga como el viejo Stéfano.

Rectorado, a nuestra solicitud para avalar en el futuro la labor del Teatro". Pero esa no fue la única carta que llegó a los medios. El 6 de agosto integrantes del elenco enviaron a diferentes diarios una extensa carta pidiendo mayor publicidad y recalcando su exclusividad "El Teatro de la Universidad de Buenos Aires es la Sala de Buenos Aires con acceso completamente libre y gratuito" y la firmaron los miembros del elenco.

Mientras que la puesta realista de la obra de Discépolo, se afianza en el repertorio del TUBA, el elenco comenzó los ensayos de *La Marquesa Rosalinda* de Ramón del Valle Inclán, en ella debutaron muchos de los nuevos actores surgidos en el curso de verano. En septiembre se estrenó en la sala de Corrientes 2038. Ese mes se da otro estreno, es el de la obra de Oscar Wilde *Una tragedia florentina*. Wilde figuraba entre los autores, digno de reparos y por qué no censuras, por parte de la Dirección de Cultura de la UBA. En escena: Beatriz Pessolano, Héctor Becerra y Ernesto Boccia. Al mismo tiempo, a kilómetros del céntrico escenario del TUBA, Quiroga y otros actores pusieron en escena *Stéfano* de Discépolo en el Pabellón de las Américas en la Universidad de Córdoba.

El 30 de noviembre de 1981 el TUBA cumplió 7 años de existencia. Para festejarlo el elenco dirigido por Quiroga puso en escena un show atípico, una jornada especial de siete horas llamada *7 horas para festejar 7 años*. Tiempo suficiente para ofrecer en continuidad todos los espectáculos de la temporada, con sus elencos originales, vestuarios y escenografías completos. El TUBA puso en escena, sin interrupciones, *La sombra del valle* de Jhon Synge, *Un trágico a la fuerza* de Antón Chejov, *Stéfano* de Armando Discépolo, *La marquesa Rosalinda* de Ramón del Valle Inclán y *Una Tragedia Florentina* de Oscar Wilde.

4.5.5 – La renuncia de Quiroga y la ilegalidad del Teatro Universitario

Bianchi no hace caso al pedido de renuncia que Quiroga enviara el 8 de junio. *"Renunciaba sistemáticamente, en parte, buscaba ciertos reconocimientos"*, especula Daniel Hadis al respecto[103]. Bianchi habló con el director y le solicitó que le comunique lo que necesitaba el elenco para su normal desarrollo. El 8 de julio Quiroga le envió diez puntos con los requerimientos, bajo el título "Detalle de necesidades del Teatro de la Universidad para su mejor funcionamiento". Los puntos son los siguientes:

[103] Entrevista del autor.

> 1) Concesión de dos dependencias en el edificio de la Carrera de Psicología, para la instalación de una biblioteca y salón de lectura del Teatro, en la cual, podría guardarse debidamente clasificado el archivo de libretos, apuntes teóricos y material didáctico[104]. 2) Caja chica para uso exclusivo del Teatro. 3) Vitrina luminosa para colocar en la pared frontal del edificio de Corrientes 2038. 4) Vitrinas de anuncio para los halles de acceso de cada una de las facultades (...) Se ha comprobado que la mayoría del estudiantado desconoce la existencia de este Teatro. 5) Revista mensual del Teatro Universitario.(...) La revista estaría destinada a comentar la labor del Teatro (..) podría circular en las Universidades del Interior y mediante los servicios culturales al exterior de la Cancillería, podría ser portavoz en el extranjero de la actividad argentina en el quehacer teatral universitario. 6) Cinco becas anuales para integrantes del Teatro. 7) Anuario fotográfico, cuya impresión estaría a cargo de la imprenta de la Universidad, recopilaría el testimonio gráfico de la producción escénica de cada temporada. 8) Convenio de colaboración con la Facultad de Ciencias Exactas, para la utilización de los equipos de video-grabación (..) a fin de registrar los espectáculos del Teatro en video-cassette, la Universidad podría, luego, gestionar la difusión en los canales de televisión oficiales. 9) Publicación semanal de la actividad del Teatro en las carteleras de espectáculos de los diarios (...).

Estos nueve puntos son el preámbulo de exigencias que Quiroga corona con el punto diez, tal vez el que el director persiguió a lo largo de casi diez años. Pide una...

> Resolución interna de la Universidad por la cual se otorgue legalidad de organismo al ente denominado Teatro de la Universidad de Buenos Aires. Es necesario apuntar que este Teatro, que ha llegado a convertirse con el trascurso del tiempo, en una suerte de institución de labor permanente, carece del sustento legal que avale su continuidad en el futuro, más allá de las transiciones de personas que rijan circunstancialmente sus destinos.

Este punto tampoco se cumplió.

[104] Este pedido, como los nueve restantes, no fue cumplido. La creación de aquel archivo hubiera, no sólo, ayudado a esta investigación sino que también hubiera nutrido a la UBA de una parte innegable de su historia.

Capítulo 5: La reconfiguración de lo teatral y lo universitario en la Buenos Aires de los 80. El TUBA durante la transición democrática. De Malvinas a las urnas (1982 – 1985)

En este capítulo analizamos el desenlace y cierre del TUBA durante la transición democrática. El contexto de la guerra de Malvinas y el retorno al Estado de derecho y cómo estos sucesos impactaron en la organización del elenco. Analizamos el rol de las nuevas autoridades de la Cultura en la Universidad de Buenos, usina intelectual de la dictadura. Cómo fue la desarticulación del TUBA durante la descomposición del régimen dictatorial. En ese marco surge una dramaturgia propia, que sirve para focalizar en las sincronías y diacronías que se dan con el campo teatral de la época.

5.1 - Hacia la inexistencia del TUBA. La guerra de Malvinas y el retorno al Estado de derecho

En 1982 comienza la etapa de descomposición de la dictadura militar. (Quiroga H., 2004) El autodenominado Proceso de Reorganización Nacional llega a su sexto año de gobierno y la tercera junta que asumió el 22 de diciembre de 1981, integrada por el comandante del Ejército Leopoldo F. Galtieri, el almirante Isaac Anaya de la Armada y el brigadier de la Fuerza Aérea Basilio Lami Dozo comienza a sentir su debilitamiento político.

Los militares, planeaban la ocupación de Malvinas desde mediados de diciembre de 1981 y el 26 de marzo de 1982 se ordena la intervención militar. (Cardoso, Kirchbaum y Van der Kooy, 1986) (Guber, 2001) Cuatro días después Argentina vive la mayor movilización obrera realizada desde el golpe de 1976. *"La policía reprimió duramente. Al grito de: se va acabar la dictadura militar, miles de trabajadores se concentraron en diferentes lugares del país. Fue el comienzo del fin de la Dictadura más terrible que ha tenido la Argentina*". (Caraballo, Charlier y Garulli, 1998: 141) Los militares ven que la agitación cívica puede alcanzar una fuerza peligrosa.

La causa Malvinas cobró magnitud en el seno de la sociedad argentina. El 2 de abril las tropas argentinas desembarcan en Puerto Argentino y el general Mario Agustín Menéndez asume la gobernación de la isla luego de la rendición del Gobernador Rex Hunt.

Ese mismo día Galtieri, en nombre de la Junta Militar da un mensaje al país. Le habla a sus "Compatriotas" en lo que él denominó "este crucial momento histórico". Desde el

balcón de la Casa Rosada y con una Plaza de Mayo colmada de banderas blancas y celestes, dijo:

> Hemos recuperado, salvaguardando el honor nacional, sin rencores, pero con la firmeza que las circunstancias exigen, las islas australes que integran por legítimo derecho el patrimonio nacional (...) El paso que acabamos de dar se ha decidido sin tener en cuenta cálculo político alguno. Ha sido pensado en nombre de todos y cada uno de los argentinos, sin distinción de sectores o banderías y con la mente puesta en todos los gobiernos, instituciones y personas que en el pasado, sin excepciones y a través de 150 años, han luchado por la reivindicación de nuestros derechos (…) Sé, y lo reconocemos con profunda emoción, que ya el país entero vive al alborozo de una nueva gesta y que se apresta a defender lo que le es propio, sin reparar en sacrificios, que es posible realizar (...). (Clarín, 3/4/82)

La adhesión popular a la guerra de Malvinas, como indica Duhalde (1999: 118) *"Inteligentemente direccionada por los medios de comunicación, también implicó un grave apoyo a la Junta Militar"*, aunque es preciso aclarar que las Malvinas aparecieron ante los ojos de la sociedad como mito fundante de la nacionalidad más allá del gobierno de turno que embanderó aquella "gesta patriótica". *"En esos dos meses que duró la guerra, podemos observar la construcción de una comunidad imaginada como en pocos momentos de nuestra historia"* (Menéndez, 1998: 87), bajo las premisas de la soberanía nacional y el anticolonialismo, en medio de una desnutrida coyuntura cívica.
La guerra de Malvinas no pasó inadvertida para la vida diaria del TUBA. Actos, asuetos, ceremonias se celebraron copiosamente en el edificio de Corrientes 2038 y documentación interna, hasta algunos libretos utilizados por el elenco en 1982 llevan la impresión: "Las Malvinas son argentinas".

5.1.1 - García Venturini, el nuevo Director de Cultura y su vinculación con el grupo Perriaux, usina intelectual de la dictadura

Desde 1981 Carlos Salas, comienza a tomarse prolongadas licencias y el subdirector Rodolfo Julio Ramírez ocupa interinamente sus responsabilidades. Habrá que esperar un año para que Salas dejara el cargo de Director de Cultura de la UBA. En el Rectorado un nombre suena fuerte como posible reemplazante: Jorge Luis García Venturini, filósofo.

Quiroga de joven había leído las columnas que un ultraconservador García Venturini firmaba en el Diario La Prensa y ve, en el '82, con simpatía su nombramiento. Con motivo del cambio de autoridades, el 16 de marzo de 1982 Quiroga envía una carta al crítico Emilio Stevanovich, en la que dice:

> Tras siete años de gobierno no sólo inepto sino además cercenador y fanático de ciertos tenebrosos fanatismos, el teatro de la Universidad de Buenos Aires iniciará su octava temporada bajo la tutela en el cargo de Director de Cultura del Dr. Jorge L. García Venturini, cuya solvencia intelectual nos esperanza de obtener, al menos, el reconocimiento institucional.

García Venturini fue escritor, conferencista, profesor de la Universidad de Buenos Aires, Tucumán y Córdoba y académico de Ciencias Morales y Políticas. También fue director general de cultura de la Provincia de Buenos Aires. Durante 1975 instaló desde las páginas del diario La Prensa un concepto que hizo mecha en la ideología golpista: "kakistocracia", gobierno "de los peores". Y el 29 de marzo de ese año escribía: *"Porque la 'kakistocracia' no sólo es un atentado contra la ética sino también contra la estética, una falta de buen gusto"*. Así, "casi en favor del "buen gusto", reclamaba el golpe militar de 1976" (Feinmann, 2001).

El cargo de Director de Cultura no fue el primero que consiguió en la UBA. Cuando las armas y la censura mandaban en sus claustros, presidió desde julio de 1976, a meses del golpe militar, la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), en tiempos en que el Ingeniero Alberto Constantini ocupaba el cargo de rector de la UBA.

Constantini seleccionó al directorio de EUDEBA[105], el día del nombramiento dijo:

> …serán el norte y guía de nuestra gestión (...) en cuanto a la necesidad de promover la cultura en el ámbito nacional como la verdadera arma que tiene la Universidad para combatir la subversión y el estado de guerra interno en que nos encontramos. (Invernizzi y Gociol, 2002: 229)

García Venturini en un artículo publicado el 2 de enero de 1977 en La Nación afirma que *"la lucha contra la subversión violenta (...) es sólo un aspecto en la contienda total en que están empeñados los hombres de bien (...) El espíritu de Occidente no ha sido abatido todavía"*. García Venturini pertenecía al Grupo Perriaux, aquella camarilla

[105] Completaban el directorio Pedro Eugenio Aramburu (hijo), como vicepresidente, Luis Pan como director ejecutivo y Bruno Defelippe, Angel Lapieza y Raúl Abdalá como directores titulares.

integrada por intelectuales y empresarios liberales, antiperonistas y anticomunistas que desde 1973 se reunía en las oficinas de Jaime Luis Enrique Perraiux, en Vicente López y Pueyrredón en Capital. Entendida como usina civil del golpe de 1976, el grupo estaba integrado entre otros por: José Alfredo Martínez de Hoz, Armando Braun, Enrique Locan, Mario Cadenas Madariaga, Luis y Carlos García Martínez, Guillermo Zubarán y Horacio García Belsunce (padre).

Perriaux aconsejó en su momento a Videla *"reivindicar 'la democracia de los muertos'*, es decir sólo de *"los próceres triunviros de comienzos del siglo XIX, la mayoría ricos terratenientes o militares imbricados con los dueños de la tierra. El esquema no contenía la caótica y expandida democracia de masas"*. (Muleiro y Seoane, 2001: 220). La mayoría de la población excluida del nuevo sistema económico, de la mano de Martínez de Hoz, de aquello que Rodolfo Walsh denominó la "miseria planificada" y el exterminio físico como práctica política, dejan en claro que el pensamiento de Perriaux se transformó en práctica.

"El destino de la República se juega a cara o cruz al éxito final del gobierno de las Fuerzas Armadas (...) pero de nada servían las "victorias militares" si no se armaba urgente un plan político", dijo Perriaux quien tenía entre sus metas crear una "ciudad educativa" para formar a los oficiales de las Fuerzas Armadas y a los ciudadanos en el "espíritu del Proceso" (La Nación 2/1/1977).

Pero este grupo tendría mayor incidencia de la mano de un discípulo, tal vez más aplicado en su autoritarismo, Juan José Catalán, quien fuera Ministro de Educación de la primera junta golpista. En ese momento García Venturini, cumplía roles en la Universidad de Buenos Aires como presidente de EUDEBA. El 7 de junio de 1977, pronuncia una conferencia en el Círculo de la Libertad, durante un acto de tinte claramente antiperonista también participan Meir Zylberberg, el Almirante Sánchez Sañudo, Alberto Venegas Lynch (h), César Black, José Abuin, Luis Zavalla y el Capitán Atilio Barbadori, entre otros. García Venturini toma la palabra:

> Caos es lo contrario de cosmos", dice. "Significa precisamente desorden. Éste puede ser más o menos manifiesto, pero se da siempre que se violan las leyes. Y esta violación nunca se da impunemente. (...) Aún no se ha reparado en nuestro país el orden moral en la esfera política. Hay investigaciones... pero no se advierte que se esté sancionando el gran delito moral: la restauración del peronismo. (...) Los individuos que no purgan sus pecados en este mundo van al infierno. Los pueblos, que no van al cielo ni al infierno,

> tienen necesariamente que purgar los pecados en este mundo. El orden moral nunca se viola impunemente. (La Nación, 8/6/77)

García Venturini en marzo de 1977 logró ser el gran censor en EUDEBA.[106]
Por otro lado, no son claros los motivos del alejamiento de Carlos Salas de su cargo en la Dirección de Cultura de la UBA, ya que ideológicamente concordaba con las políticas educativas impuestas desde la misión Ottalagano y con su continuidad durante la dictadura. En 1982 terminó el ciclo de Salas en la Dirección de Cultura. García Venturini, un fiel exponente de la intelectualidad conservadora, desde un escritorio del 9° piso de Azcuénaga 280 en 1982 pasó a dirigir la cultura universitaria de Buenos Aires.

5.1.2 – 1982: La última temporada completa

Con García Venturini como nueva autoridad se renuevan las expectativas de la dirección del elenco universitario, expectativas que no iban a tardar en derrumbarse. Quiroga organizó una nueva convocatoria para nutrir de actores a un elenco caracterizado por la inestabilidad en su composición. En 1982 el total de inscriptos para sumarse fue de 124, de los cuales 60 se arrepintieron antes de empezar, 22 no se presentaron a rendir la audición, 6 no fueron admitidos por Quiroga y 7 fueron separados por problemas de conducta[107]. 1982 es un año de conflictos internos. El elenco estable durante esta temporada estuvo conformado por Clara Arcavi, Marcela Babilani, Héctor Becerra, Claudia Brower, Eduardo Buosi, Liliana Ferraro, Graciela García, Daniel Hadis, Isabel Janosi, Gabriela Licht, Sergio Litovska, Gustavo Manzanal, Gladys Merola, Adriana Pérez, Beatriz Pessolano, Berenice Pichetto, Ricardo Stefanack, Fernando Tanarro, Mercedes Vena, Esteban Vernik y Myriam Yapur.

[106] El 15 de junio informó que disponía a presentar su renuncia.
[107] "Separados a causa de un movimiento planificado de corte disociador", escribe Quiroga en un informe a comienzos de 1982. En el mismo detalla nombre, dirección y motivos de la exclusión del elenco. El estudiante de Derecho Daniel Jorge, Barrios; el ingeniero químico Miguel Angel D'Agnino, la estudiante de Historia Adriana Noemí Galván; el estudiante de Ingeniería Electrónica Miguel Emilio Guelerman; el ayudante de cátedra de Arquitectura Martín Normando, la arquitecta Susana Canosa y el estudiante de letras de 19 años Gabriel Lerman son excluidos del TUBA.

Según los informes el 3 de junio de 1982, el subdirector de Cultura Rodolfo Ramírez le recrimina a Quiroga el haber "puenteado" en sus funciones administrativas a Carmen García de Gorordo. "Una tal Gorordo"[108], es la frase que Quiroga utiliza cuando trata de personificar lo que para él sintetiza la inoperancia de la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires. Una Dirección que a lo largo de los años de existencia del TUBA, según Quiroga "no fue más que un silencioso, constante, oscuro y siniestro enemigo".

Gorordo en el discurso de Quiroga sintetiza al empleado estatal, "que se la pasaba tomando mate sin hacer nada", a la mujer sin gracia ni cultura, a lo siniestro porque "llevaba armas en su cintura". Ella habría sido una de los que en la Dirección de Cultura distribuía panfletos informativos acerca del Plan Andimia, aquel supuesto plan del sionismo internacional para copar la Patagonia argentina. "Nos están invadiendo los judios", dijo Quiroga que fueron las palabras de su compañera de trabajo.

Al día siguiente, el 4 de junio, Quiroga le escribe una carta a Rodolfo Ramírez

> Usted – le dice - conoce sobradamente el grado de corrupción administrativa y de tergiversación flagrante del concepto más elevado de lo que significa Cultura que prevaleció esta Dirección durante casi siete años. Pues bien, al amparo de [Carlos Salas] quién ejerció impunemente tan nocivo liderazgo del accionar cultural de la Universidad, la Sra. De Gorordo, desde su puesto incurrió en la práctica de una suerte de "servicio de espionaje".

