

## El teatro militante entre lo instituyente y lo institucional. El caso de Arteón en Rosario (1973-1976)<sup>o</sup>

*The militant theater between the instituting and the institutional. The case of Arteón in Rosario (1973-1976)*

María Julia Logiódice\*



31-60

---

### Resumen

El artículo analiza la experiencia de teatro militante de Arteón durante el período 1973-1976. Esta emergió dentro del teatro independiente de Rosario, en el que el componente político y militante estructuraba la conformación misma del circuito. En tal sentido, se examinan las particularidades que asume esta experiencia y la dinámica que traza entre lo institucional y lo instituyente. Para ello, se explora la poética de sus puestas, sus modos de producción, sus políticas de circulación y su relación con las organizaciones políticas de la época. Específicamente, el trabajo se detiene a investigar el proce-

---

### Abstract

This article analyzes the militant theatre experience of Arteón during the period 1973-76. It emerged in the context of the Independent Theatre of Rosario, where the political and militant component structured the very conformation of the circuit. In this sense, we will study the peculiarities of this experience and the dynamics it traces between the institutional and the instituent. To this end, the poetics of its performances, its modes of production, its circulation policies and its relationship with the political organisations of the time are analysed. Specifically, the article analyses the process of union

---

<sup>o</sup> <https://doi.org/10.52292/csh5320244891>

\* Universidad Nacional de Rosario. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0207-2043>. Correo electrónico: [julialogiodice@hotmail.com](mailto:julialogiodice@hotmail.com).

so de institucionalización sindical que lidera el grupo y su vinculación con el Estado provincial y municipal, bajo el supuesto de que Arteón articuló sus prácticas militantes en la esfera independiente, sindical y estatal a partir de un entramado de instituciones que se retroalimentaron y consolidaron su posición hegemónica dentro de la escena local de la época.

**Palabras clave**

teatro militante  
Estado  
sindicatos

institutionalisation led by the group and its articulation with the provincial and municipal state, on the assumption that Arteón articulated its militant practices in the independent, union and state spheres from a network of institutions that fed back and consolidated its hegemonic position within the local scene of the time.

**Keywords**

militant theater  
State  
trade unions

**Fecha de recepción**

30 de noviembre de 2023

**Aceptado para su publicación**

3 de mayo de 2024

## I

Los años sesenta y setenta fueron una época marcada por la valorización de la política, la idea de la inminencia del cambio revolucionario y la certeza de que los intelectuales tenían un rol que cumplir en ello (Gilman, 2012). En el “tercer mundo” la nueva izquierda sobrepuso la oposición entre naciones opresoras y oprimidas a la clásica lucha de clases para afirmar una propuesta de liberación nacional antiimperialista, anticolonialista y anticapitalista. En Argentina, este proceso se caracterizó por una gran polarización social, por el crecimiento de organizaciones revolucionarias —armadas o no— y una presencia insoslayable de las Fuerzas Armadas (FF. AA.) en la vida política que, en el contexto internacional de la Guerra Fría, operaron con el objetivo de garantizar el alineamiento del país al polo occidental capitalista.

En esa época, el circuito de teatro independiente de Rosario tenía apenas unos veinte años. Había comenzado a gestarse a fines de 1941, cuando llegaron a Rosario de la mano de Alberto Rodríguez Muñoz —un director y dramaturgo porteño— los postulados del Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, y con estos la propuesta de crear un teatro nuevo, “revolucionario”, libre de los “vicios del teatro burgués”<sup>1</sup>. Hasta ese momento, la actividad teatral en la ciudad se desplegaba en dos circuitos bien diferenciados: por un lado, las grandes salas del centro que acogían a las compañías profesionales más prestigiosas del país y del mundo; por el otro, los clubes sociales y deportivos donde actuaban los elencos filodramáticos compuestos por vecinos del barrio, quienes de forma *amateur* se presentaban ante su comunidad de amigos, familiares y vecinos. Es decir, un circuito profesional emplazado en el centro de la ciudad con grandes salas en las que los rosarinos se limitaban a ser espectadores o distribuidores de producciones porteñas e internacionales, y un circuito comunitario descentralizado que presentaba producciones

---

<sup>1</sup> Rodríguez Muñoz, Alberto (7 de diciembre de 1942), “El nuevo teatro en Rosario”, *La Capital*, p. 10, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario. Cabe aclarar que este objeto de investigación que hoy construimos como “teatro independiente” ofrece grandes dificultades para ser delimitado. Una de ellas es el deslizamiento entre los términos “independiente”, “experimental”, “de arte”, “libre”, “vocal”, “vocacional”, “no profesional” que los mismos grupos producían al definirse y la prensa reproducía. Básicamente, estos términos eran usados muchas veces de manera indistinta (Tello, 2007; Dubatti, 2012). El teatro independiente se configuró entonces como un fenómeno heterogéneo cuya complejidad aún está en vías de investigación. Sin embargo, según Dubatti, este constituye el aporte más relevante de la Argentina a la cartografía del teatro mundial en la década del 30 y se puede definir como “una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y teórica estéticas propia” (2012: 81). Para ampliar sobre la apropiación de los postulados del teatro independiente en Rosario, cfr. Tello (2021).

mucho más modestas y construía sus escenarios en salones de fiestas o canchas de básquet. Hasta la emergencia del circuito independiente, el circuito comunitario fue casi la única opción para aquellos que querían hacer teatro en Rosario (Logiódice, 2016).

De modo que cuando Muñoz publicó su llamado en el diario para crear un teatro nuevo, acudieron muchos de los integrantes de los grupos filodramáticos, y juntos sentaron los cimientos del circuito de teatro independiente de Rosario. Durante los años cincuenta se fueron formando los primeros grupos que presentaron sus obras en temporadas, se establecieron las primeras salas independientes en el centro de la ciudad y, con ellas, los primeros talleres y escuelas de formación teatral, dando inicio a un incipiente proceso de profesionalización. Todas estas actividades se desarrollaron gracias a la contribución voluntaria, tanto en trabajo como en dinero, de sus integrantes, imbuidos de una “gran carga de mística, de romanticismo” (Freggi *et al.*, 1994: 81).

Es así como la creación del circuito independiente en Rosario trastocó “la institución teatral”<sup>2</sup>, es decir, el ordenamiento que se había dado el teatro en la ciudad, inaugurando un espacio novedoso para la producción local entre lo comunitario y lo profesional. El circuito independiente inició una nueva forma de hacer teatro que se basó en un modo de producción cooperativo y en una ética y retórica militante que asentó su razón de ser en la “misión” de llevar el teatro al pueblo. En efecto, este componente de militancia fue estructural en la organización de las relaciones sociales y los medios de producción de este nuevo circuito (Logiódice, 2018).

Durante el proceso de politización del ámbito cultural en los años sesenta, el teatro rosarino experimentó un notable crecimiento y una renovación de la escena local<sup>3</sup>. El surgimiento de nuevos grupos, las tensiones entre organizaciones de

---

<sup>2</sup> Utilizamos el término “institución teatral” recuperando la noción de “institución arte” elaborada por Peter Bürger (2000), quien refiere con la misma a las condiciones estructurales que asume la organización del arte en la sociedad burguesa, es decir, como “aparato productivo-ideológico del arte”, lo que incluye los modos de producción, distribución y exposición, así como las ideas predominantes sobre el arte en una determinada época. Para profundizar en el ordenamiento del teatro en Rosario y las transformaciones que generó la emergencia del circuito independiente en los modos de producción, distribución y pensamiento sobre el teatro, cfr. Logiódice (2020).

<sup>3</sup> Esta misma dinámica de crecimiento del teatro independiente a comienzos de los años setenta verifica Alonso para la ciudad de Santa Fe, donde el número de estrenos bajó notoriamente entre 1966 y 1971 y comenzó a recuperarse desde 1972. Alonso vincula la recuperación de la actividad entre 1973 y 1975 a la emergencia de un teatro más firmemente político —que se desarrolla en tensión con el teatro arte del modelo independiente— y a la acción promotora del Estado provincial y municipal, aunque para el

izquierda y peronistas, la apuesta por una dramaturgia propia, un desigual proceso de politización y el mayor intento de institucionalización de la actividad teatral en la historia del teatro rosarino fueron las marcas indudables de este período<sup>4</sup>. En este marco, ciertos grupos asumieron formas más directas de intervención y articulación con los partidos políticos y desarrollaron experiencias de lo que Verzero (2013) ha conceptualizado como teatro militante: intervenciones políticas colectivas en las que los actores desempeñaron un papel acorde con la nueva figura del intelectual comprometido, poniendo su trabajo al servicio de la revolución y la socialización de los medios de producción. La autora define el teatro militante de manera múltiple: como una conducta, una forma de vida, un acto y un arma para la transformación social. En tal sentido, el teatro militante no solo implicaba un compromiso revolucionario individual, sino también la organización de colectivos, vínculos políticos o partidarios, relaciones personales, entre otros aspectos. Estas experiencias se caracterizaron por su irregularidad, espontaneidad y su naturaleza semiclandestina o clandestina. Además, se destacaron por crear obras susceptibles de actualización según el curso de los acontecimientos políticos y sociales, y por la autoidentificación de sus participantes como trabajadores de la cultura (Verzero, 2013).

Ahora bien, ¿qué singularidades asumieron estas modalidades del teatro militante en una ciudad en la que el proceso de transformación de la institución teatro no tenía más de veinte años y era parte de las trayectorias vitales de los artistas que

---

autor esto no alteró las formas de estructuración del campo o de relación dentro de la comunidad teatral (Alonso, 2020). En Rosario, según nuestra hipótesis, este proceso sí habría generado una modificación al interior del sector independiente.