La primera reunión del elenco en 1982 fue el 1 de febrero en Corrientes 2038, allí Quiroga informa a los actores sobre el repertorio y planifica la actividad inmediata a realizar: "Los integrantes del elenco recibirán instrucción física en sesiones semanales de dos horas de duración, a fin de poner sus cuerpos en condiciones para una mayor proyección de sus medios expresivos".

Dos días después en el gimnasio del tercer piso el elenco almacena y clasifica el vestuario, escenografías y compra elementos de limpieza. El 5 de febrero Quiroga imparte lineamientos organizativos sobre la vida interna del TUBA. Había redactado días antes en las oficinas de la Fuerza Aérea un pretencioso, riguroso y nunca publicado *Manual de Introducción de la Práctica del Teatro Universitario*. Era un texto que se le entregaría religiosamente, cada año, a los nuevos miembros del elenco.

[108] Los entrecomillados responden a opiniones textuales de Quiroga dadas en entrevistas realizadas por el autor.

Quiroga aprovecha los asuetos administrativos por la guerra de Malvinas para "ponerse al día" y ensayar lo que sería el repertorio de la octava temporada del TUBA[109].

El 8 de febrero, Quiroga firma contrato por tres meses, por el cargo de "Director de Teatro de la Dirección de Cultura" de la UBA. Durante enero, mientras las dependencias universitarias estaban cerradas Quiroga dispone reuniones fuera del edificio de Corrientes 2038 donde se proyectan imágenes de las obras y se organizan debates sobre el repertorio, mientras giran de mano en mano las fotos de las puestas de temporadas anteriores.

"*La tarea fundamental del mes de enero, que se halla a cargo del director, es la elección de obras que integrarán el repertorio de la temporada*" escribe Quiroga en un informe que entrega a principios del año lectivo. En él sostiene satisfecho que

> Un integrante del elenco, que cursa la carrera de Derecho, llamado Hugo Daniel Hadis, aporta una obra de la que es autor, cuyos valores determinen que se piense incluirla como apertura de la temporada" y con cierto optimismo vaticinó "significa el comienzo (...) de una 'generación de autores dramáticos universitarios'.

5.2 - Una nueva dramaturgia en el contexto de Malvinas

En 1971 Daniel Hadis cursaba quinto año del colegio secundario. Un compañero le comenta sobre un título que rondaba en su cabeza que podía ser el nombre de una obra, una película, una historieta: *El día que mataron a Batman*. Al joven Hadis le gustó la idea adolescente, tanto que diez años después la registró a su nombre.

En el verano de 1982, se reúnen en el segundo piso de Pavón 1380, el departamento de Ariel Quiroga: Héctor Becerra, Eduardo Buosi, Beatriz Pessolano, Daniel Hadis y el dueño de casa. Los pocos actores disponibles obligaba a poner en escena obras con pocos personajes y en el departamento de Constitución se barajan varias ideas. Hadis menciona enérgicamente que tiene una obra e inventa en el momento los trazos fundamentales de, recordando su charla en el colegio secundario, *El día que mataron a Batman.* El director del elenco le encarga que se la entregue en un par de días. Tiempo suficiente para que Hadis escribiera un corto guión que trata sobre las falsas idolatrías y

[109] Un tiempo antes había propuesto otras obras a la nueva Comisión Asesora de las Actividades Escénicas, que el rectorado de la UBA había dispuesto. Entre las obras propuestas figuran *Los Gigantes de la montaña* de Luiggo Pirandello, *Trilogía Sanjuanina* de Juan Carlos Vázquez Vela y *Hamlet* de William Shakespeare, pero esta propuesta queda inconclusa.

los héroes de cartón. El 4 de febrero Hadis acompañado por algunos integrantes del elenco lee la obra *El día que mataron a Batman*, frente al resto del TUBA. Quiroga hizo la adaptación escénica con mínimas modificaciones sobre el final.

"Se decide que la obra de Hugo Daniel Hadis abra la temporada, conjuntamente con El Gorro de cascabeles de Luiggi Pirandello", escribió en febrero Quiroga en un informe. *El día que mataron a Batman* se convierte en el primer y único estreno de un autor universitario en el marco del TUBA.

El 9 de febrero es el primer ensayo de la obra. Se hace un estudio preliminar sobre la escenografía y se definen algunos personajes en un pasillo de Planta Baja de Corrientes 2038. Daniel Hadis, Graciela García y Laura Cortez distribuyen en medios de comunicación la gacetilla del espectáculo que dice:

> En el afán de incentivar las manifestaciones creativas en actividades anexas a las disciplinas académicas, la Dirección de Cultura de la UBA auspicia el ingreso al repertorio oficial del Teatro de la Universidad, hasta ahora nutrido por los más célebres nombres de la dramaturgia universal, de un autor proveniente de los claustros estudiantiles.
> El próximo sábado 17, a las 21.30, en la sala de la A. Corrientes 2038, tendrá lugar el estreno de *El día que mataron a Batman*, de Hugo Daniel Hadis, estudiante de 5° año de derecho.
> Puesta en escena por Ariel Quiroga, esta obra, (que trata el tema de las fáciles idolatrías, capaces de contribuir a la pérdida de los auténticos valores), será interpretada por Beatriz Pessolano, Eduardo Buosi y el propio autor.

El crítico Osvaldo Quiroga del diario La Nación fue al estreno. Redacta una crítica de tinte negativo sobre la obra, la puesta y el trabajo actoral de Daniel Hadis, que cubría el rol principal, interpretando a un empresario devenido en superhéroe. El mismo Hadis, al día siguiente se dirige a la redacción del diario para agradecer, igualmente, al crítico por haber ido hasta la sala de la Avenida Corrientes a ver el estreno. Ariel Quiroga nunca se enteró, "me hubiera echado del elenco al mismo instante"[110], dirá luego Hadis.

La obra trata sobre un empresario, interpretado por el autor, estereotipo de la vida burguesa, que idolatra a Batman llegando al mimetismo. En un momento entra por la ventana de su departamento el verdadero superhéroe, interpretado por Buosi, que muestra todas sus flaquezas, sus debilidades personales, el abandono de Robin, problemas económicos, entre otros temas que indefectiblemente humanizan al héroe de

[110] Entrevista del autor.

historietas. El empresario se siente defraudado al ver la derrota de su ídolo y toma su lugar, borrándole el corazón con una simple goma, se pone un traje que le queda inmenso y se arroja por la ventana, muriendo estrellado contra la calle.

El sueño del ascenso del pequeño burgués y los falsos ídolos se encuentran en esta obra inicial de Daniel Hadis, que fue convocante en el tramo final de la vida del TUBA y tuvo en su autor a un entusiasta promotor de las actividades del elenco.

Quiroga luego se preguntaría

> ¿Habrán entendido aquellos jóvenes que detrás de Batman estaban las figuras de Lenin, de Kennedy, de Fidel Castro, del "Che", de Perón, de Churchill, de Salvador Allende, de Onganía, de Videla y de tantos y tantos que pretendieron ser idolatrados como 'superhéroes' y que en el fondo eran tan vulnerables como ese Batman, al que se le puede borrar el corazón con una goma, porque no es más que un dibujo?. (Quiroga, 2004:41)

Hadis intentó a fines de los '80, luego de que el TUBA fuese desarticulado, poner en escena esta obra con la dirección de Gustavo Manzanal, pero el proyecto no se llevó a cabo.

El día que mataron a Batman es un punto de inflexión en la historia del TUBA. Es la aparición de una dramaturgia propia, una propuesta estética hasta esa fecha inexplorada, una mirada con cierto aire *pop* en desmedro de lo clásico, con una respuesta positiva sobre todo en un público más joven. Inflexivo en cuanto hecho político que, según el propio autor, "cuestiona duramente el modo de vida que imponían los gobiernos de la época".[111] La obra presenta un pequeño viraje en el rumbo ideológico y estético, más coherente con las nuevas experiencias que se empezaban a visualizar en el campo teatral porteño, pero que cobrarían relevancia en la llamada primavera democrática, años después.

El día que mataron a Batman es una marca de consolidación artística en la historia del TUBA, pero paradójicamente su estreno con ciertos aires de modernización implica el comienzo del fin del trayecto de un elenco en algunos aspectos anacrónico, convirtiéndolo en obsoleto para los tiempos que se estaban viviendo en los primeros años de la década del 80.

[111] Entrevista del autor.

1982 sería la última temporada completa del TUBA. El 10 de febrero se ensaya la escena inicial de *El gorro de cascabales* de Luiggi Pirandello hasta las 23.30. Quiroga le entrega a Héctor Becerra un minucioso y detallado croquis con la escenografía, tenía un poco más de un mes para concluirla. El 12, Quiroga reseña brevemente un nuevo ensayo:

> Trabajo de marcación en detalle de la escena puesta en lugar en el ensayo anterior. Delineamiento de intenciones, línea de acción directa, objetivos y circunstancias dadas. Aplicación del "Método" para la concreción del trabajo exterior subconsciente, partiendo de la elaboración consciente. Luego se prosigue con la marcación de movimiento, en un intenso trabajo de búsqueda que se prolonga hasta pasadas las 23.

La primera obra puesta en escena, en esta temporada fue la de Pirandello. Se estrena el 10 de abril y las funciones son los sábados y domingos a las 19,30, con una nueva producción escénica original diseñado por Héctor Becerra[112].

Entre sábado y domingo 368 personas ven la puesta de *El gorro de cascabeles*. Las puertas de entrada al salón de Planta Baja de Corrientes 2038 están enfundadas en banderas argentinas. Según un informe del Departamento de Teatro "En la primera presentación un coro de voces gritando *"Viva la Patria" rubricó las estrofas del Himno Nacional que, junto a la embanderada boca del proscenio, significó la adhesión de la compañía a los decisivos momentos que vive la república"*.

5.2.1 – Hacia la desarticulación del elenco, entre el desgaste y la falta de apoyo institucional

Pero esta fidelidad manifiesta a la causa Malvinas no fue lo único que contenía este informe y en forma de reproche a la Dirección de Cultura, Quiroga escribe:

> No hay justificativo válido para avalar precariedades que inciden en forma harto negativo, socavando a diario ese preciado espíritu altruista de la juventud abocada al Teatro de la Universidad. Me refiero a la indiferencia insoslayable con que esta actividad se deja hacer (…) El frente del edificio de Corrientes 2038 es una verdadera laguna desde hace tiempo, debido a la emanación de una propiedad lindera en estado de abandono (...);

[112] Integraron el elenco Beatriz Pessolano, Ricardo Stefanack, Mercedes Vena, Clara Arcavi, Gladys Merola, Berenice Pichetto y Becerra.

> No hay matafuegos en el escenario del teatro, y los dos que están en sala tienen sus tarjetas de vigencia vencidas hace un año (...)."Este informe no aporta datos nuevos a los muchos que con anterioridad fueron elevados

Y con las mencionadas esperanzas en la gestión de García Venturini concluye:

> La variante radica en que, no me cabe duda, recién ahora la Dirección de Cultura de la Universidad cuenta con el criterio rector capaz de contemplar con beneplácito la existencia, la floración espiritual del Teatro Universitario.

En abril de 1982, el TUBA tenía dos obras en cartel: *El día que mataron a Batman* y *El gorro de cascabeles*. Para ésta última no se había pedido los permisos pertinentes para poder poner en escena. El 28 de abril llega a la Dirección de Cultura una carta en la que instaba a suspender la puesta de la obra de Pirandello. Dice, *"con respecto a las representaciones de la obra El gorro de cascabeles, de Luigi Pirandello, que se viene ofreciendo en esa sala, la agencia literaria que representa en el país a dicho autor, ha prohibido en forma terminante, toda puesta en escena de la obra en cuestión, en ese teatro, cuya dirección pertenece al señor Ariel Quiroga"* y firma Héctor Grasso, Jefe del Departamento de Recaudación de Argentores.

Al día siguiente, a las 19,45 la carta de Argentores le llega a Hadis quién inmediatamente responde con ánimos de convencer a la entidad de levantar la prohibición. Sobre una hoja con membrete de la UBA, que en el margen derecho bajo la fecha dice: "Año de la Recuperación de las Islas Malvinas", Hadis escribe

> El Teatro de la Universidad no es una empresa comercial (...) es un organismo cultural (...) no hace uso especulativo del material literario que conforma su repertorio. (...) Una "prohibición absoluta" de la difusión (...) de la obra de Luigi Pirandello (...) significa un grave cercenamiento de la libertad para ejercer el derecho constitucional a promover la cultura entre la población del país

El 3 de mayo hace la propio Quiroga,

> El Teatro de la Universidad de Buenos Aires encuadra su labor e acuerdo con las normas establecidas sobre Propiedad Intelectual, en cuanto a que desarrolla su actividad dentro de un establecimiento de enseñanza, lo hace con fines educativos, de acuerdo a estricta planificación de programas de difusión cultural emanados de la Dirección de Cultura (...)

> La única trasgresión cometida inocentemente es la difusión hecha fuera del lugar donde se realizan las representaciones, al publicarse la ejecución escénica de *El gorro de cascabeles* en las carteleras de espectáculos de los días domingo de los diarios Clarín, La Prensa y La Nación

Es cierto, al elenco, por su carácter educativo, lo amparaba el artículo 36 de la Ley de Propiedad Intelectual N°11723. Sin embargo el 13 de mayo, una nota con membrete de Argentores, ratifica la negativa sumando las explicaciones de Romiglio Giampol, representante legal de la SIAE (Societá Italiana degli Autori ed Editori). Quiroga lo vive como otra censura, pero no fue así. La obra estuvo en cartel sólo un mes y levantó de la programación por las cuestiones administrativas detalladas. El 23 de mayo se efectiviza la prohibición e inmediatamente el director del TUBA dispone reponer en cuatro días *Stéfano* de Armando Discépolo.

En adhesión al Día Mundial del Teatro el TUBA organizó un "Acto especial" el sábado 27 de marzo en el edificio de Corrientes 2038. Para tal ocasión se hizo un programa atípico, un cuadernillo de seis páginas oficio color amarillo con imágenes de Shakespeare y de la comedia del arte. El acto comenzó con las palabras de Quiroga alusivas al "Día Mundial del Teatro". La primera parte estuvo compuesta por un monólogo de *Doña Rosita, la soltera o El lenguaje de las flores*, de Federico García Lorca, interpretado por Clara Arcavi. Luego le siguió el monólogo de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, por Daniel Hadis. Después fue el turno de Beatriz Pessolano que llevó a escena el monólogo de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. A continuación Héctor Becerra y Mario Azcona interpretaron *Trágico a la fuerza* de Antón Chéjov.

La segunda parte comenzó con un ejercicio de expresión corporal sobre la música del Adagio de la Sinfonía N° 10 (Inconclusa), de Gustav Mahler. El espectáculo llamado *Encuentro de Orfeo y Euridice en los infiernos* estuvo a cargo de Mercedes Vena y Octavio de Barberis.

En la tercera parte se proyectó un audiovisual sobre el tema *El teatro en la vida del hombre,* con la voces de Marie Bell (*Fedra*, de Racine); Jean Louis Barrault (*Lelio*, de Berliotz; Jhon Gielgud y Richard Burton (*Hamlet*, de Shakespeare) y Claire Bloom y Albert Finney (*Romeo y Julieta*, de Shakespeare).

El evento concluyó con la escena final del primer acto de *Stéfano* de Armando Discépolo, a cargo de Ariel Quiroga y Ricardo Stefanack.

5.2.2 - "¡*Queremos estar en la Universidad*!"

El 19 de abril integrantes del elenco envían una carta al recientemente nombrado Director de Cultura García Venturini. Con Salas habían tenido casi una nula relación. En la carta los actores encabezados por Daniel Hadis, Graciela García y Laura Cortés, quienes se encargaron de realizar a comienzos de 1983 una "campaña de prensa"[113] contactándose con los medios nacionales, manifestaron a uno de los predilectos de Perriaux su incertidumbre.

> Nos atrevemos a calificar nuestra labor dentro de la Universidad como atípica. Lo es por correspondencia con los principios generadores de un centro de drama dentro de una casa de altos estudios, pero en ello parece radicar el estado latente de disociación entre el devenir de esta "labor atípica" y los órdenes jerárquicos que reciden por encima de ella. (...) aspiramos a un reconocimiento legalizado, aún a persistencia de ese carácter "atípico".
> Sobrellevamos el peso de una responsabilidad pública que crece día a día (...) Estamos habituados a resolver por nuestra cuenta, y a menudo con nuestro propio aporte, los diversos problemas derivados del complejo funcionamiento de un organismo teatral.
> Somos, por obra de las circunstancias, un ente autónomo, que se organiza, actúa y progresa de acuerdo a sus propios lineamientos. (...) pero no legalizados.
> Aspiramos a sentirnos integrados a la Universidad que nos alberga. Ansiamos escuchar palabras de aliento o de crítica, de orientación o de consulta. Nos alegraría que nuestra actividad interna fuera conocida en detalle, porque ello haría más valorable la proyección externa que de ella proviene. (...) Nos resulta cada vez más pesaroso tener que esconder nuestros objetos para que no los sustraigan; reparar nuestros carteles, porque son destrozados (...)", y la carta finaliza: "Primordialmente: queremos estar en la Universidad".

[113]Con el fin de difundir el cierre de la temporada 1982 e inicio de la de 1983 y dar cuenta de la conflictiva situación interna reinante, que en ese período comienza a potenciarse, parte del elenco notificó y se acercó a los siguientes periodistas y medios: "Panorama 11" Nota a cargo de Raquel Guerra, con fragmentos de las obras "Escenas de la vida bohemia" y "Un trágico a la fuerza"; Canal 9 . Reportaje a Daniel Hadis y Gladis Merola, por Julio Lagos; emisión de un programa sobre la actividad de TUBA a través del servicio de Radiodifusión Argentina al exterior L.R.A.; emisión del reportaje a Daniel Hadis a cargo del Sr.Mancini, por Radio Rivadavia.; nota en Revista "Tal Cual"; nota en Clarín revista del 15 de agosto de 1982 a cargo de Alejandro Margulis; Enrique A. Mancini, "Las 4 horas", (Radio Mitre"); Emilio Stevanovitch (Radio Municipal); Juan Carlos Mareco, "Cordialmente" (Radio Mitre y ATC); Germinal Nogués, "Nuestras Malvinas" (Radio Splendid); Carlos Nilson, "Buen día sábado" (Radio Argentina); Andrés Cascioli, Hugo Paredero, Enrique Vázquez (Revista Humor); Rubén Aldao, Héctor Larrea, Antonio Carrizo, Miguel Angel Merellano (Radio Rivadavia); Magdalena Ruiz Guiñazú "Ciudad Abierta" (Radio Continental; Leonel Godoy (Radio El Mundo), entre otros.

El pedido no obtuvo respuesta. La nota de los estudiantes sirve de muestra para ver qué significaba el elenco para las autoridades de Cultura de la UBA. Un elenco inestable, "atípico" en la universidad, que no contó con apoyo económico, ni institucional. Nunca fue legalizado, pese a que el elenco lo intentó, sobre todo cuando la democracia se tornaba cercana y posible.

5.3 – El Teatro Universitario durante la descomposición militar

La derrota de Malvinas, la crisis económica y política, el desgaste del gobierno militar, luego del exterminio planificado, mostró como horizonte posible la salida institucional democrática. El ejército comunica que a partir del 1º de julio de 1982 la responsabilidad de la conducción política del gobierno nacional es designada al General Bignone.. Comienza el proceso de transición democrática en el país. (Quiroga, H, 2004) Se impulsa, desde el nuevo gobierno, un fuerte acercamiento del régimen con los dirigentes políticos agrupados en la Multipartidaria, en distintos y fracasados intentos por establecer un "pacto" que otorgara las bases del proceso que llevaría a la instalación de un Estado de derecho (O`Donnell, Schmitter y Whitehead, 1988). En las manos de Bignone estuvo la tarea de negociar la "salida" del régimen al menor costo posible para la Fuerzas Armadas en un entorno de profunda digresión del poder militar, que comenzaba a desplegarse lenta pero decididamente hacia el ejercicio del "poder corporativo". Se desarrollaban dos crisis simultáneas: una interna, en las Fuerzas Armada, y otra externa, dada, como dijimos, por los fracasos sucesivos del gobierno militar en el establecimiento de un "pacto" con la dirigencia civil. (Canelo, 2006).

Se llegó a la democracia y al gobierno civil sin pactos. *"El traspaso del poder del autoritarismo a la democracia se hará mediante un proceso de transición no pactado, sin que ello signifique el derrumbe total del antiguo régimen"*.(Quiroga, H., 2004:324) Como un final proyectado y esperanzado se realizarían las elecciones presidenciales el 30 de octubre de 1983. El radicalismo con Raúl Alfonsín vence por el 52 por ciento de los votos y un nuevo ciclo histórico se abre para los argentinos, de la mano de las urnas.

5.3.1 - Construyendo al espectador y la propuesta del elenco para la temporada 1983

El 30 de noviembre de 1982 se celebró el octavo aniversario del TUBA con una función especial, en la que se exhibió un audiovisual. También se representó la farsa en un acto *Un trágico a la fuerza*, de Chéjov, con Héctor Becerra y Mario Azcona y la escena final del primer acto de *Stéfano* de Discépolo. En la platea estaba el Director de Cultura, Jorge Luis García Venturini. El actor Daniel Hadis subió al escenario a leer un texto que había escrito en su trabajo, en el Colegio de Escribanos:

> ... los que aceptamos voluntariamente el desafío, imbuidos y consustanciados con las premisas del teatro de repertorio, sabemos de las gratificaciones que brinda una participación continuada, a riesgo de que en muchos casos, la contrapartida signifique tomarle prestadas horas al descanso; horas que el ocio cede generosamente en aras de las faenas del teatro, con espíritu no de sacrificio, sino de comprensión y regocijo, con un sentimiento que si no es el amor, mucho se le parece.
> Por eso, este festejo de hoy es nuestro, de los que hoy estamos en el teatro; de ustedes, nuestro público, único y principal destinatario de esta quijotada y responsable de nuestro esfuerzo y de todos aquellos merced a quienes hoy podemos afirmar con inocultable orgullo que el reconocimiento al Teatro de la Universidad excede ya el marco estrictamente académico.
> (...) Felizmente, ustedes son muchos. Son unos 30.000 espectadores por año. Más de un cuarto de millón en estos años.
> El reconocimiento de algunos de ustedes los lleva hasta lo conmovedor: conocedores de los magros recursos de que disponemos, nos acercan ropas que ya no usan y muebles viejos, que aquí se transforman milagrosamente en suntuosos vestuarios y decorados.
> Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por ese espacio vacío mientras otro lo observa y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral".
> Nosotros, permitiéndonos ampliar la célebre frase de Peter Brook y en el mismo sentido, les decimos que mientras haya un solo espectador frente a nosotros, el intercambio de emociones se habrá producido; que en tanto ustedes continúen aprobando con esa inclaudicable presencia nuestra labor, el fenómeno se mantendrá intacto.
> Ese y no otro, es nuestro único premio a tanto trabajo: ustedes.

Los primeros días de 1983 Quiroga presentó a la Dirección de Cultura el programa de actividades para la temporada. El programa consta de cuatro partes: Repertorio Oficial, Teatro Experimental, Teatro de Cámara y Cátedra de Drama. En el repertorio figuraban *Fantasio* de Alfred de Musset, *Alceste* de Eurípides y *El Descenso a la Verdad, o Los*

Augustos de Gustavo Manzanal. La obra de Manzanal iba a ser el segundo espectáculo, de un autor integrante del TUBA, en ponerse en escena.

Para el Teatro Experimental, se pretendía "montar obras breves íntegramente realizadas por universitarios". Para el teatro de cámara propuso *Solvess, o la inmadurez*, adaptación del relato homónimo de Eduardo Mallea.

Quiroga también propuso, a principios de 1983, el desarrollo de un curso de drama de ocho meses de duración bajo el título "Desde la esencia a la forma". La propuesta no llegó a ponerse en práctica debido a la desarticulación del teatro al poco tiempo. "A la manera de los talleres de experimentación dramática de las universidades europeas. La investigación sobre los orígenes y la evaluación de las corrientes dramáticas y su gravitación social. Evaluación teórica mediante el método de tesis", explicaba en su momento el director. El ambicioso proyecto muestra la idea del actor con formación integral[114].

5.3.2 – El TUBA en escena. La novena temporada. *Tiempos de aparatos* y la muerte de Argentina

El lunes 4 de abril se celebró el Día Mundial del Teatro en el Cervantes y el TUBA estuvo presente. Al día siguiente Quiroga redacta un informe para el Director de Cultura en el que detalla el espíritu de la presentación:

> En un ejercicio ritual de sólo ocho minutos, (tal como nos había pedido expresamente la coordinación del acto), con pasajes extraídos de algunos de los más bellos textos de la literatura dramática universal y en una noche donde abundaron los alegatos en pro de la libertad de expresión, el Teatro de la Universidad hizo también su aporte de protesta, sin panfletarismo de ninguna índole, acudiendo a las palabras de alerta encriptadas en el célebre monólogo "Ser o no ser", de Hamlet, donde se clama contra "las tardanzas de la justicia" y "las insolencias del poder" y se denuncian "las humillaciones que los hombres de mérito reciben constantemente de parte de los indignos".
>
> Un acto de desnudez (a medias), bañado en luces blancas y azuladas, produjo estupor y a la vez profundo respeto, ya que durante los breves instantes que duró, en el recinto colmado no se escuchó ni siquiera una tos[115].

[114] Ver anexo.

[115] La presentación no figura en la investigación de Beatriz Seibel, (2010).

El texto es el primero en donde Quiroga desliza tibiamente una postura política crítica en los tiempos que corren a principios de 1983. Escudado en los personajes de sus puestas clama por las "insolencias del poder"[116].

El sábado 11 de abril se inauguró la novena temporada del TUBA, con la reposición de *Una tragedia florentina* de Oscar Wilde. El programa de mano sostenía que:

> Una de las característica que particularizan a los llamados "teatros de repertorio" es la de incluir en su programación de cada temporada un cierto número de reposiciones. El TUBA lleva años procurando archivar sus producciones escénicas, que en cada caso presuponen un arduo trabajo de estudio y elaboración. Un espectáculo no agota ni mucho menos el accionar divulgador de una obra dramática, en una sola temporada de exhibición.

El segundo espectáculo de la temporada 1983 fue *Tiempo de aparatos*, compuesto por los sainetes *La cama; El grabador*[117], *El teléfono*, *El destornillador* y *El poeta* de Enrique Wernicke. Como una forma de enlace aparecía la actriz Gladys Merola entonando letras de Eladia Blázquez y el fondo sonoro inicial y final era "Tangazo" de Astor Piazzola.

Tiempo de aparatos se estrenó en los últimos días de abril. Al mismo tiempo Ariel Quiroga internaba a su madre en el Hospital Italiano, en el barrio de Almagro, en un estado de salud gravísimo a causa de un ataque cerebral. El 1º de mayo Argentina, su madre, muere. Al día siguiente su cuerpo fue incinerado en el crematorio de la Chacarita, esa misma noche Quiroga, tomaría por la calle Forest y luego bajaría por Corrientes hasta al 2038; tenía que dictar la clase del Curso Regular de Drama.

Años después Quiroga diría *"...no teniendo ya a mi madre como impulsora espiritual de mis años de teatro, decidí renunciar, esta vez en forma indeclinable y definitiva"*. (Quiroga, 2002:89)

Al poco tiempo de aquel 1º de mayo, Quiroga va a Mar del Plata y frente al monumento a Alfonsina Storni, cerca del lugar en donde en octubre de 1938 la poeta se internó en el

[116] El 4 de mayo llegó al TUBA una nota del Centro Argentino del Instituto Internacional del Teatro, firmada por Onofre Lovero y por Edmundo Guibourg. "En nombre del Centro Argentino del ITI le hacemos llegar por la presente nuestro profundo agradecimiento por la brillantísima participación del conjunto universitario que usted dirige en la celebración del Día Mundial del Teatro, llevada a cabo en la sala del Cervantes el 4 de abril último. Al rogarle se sirva hacer extensivo este agradecimiento a los intérpretes y técnicos del Teatro de la Universidad, reciba nuestro cordialísimo saludo".

[117] Trata sobre el espionaje de los servicios secretos estadounidenses en América Latina.

suicidio, desparrama las cenizas de su madre. En 2009, ya jubilado, se muda a Mar del Plata. Ciudad a la que no piensa dejar. En 2014 decide dar de baja el servicio de Internet y regalar su computadora y citando a Juan Carlos Ghiano afirma: *"Para mí ha llegado el tiempo de la meditación y las cenizas..."*[118]

Aunque no es la causa exclusiva, la muerte de Argentina, es motor -en primera instancia- de una nueva renuncia de Quiroga al cargo de Director del elenco. En su renuncia no aparecen, según los datos obtenidos, especulaciones políticas ni institucionales. El dolor, la pérdida, aparecen fundantes de su última renuncia.

[118] Entrevista realizada por el autor.

Capítulo 6: El TUBA durante la transición democrática. Del Teatro Universitario al Centro Cultural Ricardo Rojas. El rol de Franja Morada en la conducción política.

En este capítulo recorremos los últimos pasos del TUBA, cuáles fueron las causas de su desarticulación y desvinculación con la universidad, y el nacimiento del Centro Cultural Ricardo Rojas, como usina creativa de Buenos Aires. Analizamos el rol de Franja Morada como actor político fundamental del período y la instauración de una nueva política cultural. En ese marco describimos la causas del olvido del elenco, en tiempos democráticos.

6.1 – El elenco en el marco de la apertura democrática y las causas de su desarticulación

Comienza la descomposición de la dictadura militar. (Quiroga, H, 2004) Es el paso de la dictadura a la postdictadura, en el marco de la llamada transición democrática. En ese sentido, entendemos que dicha transición en el país tuvo características únicas en el contexto de la región:

> En primer término porque no surge de ningún acuerdo político entre el gobierno autoritario y las fuerzas políticas, sino como consecuencia de una derrota militar externa sumada al fracaso de la política económica de la dictadura. Esto provocó un rápido paso de la apertura a la democratización pero, al mismo tiempo las Fuerzas Armadas mantuvieron un alto nivel de autonomía y se mostraron dispuestas a resistir los intentos de control civil. (Mazzei, 2011:14)

Sostenemos que la transición democrática en Argentina es un proceso extendido que comienza en junio de 1982, luego de la Guerra de Malvinas y que podría finalizar con el levantamiento carapintada en 1987[119]. Durante estos seis años se establecen varios fenómenos de orden político a tener en cuenta: el ascenso y descenso del radicalismo en el poder de la mano de Raúl Alfonsín (1983-1989) y el surgimiento y consolidación de La Franja Morada como fuerza estudiantil universitaria. Por otro lado, en cuanto al

[119] Coincidentemente con Mazzei: "cuando hablo de transición democrática me refiero a una democracia política con las características sustanciales que señala Waldo Ansaldi: libertad de asociación, de opinión, de prensa y de funcionamiento de los partidos políticos; pluralismo político e ideológico; separación de los poderes del Estado; observancia –no exenta de limitaciones- de los derechos humanos, y realización de elecciones libres, sin proscripciones" ver (Ansaldi, W, 2006) Aunque no han sido consignados en el trabajo los debates de O'Donell, Portantiero y Nun en torno a los alcances y definiciones del concepto en el caso argentino es vital tenerlos como referencia (O´Donnell, 1988) (Portantieron y Nun, 1987).

TUBA, el período coincide con la desarticulación del elenco y con la desaparición de Ariel Quiroga como hombre de teatro.

El TUBA abrió la temporada 1983 a duras penas. Sólo se presentó la reposición de una obra. Los problemas dentro de la Dirección de Cultura se sucedían, Quiroga narró "Todo era tan aberrante y al mismo tiempo tan claro, producto de las "secretas pero bien razonadas barbaries" a las que alude Jorge Luis Borges" (Quiroga, 2002, 2004).

Nos arriesgamos a afirmar que este Ariel Quiroga construyó para sí mismo, y para el elenco, otro espacio, otro tiempo. ¿Se pudo pensar en aquella época de secuestros, desapariciones, asesinatos, censuras, que la barbarie era tan sólo la ineptitud de empleados estatales en la Dirección Cultura de la UBA? Dentro del elenco sí. En el TUBA existió la decisión de establecer prioridades y lecturas políticas endógenas, pero es poco probable que el campo teatral universitario en Buenos Aires se mantuviera al margen de la situación política que estaba viviendo la sociedad argentina.

Analicemos las diversas causas disparadoras para la desintegración del Teatro Universitario, tomemos, la mencionada en el apartado anterior, la muerte de Argentina, la madre de Quiroga, que lo habría dejado un tiempo en un pozo depresivo. Debemos sumar la hipótesis que indica, que la relación entre Ariel Quiroga y el Director y Sub–director de Cultura: Dr. Jorge L. García Venturini –quien asumió en 1982 - y Rodolfo Julio Ramírez, respectivamente, fue insostenible. Por su parte Quiroga, renunció a su cargo repetidas veces -en 1975 y 1978- según testimonios de algunos de los actores eran mecanismos para presionar a la Dirección de Cultura. Enumeremos las razones que Quiroga y Becerra esgrimen como causantes de la desarticulación del TUBA:

> …los programas de mano del espectáculo estrenado aparecieron con errores de imprenta que disminuyeron su seriedad, dado que el segundo de los programas fue absurdamente trastocado en su presentación, rompiéndose la norma que era habitual de programas de una sola hoja, o de tres cuerpos. Además, se borró del programa el nombre del teatro por considerarlo una redundancia. Se dejaron estancadas las gestiones para las Olimpíadas de la Universidad de San Juan, pese a haber sido insistentemente invitados. Ninguna autoridad hizo acto de presencia en el teatro para juzgar los espectáculos en cartel. La no legalización del teatro como organismo, determinó que, sus integrantes tampoco fueran algo "legal" para la Universidad, y que, ante la alternativa de viajes al interior, no se los tuviera en cuenta para el suministro de viáticos", etc.

A este listado de problemas de orden interno se suma como detonante un viaje trunco a Mar del Plata para junio de 1983. A las tres de la tarde del 3 de junio Quiroga se entera de que la Dirección de Cultura no iba a hacerse cargo de ningún gasto de la gira por la Costa Atlántica. Quiroga de inmediato se reunió con Becerra y redactaron una nueva renuncia y se la enviaron a García Venturini. La misma concluye:

> ... Evidentemente, el cúmulo de falencias, incomprensiones y hasta afrentas al concepto universalista de cultura, sobrellevados en estos nueve años en aras de un ideal, por mí y por los cientos de jóvenes que me han secundado, ha llegado a un punto definitivo de tolerancia. Habrá un espacio escénico para nosotros en alguna parte, donde la sinrazón no halle cabida.
> Reciba con estos conceptos la confirmación de mi indeclinable renuncia al cargo que desempeño en esa Casa de Altos Estudios".[120]

Luego de la redacción de Quiroga, Becerra fue a las oficinas del Rectorado en la calle Viamonte y junto con Lala Galati pasaron a máquina el texto. Era viernes a la tarde y urgía ingresar la nota por mesa de entrada antes del cierre de esa jornada. "Había que impedir, esta vez, que un repentino acto de arrepentimiento, atajase el ingreso de esa renuncia por la vía administrativa", diría años después Quiroga.[121]

Esa misma noche Quiroga anuncia que va a seguir dando las clases del Curso de Drama, hasta que la Universidad le comunicase oficialmente la aceptación de su renuncia. Esa madrugada el elenco del TUBA, sin la presencia del Director, decidió renunciar en forma conjunta, aunque sus renuncias no fueron más que un mero acto simbólico: para la burocracia de la Universidad no existían.

6.1.1 - "*La peor de las subversiones posibles*"

Al día siguiente, el sábado 4 de junio, se puso en escena *Una tragedia florentina* y el domingo 5 fue la última función "oficial" del TUBA en Corrientes 2038, con *Tiempo de aparatos* de Enrique Wernicke. Se cerró el telón, se apagaron las luces del escenario y Quiroga dijo a los espectadores:

[120] Adjuntando el telegrama de renuncia. "En virtud cláusula tercera de contrato según expte. 9461/77 preaviso voluntad rescindir a partir 4 de Julio de 1983".
[121] Ver Quiroga, A.2004.

> Cuando jóvenes toman el mal camino, se los castiga duramente, sin darles muchas posibilidades a reconocer sus errores y enmendarse; cuando los adultos y quienes ocupan cargos públicos destruyen, atentan contra las buenas acciones de los jóvenes, - y este teatro sí que era una buena acción-, se los debiera castigar con mayor rigor porque ellos sí que son delincuentes subversivos, porque subvertir al derecho de los jóvenes a expresarse, crecer y trabajar, es la peor de la subversiones posibles.