<sup>4</sup> Entre los grupos que protagonizaron este período se pueden mencionar: Arteón (1965-actualidad), bajo la dirección de Néstor Zapata; Aquelarre (1965-2011), que con la dirección de Héctor Barreiros estrenó hasta 1976 cerca de 24 obras de los más diversos géneros; el Teatro Experimental de Cámara de Rosario (1965-1974), dirigido por Jorge Velloso Colombes; el CET —Centro de Estudios Teatrales— (1968-actualidad), bajo la dirección de Juan Carlos Rizza; Gente Rosarina de Teatro (1968-s/d), con la dirección de Lauro Campos; Teatro Libre de Rosario (1969-1988), con la dirección de Eduardo Ceballos; el Instituto de Enseñanza Teatral (IDET 1972-1977); el Teatro Universitario (1971-1975), con la dirección de Mirko Buchín; el Ente Teatral Oggi (1973-1976), con la dirección de Walter Pangia; el Teatro del Mercado Viejo (1973-1982), con la dirección de David Eder y Elisenda Seras; el grupo Del Litoral, con la dirección de Norberto Campos y Gladys Temporelli; Teatrika (1972-1983); Escena 75 (1975- 1984?) y Teatro Popular Rosario (1975), con la dirección de Eugenio Filippelli. Todos estos grupos coexistieron y dieron forma a un campo complejo y diverso. En el mismo, y con diferentes grados y posiciones en torno a las formas de articular su actividad con lo político, el Grupo del Litoral, La Ribera y Arteón habrían sido los que atravesaron más intensamente este proceso de politización. Para acceder al listado de obras que produjeron cada uno de estos elencos, cfr. Moreno y Tiberti (2013). Un análisis de la evolución global del sector y sus tensiones internas puede encontrarse en Logiódice (2020).

estaban en actividad? ¿Qué particularidad podemos encontrar en un contexto en el que el componente político y militante estructuraba la conformación misma del circuito? En suma, ¿qué dinámica podemos identificar entre lo institucional y lo instituyente, entre la política y lo político, en un territorio que venía atravesando un profundo proceso de transformación, en un circuito que nace y se despliega en la tarea política de trastocar la distribución de las partes de lo teatral en la ciudad y que alimenta sus prácticas desde una ética militante?

Para abordar estos problemas, asumimos el desafío de pensar la dinámica simultánea entre el orden establecido y el conflicto, o lo que en términos de Mouffe podríamos nombrar como lo político y la política. Según la autora, lo político se refiere al antagonismo constitutivo de las sociedades humanas, mientras que la política comprende el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden y se organiza la coexistencia humana en medio de la conflictividad derivada de lo político (Mouffe, 2007). Siguiendo a Castoriadis (2013), buscamos discernir entre lo instituido, es decir, los aspectos estables y permanentes de lo social, y lo instituyente, que implica una potencia desestabilizadora y la creación de nuevas formas sociales.

Recuperamos estas distinciones no con el propósito de establecer un único significado para la palabra política o relegar ciertas prácticas al ámbito de lo no político o lo extrapolítico, sino para adentrarnos en el dominio huidizo que se entreteje en esta dinámica (De Ipola, 2001). De modo que resaltamos la oposición entre poder y ruptura, entre lo institucional y lo instituyente, con el fin de destacar la ambigüedad y la tensión inherentes a la política, con el supuesto de que en esta polisemia se expresa “el movimiento real de aquello que esa palabra sirve para designar” (Rinesi, 2005: 21). No esperamos separar con ímpetu de disección el ámbito de las instituciones de las prácticas de contestación o impugnación de esos órdenes institucionales. Más bien, buscamos reflexionar sobre el espacio que estas configuran en su devenir. Pretendemos considerar las prácticas de administración del orden y las acciones que buscan impugnarlo como elementos de una misma dinámica política, y profundizar en las interacciones, entrecruzamientos, solapamientos, refuerzos y diferencias que se dan entre ambas para disputar el ordenamiento del teatro en Rosario entre 1973 y 1976. Para examinar estas dinámicas entre lo institucional y lo instituyente —entre la política y lo político—, sugerimos explorar las prácticas de Arteón, un grupo que se distinguió por articular su actividad teatral con una militancia explícita en el peronismo (Di Filippo y Logiódice, 2015).

## II

Arteón nació en 1965 por iniciativa de Néstor Zapata, María Teresa Gordillo y Sara Lindsberg, como un desprendimiento del Teatro Independiente del Magisterio (TIM). Sus primeras actividades estuvieron ligadas a la producción audiovisual, no solo en términos de creación, sino también en lo que respecta a su gestión. En materia teatral, es posible trazar dos etapas en su trayectoria. La primera se desarrolló hasta 1970 y se distinguió por la experimentación con el lenguaje, los modos de construcción dramática y el abordaje de temáticas como la soledad, la existencia, el amor, el sentido de la vida, el individuo, entre otras. Durante esta etapa produjeron seis obras —*Uno mismo* de Juan Carlos Lanza, *Las Goteras* de Rubén Martino, *Sí, soy yo, desde aquí* y *Panfocuss* de Zapata, y *Cosacontagio* y *Pequeña Bárbara*, ambas creaciones colectivas del grupo— e inauguraron dos salas de teatro, una en 1968 en calle Mitre 811 y la otra en 1969 en calle Sarmiento 778, donde reside hasta la actualidad (Di Filippo y Logiódice, 2015).

En 1971, el grupo se estableció durante dos meses en Buenos Aires para presentar temporadas de *Cosacontagio* y *Pequeña Bárbara*. Durante esta estancia, Arteón entró en contacto con líderes de la Juventud Peronista (JP). Según relata Zapata, esta experiencia fue transformadora en cuanto redefinió su concepción de la militancia. Anteriormente, los integrantes del grupo asociaban la militancia con acciones como pegar carteles, distribuir boletas electorales y formar parte de listas políticas en elecciones, es decir, —recuperando los términos de Mouffe— con el plano de la política. Sin embargo, a partir de ese momento, comprendieron que el teatro también podía ser una forma de militancia, al emplear la capacidad poética para transmitir mensajes políticos. Según Néstor Zapata:

La militancia, ¿qué es? Es una actitud de vida, que se asume de forma permanente y para siempre —una vez que la entendés— y que se transforma en tu propia manera de hacer las cosas. Es decir, nosotros hacíamos teatro, entonces nuestra militancia era hacer ese teatro distinto que otros no hacían. Entonces nos dimos cuenta de que teníamos y podíamos militar con el teatro, que era un elemento más poderoso, más concientizador, más llegador que cualquier discurso o afiliación o papel<sup>5</sup>.

Podríamos considerar que durante esta experiencia el grupo descubrió la dimensión de lo político del teatro y con ello amplió su noción de militancia. En otras palabras, transitó desde una visión de la militancia en términos de las prácticas políticas institucionales hacia una que reconoce la especificidad y el poder poético del teatro; una nueva forma de entenderla que sitúa la práctica teatral en el

---

<sup>5</sup> Entrevista a Néstor Zapata realizada por la autora, Rosario, 14 de febrero de 2015.

terreno antagonista de las sociedades humanas. Paradójicamente, el descubrimiento de lo político del teatro —de una dimensión más amplia y específica de la militancia teatral— impulsó a Arteón a unirse a un partido político, es decir, a integrar la práctica teatral a la dinámica del sistema político institucional.

Así, al regresar de ese viaje, quienes integraban el grupo ingresaron a la JP e iniciaron la etapa militante partidaria. Vale decir que la JP constituía uno de los sectores de la izquierda peronista, alentaba ideales revolucionarios, sostenía un discurso antiimperialista y un horizonte de construcción socialista a través del peronismo. Además, promovía la resistencia activa contra el gobierno militar y mantenía diferencias significativas con la burocracia sindical y el sector dialoguista del movimiento, a quienes consideraba como colaboracionistas con el régimen militar.

Durante esta etapa, Arteón creó *Nuestro Pan*, una producción diseñada para representarse al aire libre, que abordaba la explotación de la clase obrera por el imperialismo mediante un lenguaje principalmente gestual. Con esta obra el grupo estableció una nueva estrategia de circulación en colaboración con organizaciones políticas tradicionales, como partidos políticos y agrupaciones estudiantiles. Realizaron actuaciones en centros vecinales, escuelas y unidades básicas en barrios donde el público no solía tener acceso a eventos teatrales. De esta manera, el grupo adoptaba la perspectiva que la izquierda peronista mantenía con respecto a la actividad militante en los barrios y las villas.

Con *Nuestro Pan*, el grupo comenzó una transformación en sus formas de politización. En una entrevista, Néstor Zapata se refería a este proceso señalando:

Los sesenta son años de utopía, son los años de la rebelión, son los años del cambio, de la juventud. Nosotros íbamos a cambiar el mundo, y nuestro enemigo principal era el sistema. Todo estaba mal, el sistema político, el social, el económico, el religioso, el sistema había que cambiarlo, había que pegar un grito de rebeldía, de cambio. Los años setenta son años de una madurez en los cuales uno dice, sí, hay que cambiar un montón de cosas, pero a través de un proyecto político, no sólo a través de un grito y un pataleo. Hay que organizarse políticamente, luchar por la toma del poder. Son décadas muy distintas<sup>6</sup>.

Si durante los años sesenta el grupo centró la politicidad de sus prácticas en la poética, produciendo obras de denuncia para un público mayoritariamente de clase media que coincidía ideológicamente con una visión crítica del sistema, durante los setenta Arteón asumió un lugar en la lucha política organizada,

---

<sup>6</sup> Entrevista a Néstor Zapata realizada por Marilé Di Filippo, Rosario, 10 de febrero de 2009.

pasando del modelo del arte comprometido al arte militante, es decir, desde un modelo asentado en lo político a otro en el que la política organizaba las prácticas<sup>7</sup>. Retomando los términos de Longoni (2007), podemos identificar un tránsito desde la politización en el arte hasta la inclusión del teatro como una herramienta al servicio de un proyecto político estructurado en los términos de la política. Para Arteón, esto implicó transformaciones no solo en el plano de las poéticas, sino también de las prácticas políticas, de gestión, de circulación y de organización del grupo. Y cuando el peronismo asumió el gobierno de la ciudad en mayo de 1973, Néstor Zapata se integró a los equipos encargados de cumplir con la “reconstrucción nacional”. Este acceso a la función pública por parte de Zapata —sobre la que nos detendremos en el siguiente apartado— le permitió al grupo implementar otros modos de producción y militancia —asociados al Estado—, generar puestas de mayor envergadura y llegar a un público más masivo.