El 11 de junio de 1983 el diario Clarín, en la sección de Espectáculos, tituló "Desaparece el Teatro de la Universidad". En el marco de la transición democrática y del reclamo de la aparición con vida de los desaparecidos desde amplios sectores de la sociedad, el título como mínimo resulta imprudente, sarcástico sino lamentable. El paso del tiempo cargó de sentido al significante "Desaparecido", como la marca más dolorosa que dejara el genocidio en el tejido social. Años después, algunos de los integrantes del TUBA, hacen una lectura muy peculiar de la nota. La utilización del significante "desaparecido" en el título los construye, según su visión, como sobrevivientes, pero también, sin ningún fundamento, como víctimas de una desaparición. Forzando ciertas analogías entre un elenco de "jóvenes idealistas" -que se desarticula por las causas analizadas en este trabajo - y miles de argentinos (también estereotipados como "jóvenes idealistas") que fueron desaparecidos por la implementación del terrorismo de Estado.

La nota de Clarín, con una melancólica foto de *Chejoviana,* dejó claro el camino de renuncia seguido por los miembros del elenco *"todo...nos fue empecinadamente negado en estos nueve años por una Dirección de Cultura que con su inercia e ineptitud clausuró nuestro entusiasmo"* (Clarín, 11/6/83). La Opinión publicó el reportaje a los actores Gustavo Manzanal, Héctor Becerra y Esteban Vernik (La Opinión, 14/6/83). La Nación, por su parte, tituló "Se disolvió el Teatro de la Universidad" (La Nación, 16/6/83)

El 13 de junio Quiroga envía una carta de agradecimiento a Luis Mazas, del diario Clarín:

> Hace un mes perdí a mi madre. Durante las dos semanas que se prolongó su internación en grave estado, yendo y viniendo varias veces por día desde el Hospital Italiano al Teatro de la Universidad, sentí dos tipos de dolores muy adentro: el de una pérdida que se avecinaba por ley de la vida y el de otra pérdida, también inminente, por ley de la infamia.
> Infame ha sido la larga serie de conjuras tramadas durante estos nueve últimos años, por la gente que anida en la llamada "Dirección de Cultura" de la Universidad de Buenos

Aires, para sepultar un ente que con su crecimiento y su línea de continuidad constituía una demasiado evidente demostración de su ineptitud en otras áreas.
No se apoyó a un teatro, pero tampoco se apoyó o se auspició la creación de conjuntos de música; talleres literarios o de plástica, o cualquier otra manifestación creativa por parte del estudiantado, y esa complicidad para silenciar debía, tarde o temprano, salir a la luz y ser denunciada.(...)
El único teatro estable, con repertorios programados y una labor permanente ante el público durante nueve meses por temporada y a lo largo de nueve años, ha sido el Teatro de la Universidad de Buenos Aires, que ha tenido que cerrar sus puertas por falta de apoyo.
Podría haberse soportado que la ayuda material no fuese mucha, por las consabidas precariedades presupuestarias que siempre ha debido sufrir la Universidad, pero no entiendo todavía cómo tardamos tanto en reaccionar ante la carga inenarrable de aberrantes y enfermizas negaciones que debimos soportar.
La Universidad de Buenos Aires podrá ahora –recién ahora-, constituir un teatro que la represente en el país y en el mundo y ojalá nuestro paso y nuestra retirada sirvan para algo.
Si lo hace, tendrá que partir de cero. Este teatro que cobijó tanta entrega y fervor juvenil y que llegó en forma libre y gratuita a tantos miles de espectadores, nació y murió por obra nuestra y como su nota en Clarín lo expresa, ha desaparecido.

6.1.2 - El último pedido a García Venturini

El lunes siguiente la secretaria de García Venturini llama a Quiroga para convocarlo a las oficinas de la calle Azcuénaga, para recapitular su renuncia, como en 1975 y 1978. Quiroga no fue a la cita. El 7 de junio de 1983, Quiroga le envía una carta de carácter personal y de tinte informal a García Venturini:

...Lo de Mar del Plata ha sido el factor desencadenante, no cabe duda. (...)
Además está "todo lo otro": el estado del teatro, en el que virtualmente ya no se puede más hacer funciones, porque el público se muere de frío en ese pasillo tenebroso, porque el piso de la sala se está derrumbando, porque con el frío los actores quieren ir al baño y los baños están cerrados, y ese andamio que hubo que desarmar por nuestra cuenta (...) y las constantes, diarias, abrumadoras insidias de la gente de la Dirección de Cultura...y todo esto que le estoy diciendo es irrefutable. (...)
Porque a la Dirección de Cultura hay que sacudirla o cerrarla, porque así como viene existiendo desde que yo la conozco, hace nueve años, es una flagrante tergiversación del más elemental concepto de "cultura".(...)
Se pidió que el teatro fuera independiente de Cultura, no para ganar en libertinaje, sino para dejar de ser esclavo de una punta de inservibles

Y retoma el tema de la muerte de su madre, como muestra de lo significativo de su ausencia para tomar la decisión de renunciar al TUBA:

> ... La muerte de mi madre me ha creado un deber para con su memoria. 'Andate de allí si esa es tu voluntad', me decía a menudo, cuando escuchaba mis broncas o mis lamentaciones por lo que hizo fulana o fulano en la Dirección de Cultura.
> ¿Comprende ahora, doctor, que mi renuncia no fue un acto de soberbia ni un rapto de irresponsabilidad...?
> Fue, sencillamente, poner las cosas en su lugar de una vez por todas. A la Universidad de Buenos Aires no le interesa un teatro como el que hemos querido hacer. (...) Mi renuncia es un acto de derrota, no de triunfo. (...) Mi único deseo de ahora en adelante es descansar y olvidarme de que hice teatro alguna vez. (...)

Como último recurso, rememora los tiempos cuando idolatraba a García Venturini, como pensador, y lo invita a sumarse a su iniciativa:

> Me atrevería a decir que fue su enseñanza, su prédica por una dignidad del comportamiento que no ceda ante la tentación de preservar un sueldo o un cargo público, la que me ha llevado, quizá demasiado tardíamente, a renunciar.
> No lo interprete como que le estoy echando la culpa. Disculpe lo que le voy a decir: por la estima y respeto que le profeso, vería con agrado que usted se solidarizase conmigo y renunciase también.

Obviamente García Venturini, discípulo de Perriaux, no renunció. Quiroga no tendría noticias suyas hasta que leyó en los diarios del 23 de septiembre de 1983 que había muerto de un ataque al corazón.

El Rectorado emite una nota dejando cesante a Quiroga, cancelando unilateralmente el contrato y rechazando por improcedentes los términos de su renuncia. En consecuencia el actor y abogado Daniel Hadis, se ocupó de iniciar un recurso de amparo administrativo ante la Universidad, pidiendo solamente que los términos de la renuncia fueran aceptados.

El expediente recaló en el Ministerio de Educación y Justicia. El 15 de mayo de 1986 Ariel Quiroga recibió una notificación del Ministerio para que se presente a tomar conocimiento de la Resolución Nº 1134, por la cual se hacía lugar al reclamo y estipulando que la Universidad revoque la medida por la cual se lo cesanteó. Finalmente se aceptaron los términos de la renuncia. La Resolución concluía: “Se trata de una postura ética que debe tener relevancia jurídica”.

A fines de junio de 1983, el teatro fue desmantelado por los mismos que lo construyeron. "Todo lo que había, era nuestro y salvo los focos de luz, que eran de la Universidad, nos lo llevamos todo", dice Quiroga. Los integrantes del elenco

desarmaron escenarios, se llevaron libretos, telas, vestuarios, objetos, etcétera, que se guardaban en las trampas y pasillos de la sala de Planta Baja del edificio de Corrientes 2038.

6.2 – El TUBA hacia el Rojas. Franja Morada y una nueva política cultural universitaria

En octubre de 1983, la Revista Humor en su número N° 115 publica en un apartado de la sección espectáculos, una pequeña nota titulada "Debate abierto 83", en ésta se lee

> El Teatro de la Universidad dependiente de la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires dedica los meses de octubre y noviembre a Teatro Abierto 83. En el Foro del Público Teatral, los miércoles y sábados a las 21 en Corrientes 2038, el espectador podrá discutir e intercambiar ideas, puntos de vistas o propuestas en torno de la actividad teatral porteña. (Revista Humor 10/1983)

El 29 de octubre de 1983 Quiroga le escribe a Andrés Cascioli, director de Humor, una carta explicando que el "Teatro de la Universidad" había cesado sus actividades luego de su renuncia como Jefe del Departamento de Teatro en junio de 1983.
En la carta Quiroga explica:

> La gravitación del TUBA mediante una actividad continuada durante nueve años, hizo que adquiriese notoriedad, siendo el principal centro de participación del estudiantado en una tarea extracurricular durante los difíciles años de la presente década. Anticipó en cierta medida la significación de Teatro Abierto, siendo desde el inicio un lugar de acceso irrestricto, con entrada libre y gratuita" y continúa "Teatro Abierto es la concreción harto elocuente de un compromiso frente a la realidad local que enaltece a los hombres y mujeres de la escena nacional¸ no necesita ni debiera admitir adhesiones como la de hoy, de manera oportunista, aparece brindándole la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires (…) "El anunciado Foro de opinión del público sobre Teatro Abierto 83 es una infamia de la Dirección de Cultura de la Universidad, tramada por sus agentes que quieren permanecer, como si no fuera poco todo lo que hicieron durante estos años, divorciando al estudiantado de la cultura, impidiendo a diestra y siniestra, trabando y desalentando, convirtiendo a la vida cultural de la Universidad en un lamentable remedo de ciertos programas televisivos, con actos esporádicos de alto costo de contratación y nulo eco en la audiencia estudiantil. El teatro Universitario, que no les costaba dinero a la Universidad, porque se autosustentaba con aportes y donaciones hasta de los propios espectadores, que si tenía repercusión masiva, fue combatido sin tregua hasta la circunstancia demencial de que sus integrantes con apellidos notoriamente judíos se veían obligados a cambiárselos por 'seudónimo artístico'".

El TUBA seguiría funcionando sin Quiroga unos meses más en tiempos de democracia. Sin embargo, la revista Humor no habla del mismo TUBA que venimos analizando, de lo que da cuenta la citada nota es de un Teatro de la Universidad difuso y en transición coordinado por algunos de los actores y funcionarios, que provenientes de las filas de La Franja Morada, serán vitales, meses después, para el nacimiento del Centro Cultural Ricardo Rojas y el nuevo teatro de la posdictadura en Buenos Aires[122].

> En nuestra Facultad se han roto las relaciones con el Decano. Con los funcionarios de la Dictadura, con estas autoridades, no hay nada más que hablar. Para nosotros es un momento muy importante, para que, como movimiento estudiantil podamos despegar y tengamos la resolución de despegar pese a todas las trabas.
> Todas estas pequeñas cosas que empezamos a hacer, como esta obra, son un paso para la conquista definitiva de la democracia.

Éstas fueron las palabras introductorias a la presentación del TUBA el 2 de septiembre de 1983[123]. El que habla es un representante no identificado del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras. Uno de los que comandaba el Centro de Estudiantes era Lucio Schwarzberg, de la Franja Morada, quien sería nombrado, a los pocos meses, Director de Cultura de la Universidad y sería uno de los impulsores del Centro Cultural Ricardo Rojas junto a Lucas Luchilo quien fuera también designado como Secretario de Extensión Universitaria (Beltrán, 2013) (Cerviño, 2007). Los estudiantes comenzaron a organizarse nuevamente y en las facultades empezó la participación política y gremial. Una participación mayoritariamente radical, en las filas de La Franja Morada.

Aquel viernes de septiembre, en el subsuelo de la Facultad de Filosofía y Letras, se presentó el TUBA. "Ahora viene mi perorata", anunció Héctor Becerra a los estudiantes sentados en el piso, mientras por las ventanas entraba el ruido de los colectivos[124]. Sus palabras son un claro reflejo de la nueva constitución del elenco universitario.

> Nosotros somos el ex elenco del ex Teatro de la Universidad de Buenos Aires (...) Todo lo que hicimos a lo largo de casi nueve años, pese a todo lo que ustedes saben, se transformó en un curso que se da en la oficina de una Facultad [125].

[122] Remitirse a Dubatti, 2002; 2003; 2006.
[123] Quiroga a estas presentaciones las ve como intentos denodados del "TUBA en el exilio".
[124] El discurso y las apreciaciones de esta presentación responden al archivo de audio recabado para esta investigación.
[125] Haría mención de un curso realizado por Enrique Escope.

> Nos hemos constituido de forma independiente como el Teatro Universitario de Buenos Aires (...) sin tener nada que ver con el Director [Ariel Quiroga].
> Este es un espacio neutral para la Universidad y nosotros lo utilizamos. Hoy llegamos con nuestras ganas y las suyas. No tenemos nada, ni telón, ni escenario, ni luces, sólo un grabadorcito, que esperemos que funcione y ustedes, sentados en el piso. Para nosotros es la punta de una madeja de la historia del Teatro Universitario.

En aquella oportunidad se puso en escena *El poeta*, de Wernicke y *Por siempre alegre* de Roberto Cossa[126]. El 18 de septiembre de 1983, en el auditorio de la Facultad de Derecho, se hizo *Un trágico a la fuerza, Un carácter enigmático* y *El canto del cisne*, de Chéjov.

Comenzó la inevitable dispersión. Un grupo de estudiantes que conformaron un elenco independiente de toda institución, inestable y cooperativo, entre los que se encontraban Gustavo Manzanal, Héctor Becerra y Esteban Vernik, reflotó a principios de 1984 *Tiempo de aparatos* en la Manzana de las Luces, pero la cosa no prosperó.

"TUBA en el exilio", así denomina Quiroga a la situación que vive el elenco luego de su desvinculación como Director. El exilio comenzaría el 5 de junio 1983 y llega hasta la actualidad. El exilio, aunque sea interno, es un término por lo pronto inadecuado.

Sin embargo, como vimos anteriormente, el TUBA siguió presentándose ante público un tiempo más fuera de la sede de Corrientes 2038. Lo hizo en la Facultad de Filosofía y Letras y en la de Derecho a mediados de 1983. En 1984 hace lo propio en la Manzana de las Luces. El intento del TUBA sin Quiroga y sin sede propia fracasó. Por su parte la Dirección de Cultura de la UBA y la sede de Corrientes de 2038 estaban atravesadas por la transición institucional. En julio de 1983 rondaban los nombres de Enrique Escope, Francisco Javier y Ariel Keller para ocupar el cargo de Director del Departamento de Teatro de la UBA. Finalmente a Escope[127] lo nombran como Director del Teatro de la Universidad de Buenos Aires y pasó a ocupar el cargo de Ariel Quiroga. En dicha gestión se hicieron algunos anuncios de actividades teatrales, pero, sin embargo, el único que dirigió artísticamente, en ese momento de transición fue Román Caracciolo, del grupo Los Volatineros que puso en escena un espectáculo denominado "¿Qué ensalada?"[128].

[126] Esta obra no se programó anteriormente en el TUBA por las amenazas telefónicas que habría recibido Quiroga durante sus ensayos.
[127] Enrique Escope era profesor en letras, autor y docente, fue secretario gremial de docentes artísticos de la Provincia de Buenos Aires. Por su actividad gremial, en 1976 fue removido de su cargo de Director, de la Escuela de Teatro de Lomas de Zamora. En 1978 dirigió el elenco universitario de la Universidad de Veterinaria. (Zayas de Lima, 1990)
[128] Al grupo Los Volatineros lo dirigía Francisco Javier.

El edificio de Corrientes 2038 estaba en ruinas. Es el período que comprende desde agosto de 1983 a marzo de 1984. Son los pasos previos del Centro Cultural Ricardo Rojas. En marzo de 1984 Lucio Schwarzberg fue nombrado Director de Cultura de la UBA. En ese momento casi la totalidad de la conducción de la Universidad, la Secretaría de Extensión Universitaria y sus direcciones estaban bajo la órbita del movimiento estudiantil radical, la Franja Morada.

Es a través de las políticas relacionadas con el área "cultura" donde

> …los radicales van insertándose en los cargos de gestión de las instituciones culturales. Y el Centro Cultural Rojas es el espacio donde se produce esa articulación entre los cargos de la Universidad, ganados por elecciones, junto con el Gobierno Nacional, primero y de la Ciudad de Buenos Aires más tarde, espacios donde gobierna el Partido Radical. (Cerviño, 2007: 6)

Precisamente el 3 de agosto de 1984 la resolución 942 del Rectorado con la firma de Francisco Delich como Rector "Normalizador" resuelve que el edificio de Corrientes 2038 se desafecte de la Carrera de Psicología y que sea utilizado por la Secretaría de Bienestar Estudiantil y extensión Universitaria[129].

"El rector, Delich, le dio a Lucio un manojo de llaves. Un día fui con él: era una cosa de locos, todo sucio, abandonado. Así empezó el Rojas", dice la poeta Tamara Kamenszain, nombrada entonces directora de Actividades Extracurriculares, a la periodista Patricia Kolesnicov en una entrevista para Clarín. "Lucio" es Schwarzberg, que entonces tenía 26 años y se puso al frente del nuevo centro cultural. *"No sabían muy bien lo que querían, pero todo era posible: eran los primeros meses después de la dictadura"*, dijo. (Clarín, 15/6/99).

En 1985 Lucas Luchilo[130] continuaba siendo secretario de extensión universitaria, Swartzberg se retira de la Dirección de Cultura y lo sucede en 1986 Leopoldo Sosa Pujato.

[129] A excepción del primer piso ocupado por la Biblioteca de la Carrera de Psicología.

[130] Al finalizar el primer mandato de Schuberof, (1986 – 1990), Lucas Luchilo deja de ser secretario de extensión, y ocupa su lugar Martín Marcos de la facultad de Arquitectura. Luchilo en 2019 es Subsecretario de Evaluación Institucional del MinCyT, figura entre los intelectuales que apoyaron abierta y denodadamente la presidencia de Mauricio Macri. https://www.perfil.com/noticias/politica/macri-presento-a-su-carta-abierta-mundo-de-ideas-20151112-0026.phtml (Perfil 22/01/2015)

> Es en este momento cuando una ebullición de cosas que eran estrictamente no universitarias, del ámbito del teatro, de la performance, de la plástica y de la danza que ya se habían autoconvocado al Rojas, ganan el apoyo a nivel institucional por parte de Sosa Pujato. (Cerviño, 2007: 8)

Con Pujato ingresa una joven Cecilia Felgueras. Luego lo haría Darío Lopérfido. Quienes comienzan a ser fundamentales en el armado institucional, y después de la muerte de Pujato ocupan la dirección del Rojas y desde ahí, como trampolín político, dirigirán luego las políticas culturales durante los gobiernos de Fernando De la Rúa en la Ciudad de Buenos Aires y a nivel nacional durante su presidencia en el gobierno de la Alianza[131].

Lucio Schwarzberg recuerda para la Memoria de los 25 años del Rojas:

> Yo estuve hasta marzo de 1986 y después vino Leopoldo Sosa Pujato. Una de las ventajas que él tenía es que venía de poner en marcha el CBC, con lo cual ya estaba más al tanto del funcionamiento administrativo y de la función pública. Y, además, él fue quien en el Rojas avanzó, con muchísimo coraje, por encima de los problemas y escándalos.(…) Cecilia Felgueras, que era su colaboradora, trabajaba como poca gente y, además, era buena para la administración. De modo que ellos funcionaban haciendo un muy buen tándem. De a poco, el Rojas se fue consolidando y tuvo más recursos. Pero Leopoldo fue el que realmente le dio el perfil. Él había venido en 1984 de España, donde había vivido el 'destape'. Por eso, probablemente, su decisión de incorporar a las minorías y a las llamadas 'tribus urbanas' fue bien consciente y era muy clara. Creo que fue fantástico y, como dije, le dio al Rojas un perfil que no tenían ningún otro centro cultural." (Calzón Flores, Natalia. Comp. 2009: 6)

Cerviño aporta su análisis en este sentido:

> La agudeza de Sosa Pujato fue que supo notar que a pesar de ser el Centro Cultural de la Universidad de Buenos Aires, era el Centro Cultural de una ciudad.(…)
> La inserción del Rojas como fenómeno, que excede a la institución, en el espacio público, participó activamente de una intervención "de vanguardia", o emergente en la cultura de la ciudad de Buenos Aires, que se producía simultáneamente en otros lugares. Estos datos son indicadores del clima que marcó su origen, el cual alimentaría el mito del Rojas, y también su historia (Cerviño, 2007: 9)

Comenzaría en materia teatral y performática uno de los capítulos más relevantes de la nueva escena argentina, que podemos acotar entre 1985 y 1994 y que Jorge Dubatti define como etapa heroica[132]. Son los espectáculos de Batato Barea, Urdapilleta,

[131] La postura negacionista de estos funcionarios de los hechos aberrantes durante la dictadura genocida serán tenidos en cuenta en las conclusiones.

[132] Dubatti, Jorge, ponencia en la X Jornada de Teatro Comparado, Buenos Aires, 10 de diciembre de 2004.

Tortonese, el Clú del Claun, Vivi Tellas, Fernando Noy, Los Macocos, Mosquito Sancineto, entre otros. Etapa de experimentación y consolidación. De tribus urbanas, de destape. Teatro underground, off, alternativo[133], desarrollado en el contexto institucional de un centro universitario.

"*Lo que había nacido en un underground, de la noche a la mañana, comenzó a mostrarse en una institución formal*" explica Beatriz Sarlo en la Nación. (Sarlo, 2011)

> El Rojas fue original porque llevó la experimentación estética a una escena abierta por la universidad. El Rojas habría podido tener destinos más convencionales: teatro de repertorio, grandes salas para artistas ya establecidos, conferencias más académicas que exploratorias.
> En ese clima, el Rojas fue literalmente el descalabro. En salitas que no estaban preparadas para teatro, usando muebles como límite de escena, transcurría la innovación.
> La sede del Rojas fue un taller de varios pisos, caótico y mal preparado en un comienzo, pero dispuesto para que todo se multiplicara según una pauta regida por el entrópico principio de la proliferación. (Sarlo, 2011)

Más allá de que el Rojas, en el marco de la UBA, contuvo formal e institucionalmente ese "descalabro" estético del que nos habla Sarlo, los elencos no fueron formados por alumnos universitarios ni en el marco de ningún plan de estudios. El Rojas funcionó en sus comienzos como usina creativa y multiplicadora de la escena artística de la ciudad posdictatorial.

6.3 - El TUBA en democracia. El elenco en el olvido

Cara de viejo cansado. Una mueca entre la sonrisa y la timidez. Quiroga lleva un prolijo traje gris, corbata y sobretodo azul. Así se deja ver en la foto que David Fernández le tomó en Finochietto y Tacuarí, contra el grafitti de una pared que los fotógrafos de Clarín improvisan como fondo una y mil veces. La fecha no significa mucho, pero el 22 de agosto de 2004 el diario publica la entrevista a Ariel Quiroga con la excusa de cumplirse treinta años de la fundación del TUBA, bajo el título "Compromiso con la vida". La nota tampoco dice mucho, con el supuesto vértigo que demanda el periodismo actual recorre brevemente la historia del TUBA y por ejemplo, comenta a la ligera que Quiroga "Está por jubilarse como empleado estatal", como si fuera lo mismo, para el análisis, jubilarse de la Fuerza Aérea que de cualquier otra

[133] La guía del Suplemento Sí del Diario Clarín -que también nace en 1985- utiliza el término "espectáculos subtes".

dependencia del Estado. *"Para mí hacer teatro no era una diversión, sino un compromiso con la vida y con la sociedad. Lástima que la Universidad no guardó registros de lo que hacíamos. Ese teatro en el único lugar en el que está documentado es en mi memoria y en la memoria de los que participaron*", dijo Quiroga en aquella entrevista. (Clarín, 22/8/2004)

A los pocos días le envía una carta al actor Daniel Toppino en la que comenta la desilusión que sintió por la tenue respuesta que recibió ante la publicación de la entrevista. *"La nota de Clarín fue una casualidad y sólo promovió tres llamados de parte de "los chicos del TUBA": el de Fargas, el de Mario Azcona y el tuyo. Los demás que son cientos y cientos, guardaron silencio."*, sostuvo.

> Concretamente: el TUBA no era para mí un lugar de realización personal y mis trabajos como "realizador escénico" del pasado, habían dado paso definitivamente al de "hombre de teatro metido en una corporación de hombres de teatro", donde nadie es más que otro y donde todos los oficios, por vulgares que parezcan, son igualmente importantes en el conjunto.
>
> Había buscado a toda costa la individualidad antes de crear el TUBA. Me importaba ahora, fundamentalmente, traducir con la mayor fidelidad posible la obra dramática y la fuerza expresiva del conjunto.
>
> Por eso cuando el TUBA se cerró no pude seguir haciendo teatro. El hombre que desde los dieciséis años no había estado una sola semana sin pensar en alguna obra nueva, lleva hoy más de dos décadas sin vislumbrar la posibilidad de salir a buscar nuevas obras. Como el capitán de un barco que naufraga, me hundí con él[134].

Estas son las reflexiones de Quiroga sobre su desvinculación con el mundo del teatro. Igualmente dos años después de su renuncia como Director del TUBA, en 1985, crea un laboratorio dramático en el Centro Cultural de la Recoleta llamado "Drama – Lab" en el marco de "Teatrazo 85"[135]. "Pero el Drama-Lab no logró hacerme olvidar al TUBA y como en el intento de volver a amar cuando aún se sigue amando a alguien que ya no está, las cosas en el Centro de la Recoleta se fueron diluyendo y el grupo se disolvió en forma lenta pero irremediable", sostuvo.

[134] Entrevista del autor.

[135] El "Drama-Lab" prescindía del texto y buscaba, inspirado en la teoría de Grotowski, "el vacío absoluto en nosotros, para colmarnos"[135]. "*Las sesiones de cada noche, con unos ochenta "oficiantes", iban en pos de la recreación del ritual pagano que dio origen al teatro, en la época de Tespis y las grandes fiestas báquicas en celebración del ciclo de fertilidad de las estaciones*". (Quiroga. A, 2004).

1989 fue el año de su último acto público. Realiza en octubre una conferencia sobre los orígenes del mito clásico teatral en el Salón Dorado de Teatro Nacional Cervantes.

Quiroga renunció como Director del TUBA en junio de 1983. De ahí en más intentó infructuosamente repetidas veces que el Teatro sea reabierto por la Universidad. Por ejemplo, esto lo llevó a elevar petitorios al entonces Presidente de la Nación Raúl Alfonsín, a su Secretario de Cultura Luis Brandoni; a los rectores Francisco Delich; Oscar Schuberoff y Guillermo Jaim Etcheverry; a los Secretarios Académicos Alicia Camilioni y Carlos Borsott, a personalidades de la cultura como Ernesto Sábato; Alicia Jurado; Marco Denevi, Kive Staif, entre otros.

La primera entrevista que Quiroga tuvo para solicitar la restitución de funciones fue con Laura Cristina Musa, Secretaría de Extensión Universitaria[136]. *"La Musa me recibió muy fríamente y entre evasivas me dio a entender que mantenían la intención de reflotar el teatro, pero con otra gente"*[137], dijo Quiroga años después.

El primer pedido formal fue el 27 de diciembre de 1983 y estuvo dirigido a Francisco Delich, primer Rector de la post dictadura, bajo el título "Pedido de restitución de funciones", Quiroga escribió:

> En nombre de un deber ético ineludible; en nombre de más de mil quinientos jóvenes universitarios que empeñaron su inocente altruismo en pro de una faena, que por su magnitud y concreciones, no reconoce antecedentes en la historia de la Universidad de Buenos Aires; (...) en nombre de la justicia con que los servicios prestados fuera de todo reglamento, incondicional e inclaudicable, en aras de un ideal no personalista, sino beneficioso para la comunidad y el Estado, merecen ser reconocidos y auspiciados; en nombre de ese Humanismo laico, esencialmente antropomórfico, que ha sido guía de mis horas de docencia y formación artística en las disciplinas del drama representado; en nombre del compromiso a que las autoridades de la República nos han enfrentado a un futuro libre de retrógradas conspiraciones con la barbarie y el oscurantismo y en nombre de esa iluminada misión de la Casa de Altos Estudios de la Ciudad de Buenos Aires: la de ser fuente generadora de un saber fundamentado en los principios inviolables de la razón y la conducta, me permito dirigirme a usted para solicitarle que por su mediación me sean restituidas las funciones que durante el lapso de ocho años y ocho meses desempeñé en esa Universidad, de las cuales no sólo fui el propulsor sino, además, el originador, y a las que me vi compulsado a renunciar en el mes de junio ppdo. por acumulación de circunstancias anómalas, atentatorias no sólo de la dignidad de mi persona sino, primordialmente, de la fecunda tarea divulgadora que a través de mi gestión, cientos y cientos de universitarios de los estamentos de alumnos, docentes, no docentes y graduados, brindaron sostenida y desinteresadamente a la comunidad.

[136] A Laura Cristina Mussa le enviaría una extensa nota el 23 de febrero de 1984.

[137] Entrevista realizada por el autor.

Y luego de reseñar extensamente la labor del elenco, concluye:

> Por todo lo hasta aquí expuesto, reitero mi pedido de restitución de las funciones a las que me ví compelido a renunciar, para reedificar el Teatro de la Universidad de Buenos Aires, piedra fundamental sobre la cual una Nación que mira al porvenir con coraje, desde la Casa de Altos Estudios del Estado, deberá erigir para las actuales y futuras generaciones un sólido tablado sobre el cual los conflictos humanos sean expuestos y juzgados bajo el imperio de la verdad.

Francisco Delich, primer Rector de la UBA luego de la Dictadura, no dio respuesta. Tampoco la daría el tercero: Guillermo Jaim Etcheverry.

El 22 de septiembre de 2004 Quiroga le escribe a Jaim Etcheverry con motivo de la nota publicada en el diario La Nación, "La UBA a la sociedad argentina", (La Nación, 22/9/2004) con la que discrepa en cuanto a la "exitosa tarea de extensión" que mantendría la Universidad de Buenos Aires.

> Es innegable que la UBA cuenta, desde hacen ya unos diecinueve años, con un centro [El Rojas] de proyección de actividades culturales y participativas, con destino en el estudiantado y la comunidad en general, quizá sin parangón en América Latina.
> Pero es imposible no asociar esa notoria tarea de extensión universitaria con una de sus más inexplicables carencias a lo largo de los citados años: la de una actividad tan íntimamente ligada a la misma, cual es la de un teatro de repertorio estable, a la manera de los llamados "centros de drama" que en la actualidad –y desde hace siglos-, existen en las Casas de Estudio de todo el mundo civilizado.
> Máxime cuando la UBA cuenta con el antecedente del "Teatro de la Universidad de Buenos Aires", cuya fecunda existencia abarcó nueve años, entre agosto de 1974 y octubre de 1983.
> El TUBA (como se lo llamaba) logró que participaran en la vida de un teatro de repertorio, activo durante los doce meses del año, más de 1.600 jóvenes estudiantes de todas las carreras y muchos docentes y graduados también. (...)
> Cuando reclamo la reapertura del TUBA no es con el propósito de que yo pudiera volver a ser su director.
> Creo que es un deber de la Universidad restituir ese centro de participación del estudiantado.

Unos días antes, el 6 de septiembre de 2004, el diario La Nación en su sección Cartas de Lectores había publicado una breve reflexión de Quiroga con motivo del 30 aniversario del TUBA:

> Se han cumplido 30 años de la fundación del Teatro de la Universidad de Buenos Aires (TUBA) que tuvo una ejemplar vida activa durante una década (1974-1983), siguiendo la

> tradición de los centros de drama universitarios que surgieron, en los albores del Humanismo, en Heidelberg o Alcalá y que hoy proliferan en los campus académicos de todo el orbe.
> La pregunta que con humildad me atrevo a hacer a las autoridades actuales de la UBA y que vengo haciendo a las precedentes desde hace veinte años, es: ¿por qué el Teatro de la Universidad de Buenos Aires no puede volver a existir, dentro o fuera del histórico edificio que fue su sede, en Corrientes 2038, más allá de que también paseara sus repertorios por todo el territorio nacional?.

Estas notas enviadas a dos rectores de la UBA en un lapso de más de veinte años son escuetas muestras de los intentos de Quiroga por abrir el teatro. Una lucha larga, constante, confusa. Sin embargo, luego del análisis del material recabado para esta investigación los pedidos de Quiroga para la reapertura del TUBA responden más una necesidad de reconocimiento institucional a su labor que a intentos de que exista un Teatro Universitario de Buenos Aires.

Por ejemplo, en 1985, Quiroga propone a las autoridades del Teatro Municipal San Martín la reapertura del TUBA, por fuera de la Universidad de Buenos Aires, en lo que se daría en llamar un "Elenco Municipal de Universitarios". Kive Staif, director del San Martín, respondió con la negativa y envió una nota con membrete de la entonces Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, que decía:

> Estimado Quiroga: Usted es paciente o hace de su impaciencia y de su santa indignación una forma de la paciencia. Algún día, no sé cuándo, sus impaciencias y mi paciencia coincidirán en algún proyecto común, no sé cuál ni dónde.

Veinte años después, en 2005 se realizó el encuentro con Staiff. Quiroga llevó una propuesta llamada "TEU, Teatro Experimental Universitario"[138], que se proponía ser un *"Un proyecto viable sin necesidad de presupuesto, que sólo requiere de un espacio (Un aula; una sala de ensayo; un galpón) para la exploración y celebración del rito más antiguo de la humanidad"*[139] En 2005, en el San Martín, Staif y Quiroga mantuvieron una charla de aproximadamente una hora. *"Si hubo alguna oferta de trabajo y un*

[138] Cuyos principios básicos serían: "La investigación: estudiar la esencia del mito que dio origen al teatro, buscando desterrar las tendencias distorsivas de esa esencia, acumuladas durante siglos. La experimentación: Llevar a la práctica, a través de montajes escénicos, el resultado de las exploraciones, generando espacios no convencionales. El repertorio: Buscar identidad grupal por medio de un repertorio que se reelabora, año tras año, en forma permanente."

[139] Según informe recabado por el autor para esta investigación.

rechazo de mi parte, es algo que prefiero dejar en la nebulosa de las cosas nunca ventiladas. Todo lo demás fue la calidez de las manos al estrecharse", diría Quiroga (Quiroga, 2006). La concreción del proyecto de un Teatro Experimental Universitario luego de 20 años era posible, pero Quiroga prefirió no realizarlo.

Ni siquiera, en el fondo de los archivos de la Universidad de Buenos Aires, del Centro Cultural Ricardo Rojas, o de algunos más específicos como el del Teatro Nacional Cervantes o del Teatro San Martín, se encuentra información documental sobre el elenco. 45 años después de su nacimiento el TUBA se mantiene en el olvido, sólo algunos que estuvieron presentes en aquellos encuentros de cuerpos presentes en la sala de Planta Baja o en la cancha de Corrientes 2038 mencionan vagamente, con recuerdos difusos, que ahí un hubo un teatro.

A modo de conclusión (Aproximaciones)

Luego de realizar la investigación podemos arriesgar algunas conclusiones. El recorrido cronológico, en el que vinculamos en detalle la vida interna del elenco con las políticas culturales de las diferentes gestiones de la UBA, nos permite visualizar algunas constantes que se dieron en el periodo analizado. Asimismo estas conclusiones dejan abierta una serie de interrogantes sobre las rupturas y continuidades que se dieron en el traspaso de la dictadura a la democracia en el campo cultural con la Ciudad de Buenos Aires.

La primera y más contundente conclusión a la que abordamos es que el Teatro Universitario de Buenos Aires existió material y objetivamente de 1974 a 1984 en el marco institucional de la UBA. Las pruebas son irrefutables: tuvo funcionarios a cargo, cientos de alumnos, burocracia, presupuesto, etc. Sin embargo, también es innegable que el elenco fue olvidado por los agentes legitimantes del campo teatral, como por la memoria institucional de la UBA.

Que el TUBA existiera de 1974 a 1984 nos propone una complejidad en cuanto a la periodización. Aunque es una tentación, resulta impropio reducir al TUBA al "Teatro Universitario de la Dictadura", porque en términos formales el elenco desarrolló sus tareas durante tres diferentes procesos políticos: la democracia restringida durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón (1974-1976), la dictadura cívico militar (1976-1983) y el comienzo del retorno al Estado de Derecho con el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1985). También queda demostrada la continuidad de las políticas en materias educativas y culturales desde 1974 hasta el cierre de la dictadura.