El 12 de enero de 1974 Arteón, junto al Grupo Che, estudiantes de Curso Abierto de Teatro y los grupos vocales Contracanto y Música 2, estrenó *Compañero País*, con la dirección de Norberto Campos y Néstor Zapata<sup>8</sup>. La obra se presentaba como una narración de “la experiencia vivida por nuestro pueblo, sus luchas, su dolor y sus esperanzas en los últimos 18 años y las propuestas de este pueblo y su Gobierno en su tránsito hacia la Reconstrucción y la Liberación Nacional”<sup>9</sup>.

*Compañero País* fue una producción de gran envergadura. Se presentó en un teatro circo erigido en los jardines de Canal 5<sup>10</sup>, diseñado con una disposición circular que incluía tribunas y tenía una capacidad para 500 espectadores. La estructura escenográfica, de 17 metros de altura, se realizó con materiales de desecho de la municipalidad, como sillas, faroles, máquinas tragamonedas, etc. Dentro de la

---

<sup>7</sup> Se pueden recuperar las tensiones que atravesó al campo teatral santafecino en torno al teatro militante y al teatro de arte en Alonso (2020) y en Zeiter y Tonon (2023).

<sup>8</sup> El elenco estaba compuesto por Carlos Argarate, Miguel Arriola, Arnaldo Benzai, Norberto Campos, Stella Maris Ciardi, Stella Cistola, Juan Capello, Miguel Daga, Ivonne Fusi, Teresa Gordillo, Raúl Luna, Raúl Mansur, Carlos Medina, Pedro Mendoza, Eduardo Núñez, Cristina Prates, Santiago Rodríguez, Elsa Salomón, Hugo Tejeda, Susana Trentin, Néstor Zapata, José Zeballos, Graciela Calógeno, Catalina Rojas y Gladys Temporelli (“Notable éxito en Rosario de un espectáculo colectivo”, 16 de marzo de 1974, *La Opinión, diario independiente de la mañana*, Archivo personal de Néstor Zapata, Rosario).

<sup>9</sup> Arteón, Grupo Che, Contracanto y Música 2 (1974), [Invitación al estreno de *Compañero País*], Archivo personal Néstor Zapata, Rosario.

<sup>10</sup> Canal 5 de Rosario (hoy Telefe Rosario) y Canal 3 fueron los primeros canales de TV de aire de la ciudad. Canal 5 pertenecía a la empresa Rader S.A. de Radiodifusión, que al momento de su formación estaba conformada por 154 personas. Su licencia fue adjudicada mediante el Decreto 2938 del Poder Ejecutivo Nacional el 23 de abril de 1964, publicado en el *Boletín Oficial de la Nación* el 11 de mayo de 1964, [disponible en <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primer/10845897/19640511>].

escenografía, se destacaba la presencia de cinco cabezudos, una gran lengua roja con el logo de Coca Cola, otros logos de compañías petroleras y las banderas norteamericana e inglesa<sup>11</sup>, que representaban al imperialismo. La obra contó con la participación de 27 actores en escena, una murga y una banda musical. Además, se utilizaron un total de 117 piezas de vestuario y 235 elementos de utilería, todos ellos elaborados de manera cooperativa por los actores y técnicos de la puesta.

Según una nota publicada en el diario *La Opinión*, la envergadura y complejidad de la producción de *Compañero País* “fue posible mediante una organización cooperativa de actores y técnicos, cuya propuesta es el ‘teatro militante’ dirigido al público mayoritario, raras veces interpretado en sus problemas y aspiraciones por los elencos profesionales”<sup>12</sup>. Este modo de producción cooperativo contó además con el auspicio de la Dirección de Cultura de la municipalidad de Rosario y la colaboración de Canal 5, que aportó el espacio físico para el montaje del circo. Además de los aportes para la escenografía, la Dirección de Cultura distribuyó entradas sin cargo en instituciones populares, clubes y bibliotecas, y dispuso de un ómnibus especial que trasladaba a los y las vecinas de los distintos barrios hacia las funciones. Esta forma de producción asociada entre múltiples grupos de teatro militante y una agencia estatal municipal representó una innovación dentro del circuito independiente de la ciudad. Esta colaboración fue posible no solo por la doble participación de Néstor Zapata y Norberto Campos en ambas estructuras, sino también por una concepción compartida sobre el papel militante del teatro.

En la construcción de la trama de la obra, las canciones —grabadas por el grupo Contracanto— desempeñaban un papel central y abarcaban una variedad de ritmos, incluyendo la milonga, el chamamé, la murga, los singles, los triunfos y las vidalas. Además, se publicó el cancionero *Murgas y canciones para cantarle al compañero país* —el único registro del texto dramático al que tuvimos acceso—, en el que se recopilaban las letras de las melodías interpretadas en la puesta<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Barreiros, Héctor (16 de enero de 1974), “Compañero país ha sido dado a conocer”, *La Capital*, p. 15, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario.

<sup>12</sup> “Notable éxito en Rosario de un espectáculo colectivo”, 16 de marzo de 1974, *La Opinión*, diario independiente de la mañana, Archivo personal de Néstor Zapata, Rosario. Las comillas pertenecen al original.

<sup>13</sup> Entre las canciones del cancionero, figuran: “Canción de la villa”, “Milonga de la villa de Juan y María”, “Chamamé de la villa”, “Nueva villa de Juan y María”, “Tema de la canción y represión de los vecinos de barrio El Progreso”, “Murga de los que donan”, “Murga para la clase media”, “Jingles de consumo cotidiano”, “Canción de la clase media”, “Murga para la fábrica”, “Canción del oligarca industrial”, “Tema de la fábrica”, “Murga para el banquete de la patria”, “El triunfo del potro” y “Vidala de la reconstrucción” (Arteón, Grupo Che, Contracanto y Música 2 (enero de 1974), *Murgas y canciones para cantarle al compañero país*, Archivo personal de Gladys Temporelli, Rosario).

El espectáculo combinaba tradiciones populares con técnicas contemporáneas en un estilo circense y burlesco, mediante el cual se delineaban personajes con trazos caricaturescos que encarnaban a diferentes sectores de la realidad política del país<sup>14</sup>. Así, el señor Panchorena Shorton y su señora Avena Regada de Shorton representaban al sector ganadero; el general retirado Severo Represutti, a los militares; la señora Donnadora de Represutti, a las damas de la clase alta que “tranquilizan su conciencia, repartiendo moneditas”<sup>15</sup>; y Mister Good Morning, a la oligarquía industrial, descripta como panzuda, negrera, ladrona y “que no le importa nada la vida del obrero”<sup>16</sup>. También estaba Álvaro Ezequiel Monroco, que personificaba a los políticos conservadores, Johny Oreja y Clarita La Culture, una señora grande y aristocrática identificada con la cultura europea que se paseaba por el escenario con dos perritos, la Televisión y la Radio<sup>17</sup>.

Todos estos personajes centrales trabajaban con coturnos —unos zapatos de hierro que les daban mayor altura y profundizaban su distancia con el pueblo—. También aparecía en escena una clase media embelesada por el consumo, el ascenso social y el dólar, que buscaba distinguirse del “pueblo trabajador”:

Pisando a mis compañeros, pronto yo voy a ascender, un auto poderé comprarme, y un tapado a mi mujer. Y los vecinos de al lado, de la envidia enfermarán, cuando vean con mi sueldo, lo que se puede comprar (...). Yo primero, yo distinto, fachero, muy tuerca, exclusivo soy el mejor y yo me distingo por sobre el pueblo trabajador<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> “Notable éxito en Rosario de un espectáculo colectivo”, 16 de marzo de 1974, *La Opinión*, diario independiente de la mañana, Archivo personal de Néstor Zapata, Rosario.

<sup>15</sup> Arteón, Grupo Che, Contracanto y Música 2 (enero de 1974), “Murga de los que donan”, en *Murgas y canciones para cantarle al compañero país*, Archivo personal de Gladys Temporelli, Rosario.

<sup>16</sup> Arteón, Grupo Che, Contracanto y Música 2 (enero de 1974), “Murga para la Fábrica”, en *Murgas y canciones para cantarle al compañero país*, Archivo personal de Gladys Temporelli, Rosario.

<sup>17</sup> Los nombres de los personajes tenían alusiones claras a personalidades de la época. Así, Clarita La Culture, por ejemplo, refería a Clara Pasafari que era la representante de la cultura en aquella época. Según pudimos reconstruir a partir de las entrevistas a Galdys Temporelli y Cristina Prates, la distribución de los personajes centrales era la siguiente: Severo Represutti (Norberto Campos); Mr. Good Morning (Miguel Daga); Ezequiel Álvaro Monroco (Carlos Medina); Ma. Teresa Grodillo (la radio); Cristina Prates (la televisión) (Cristina Prates, entrevista realizada por la autora, Rosario, noviembre de 2023; Gladys Temporelli, entrevista realizada por la autora, Rosario, noviembre de 2023).

<sup>18</sup> Arteón, Grupo Che, Contracanto y Música 2 (enero de 1974), “Jingles de consumo cotidiano”, en *Murgas y canciones para cantarle al compañero país*, Archivo personal de Gladys Temporelli, Rosario.