Por su parte, la implementación de un modelo de universidad autoritaria y conservadora comenzó en 1974 y el TUBA fue parte de esa política cultural, nació en ese modelo de Universidad oscurantista. Si su origen responde a causas políticas, su desarticulación no remite exclusivamente a una cuestión de ese orden, y reducirlo al retorno de la democracia en diciembre de 1983 también sería caer en un error. A nuestro criterio se dan tres cuestiones simultáneas a tener en cuenta para su desarticulación:

a) El TUBA fue una gesta individual y no de orden colectivo, ni institucional. El rol de su director fundador fue esencial. Sin Ariel Quiroga el TUBA casi no existió, los intentos con otros directores fracasaron. Las características subjetivas de Quiroga dieron

origen, desarrollo y cierre a esta experiencia artística. En 1985 comenzó el alejamiento de Quiroga del campo teatral;

b) El teatro universitario de repertorio dejó de ser un espacio de referencia y manifestación artística en el contexto de la transición democrática. El retorno al Estado de Derecho modificó la relación de los sujetos con el espacio público y con las instituciones estatales. ¿Se podía confiar en el Estado que hace unos meses había mostrado su faceta clandestina más terrible? Por supuesto que no. El campo teatral desde 1981, con la experiencia de Teatro Abierto como máximo exponente, ya había dado muestras de sobra de una nueva estética y posición política transformadora. El TUBA quedó afuera;

c) En ese marco, unos meses después, el Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA con Franja Morada en la dirección, construyó un nuevo relato, una nueva dimensión política, estética y cultural, en el centro de la ciudad de Buenos Aires, que se funda a partir de un nuevo nosotros, que debe olvidar todo lo referido, en términos institucionales, a lo pasado durante el Proceso de Reorganización Nacional. Para este nuevo relato el TUBA pertenece al pasado dictatorial.

¿Por qué cayó en el olvido? En principio, por dos causas:

a) Dado que el ejercicio de memoria es una acción selectiva resultado de la puja política en determinado contexto, el olvido del elenco fue una decisión política activa para la construcción de una nueva tradición política (Williams, 1977) construida luego de la dictadura militar. En este caso desde el Centro Cultural Ricardo Rojas en particular, y en UBA en general.

b) En menor medida, el selectivo olvido institucional del pasado reciente también responde al déficit existente en materia de documentación y archivo de la Universidad de Buenos durante el período.

Luego del análisis de los datos recabados podemos afirmar que no hubo complicidad manifiesta del elenco o su director artístico con la dictadura genocida. Desde ya no fue un teatro alternativo, ni contrahegemónico, fue un elenco de conformación inestable enmarcado en la institucionalidad autoritaria de la época, donde primaron las lecturas políticas endógenas e individualistas. Pensemos que el TUBA se mantuvo aislado del campo teatral, y subsumido a las políticas culturales impuestas desde 1974 hasta el retorno de la democracia.

Como cierre y pensando -ya desde el presente- en las políticas culturales impuestas durante la democracia, no se puede negar el valor artístico e inclusivo del Centro Cultural Ricardo Rojas y su carácter disruptivo en la Ciudad de Buenos Aires durante la primavera democrática. No tratamos de comparar a aquel teatro universitario de los 70 con el devenir del Rojas desde los 80. Sin embargo, resaltamos que nunca más hubo un elenco de las características pedagógicas y artísticas del TUBA. No se pudo reabrir, ni refundar un teatro universitario de repertorio en estos últimos 35 años. Más allá de esto, que podría responder a cuestiones organizativas e institucionales propias del campo teatral universitario, debemos prestar principal atención a las formas en que se operó sobre el pasado reciente durante la transición democrática. En 1985, en los orígenes del Rojas hubo una clausura sobre el pasado cercano. De la mano de Franja Morada y sectores del radicalismo, este centro cultural se configuró como un espacio central para la construcción simbólica de la Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, siendo una usina del pensamiento intelectual y artístico con un solapado sesgo negacionista[140]. Este tema no ha sido estudiado en profundidad y tiene una dimensión política que trasciende la esfera universitaria y que desde ya nos reclama un debate sobre las estéticas y sus ideas. La construcción simbólica del Rojas se podría enmarcar desde lo político, en un discurso democrático y republicano; y desde lo cultural, se difuma tras una propuesta vanguardista y disruptiva, que cobró centralidad en la construcción de sentido, tanto a nivel local como nacional. Como dijimos, el TUBA es un caso que permite ver los mecanismos empleados en la construcción de la memoria en tiempos posdictatoriales, una lucha por el sentido que se actualiza.

[140] Con Darío Lopérfido, Cecilia Felgueras, Hernán Lombardi, como los funcionarios más representativos.

Apéndice

Actores integrantes del elenco

Este es el listado de integrantes del TUBA que, según la documentación, participaron más activamente: Adler, Ezequiel; Alonso, Noemí (Arquitecta); Ameroso, Juan; Arcavi, Clara; Arduini, Teresa; Ares, Hugo; Arijon, Teresa; Avestur, Claudia; Azcona, Mario (No docente); Babilani, Marcela (Est.Cs.Económicas); Balboa, Liliana (Est. Derecho); Baldasarre, Horacio (Est. Arquitectura); Batalla, Pablo (Est.Cs.Económicas); Bavio, Norma; Becerra, Héctor (Est. Arquitectura); Bevilacqua, Víctor; Boccia, Ernesto; Borrillo, Daniel; Bravo, Luisa (Egresada del I.S.E.R.); Bressano, Silvia; Broll, Raúl (Est. de Teatro); Brower, Claudia (Est.Profesorado); Bucich, Martín (Est.Teatro); Buosi, Eduardo (Est. Cs. Económicas); Canellas, Enrique; Canosa, Susana (Arquitecta); Casciaro, Lucía (Est. Medicina); Catterberg, Patricia (Lic. en Psicología); Chapperón, Carlos; Constantini, Nélida; Correa, Andrés (Est.Cs.Exactas); Correa, Stella Maris (actriz); Cortés, Laura (Est.Medicina); Crigna, Osvaldo; D'Osvaldo, Daniel; D'agnino, Miguel Ángel; Dalton, Norberto (Est. Cs.Económicas); De Barberis, Octavio; Dedomenici, María del Valle (Est.Teatro); De la Canal, Carlos; De la Canal, Germán; De la Linde, Cecilia; De Pascale, Teo; Djeredjian, Osvaldo (Est.Derecho); Diez, Alicia (Est. Medicina); Druck, Mirtha (I.S.E.R); Elder, Santiago; Encina, María Rosa; Eizmendi, Susana (Maestra); Fargas, Jorge (Abogado); Ferraro, Liliana (Est.Arquitectura); Filice Castro, Guillermo; Flynn, Luis (Est.Medicina); Funes, Horacio (Est.Teatro); Furfero, María Elena; Galati, María (Lic. en Filosofía/ no docente); Gallitelli, Francisco (Est. Derecho); García, Graciela (Est. Cs. Geológicas); García Venturini, Gustavo; Gascón, Carlos (No docente); Gil, Alfredo (Est.Teatro); Gil, Marta Salomé (Est. de Teatro); Gilvonio, Pilar; Goltzman, Ricardo (Est. Cs. Económicas); Guerrero, Susana (Est. Derecho); Gusner, Sonia; Hadis, Daniel (Est.Derecho); Hueges, Osvaldo; Janosi, Isabel (Docente Literatura Inglesa); Kovalenko, Lilian; Kruk, Cristina (Est.Teatro); Lanari, Carlos; Lespada, Gustavo (Est. Arquitectura); Licht, Gabriela (Est.Comercial); Litovska, Sergio (Est. Medicina); Llobera, Elena; López, Alberto; López Alfonsín, Marcelo; Madeo, María del Carmen (Egresada del I.S.E.R.); Manzanal, Gustavo (Prof.Letras); Martínez, Silvia; Martorell, Víctor; Massola, Hugo (Est. I.S.E.R.); Matto, Adriana (Est. Medicina); Matthus, Daniel; Mazaglia, Osvaldo (Est. Derecho); Meda, Sonia (Médica); Mecillo, Irene; Méndez, Norberto; Menini, Néstor (actor); Merola, Gladis (Lic. en Letras); Miraglia, Irene (Est. de Teatro); Moncalvo, Claudia; Moskowski, Irene; Nielsen, Ana María (Lic. en Sociología); Nisenson, Ana María; Normando, Martín; Noto, Juan José (Est. Medicina); Novoa, María Teresa (Est. Derecho); Núñez, Marisa (Est. Cs. Exactas); Oslak, Graciela (Est. Derecho); Oliveri, Guillermo (Est. Historia); Paez, Viviana; Paponetti, Marta; Paz, Nidia (actriz); Paz, Enrique; Pegoraro, Liliana; Pégolo, Liliana (Docente Letras); Perakes, Lilián (Est. Filosofía y Letras); Pérez

Medina, Adriana (Est.Arquitectura); Pérez, Viviana; Pessolano Beatriz (Est.Derecho); Pichetto, Berenice (No docente); Piri, Edgardo; Pogliaga, Diana; Ponte, Carlos (Est. Derecho); Presman, Ricardo (Egresado); Prieto, Guillermo (Est. Cs. Económicas); Prono, Irene; Pustilnik, Beatriz (Est. de Teatro); Quiroga, Ariel; Raggi, Nilda; Ratti, Miguel Angel (Est. Cs. Económicas); Rodríguez, Herminia (actriz); Rojas de la Vega, Juan (actor); Rosso, Juan Pedro; Rotondo Gómez, Emilce; Sacaba, Liliana; Sande, Liliana; Scansi, Juan; Schuijgz, Alba; Seta, Mónica; Soracco, Flora (Est. Agronomía); Staffora, Daniel; Stefanack, Ricardo (Est.Derecho); Talibs, Rolando (actor); Tanarro, Fernando (Est.Derecho); Tirre, Silvia (Est. Psicología); Toppino, Daniel (Est. Ingeniería); Vena, Mercedes (Est.Filosofía); Vernik, Esteban (Est.Ingeniería); Viel, Mónica (Actriz); Vico, Silvia (Est. Filosofía y Letras); Waag, Else (Antropóloga/ No docente); Wingfield, Catalina; Yapur, Myriam (Est.Ingeniería); Yunis, Analía (Est. Medicina); Zasik, Eduardo.

Obras puestas en escena

1974
Fedón o del Alma. Adaptación del diálogo de Platón de Carlos Biedma y Manuel Somoza. Música de Gustav Mahler.

1975
El Sainete Rioplatense. Evocación de los 60 años de historia del llamado género "chico nacional". En el Centro Cultural San Martín. Texto y selección: Ariel Quiroga. Música compuesta especialmente por Alberto Bravo. Fragmentos de *Justicia criolla* de Ezequiel Soria; *Los políticos* de Nemesio Trejo; *Los disfrazados* de Carlos Pacheco; *La fonda del pacarito* de Alberto Novión; *Entre bueyes no hay cornadas* de José González Castillo; *Fumadas* de Florencio Sánchez; *El debut de la piba* de Roberto Cayol; *Tu cuna fue un conventillo* de Alberto Vaccarezza; *Stéfano*, *Mateo*, *Relojero* de Armando Discépolo; *Narcisa Garay*, *mujer para llorar* de Juan Carlos Ghiano y *El poeta* de Enrique Wernicke.
La Bohemia Activa. En adhesión al centenario del nacimiento de Florencio Sánchez. Texto a cargo del Dr. Jorge Costa. Escenas de En familia; *M'hijo el dotor; Barranca abajo; Marta Gruni* y *La gringa*.
Antígona Vélez de Leopoldo Marechal

1976
La suegra de Terencio.
Los cautivos de Plauto.
El díscolo de Menandro.
El farsante más grande del mundo de Jhon Synge.
Correte un poco de Alberto Wainer.
Electra de Sófocles.
A Buenos Aires. Acuarela sobre la ciudad y su gente, con textos y poemas de Jorge Luis Borges; Roberto Arlt; Ernesto Sábato; Leopoldo Lugones; Raúl González Tuñón; Julio Cortazar; Evaristo Carriego; y Ariel Quiroga. Música de Astor Piazzola.

1977
La ofensiva de Martha Lehmann.

Jácaras y Mojigangas. Entremeses y pasos de comedia de Lope de Rueda, Francisco de Avila y autores anónimos de teatro español del siglo XVI y XVII.
El alma del suburbio. Evocación del Buenos Aires de ayer, en base a obras cortas: A media noche de Pedro Pico; *Entre bueyes no hay cornadas* de José González Castillo; y *Marta Gruni* de Florencio Sánchez; con estampas de Fray Mocho; poemas de Evaristo Carriego y glosas de Ignacio B. Anzoátegui. Con música de Juan de Dios Filiberto.
De Profundis de Oscar Wilde.

1978
Comedia de errores de William Shakespeare.
Relojero de Armando Discépolo.
Leonce y Lena de Georg Büchner.
Woyzeck de Georg Bürchner.
La dama del alba de Alejandro Casona.

1979
El atolondrado o Los contratiempos de Moliere
Los gorriones de Gabor Vaszary.
Blanco, Negro, Blanco de Alfonsina Storni.
La vida es sueño de Pedro Calderón de Barca.
Eterna historia de fragmentos de Medea de Jean Anouilh, y *La dama no es para la hoguera* de Christopher Fry.

1980
El avestruz acuático de varios autores.
La gaviota de Antón Chejov.
Mozart y Salieri de Alexander Pushkin.
La grulla crepuscular de Junji Kinoshita.
Fedra de Jean Racine.
Miedo y soledades de Juan Carlos Ghiano.

1981
La sombra del valle de Jhon Synge.
Un trágico a la fuerza de Antón Chejov.
Stéfano de Armando Discépolo.
La marquesa Rosalinda de Ramón del Valle Inclán.
Una Tragedia Florentina de Oscar Wilde.
Chéjov, El espíritu de los bosques. Disertación a cargo del director del TUBA. Representación en un acto de Un trágico a la fuerza en el Aula Magna de la Facultad de Medicina.
Discépolo, el navegante solitario. Disertación a cargo del director del TUBA. Representación de la escena final del primer acto de Stéfano en el Aula Magna de la Facultad de Medicina..
Calderón y la problemática de la vida. Disertación a cargo del director del TUBA en homenaje a Pedro Calderón de la Barca con motivo de cumplirse 400 años de su muerte, en el Aula Magna de la Facultad de Medicina.
7 horas para celebrar 7 años. Jornada especial de siete horas y 20 minutos de duración, durante las cuales se ofrecieron en continuidad todos los espectáculos de la temporada, con sus elencos originales, vestuarios y escenografías completos.

1982
El gorro de cascabeles de Luiggi Pirandello.
El día que mataron a Batman de Daniel Hadis.
Escenas de la vida bohemia de Henry Murguer.

Chejoviana. Cuentos y obras breves de Antón Chéjov, con fragmentos de: El canto de los cisnes y Un trágico a la fuerza, reposición de la obra de 1981. Cuentos adaptados internamente por el TUBA a cargo de Héctor Becerra: *Una corista; El malhechor y Un carácter enigmático*.
Stéfano de Armando Discépolo.
La noche de San Juan de Henrik Visen.
El velo de Martha Lehmann.
El poeta de Enrique Wernicke.
Las Coeforas de Esquilo.

1983
Una tragedia florentina de Oscar Wilde.
Tiempo de aparatos de Enrique Wernicke.

Puestas no oficiales del elenco

1983
El poeta, de Wernicke (En la Facultad de Filosofía)
Por siempre alegre de Roberto Cossa. (En la Facultad de Filosofía)
Un trágico a la fuerza, de Chéjov. (En la Facultad de Derecho)
Un carácter enigmático, de Chéjov. (En la Facultad de Filosofía)
El canto del cisne, de Chéjov. (En la Facultad de Filosofía)

1984
Tiempo de aparatos de Enrique Wernicke. (En Manzana de las luces)

Bibliografía

Aguilera Povedano, Manuel y Durán Mañes. Ángeles (2014) «El periodismo histórico: teoría y técnica de su uso en la prensa española» en Prisma Social, N°12, junio – julio 2014, Universidad Autónoma del Estado de México.

Alabarces, Pablo (2001) *Fútbol y patria. El fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo.

Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín (1997), *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina (1966-1976). Tomo III*, Buenos Aires, Norma.

Ansaldi, Waldo (2006) "Juego de patriotas. Militares y políticos en el primer gobierno posdictadura en Bolivia, Brasil y Uruguay", en Pucciarelli, Alfredo (Comp) *Los años de Alfonsín ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Arlt, Mirta (2001) "El Teatro Nacional Cervantes" en Pelletieri, Osvaldo (Comp), *Historia del Teatro Argentino (1976-1998)*, Volumen V, Galerna, Buenos Aires, 2001.

Asquini Pedro (1990), *El teatro que hicimos*, Buenos Aires, Rescate.

Avellaneda, Andrés (1986), *Censura, autoritarismo y cultura*, Buenos Aires, CEAL.

Bardini, Roberto (2002) *Tacuara. La pólvora y la sangre*, México, Océano.

Barulich, Carlos (1983) *Las listas negras*, El Cid Editor, Buenos Aires.

Basualdo, Eduardo (2001) *Sistema político y modelo de acumulación en la Argentina*, Universidad Nacional de Quilmes.

Beltrán, Mónica (2013) *La Franja. De la experiencia universitaria al desafío del poder*, Aguilar, Buenos Aires.

Bernetti, Jorge Luis, (1992) "Después del proceso, entre la monotonía y la ruptura" en Medios y enteros, Nº2, Universidad Nacional de Rosario, Santa Fe.

Blaustein, Eduardo y Zubieta, Martín (1998), *Decíamos ayer, La prensa argentina bajo el proceso*, Buenos Aires, Colihue.

Bourdieu, Pierre (1995) "La lógica de los campos". En Pierre Bourdieu y Löic Wacquant *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México; Grijalbo.

Brates, Vivian, (1989) "Teatro y censura en la Argentina", en *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*, Buenos Aires, Galerna/Lemcke Verlag: 219-240

Buchbinder, Pablo, (2005) *Historia de las universidades argentinas*, Buenos Aires, Sudamericana.

Buchbinder, Pablo, (2016) "La Universidad de Buenos Aires bajo la dictadura. Una aproximación a través del estudio del perfil, discurso y pronunciamientos públicos de dos de sus rectores" en *CIAN Revista de Historia de las universidades*, 19/02/2016.

Calveiro, Pilar (2002) *Desapariciones. Memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos*, México, Taurus.

Calzón Flores, Natalia. Comp. (2009) *25 años del Rojas*, UBA, Buenos Aires, Libros del Rojas.

Canelo, Paula (2006) "La descomposición del poder militar en la Argentina. Las Fuerzas Armadas durante las presidencias de Galtieri, Bignone y Alfonsín (1981-1987), Pucciarelli, Alfredo (Comp) *Los años de Alfonsín ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Caraballo, Liliana; Charlier, Noemí y Garulli, Liliana (1998) *La dictadura (1976-1983)*, Buenos Aires, Eudeba.

- (1999) *Documentos de historia argentina (1955 – 1974)*, Buenos Aires, Eudeba.

Cardoso Raúl, Adolfo Kirchbaum y Ricardo Van der Kooy. (1986) *La trama secreta*, Buenos Aires, Sudamericana.

Castagnino, Raúl (1977), *Crónicas del pasado teatral argentino*, Buenos Aires, Huemul.

Castellani, Leonardo (1973), *De Kirkegord a Tomás de Aquino*, Buenos Aires, Editorial Guadalupe.

Cerviño, Mariana (2007). Innovación e Institución. La Sala del Centro Cultural Ricardo Rojas, 1989-1993. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Corbieri, Federico (2001) *La Prensa uniformada* en 3 Puntos, marzo de 2001.

Dubatti, Jorge (1995) *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Planeta.

- (2002) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*, Micropoéticas I, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.
- (2003) *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002)*, Micropoéticas II, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.
- (2006) *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*, Micropoéticas III, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.
- (2017) *Apuntes para una historia de la teatrología en la Argentina*. En Culture Teatrali, no. 26 -2017.

Duhalde, Eduardo Luis (1999), *El Estado Terrorista Argentino. Quince Años después*, Buenos Aires, Eudeba.

Elias, Norbert (1996) *The Germans*, New York, Columbia University Press, IV. "The Breakdown of Civilization".

Feinmann, José Pablo (2001) "Continuidades" en Página 12, 1de diciembre de 2001.

Ford, Aníbal (2001), *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires, Amorrortu editores.

Galasso, Norberto (1990) *De Perón a Menem. El peronismo en la encrucijada*, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional.

Carcía Canclini, Néstor (1987) Ed. *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo.

- (1998) *La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI.

García Delgado, Eduardo (1994) *Estado & sociedad (Cap. 2)*, Buenos Aires, Tesis Norma.

Gasparini, Juan (2005) *La fuga del brujo. Historia criminal de José López Rega*, Buenos Aires, Norma.

Geertz, Clifford (1973), *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, Nueva York. (Trad. Cast., Editorial Gedisa)

Giménez Montiel, Gilberto (2005) *Teoría y análisis de la cultura*, México, Intersecciones.

González Díaz Araujo, María (1982), *La vida teatral en Buenos Aires desde 1713 hasta 1896*, ECA, Buenos Aires.

Goñi Uki "La prensa bajo la dictadura. Entrevista a Robert Cox" en Buenos Aires Herald, 28 de noviembre de 1993.

Gorini, Ulises (2006) *La rebelión de las madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, Tomo I, Buenos Aires, Norma

Gregorich, Luis (1987) "La prensa durante el proceso" en Rivera, Jorge y Romano, Eduardo, *Claves del periodismo actual*, Buenos Aires, Ed.Tarso, 1987.

Grimson, Alejandro (2019) *¿Qué es el peronismo?*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Grotowski, Jerzy (1970) *Hacia un teatro pobre*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Guber, Rosana (2001) *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Gutman, Daniel (2003), *TACUARA, Historia de la primera guerrilla urbana argentina*, Buenos Aires, Vergara.

Invernizzi, Hernán y Gociol, Judith (2002) *Un golpe a los libros*, Buenos Aires, Eudeba.

Itzcovitz, Victoria (1985) *Estilo de gobierno y crisis política (1973-1976)*, Buenos Aires, Ceal.

Jelin, Elizabeth (2001) *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Kaplan, David (2013) *Periodismo de Investigación Global: Estrategias para su Financiamiento*, Center for International Media Assistance, EE.UU.

León Rozitchner (1985), *Las Malvinas: de la guerra sucia a la guerra "limpia"*, Buenos Aires, CEAL.

Lorenzano, Sandra y Ralph Buchenhorst (2007) *Políticas de la Memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, Buenos Aires, Gorla.

Mannheim, Karl (1952), *Ensayo en la Sociología del conocimiento*, Londres, Routledge.

Marechal, Leopoldo (1967) *Historia de la calle Corrientes*, Buenos Aires, Paidós.

Marial, José (1955) *El Teatro Independiente*, Buenos Aires, Alpe.

Mazzei, Daniel (2011) "Reflexiones sobre la transición democrática argentina" en Polhis, Año 4, Número 7, Primer semestre de 2011.

Menéndez, María Isabel (1998) *La comunidad imaginada en la guerra de las Malvinas*, Buenos Aires, EUDEBA.

Mogliani, Laura (2001) "Campo teatral y serie social" en Pelletieri, Osvaldo (Comp) *Historia del Teatro Argentino, Volumen V*, Buenos Aires, Galerna.

Muleiro, Vicente y Seoane María (2001), *El Dictador*, Buenos Aires, Sudamericana.

Muraro Heriberto, (1987) "La comunicación masiva durante la dictadura militar y la transición democrática en la Argentina, 1973-1986", en Landi Oscar, *Medios, transformación cultural y política*, Buenos Aires, Legasa, 1987

O´Donnell, Guillermo (1982) *El Estado burocrático autoritario*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.

O'Donnell, Guillermo (1982) "Apuntes para una teoría del Estado" en: Oszlak, Oscar (comp); Teoría de la burocracia estatal: enfoques críticos, Paidos, Buenos Aires.

O'Donnell, Schmitter y Whitehead (1988) *Transiciones desde un gobierno autoritario*, Buenos Aires, Paidós.

Oszlak, O. y O´Donnell, G. (1984) *Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación.* En Flores (comp.) Administración Pública, Perspectivas críticas, Buenos Aires, ICAP,.

Ordaz, Luis (1981) *El Teatro argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina..
-(1999) *Historia del Teatro Argentino*, Buenos Aires, INT.

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.

Pelletieri, Osvaldo (2001), *Historia del Teatro Argentino (1976-1998)*, Volumen V, Galerna, Buenos Aires,
- (2001a), "El teatro oficial" en Pelletieri, Osvaldo (Comp), *Historia del Teatro Argentino (1976-1998)*, Volumen V, Galerna, Buenos Aires, 2001.
- (2001b), "El perfil del Teatro Municipal General San Martín" en Pelletieri, Osvaldo (Comp), *Historia del Teatro Argentino (1976-1998)*, Volumen V, Galerna, Buenos Aires, 2001.

Perel, Pablo; Raíces, Eduardo y Perel, Martín (2006) *Universidad y Dictadura. Derecho, entre la Liberación y el Orden (1973/83)*, Buenos Aires, Edit. Centro Cultural de la Cooperación.

Pinetta, Santiago (1986) *López Rega. El final de un Brujo*, Buenos Aires, Edit. Abril.

Portantiero, J.C. y Nun, J. (1987) *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*, Buenos Aires, Puntosor.

Pucciarelli, Alfredo (2006) *Los años de Alfonsín ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Pujol, Sergio (2005) *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976 – 1983)*, Buenos Aires, Emecé.

Quiroga, Ariel (2002) *Años Desesperados y Bohemios, 1956 - 1986*, Inédito.
- (2004) *El TUBA*, Inédito.

Quiroga Hugo (2004) *El tiempo del proceso: conflictos y coincidencias entre políticos y militares: 1976 – 1983*, Rosario, Homo Sapiens, Fundación Ross.

Risetti, Ricardo (2004), *Memorias del Teatro Independiente Argentino,* Buenos Aires, Corregidor.

Rodríguez, Martín y Lusnich, Ana Laura (2001), "La recepción del Teatro de Arte" en Pelletieri, Osvaldo (Comp), *Historia del Teatro Argentino (1976-1998)*, Volumen V, Galerna, Buenos Aires, 2001.

Rossi, Paolo (2003) *El pasado, la memoria, el olvido*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Sarlo, Beatriz (2011) "Un puente hacia la sociedad". En Diario La Nación, 7 de agosto de 2011.

Sebeok Thomas y Umike-Sebeok, J. (1987) *Sherlock Homes y Charles S. Pierce. El método de la investigación*, Barcelona, Paidós.

Seibel, Beatriz (2011) *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Seoane, María (2004) *Argentina. El siglo del progreso y la oscuridad (1900-2003)*, Buenos Aires, Planeta / Crítica.

Sidicaro, Ricardo (2003) *Los tres peronismos. Estado y poder económico*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Suasnábar, Claudio (2004) *Universidad e Intelectuales. Educación y política en la Argentina (1955-1976)*, Buenos Aires, FLACSO Manantial.

Tarcus, Horacio (1992) "La crisis del estado populista. Argentina 1976-1990", en Realidad Económica, No 107, Buenos Aires, Abr-May-1992, p. 40-67.

Timerman, Jacobo (1981) *Preso sin nombre, celda sin número*, Nueva York, Random Editores.

Ugarte, Mariano (2008) "Entrevista a Judith Gociol y Henrán Invernizzi" en Diario de la Memoria, IEM, Buenos Aires Abril 2008.

Ulanovsky, Carlos (1996), *Paren las rotativas*, Buenos Aires, Espasa.

UTPBA, (1987) *Con vida los queremos. Las voces que necesitaba silenciar la dictadura*, Buenos Aires, UTPBA.

Veneziani, M. (1986): "El Mundial", en Todo es Historia, 229, Buenos Aires, mayo – junio: 30-54.

Verbitsky, Horacio (1986), *Walsh y la prensa clandestina,* Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.

- (1998) *Ezeiza*, Buenos Aires, Planeta.

Verón, Eliseo (1978) "Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política", en E.V. y otros, *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Vezzetti, Hugo (2002) *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Waag, Else (1982), *Tres entidades Wekufü en la cultura mapuche*, Buenos Aires, Eudeba.

Waisman, Carlos (1986) "La ideología del nacionalismo de derecha en Cabildo (1973-1983) en Senkman, Leonardo (comp.), *El antisemitismo en la Argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.

Williams, Raymons (1977) *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Península-Biblos, [Reimpresión en español, 2000]

Zayas de Lima, Perla (1990) *Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro Argentino*, Buenos Aires, Galerna.

- (2001) "Censura teatral en Buenos Aires en la época del Proceso" en Pelletieri, Osvaldo (Comp) *Historia del Teatro Argentino, Volumen V*, Buenos Aires, Galerna.

Anexo

Desde la esencia a la forma

Propuesta inconclusa de Ariel Quiroga de 1983, para el desarrollo de un curso de drama de ocho meses de duración. El ambicioso proyecto muestra la idea del actor con formación integral. El programa constaba de los siguientes items:

Primera parte: El drama y los dramaturgos.

1) Introducción: significado del teatro.
2) El drama clásico.
La tragedia griega: Esquilo, Sófocles, Eurípides.
La comedia griega: Aristófanes, Menandro y la comedia nueva.
El drama romano: Plauto, Terencio, Séneca.
El teatro oriental: El teatro indio, El teatro chino, El teatro japonés.

3) Del drama medieval al moderno.
La época medieval.
El renacimiento.
Italia.
Inglaterra: El teatro isabelino y jacobita. Primeros dramaturgos isabelinos. William Shakespeare, Ben Jonson, El período jacobita.
España: El siglo de oro. Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca.
Francia: El neoclasicismo y Moliere. Las tragedias de Corneille y Racine. La comedia de Moliere. Dramaturgos del siglo XVIII.
Inglaterra: La Restauración y el siglo XVIII. La comedia: William Congrave, Richard B/ Sheridan. La tragedia: John Dryden, Thomas Otway.
Alemania: El espíritu romántico. Gotthold Lessing, Johann Wolfang Von Goethe, Friederich Von Schiller.

4) El drama moderno: El entretenimiento y lo establecido.
El melodrama. La farsa y la comedia. La comedia musical.

5) El drama moderno: El realismo y la constante humanista.
Henry Ibsen. El espíritu realista en Shaw. Irlanda. Europa Central. Rusia: Antón Chéjov, Máximo Gorki. El desarrollo del teatro norteamericano: Eugene O`Nelly, Thornton Wilder. Los dramas de protesta social. Tennessee Williams. Arthur Miller. La revolución contra la forma del realismo. El drama poético moderno. El teatro épico: Bertolt Brecht.

6) El drama moderno: La desilusión y el caos.
August Strindberg. El expresionismo. Pirandello. El teatro del absurdo.

7) La teoría dramática y la crítica.
Características de los grandes dramaturgos. Bases para la crítica: el argumento, el carácter. La dirección o el lenguaje. El pensamiento. La canción y el espectáculo. El drama y el auditorio. Clasificación del drama: la tragedia, el melodrama, la comedia, la farsa. El juicio de la crítica.

Segunda parte: Dirección y actuación.
8) La dirección.

La aparición del director. El adiestramiento del director. La dirección: teoría y práctica. Planear la dirección: el director como artista. Los ensayos: el director como maestro. Organización de la producción: el director como jefe de empresa.

9) La actuación.
La historia de la actuación. Los actores de los períodos clásico y medieval. Los actores en la época de Shakespeare. Los actores de Francia e Italia. Los actores de Estados Unidos. Escuela de actuación. ¿Puede enseñarse la actuación?. Sentir o no sentir: La actuación forzada, vivir literalmente el enfoque meramente mecánico de la actuación. La transacción: "Un corazón ardiente y la mente fría". La solución. El punta de vista creador: La tensión muscular innecesaria, la concentración de la atención. El objetivo de la concentración: Los impulsos y la acción dramática. La memoria de la emoción. La justificación y la fe. El mágico "sí": la imaginación. El empleo del enfoque creador.
El enfoque técnico: Proyección, El cuerpo del actor, la voz del actor, el miedo a las candilejas, la condensación y el foco.

10) El vestuario y el maquillaje.
El diseño del vestuario. La obtención y el cuidado del vestuario. El maquillaje.

Tercera parte: Arquitectos, diseñadores y técnicos.

11) Arquitectura teatral.
El teatro clásico: el antiguo teatro griego, el antiguo teatro romano. El teatro medieval. Los teatros desde el renacimiento hasta el siglo XX: la tradición clásica, el escenario al aire libre. La tradición del proscenio. El término medio: Inglaterra y los Estados Unidos después de 1660. El siglo XX: Las salas de espectáculos de Broadway. Teatros circulares. El escenario abierto.

12) Diseño escénico.
El desarrollo de los decorados pictóricos. La rebelión contra el decorado pictórico. Los realistas; los antirealistas; otros estilos de escenografía. El papel de la escenografía: una ayuda al actor. El encubrimiento de las distracciones. Un elemento de la decoración. Sugerencias acerca del ambiente y del estado de ánimo. El escenógrafo y sus limitaciones. Organización y procedimiento.

13) Las artes manuales y los oficios.
La construcción de la escenografía: Modificaciones del bastidor; unión de los bastidores, marcos de decoraciones, decorados recortados, técnica del maché, paralelos, cicloramas y cortinas, nuevas técnicas. La pintura de la escenografía: pinturas para decorados, brochas y equipos, técnicas de pintar. El cambio de los decorados: las bambalinas, cambios de decorados y baje de carros, el escenario giratorio, escenografía proyectada. Utilería escénica.

14) Iluminación y sonido.
La historia de la iluminación. Un plan básico para iluminar el escenario. Instumentos de iluminación. Luces en hilera. Reflectores de luz difusa (Floodlights). Reflectores de luz condensada (spots). Máquinas para efectos teatrales y proyectores de transparencias. Iluminación de color. Amortiguadores y tableros de control. El sonido y la música.

Cuarta parte: El trabajo profesional en el Teatro.

15) El teatro como profesión.
Oportunidades en el teatro profesional. La enseñanza del teatro. Organizaciones nacionales. El teatro como educación liberal.

Anexo Fotográfico

Ariel Quiroga – Director del TUBA

Parte del elenco de gira Córdoba, agosto de 1981.

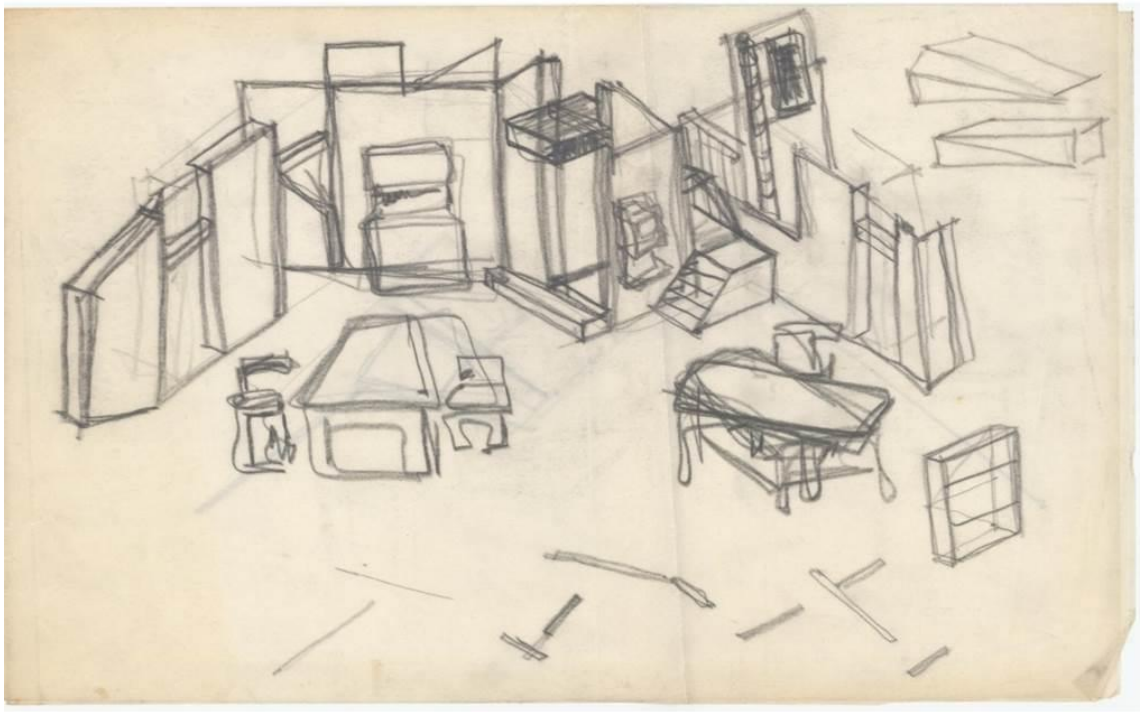
Carlos Salas. Mayor Retirado de la Aeronáutica - Director de Cultura de la UBA desde 1974 a 1982.