Ante la presencia de todos estos personajes negativos, emergía el pueblo como la fuente de esperanza para la reconstrucción del país. Además de ser una figura coral, el pueblo estaba encarnado por Pedro Roca, quien representaba a los obreros, así como por Juan y María, los habitantes de la villa, “fantasmas de la gran ciudad dormida”<sup>19</sup>.

Dentro de la trama, la llegada de Juan Pueblo anunciaba el fin del banquete de quienes venían comiéndose al país<sup>20</sup> y la liberación de los explotados. El triunfo era representado con la llegada de un potro azul y blanco, galopado por el pueblo, “carne de tormenta justicialista”<sup>21</sup>, que traía vientos de cambio. La obra terminaba con una vidala que invitaba al público a formar parte de la reconstrucción del país:

Este país compañero  
hay que volverlo a armar  
tiene las partes dolidas  
de tanto y tanto luchar  
(...)  
Pongamos todas las manos  
con la sangre del amor  
este país compañero  
quiere volverse a parar  
para que no haya pobreza  
para que no haya penar.  
(...)  
La lluvia de la esperanza  
borrará todo el dolor,  
transformaremos el odio  
para cantarle al amor.  
Unamos todos los cuerpos  
para salvar su pasión  
la dignidad del trabajo

---

<sup>19</sup> Arteón, Grupo Che, Contracanto y Música 2 (enero de 1974), “Milonga de la villa de Juan y María”, en *Murgas y canciones para cantarle al compañero país*, Archivo personal de Gladys Temporelli, Rosario.

<sup>20</sup> “Al pueblo le afanaron las partes del pastel, lo morfaron como propio, lo tragan con placer, pero miren bien señores, la joda acabará, porque viene Juan Pueblo y se van a atragantar” (Arteón, Grupo Che, Contracanto y Música 2 (enero de 1974), “Murga para el banquete de la patria”, en *Murgas y canciones para cantarle al compañero país*, Archivo personal de Gladys Temporelli, Rosario.

<sup>21</sup> Arteón, Grupo Che, Contracanto y Música 2 (enero de 1974), “El triunfo del potro”, en *Murgas y canciones para cantarle al compañero país*, Archivo personal de Gladys Temporelli, Rosario.

transformará ese dolor  
la dignidad del trabajo  
transformará este dolor<sup>22</sup>.

La poética se enfocaba en crear un lenguaje simple y una textualidad explícita que enfatizaba la dimensión política de los personajes y el contexto histórico. Una propuesta que limitaba la ambigüedad y construía una oposición clara entre el pueblo que luchaba por la liberación y los sectores que habían devorado al país. A partir de un lenguaje esquemático y burlesco, la puesta buscaba una toma de partido por parte del espectador a favor del peronismo y el proyecto de la reconstrucción nacional. En este sentido, la apelación a la emoción resultaba central para generar los procesos de identificación y reconocimiento a los que apuntaba esta poética.

*Compañero País* instauró una disputa con el teatro profesional y otros sectores del circuito independiente, no solo desde lo estético y lo temático, sino también desde sus modos de producción. Con una afiliación ideológica explícita al justicialismo, se asoció al Estado municipal para proponer —en un lenguaje explícito, emotivo y popular— una lectura de la historia del país anclada en el antagonismo entre explotadores y explotados, en la que el movimiento peronista y el líder ocupaban un rol central para la liberación nacional.

Esta línea estética se continuó con *Los de ajuera son e' palo*, un trabajo de teatro, circo y música estrenado en julio de 1975 como “humilde homenaje, a la memoria inmortal del Tte. Gral. Perón, en el mes aniversario de su desaparición física, simplemente porque su pensamiento inspiró esta obra”<sup>23</sup>. Si bien no tenemos mayores datos de esta puesta, a partir del programa de mano en el que se reproducían tres canciones de la obra, podemos acercarnos a los rastros de su poética. Los tres textos recurrían a una métrica gauchesca para exponer la necesidad de enfrentar al colonialismo/imperialismo/extranjero desde la construcción de un nosotros nacional/latinoamericano. La gráfica de la obra, con la puerta de un rancho de paja y madera cerrada para “los de ajuera”, reforzaba esta construcción de un nosotros dominado/nacional:

Esta historia ya empezó  
Colonio Colonialista,

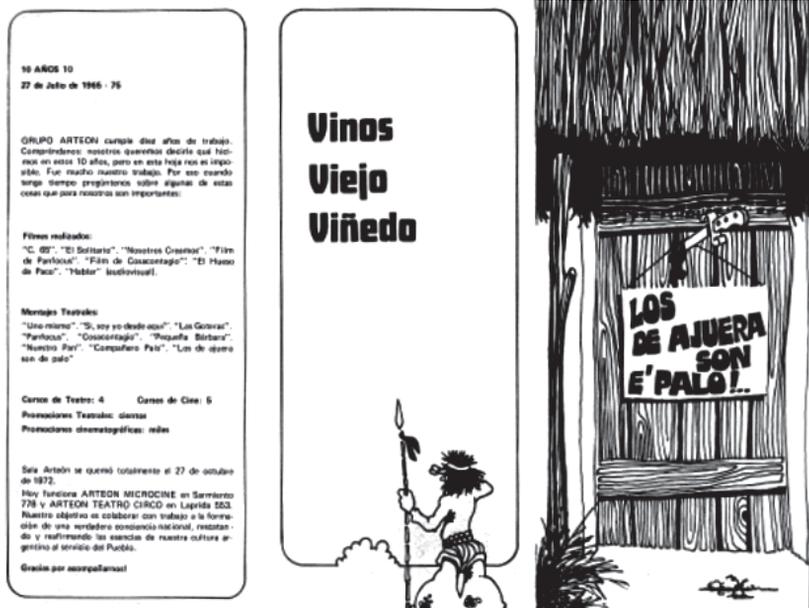
---

<sup>22</sup> Arteón, Grupo Che, *Contracanto y Música 2* (enero de 1974), “Vidala de la reconstrucción”, en *Murgas y canciones para cantarle al compañero país*, Archivo personal de Gladys Temporelli, Rosario.

<sup>23</sup> Arteón (1975), [Programa de mano de la obra *Los de ajuera son e' palo*], Archivo personal de Néstor Zapata, Rosario. Actuaban Frida Hermann, María Teresa Gordillo, Sara Lindberg, Miguel Daga, Verónica Meotto, José Quintana y Carlos Medina, bajo la dirección de Zapata.

Extranjero, Imperialista,  
Guay si te alcanzan hermano,  
Compañeros argentinos  
Latinoamericanos.  
Hay que enfrentar a Colonios  
y no queda otro camino:  
unidos... unidos o dominados<sup>24</sup>.

Figura n° 1: Programa de mano de la obra *Los de ajuera son e' palo*



Fuente: Archivo personal Néstor Zapata.

La obra buscaba trazar continuidades históricas para enmarcar las disputas y estrategias políticas que tensionaban al movimiento peronista, apoyando la opción por la unión del movimiento.

Y esta historia se acabó,  
pero aún quedan en pie

<sup>24</sup> Arteón (1975), "Tema inicial de Colonio", en [Programa de mano de la obra *Los de ajuera son e palo*], Archivo personal de Néstor Zapata, Rosario.

colonios ...colonialistas,  
imperios ...imperialistas  
Y esta historia se acabó!  
Guay que se metan hermano,  
que te arrancan de las manos  
la alegría y el País!  
Que esta historia te recuerde  
que hay que sacarlos de encima  
de la América Latina,  
compañeros Argentinos!  
Juntos la historia empezamos  
y juntos la terminamos  
compañeros argentinos  
la terminamos unidos,  
unidos o dominados<sup>25</sup>.

Retomando la dicotomía entre “unidos o dominados” expresada por Perón, la obra planteaba la imperiosa tarea de expulsar a los extranjeros/imperialistas/colonialistas y de integrar a la lucha a los compañeros “dominados”. Por ejemplo, en el tema “Los de ajuera son e’ palo”, se afirmaba:

Nosotros te pedimos compañero,  
que la lucha final del dominado  
no te encuentre con los ojos hacia abajo  
solitario en tu piel como un esclavo.  
Nosotros te pedimos compañero,  
que la lucha final del dominado  
nos encuentre estrellados contra el cielo,  
unidos! Todos juntos! Liberados!  
Que tu sangre corra por la historia,  
nosotros te pedimos compañero  
denunciando asesinos en tu grito  
a quienes fueron “de palo” extranjeros<sup>26</sup>.

Esta disputa implicaría entonces no solo la denuncia de los “asesinos” “de palo” extranjeros, sino también que la sangre de los dominados “corra por la historia”. Si bien no hay una referencia explícita a la lucha armada, la presencia de la vio-

---

<sup>25</sup> Arteón (1975), “Tema final de Colonia”, en [Programa de mano de la obra *Los de ajuera son e palo*], Archivo personal de Néstor Zapata, Rosario.

<sup>26</sup> Arteón (1975), “Tema de los de ajuera son de palo”, en [Programa de mano de la obra *Los de ajuera son e palo*], Archivo personal de Néstor Zapata, Rosario.

lencia en la política aparece enunciada como recurso para la liberación y, a su vez, como arma del colonialismo.

Sabrás que la espada mata  
nativo americano  
que mató muerte de sangre  
de Pueblo en lucha,  
Compañeros argentinos  
Latinoamericanos<sup>27</sup>.

Al igual que en *Compañero País*, la obra proponía una lectura de la historia en clave nacionalista, antiimperialista y latinoamericanista. Trazaba una disputa política desde un lenguaje directo y festivo, y finalizaba con un llamado al espectador para asumir la historia y la política como un destino colectivo. Ambas obras tuvieron una vocación militante desde el peronismo y asumieron al teatro como una herramienta al servicio de la liberación nacional. El compromiso político con esta causa condicionó su poética, sus modos de producción y circulación. Estos modos de hacer se desarrollaron, además, mediante procesos planificados y estuvieron integrados en una extensa red institucional que buscaba acercar el teatro a un público barrial que, por lo general, estaba excluido de los circuitos teatrales. Esta dimensión institucional y planificada diferenciaría las prácticas de Arteón de las de otros grupos cuyas acciones se dieron de forma espontánea o semiclandestina<sup>28</sup>.