Quiroga en escena. Stéfano, 1981

Cartelera del Teatro Nacional Cervantes - (1976)

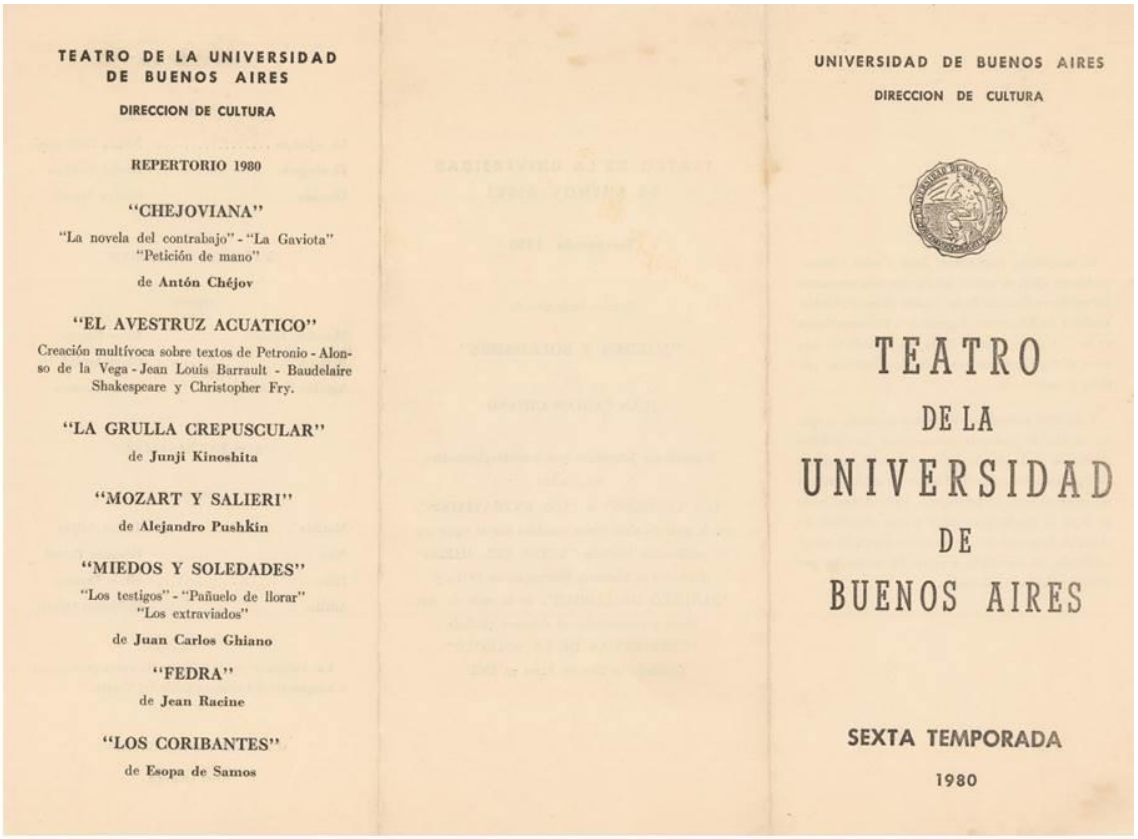
Entrada de Corrientes 2038 - Carteleras (1982)

Escenografías



Boceto de escenografía

Armando escenografía y vestuario



TEATRO DE LA UNIVERSIDAD
DE BUENOS AIRES

DIRECCION DE CULTURA

REPERTORIO 1980

"CHEJOVIANA"

"La novela del contrabajo" - "La Gaviota"
"Petición de mano"

de Antón Chéjov

"EL AVESTRUZ ACUATICO"

Creación multívoca sobre textos de Petronio - Alonso de la Vega - Jean Louis Barrault - Baudelaire Shakespeare y Christopher Fry.

"LA GRULLA CREPUSCULAR"

de Junji Kinoshita

"MOZART Y SALIERI"

de Alejandro Pushkin

"MIEDOS Y SOLEDADES"

"Los testigos" - "Pañuelo de llorar"
"Los extraviados"

de Juan Carlos Ghiano

"FEDRA"

de Jean Racine

"LOS CORIBANTES"

de Esopa de Samos

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

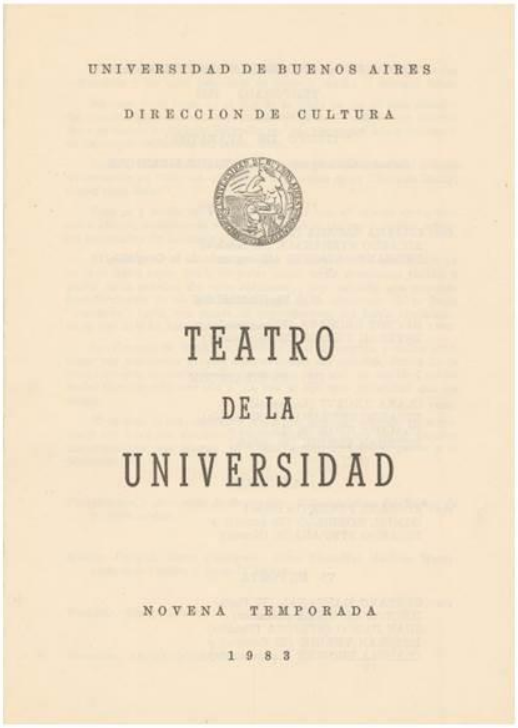
DIRECCION DE CULTURA

TEATRO
DE LA
UNIVERSIDAD
DE
BUENOS AIRES

SEXTA TEMPORADA

1980

Programa – tríptipo (Temporada 1980)



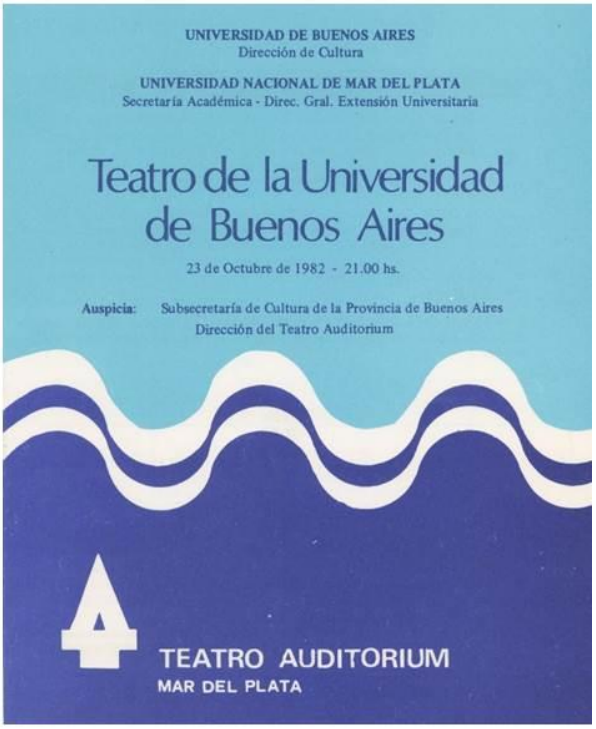
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

DIRECCION DE CULTURA

TEATRO
DE LA
UNIVERSIDAD

NOVENA TEMPORADA

1983



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
Dirección de Cultura

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
Secretaría Académica - Direc. Gral. Extensión Universitaria

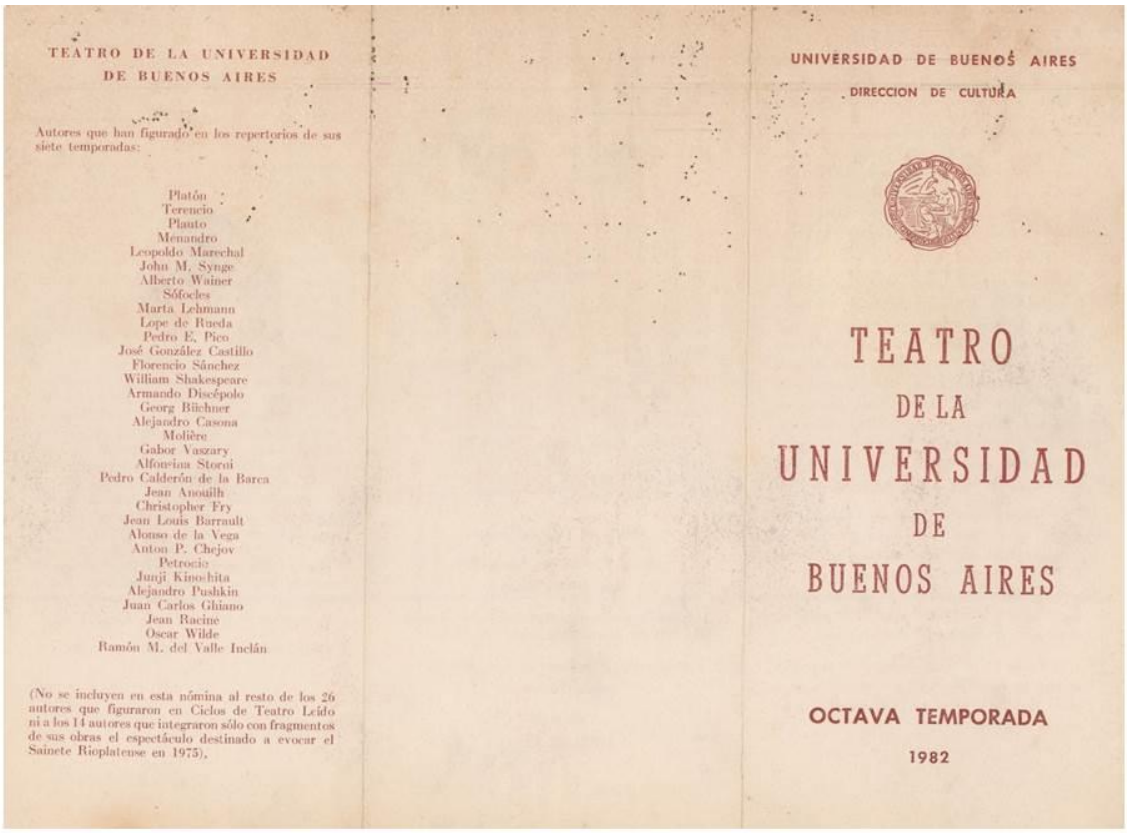
Teatro de la Universidad de Buenos Aires

23 de Octubre de 1982 - 21.00 hs.

Auspicia: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires
Dirección del Teatro Auditorium

TEATRO AUDITORIUM
MAR DEL PLATA

Programas de mano



TEATRO DE LA UNIVERSIDAD
DE BUENOS AIRES

Autores que han figurado en los repertorios de sus siete temporadas:

Platón
Terencio
Plauto
Menandro
Leopoldo Marechal
John M. Synge
Alberto Wainer
Sófocles
Marta Lehmann
Lope de Rueda
Pedro E. Pico
José González Castillo
Florencio Sánchez
William Shakespeare
Armando Discépolo
Georg Büchner
Alejandro Casona
Molière
Gabor Vaszary
Alfonsina Storni
Pedro Calderón de la Barca
Jean Anouilh
Christopher Fry
Jean Louis Barrault
Alonso de la Vega
Anton P. Chejov
Petronio
Junji Kinoshita
Alejandro Pushkin
Juan Carlos Ghiano
Jean Racine
Oscar Wilde
Ramón M. del Valle Inclán

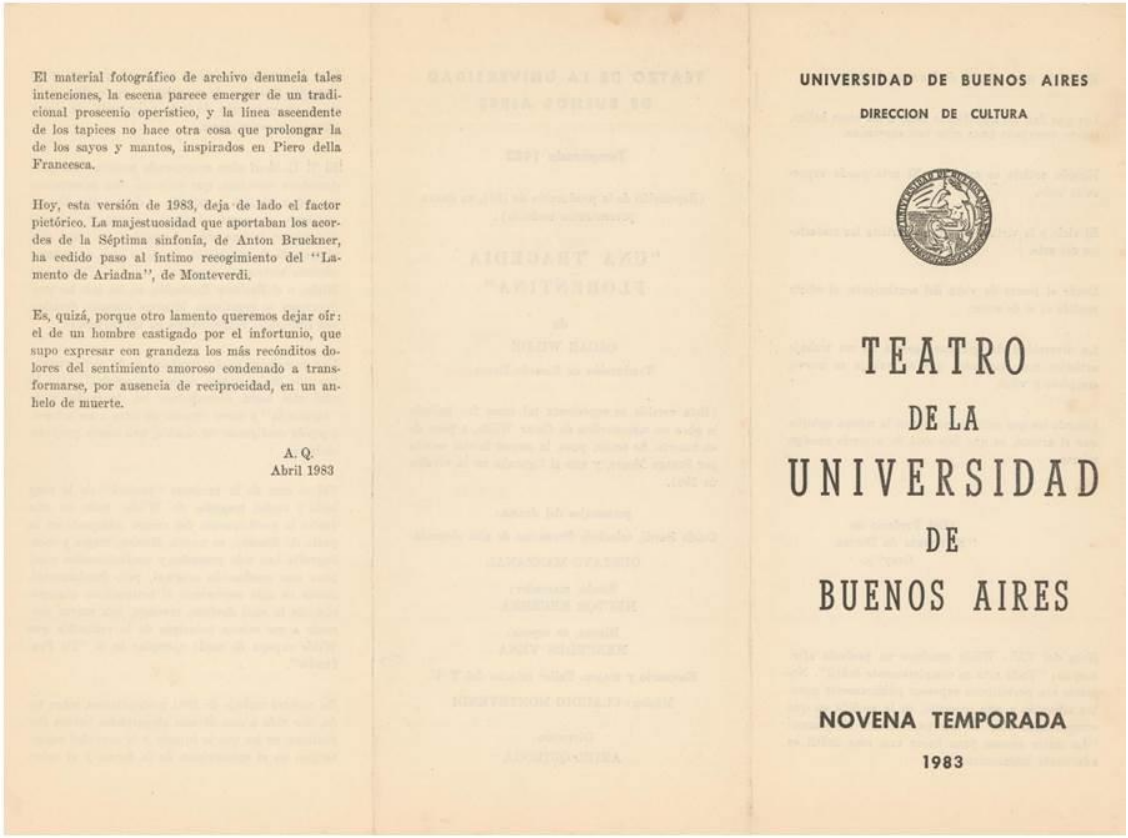
(No se incluyen en esta nómina al resto de los 26 autores que figuraron en Ciclos de Teatro Leído ni a los 14 autores que integraron sólo con fragmentos de sus obras el espectáculo destinado a evocar el Sainete Rioplatense en 1975).

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
DIRECCION DE CULTURA

TEATRO
DE LA
UNIVERSIDAD
DE
BUENOS AIRES

OCTAVA TEMPORADA
1982

Programa – tríptipo (Temporada 1982)



El material fotográfico de archivo denuncia tales intenciones, la escena parece emerger de un tradicional proscenio operístico, y la línea ascendente de los tapices no hace otra cosa que prolongar la de los sayos y mantos, inspirados en Piero della Francesca.

Hoy, esta versión de 1983, deja de lado el factor pictórico. La majestuosidad que aportaban los acordes de la Séptima sinfonía, de Anton Bruckner, ha cedido paso al íntimo recogimiento del "Lamento de Ariadna", de Monteverdi.

Es, quizá, porque otro lamento queremos dejar oír: el de un hombre castigado por el infortunio, que supo expresar con grandeza los más recónditos dolores del sentimiento amoroso condenado a transformarse, por ausencia de reciprocidad, en un anhelo de muerte.

A. Q.
Abril 1983

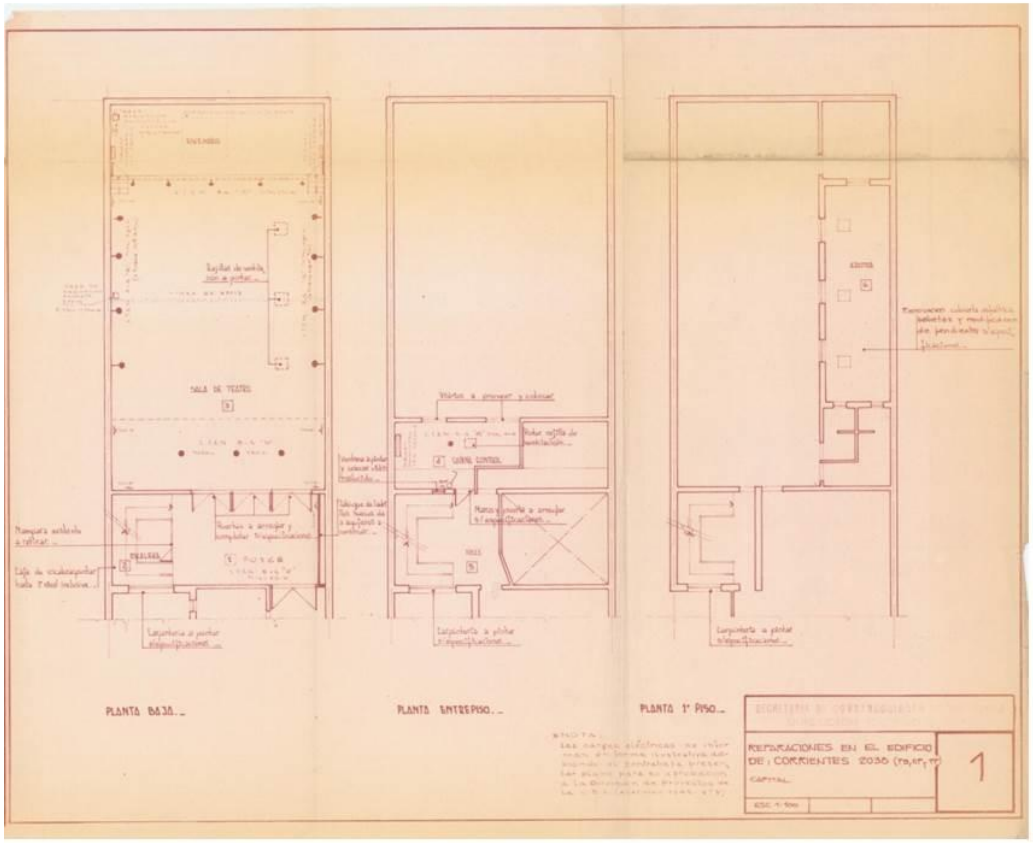
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
DIRECCION DE CULTURA

TEATRO
DE LA
UNIVERSIDAD
DE
BUENOS AIRES

NOVENA TEMPORADA
1983

Programa – tríptipo (Temporada 1983)

Afiche de la Dirección de Cultura de la UBA – (1978)



Plano de las refacciones de la sala de Planta Baja (1979)

El día que mataron a Batman de Daniel Hadis. En escena Daniel Hadis y Eduardo Buosi. Dirección: Ariel Quiroga. 1982.