### III

En 1973, tras casi veinte años de proscripción, el peronismo retornó al poder a nivel nacional, provincial y municipal, respaldado por sectores que abarcaban desde la derecha hasta la izquierda del movimiento e incluían a actores extrapartidarios. Esto permitió la participación —desigual y conflictiva— de sus diferentes facciones en el ámbito gubernamental. Recordemos que, durante este período, las disputas entre los sectores de la izquierda peronista y sindicales ortodoxos alcanzaron altos niveles de conflictividad y violencia política, lo que se trasladó a la conformación misma de los equipos de gobierno.

---

<sup>27</sup> Arteón (1975), “Tema de los de ajuera son de palo”, en [Programa de mano de la obra *Los de ajuera son e palo*], Archivo personal de Néstor Zapata, Rosario.

<sup>28</sup> En este sentido, las prácticas de Arteón se diferenciaron de las del grupo Octubre, cuyos integrantes generaron obras abiertas, marcadas por una mayor espontaneidad. Para ampliar sobre las experiencias de los grupos Octubre, Once al Sur, el trabajo de Boal en la Argentina, La Podestá y Libre Teatro Libre entre 1969 y 1975, cfr. Verzero (2013).

En Santa Fe, la situación resultó especialmente compleja en cuanto la definición de las candidaturas provinciales había generado un espacio de confrontación entre distintos grupos del peronismo, que se dividió para las elecciones. Algunos sectores tradicionales, que no estaban de acuerdo con la estrategia frentista de Perón, postularon a Alberto Bonino como candidato, mientras que los sectores más combativos del movimiento, junto con dirigentes “tradicionales” del peronismo provincial, respaldaron la fórmula de Sylvestre Begnis-Cuello dentro del Frente Justicialista de Liberación (FREJULI). Según Ponisio (2023), el actor sindical —en particular, dos gremios destacados dentro de las “62 Organizaciones Peronistas” como el Sindicato de la Carne liderado por Luis Rubeo y la Unión Obrera Metalúrgica (UOM)— desempeñó un papel fundamental en la organización del FREJULI santafesino, otorgando a los líderes sindicales un importante peso en la política provincial y local.

En mayo de 1973 asumió como gobernador Carlos Sylvestre Begnis —representante del Movimiento de Integración y Desarrollo (MID)— y como vicegobernador, Eduardo Cuello —quien era secretario general de las 62 Organizaciones y representaba los intereses de la UOM—<sup>29</sup>. En cuanto al área de cultura, esta se vio atravesada por una gran inestabilidad, ya que tuvo, en menos de tres años, tres ministros y tres secretarios. Como titular del Ministerio de Educación y Cultura, se desempeñó el escribano Juan Miguel Naput, desde mayo de 1973 a mayo de 1975; luego, el profesor Nestor Cappellini hasta septiembre de 1975, y, cuando buena parte de los funcionarios peronistas decidieron dejar de colaborar con el gobernador y se retiraron de sus cargos, asumió Olga Alarcón de Foschi, hasta el golpe de Estado de marzo de 1976. También, durante este gobierno, se estableció por primera vez una Subsecretaría de Cultura, independiente de la de Educación, bajo la dirección de Marcos Miguel Casco, un hombre del peronismo apoyado por la UOM de Santa Fe que respondía al vicegobernador<sup>30</sup>.

A nivel municipal, se replicó lo sucedido en el espacio provincial y ganó la intendencia el FREJULI, que llevaba como candidato a Rodolfo Ruggeri, un histórico militante peronista. Este conformó un equipo de gobierno con los distintos actores

---

<sup>29</sup> Cuello fue fundador del Sindicato de Trabajadores del Automóvil Club Argentino y de la CGT Auténtica, y asesor gremial de la seccional Santa Fe de la UOM (“Biografía de Sylvestre Begnis y Eduardo Cuello”, 25 de mayo de 1973, *La Capital*, p. 2, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario; “Asumieron la conducción del Gobierno de esta provincia el doctor Carlos Sylvestre Begnis y el señor Eduardo F. Cuello”, 26 de mayo de 1973, *La Capital*, p. 3, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario; “Hubo varias sorpresas en la conformación de los elencos oficiales”, 26 de mayo de 1973, *La Tribuna*, p. 2).

<sup>30</sup> Según refiere Campana (1999), la gestión de Casco se vio dificultada debido a que las disposiciones que dictaba como subsecretario muchas veces no eran refrendadas por resoluciones ministeriales o decretos de gobierno.

políticos y sindicales que habían apoyado su candidatura: las 62 Organizaciones, históricos militantes peronistas y algunos grupos de la amplia juventud del movimiento, como el Frente Estudiantil Nacional y la Juventud Peronista Regional II. En materia cultural, la Secretaría de Gobierno y Cultura comenzó a ser conducida por Ricardo Bianchi, un gremialista del Sindicato Molinero propuesto por las 62 Organizaciones; la Subsecretaría quedó en manos de Eleazar Zapata, un peronista histórico y padre de Néstor Zapata<sup>31</sup>; y se nombró a Jorge Nardi como director general de Cultura.

En este marco, Néstor Zapata fue designado por primera vez como funcionario público tanto en el ámbito municipal como provincial. Se desempeñó como subdirector de Cultura de la ciudad de Rosario y director administrativo y personal técnico de la Comedia Provincial de Teatro desde noviembre de 1974 a marzo de 1976<sup>32</sup>. Su acceso al gobierno significó, además, la puerta para otros y otras militantes peronistas que, con diferentes grados de responsabilidad, se fueron incorporando al Estado:

En el 73 nosotros entramos en contacto con las autoridades del PJ provincial y nos dan un espacio en cultura. Yo, junto con Jorge Nardi, me hago cargo de lo que en ese entonces era la Dirección Municipal de Cultura (...) *desde allí lo primero que hago es nombrar a todos los que puedo como empleados de Cultura*. Ahí lo traemos a Norberto Campos, que estaba en banda porque en Buenos Aires la gente de La Tendencia había sido marginada. Allí empiezan a trabajar Carlos Medina, Nano Bezan, otro compañero que viene de la provincia de Buenos Aires y se suma al Sindicato. (...) Otros como Emilio entran con contratos. Y se van sumando a la militancia. Y ahí nació nuestro grupo político que se llamaba JP Brigada de Trabajo y nuestro grupo gremial que se llamó SISTTEA<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> "Asumió sus funciones el nuevo subsecretario de Gobierno y cultura de la municipalidad", 30 de mayo de 1973, *La Capital*, p. 5, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina "Dr. Juan Álvarez", Rosario; "Asumió ayer sus funciones el intendente municipal, profesor R. Ruggeri", 25 de mayo de 1973, *La Capital*, p. 3, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina "Dr. Juan Álvarez", Rosario; "Profesor R. Ruggeri puso en funciones a sus colaboradores", 26 de mayo de 1973, *La Capital*, p. 3, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina "Dr. Juan Álvarez", Rosario; "En el Concejo Municipal asumirá su cargo el profesor R. Ruggeri", 25 de mayo de 1973, *La Capital*, p. 2, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina "Dr. Juan Álvarez", Rosario. Para un análisis detallado de las internas del gobierno municipal y las políticas de empleo como mecanismo de disputa política y sindical, cfr. Ponisio (2023).

<sup>32</sup> [Certificado de trabajo emitido por el Ministerio de Educación y Cultura de Santa Fe] (14 de mayo de 1985), Archivo personal de Néstor Zapata, Rosario.

<sup>33</sup> Entrevista a Néstor Zapata realizada por la autora, Rosario, 14 de febrero de 2015.

En este testimonio de Zapata puede corroborarse cómo la posibilidad de nombrar empleados en el Estado fue uno de los mecanismos utilizados para disputar poder y controlar espacios dentro de la administración municipal (Poniso, 2023). Asimismo, resulta significativo que en todas las entrevistas realizadas el trabajo estatal, el teatral, el gremial y el barrial aparecían como espacios porosos de una misma militancia. Para los integrantes de Arteón —al igual que para la mayoría del sector independiente rosarino—, la voluntad de una intervención política militante no entraba en conflicto con la posibilidad de hacerlo a través del Estado. Es más, estos artistas compartieron la noción estatista e instrumental de la política de casi todas las opciones políticas de la época que vieron en la ampliación de la intervención estatal una vía para la emancipación (Lechner, 1995). En tal sentido, compartieron la visión organicista y estadocéntrica de la “comunidad organizada” alentada por el peronismo (Buchrucker, 1987), según la cual las nociones de país, nación y patria coincidían bastante armónicamente con el concepto monolítico de Estado<sup>34</sup>.

A nivel provincial, durante este período se profundizó la inserción del teatro en la esfera estatal. Se incluyó por primera vez al teatro dentro del organigrama del Ministerio de Educación y Cultura a partir de la creación del Departamento de Teatro, Cine y Audiovisual con sus secciones de Cine y Audiovisual, Títeres, Teatro de Sordos, Literatura infantil y Promociones Teatrales. En la capital santafesina, los hechos relevantes fueron la consolidación del Elenco Provincial del Teatro de Sordos y la contratación regular de personal para el Elenco Estable de Muñecos (Alonso, 2020). Estos intentos de promover un teatro popular a través de elencos oficiales tuvieron su iniciativa más importante en la creación, en 1974, de la Comedia Provincial de Teatro, con sede en Rosario<sup>35</sup> y bajo la dirección de Zapata. Según el testimonio de Zapata, la decisión de establecer la sede de esta institución fue fruto de una negociación muy dura con el Dr. Casco, quien cedió que residiera en Rosario, pero se reservó la potestad de elegir el jurado y el director artístico. La Comedia Provincial fue conformada por concurso de antecedentes y oposición, seleccionada por un jurado con representación de diversas organizaciones del medio<sup>36</sup>, y tuvo una actividad continua hasta el golpe de

---

<sup>34</sup> El teatro rosarino nunca se afirmó en la independencia del Estado, es más, compartió con este su razón de ser y se articuló alternativamente con los diferentes gobiernos provinciales, según la identidad política de dos sectores en disputa: por un lado, un sector más identificado con la izquierda tradicional y, por el otro, el sector peronista liderado por Zapata. Para ampliar sobre la relación del teatro independiente de Rosario y el Estado, cfr. Logiódice (2015).

<sup>35</sup> Según refiere Campana, la Comedia fue creada por disposición N° 58/74 del 19 de junio y ratificada por el decreto N° 5251/74 (1999: 117).

<sup>36</sup> El jurado estaba compuesto por dos representantes de la Secretaría de Cultura Provincial —José María Junges y Jorge Copes, jefe del departamento de Teatro, Cine y Audiovisual de

Estado, realizando funciones en Rosario y giras por ciudades y pueblos del interior de la provincia<sup>37</sup>.

Existieron otras acciones tendientes a la institucionalización del teatro, como los Talleres Abiertos —una iniciativa conjunta de la Subsecretaría de Cultura de la provincia y la Dirección Municipal de Cultura— en vistas a la creación de escuelas municipales en distintas especialidades artísticas. Todas estas políticas generaron una inserción laboral formal en el Estado para actores y actrices vinculados a la militancia peronista, y, con ella, la posibilidad de sostenerse económicamente de la actividad. Posiblemente haya sido en el ámbito municipal en el que estos sectores lograron una mayor penetración y apropiación de la estructura estatal. Así, en varias entrevistas, aparecía la referencia a “Cultura” como un espacio de reunión y circulación habitual para los y las teatreros peronistas.

El sindicato fue otro de los espacios de militancia liderado por Zapata que logró nuclear a una gran cantidad de teatreros y donde se terminó de estabilizar la hegemonía del sector peronista sobre el de la izquierda tradicional. Vale señalar que Zapata fue delegado de la Asociación Argentina de Actores Regional Rosario y Zona Sur (AAA)<sup>38</sup> y, desde allí, participó activamente en el debate por la Ley Nacional de Teatro.

A principios de los años 70, la AAA con asiento en Buenos Aires estaba trabajando en un anteproyecto de ley que proponía un Directorio centralizado y una distri-

---

la subsecretaría—, dos de la Asociación Argentina de Actores —Néstor Nocera, de Buenos Aires, y Lelio Incrocci por la filial local—, Ana Rivas por la Sociedad Argentina de Autores de Argentina (Capital Federal), Elisa Strahum de la Asociación Argentina de Directores de Teatro (Capital Federal) y el director contratado de la Comedia, Alejandro Anderson. Y el elenco quedó conformado por Emilo Lensky, Guerino Marchesi, Walter Pangia, Norma Pellegrino, Daniel Ricart, Graciela Braganolo, Norberto Campos, José Alberto Fanto, Liliana González y Perla Mabel Trillas (“Designaron artistas en el Teatro Provincial”, 6 de noviembre de 1974, *La Capital*, p. 10, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario; “Firmaron contratos para la Comedia Teatro Provincial”, 18 de noviembre de 1974, *La Capital*, p. 12, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario).

<sup>37</sup> Entre sus producciones se cuentan: *Los mirasoles* de J. Sánchez Gardel, con la dirección de Anderson; *Entre bueyes no hay cornadas* de J. González Castillo, con la dirección de Guerino Marchesi; *Mustafá* de Armando Discépolo, con la dirección de Guerino Marchesi y Norberto Campos; y *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal, con la dirección de Edgar Salomón (“Comedia Provincial”, 12 de abril de 1975, *La Capital*, p. 11, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario; “Reaparece en la fecha la Comedia Provincial”, 19 de abril de 1975, *La Capital*, p. 11, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario; “Presentación de la Comedia Provincial”, 27 de julio de 1975, *La Capital*, p. 11, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario).

<sup>38</sup> “Reunión en la A. de Actores”, 6 de enero de 1974, *La Capital*, p. 11, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario.

bución presupuestaria proporcional a la cantidad de habitantes. Esto provocó un gran malestar en las provincias debido a que dejaba a las zonas más despobladas en una situación de desventaja frente a Buenos Aires. A raíz de ello, desde Córdoba —y con una participación activa de Eduardo Di Mauro— se convocó a dos Congresos Nacionales para reunir a representantes teatrales del país y debatir el proyecto (Di Mauro, 2010). Cuando la AAA nacional —presidida por Juan Carlos Gené— convocó al III Congreso Nacional de Trabajadores de Teatro en Villa Giardino, la confrontación entre la central y los representantes del interior se intensificó. Y en agosto de 1974, en una conferencia realizada en Buenos Aires, Néstor Zapata junto a Eduardo Di Mauro, Pedro Asquini —secretario general de la Asociación de Directores Teatrales— y Rafael Barrientos —presidente de la Federación de Teatros de la provincia de Buenos Aires— anunciaron el objetivo de crear una institucionalidad paralela a la AAA: la Federación Argentina de Trabajadores del Teatro (FATTA). El objetivo de esta era promover la Ley Nacional de Teatro, declarando que “ambos instrumentos contribuirán a una definitiva descentralización de la actividad teatral en el país y a lograr la subsiguiente integración cultural y la unificación de los esfuerzos de los trabajadores de teatro de todo el país para responder a la lucha por la liberación en el plano de la cultura popular”<sup>39</sup>. Finalmente, en noviembre de 1974, en la sala Evita<sup>40</sup> de Rosario se realizó el IV Congreso Nacional de Trabajadores de Teatro, con la participación de 18 delegaciones de 13 provincias<sup>41</sup>, y se creó la FATTA:

Porque entendemos que el interior argentino ha venido sufriendo un proceso de colonización y dependencia cultural, así como la carencia de un proyecto que unificara en lugar de aislar sus regiones entre sí: es que nos proponemos revertir totalmente ese proceso, hasta alcanzar el estado que permita la concreción plena de las expresiones surgidas de sus hombres, de su sentir, de su realidad<sup>42</sup>.

En el Congreso se trazaron los objetivos de la FATTA, se firmó el acta constitutiva y se eligieron sus autoridades: secretario general, Néstor Zapata; secretario adjunto, Fernando Arce (de la Asociación Gremial Tucumana de Trabajadores del

---

<sup>39</sup> “Reunión en Buenos Aires de Trabajadores de Teatro”, 20 de agosto de 1974, *La Capital*, p. 10, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario.

<sup>40</sup> Actualmente Plataforma Lavardén, ubicada en Mendoza 1085. La sala, previamente denominada “Rosario”, fue rebautizada como “Evita” durante el gobierno provincial de 1973.

<sup>41</sup> “Trabajadores del Teatro inician hoy su Congreso”, 14 de noviembre de 1974, *La Capital*, p. 11, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario; “Quedó Inaugurado el IV Congreso de Trabajadores Teatrales”, 15 de noviembre de 1974, *La Capital*, p. 11, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario.

<sup>42</sup> FATTA (1974), [Programa del IV Congreso Nacional de Trabajadores del Teatro], Archivo personal Néstor Zapata, Rosario.

Teatro); secretario gremial y mutual, Rafael Barrientos (de la Federación de Teatros de la Provincia de Buenos Aires); secretario de cultura, Eduardo Di Mauro (del Sindicato de Trabajadores del Teatro de Córdoba); secretario de prensa y actas, Roberto Dariens (de la Asociación de Directores teatrales de Córdoba); secretario de finanzas, Gregorio Nachman (de la Asociación de Actores Marplatenses); vocal de finanzas, María Saavedra (Asociación Salteña de Actores); vocal de gremiales, Edmundo Asfora (de la Asociación Jujeña de Directores, Actores y Técnicos del Teatro); vocal de cultura, Ernesto Suárez (Asociación de Actores de Mendoza); vocales suplentes, Alba Castillo (Movimiento Unificado de Artistas Peronistas de Capital Federal), Rubén Arce (Asociación Chaqueña de Actores) y Walter Rizzo (Asociación Puntana de Teatro); integrantes de la Comisión revisora de cuentas, María Marta Soto Dávila (Asamblea Permanente de Trabajadores del Teatro de Corrientes), Daniel Armando Nassif (Asamblea Provincial Permanente de Trabajadores del Teatro de Santiago del Estero) y Raúl Almirall (Grupo Teatrales de la Provincia de La Pampa)<sup>43</sup>. Es decir, la FATTA articuló a organizaciones teatrales de distintas provincias del país en un armado político federal que le disputó a la AAA la representatividad de los trabajadores del teatro y el contenido del desarrollo cultural que la ley buscaba impulsar.

Zapata lideró este proceso de organización político sindical a nivel nacional, apoyándose en los recursos que le proporcionaba su participación en el gobierno y el liderazgo que había construido dentro de Rosario y la región sur de la provincia. Así, para la organización del Congreso se armó una comisión con integrantes del sindicato y se contó con cuantiosos recursos económicos que cubrieron no solo el alojamiento en hotel de todos los participantes, sino también sus comidas, paseos y actividades culturales. Este financiamiento se logró a partir del aporte de diferentes sectores de la política nacional, provincial y municipal<sup>44</sup>. La cantidad de apoyos que se articularon para organizar el congreso dan cuenta del amplio

---

<sup>43</sup> “Trabajadores del Teatro finalizaron su Congreso”, 20 de noviembre de 1974, *La Capital*, p. 11, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario.

<sup>44</sup> Se contó con aportes del Ministerio de Bienestar Social de la Nación, a partir de su Departamento de Promociones Comunitarias, de la Comisión de Educación y Cultura de la Cámara de Diputados de la Nación —a partir de los aportes de la diputada Silvana Rota— y del Fondo Nacional de las Artes. A nivel provincial, con los aportes del Ministerio de Educación y Cultura de la provincia de Santa Fe, de la Cámara de Diputados de la provincia —a través de Rubén Dunda—, de la Subsecretaría de Cultura de la provincia —a partir del apoyo de Marcos Casco— y del Banco Provincial de Santa Fe. Dentro de los aportantes de nivel municipal, el programa del Congreso menciona al intendente Rodolfo Ruggeri; al secretario de Gobierno y Cultura, Blas Tano; al subsecretario de Gobierno y Cultura, Eleazar Zapata; al Director General de Cultura, Jorge Nardi; al Director de Turismo, Antonio Merli, y al asesor coordinador de Turismo Social, Rubén Plaza. FATTA (1974), [Programa del IV Congreso Nacional de Trabajadores del Teatro], Archivo personal Néstor Zapata, Rosario.

entramado institucional y político del que participaba Zapata, Arteón y, a través de ellos, toda una red de trabajadores y trabajadoras afiliadas al sindicato, cuya inserción y amplitud territorial se amplificó a partir de la FATTA.

Con el propósito de formalizar la existencia de la FATTA, se emprendió el proceso de establecerla legalmente como una entidad sindical de segundo grado. Para ello, era necesario obtener la adhesión de tres entidades de primer grado. Se inició un proceso de disputa con la AAA por la personería gremial en diversos territorios del país, y se logró obtenerla en la ciudad de Córdoba, en Mar del Plata —mediante la creación del Sindicato de Actores Marplatenses (SAMA)— y en Rosario —con la creación del Sindicato Santafesino de Trabajadores del Teatro (SISTTEA)—.

En 1975, en una asamblea extraordinaria —con representantes de Rosario, Rafaela, Santo Tomé, Carcarañá, Cañada de Gómez y Villa Gobernador Gálvez— se aprobó el Estatuto definitivo del sindicato y se resolvió nombrarlo como Sindicato Santafesino de Trabajadores del Teatro, convocar a elecciones, fijar una cuota mensual de 5 pesos y un aporte sindical obligatorio del 5 %. Con esta medida, SISTTEA buscaba generar una caja propia que permitiera el financiamiento de la institución y la actividad en la ciudad<sup>45</sup>.

En las elecciones del 19 de abril de 1975 resultó ganadora la lista “Unidad” con 148 votos contra 10 en blanco, siendo elegido como secretario general, Néstor Zapata; secretario adjunto, Walter Pangia; secretario gremial, Eduardo Cincuemani; secretario de cultura, Norberto Campos; secretario mutual, Félix Rubén Gueler; secretario administrativo, Jorge Lo Cascio; secretaria de prensa y actas, Ruth Margot Siah, y secretario de organización e interior, Arnaldo Belizán<sup>46</sup>. Finalmente, en diciembre de 1975, luego de una inspección realizada por el Ministerio de Trabajo de la Nación en la que se constató la existencia de 13 afiliados a la AAA y 450 afiliados en SISTTEA, esta obtuvo la personería gremial<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Según el testimonio de Cristina Prates, la disputa por el 5 % fue otro de los nudos de conflicto con la AAA, debido a que desde Rosario se criticaba que el descuento del 5 % que se realizaba en las funciones teatrales en la ciudad no quedara para la sede local del sindicato y se derivara a la sede central (Cristina Prates, entrevista realizada por la autora, Rosario, noviembre de 2023).

<sup>46</sup> Junta Electoral (21 de abril de 1975), *Acta del Escrutinio y Puesta en Posesión de Autoridades de SISTTEA*, Archivo personal Néstor Zapata, Rosario. “Han elegido sus autoridades los trabajadores del teatro”, 27 de abril de 1975, *La Capital*, p. 11, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario. “Sus autoridades elegirá Actores”, 19 de abril de 1975, *La Capital*, p. 11, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario.

<sup>47</sup> Ministerio de Trabajo de la Nación (25 de diciembre de 1975), *Resolución N° 452/75* [Otorga la personería gremial al Sindicato Santafesino de Trabajadores del Teatro], Archivo personal de Néstor Zapata, Rosario.

Según el testimonio de Zapata, a través de la labor sindical, buscó superar la confrontación entre peronismo y antiperonismo que afectaba al sector teatral local, incorporando al armado de SISTTEA a algunos grupos de teatro independiente tradicional identificados con la izquierda, específicamente con el Partido Comunista. Para ello, motorizó una alianza sustentada en la búsqueda de beneficios para el sector, tales como espacios de publicidad en la peatonal, subsidios municipales, la creación de una Comedia Municipal y de una Comedia Provincial, contratos de trabajo, etc. Si bien algunos sectores del teatro independiente mantuvieron su oposición a la gestión peronista, este método permitió ampliar la adhesión a SISTTEA y consolidar el liderazgo de Zapata.

Esta estrategia se afirmaba en la concepción que había lanzado Eduardo Di Mauro para la FATTA, según la cual la entidad no podía pensarse como un sindicato, ya que no tenía “fuente de trabajo regular ni patronos”<sup>48</sup> y, por consiguiente, el objetivo debía centrarse en crear una profesión y fuentes dignas de trabajo. Esto se plasmó en el acta fundacional de la FATTA, que estableció entre sus objetivos “crear y dignificar nuestras fuentes de trabajo; y propender al desarrollo de la actividad teatral y afines, fundamentalmente en las zonas que carecen de la misma”<sup>49</sup>. Zapata orientó su construcción política a crear una profesión teatral. Facilitadas por su inserción en el campo de la política institucional, estas acciones fortalecieron la organización del sector a través de SISTTEA y FATTA. Estas entidades fueron centrales en la lucha por la promulgación de la Ley Nacional de Teatro; acusaron la falta de integración, la dependencia y la colonización cultural de la AAA y promovieron una distribución federal del poder y los recursos para el desarrollo teatral del país.

Al producirse el golpe de Estado de 1976, este proceso de consolidación institucional del teatro que se venía desarrollando de la mano de los gobiernos peronistas a nivel provincial y municipal se interrumpió violentamente. Se reemplazaron todas las autoridades gubernamentales, se disolvió la Comedia Provincial, se implementó la Ley de Prescindibilidad con el objetivo de lograr “un real y concreto proceso depurativo de la Administración Pública”<sup>50</sup> y se despidió a la mayoría de los trabajadores y las trabajadoras incorporados en el período 1973-1976. A nivel nacional, se restauró la personería exclusiva de la AAA y se negó la personería gremial de la FATTA. Sin embargo, durante la dictadura militar Arteón

---

<sup>48</sup> Entrevista a Néstor Zapata realizada por la autora, Rosario, 14 de febrero de 2015.

<sup>49</sup> FATTA (mayo de 1979), *Teatro Nacional. Unidad Informativa cultural de FATTA* [Revista de circulación nacional elaborada por FATTA], n° 6, p. 2, Archivo personal de Galdys Temporelli, Rosario.

<sup>50</sup> Art. 3 de la Ley 21.274 (29 de marzo de 1976), publicado en el *Boletín Oficial* el 2 de Abril de 1976, [disponible en <http://www.saij.gov.ar/21274-nacional-Inn0000405-1976-03-29/123456789-0abc-defg-g50-40000ncanyel?>].

no solo siguió en actividad, sino que se transformó en uno de los espacios de resistencia más importantes de la ciudad. Por su parte, la FATTA siguió activa como una red informal que permitió las giras de los grupos —e información— por el interior del país.

## Conclusión

Arteón participó de la certeza de que se podía militar con el teatro y compartió con otras experiencias de la época la voluntad de insertar sus prácticas en la lucha política. Sus integrantes se identificaron como trabajadores del teatro y construyeron una poética popular con un lenguaje directo que recurría al humor y la sátira para proponer una lectura de la historia nacional en términos antiimperialistas. A su vez, implementaron novedosas políticas de producción y circulación al trabajar con el Estado y organizaciones políticas y estudiantiles, para llegar a un público masivo, fundamentalmente de los barrios de la ciudad.

El rasgo inédito que diferencia a Arteón de otras experiencias militantes fue su intensa vocación institucional. Arteón insertó sus prácticas en la esfera independiente, sindical y estatal a partir de una trama de instituciones que se retroalimentaron y consolidaron su posición hegemónica dentro de la escena local. Indudablemente, un actor clave en este proceso fue Néstor Zapata, quien se desempeñó como director de Arteón, subdirector de Cultura del Gobierno municipal, director administrativo de la Comedia Provincial y secretario general de SISTTEA y FATTA. Desde esta triple inscripción —grupo, sindicato y Estado—, Zapata ocupó el centro de este entramado y ejerció un liderazgo que contribuyó a redefinir la inserción del teatro rosarino en el Estado y la escena política teatral nacional.

Este proceso de institucionalización fue acompañado por un amplio sector del circuito independiente —fundamentalmente vinculado al peronismo— que encontró en estas políticas las posibilidades de mejorar sus condiciones de trabajo, vivir económicamente de la actividad, amplificar la llegada a nuevos públicos e integrarse regionalmente a través de la FATTA.

Si bien el teatro rosarino nunca se jactó de ser independiente del Estado y se desarrolló desde una ética militante, la singularidad de este período radicó en haber logrado la articulación más sólida y directa con el sistema político. De esta manera, se conformó un entramado en el que los límites entre lo sindical, lo partidario, lo independiente y lo estatal se diluían por una lógica política que permeaba todas las prácticas. Paradójicamente, las energías instituyentes que configuraron las experiencias del teatro militante aportaron al teatro rosarino una resonancia inédita en la política institucional.

## Bibliografía

### Fuentes

#### – Entrevistas

Cristina Prates, entrevista realizada por la autora, Rosario, noviembre de 2023.

Gladys Temporelli, entrevista realizada por la autora, Rosario, noviembre de 2023.

Néstor Zapata, entrevista realizada por la autora, Rosario, 14 de febrero de 2015.

Néstor Zapata, entrevista realizada por Marilé Di Filippo, Rosario, 10 de febrero de 2009.

#### – Fuentes documentales

Arteón, Grupo Che, Contracanto y Música 2 (1974), [Invitación al estreno de *Compañero País*], Archivo personal Néstor Zapata, Rosario.

Arteón, Grupo Che, Contracanto y Música 2 (enero de 1974), *Murgas y canciones para cantarle al compañero país*, Archivo personal de Gladys Temporelli, Rosario.

Arteón (1975), [Programa de mano de la obra *Los de ajuera son e' palo*], Archivo personal Néstor Zapata, Rosario.

[Certificado de trabajo emitido por el Ministerio de Educación y Cultura de Santa Fe] (14 de mayo de 1985), Archivo personal de Néstor Zapata, Rosario.

Decreto n° 2938 del Poder Ejecutivo Nacional (23 de abril de 1964), mediante el cual se concede licencias de TV en Rosario, *Boletín Oficial de la Nación*, [disponible en <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/10845897/19640511>].

FATTA (1974), [Programa del IV Congreso Nacional de Trabajadores del Teatro], Archivo personal Néstor Zapata, Rosario.

FATTA (mayo de 1979), *Teatro Nacional. Unidad Informativa cultural de FATTA* [Revista de circulación nacional elaborada por FATTA], n° 6, p. 2, Archivo personal de Gladys Temporelli, Rosario.

Junta Electoral (21 de abril de 1975), *Acta del Escrutinio y Puesta en Posesión de Autoridades de SISTTEA*, Archivo personal Néstor Zapata, Rosario.

Ley 21.274 (29 de Marzo de 1976), *Boletín Oficial de la Nación*, [disponible en <http://www.saij.gob.ar/21274-nacional-Inn0000405-1976-03-29/123456789-0abc-defg-g50-40000ncanyel?>].

Ministerio de Trabajo de la Nación (25 de diciembre de 1975), *Resolución N° 452/75* [Otorga la personería gremial al Sindicato Santafesino de Trabajadores del Teatro], Archivo personal de Néstor Zapata, Rosario.

– *Fuentes periodísticas*

“Asumieron la conducción del Gobierno de esta provincia el doctor Carlos Sylvestre Begnis y el señor Eduardo F. Cuello”, 26 de mayo de 1973, *La Capital*, p. 3, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario.

“Asumió ayer sus funciones el intendente municipal, profesor R. Ruggeri”, 25 de mayo de 1973, *La Capital*, p. 3, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario.

“Asumió sus funciones el nuevo subsecretario de Gobierno y Cultura de la Municipalidad”, 30 de mayo de 1973, *La Capital*, p. 5, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario.

“Biografía de Silvestre Begnis y Eduardo Cuello”, 25 de mayo de 1973, *La Capital*, p. 2, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario.

“Comedia Provincial”, 12 de abril de 1975, *La Capital*, p. 11, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario.

“Designaron artistas en el Teatro Provincial”, 6 de noviembre de 1974, *La Capital*, p. 10, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario.

“En el Concejo Municipal asumirá su cargo el profesor R. Ruggeri”, 25 de mayo de 1973, *La Capital*, p. 2, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario.

“Firmaron contratos para la Comedia Teatro Provincial”, 18 de noviembre de 1974, *La Capital*, p. 12, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario.

“Han elegido sus autoridades los trabajadores del teatro”, 27 de abril de 1975, *La Capital*, p. 11, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”, Rosario.

Héctor Barreiros (16 de enero de 1974), "Compañero país ha sido dado a conocer", *La Capital*, p. 15, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina "Dr. Juan Álvarez", Rosario.

"Hubo varias sorpresas en la conformación de los elencos oficiales", 26 de mayo de 1973, *La Tribuna*, p. 2, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina "Dr. Juan Álvarez", Rosario.

"Notable éxito en Rosario de un espectáculo colectivo", 16 de marzo de 1974, *La Opinión, diario independiente de la mañana*, Archivo personal de Néstor Zapata, Rosario.

"Presentación de la Comedia Provincial", 27 de julio de 1975, *La Capital*, p. 11, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina "Dr. Juan Álvarez", Rosario.

"Profesor R. Ruggeri puso en funciones a sus colaboradores", 26 de mayo de 1973, *La Capital*, p. 3, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina "Dr. Juan Álvarez", Rosario.

"Quedó Inaugurado el IV Congreso de Trabajadores Teatrales", 15 de noviembre de 1974, *La Capital*, p. 11, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina "Dr. Juan Álvarez", Rosario.

"Reaparece en la fecha la Comedia Provincial", 19 de abril de 1975, *La Capital*, p. 11, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina "Dr. Juan Álvarez", Rosario.

"Reunión en Buenos Aires de Trabajadores de Teatro", 20 de agosto de 1974, *La Capital*, p. 10.

"Reunión en la A. de Actores", 6 de enero de 1974, *La Capital*, p. 11, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina "Dr. Juan Álvarez", Rosario.

Rodríguez Muñoz, Alberto (7 de diciembre de 1942), "El nuevo teatro en Rosario", *La Capital*, p. 10, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina "Dr. Juan Álvarez", Rosario.

"Sus autoridades elegirá Actores", 19 de abril de 1975, *La Capital*, p. 11, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina "Dr. Juan Álvarez", Rosario.

"Trabajadores del Teatro finalizaron su Congreso", 20 de noviembre de 1974, *La Capital*, p. 11, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina "Dr. Juan Álvarez", Rosario.

"Trabajadores del Teatro inician hoy su Congreso", 14 de noviembre de 1974, *La Capital*, p. 11, Hemeroteca de la Biblioteca Argentina "Dr. Juan Álvarez", Rosario.

### **Bibliografía referida**

Alonso, Luciano (2020), "Trayectos y articulaciones socio-políticas en el teatro independiente santafecino, 1966-1984", *Prohistoria*, nº 34, pp. 219-247.

Buchrucker, Cristian (1987), *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana.

Bürger, Peter (2000), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.

Campana, Jorge (1999), *Crónica sobre la política cultural de los gobiernos santafesinos: (1920-1999)*, Rosario, Ediciones Culturales Santafesinas.

Castoriadis, Cornelius (2013), *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona, Tusquets.

De Ipola, Emilio (2001), *Metáforas de la política*, Rosario, Homo Sapiens.

Di Filippo, Marilé y Logiódice, María Julia (2015), "De la militancia a la institucionalización. La experiencia de Arteón en los setenta", *Telón de fondo*, vol. 22, pp. 1-13.

Di Mauro, Eduardo (2010), *Memorias de un titiritero Latinoamericano*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Dubatti, Jorge (2012), *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos - Fundación OSDE.

Freggi, Sara et al. (1994), *Eugenio Filippelli, Trotatablas. Crónica de una obstinación*, Buenos Aires, Ediciones Asociación Argentina de Actores.

Gilman, Claudia (2012), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Lechner, Norbert (1995), *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política*, México, Fondo de Cultura Económica.

Logiódice, María Julia (2015), "Políticas teatrales en Santa Fe (1940-1989). Articulaciones entre teatro independiente rosarino y Estado Provincial", *Revista SAAP*, vol. 9, nº 1, pp. 75-92.

---- (2016), "La trama teatral rosarina. La emergencia del circuito independiente como un espacio de tensión entre el profesional y filodramático", *Historia Regional*, nº 35, pp. 81-97.

----- (2018), "Artistas/ Militantes/ Trabajadores. Figuraciones y apuestas por un teatro nacional y popular en la Rosario de los ochenta", en Lucca, Juan Bautista y Di Lorenzo, Leonardo (comps.), *Memoria e identidad en las artes escénicas rosarinas*, Rosario, Glosa Ediciones, pp. 29-51.

----- (2020), *Teatro y política en Rosario, 1976-1987*, Tesis de doctorado, Buenos Aires, FLACSO, Sede Académica Argentina, [disponible en <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/17390>].

Longoni, Ana (2007), "Vanguardia y revolución. Ideas fuerza en el arte argentino de los 60/70", *Arte y Revolución. Brumaria, prácticas artísticas, estéticas y políticas*, n° 8, pp. 61-78.

Moreno, Oscar y Tiberti, Omar (2013), *Crónica de una utopía teatral. Los teatros independientes de Rosario y sur de la provincia de Santa Fe (1924- 1983)*, Rosario, UNR Editora.

Mouffe, Chantal (2007), *En torno a lo político*, México, Fondo de Cultura Económica.

Ponisio, Mariana (2023), "El municipio como un terreno de disputas. Las políticas de empleo y el reparto de poder durante el tercer gobierno peronista. Rosario, 1973-1976", *Sociohistórica*, n° 52, pp. 1-19.

Rinesi, Eduardo (2005), *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*, Buenos Aires, Colihue.

Tello, Clide (2007), "Rosario, Santa Fe (1940-1959)", en Pellettieri, Osvaldo (coord.), *Historial de teatro argentino en las provincias*, Vol. II, Buenos Aires, Galerna /INT.

----- (2021), *Historia del teatro en Rosario: 1900-1959*, Rosario, UNR Editora.

Verzero, Lorena (2013), *Teatro Militante. Radicalización artística y política en los años '70*, Buenos Aires, Biblos.

Zeiter, Melina y Tonon, María Cecilia (2023), "Entre musas e inspiraciones. Cine, teatro y artes plásticas en Santa Fe (1960-2000)", en Alonso, Luciano (coord.), *Historias de Santa Fe, de la ciudad moderna a la actualidad. Tomo 2. Modernización, desarrollo y conflictos en una capital de provincia*, Santa Fe, UNL - Santa Fe ediciones, pp. 207-227.