

# Hacer teatro en dictadura. Estrategias, acomodamientos y disidencias en Santa Fe, Argentina

Performing Theater under the Dictatorship. Strategies,  
Accommodations, and Dissent in Santa Fe, Argentina

**Luciano Alonso**

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

lpjalonso8@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5728-9747>

---

Recibido: 26 de marzo de 2025 - Aceptado: 5 de septiembre de 2025

## **CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO /CITATION**

Luciano Alonso, "Hacer teatro en dictadura. Estrategias, acomodamientos y disidencias en Santa Fe, Argentina", *Hispania Nova*, número extraordinario 2026: 159-178.

DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2026.9426>

## **DERECHOS DE AUTORÍA**

Copyright: © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.es>

---

\* Este texto se inscribe en los Proyectos de Investigación CAI+D 2024 "Historia del presente. Estudios de casos y problemas teóricos-metodológicos – Segunda Etapa", UNL y PEICID-2023-158 "Terror de Estado, cultura represiva y resistencias en Santa Fe durante la última dictadura militar", Provincia de Santa Fe.

## Resumen

Como se destaca en un creciente conjunto de investigaciones recientes, las producciones y representaciones teatrales no solo fueron objeto de represión y censura durante la última dictadura militar argentina, sino que también operaron como lugares de manifestación de disidencias. Analizando el caso de la ciudad de Santa Fe y su conurbación, es posible apreciar cómo los agentes individuales y colectivos del ámbito teatral se movieron en un constante juego de restricciones y habilitaciones con las autoridades de los niveles local y provincial, en el marco de una gubernamentalidad autoritaria. Profundizando los acercamientos realizados en trabajos anteriores, el presente texto se propone estudiar las estrategias seguidas por algunos integrantes del espacio cultural santafesino frente a las políticas públicas en la materia y ofrecer conceptualizaciones que permitan comprenderlas.

## Palabras clave

Gubernamentalidad, Comunidad Teatral, Disidencia, Resistenz, Eigen-Sinn, Institución Teatro.

## Abstract

A growing body of recent research demonstrates that theatrical productions and performances were not only subject to repression and subject to censorship during Argentina's last military dictatorship, but also served as spaces for the expression of dissent. In the case of the city of Santa Fe and its conurbation, it is possible to appreciate how individual and collective actors in the theatrical field navigated a constant interplay of restrictions and authorizations with local and provincial authorities. Building on the approaches undertaken in previous works, this paper aims to study the strategies followed by some members of the Santa Fe cultural space in the face of public policies and offer conceptualizations that allow for their understanding.

## Keywords

Governmentality, Theatre Community, Dissent, Resistenz, Eigen-Sinn, Theatre Institution.

## Introducción

Los estudios sobre la dictadura militar argentina vienen mostrando la complejidad y vitalidad del campo cultural durante el período 1976-1983, así como el rol socio-político de diversas experiencias artísticas. En la última década un conjunto de investigaciones se ha enfocado en el teatro, evidenciando que las artes escénicas no solo fueron objeto de represión y censura, sino que también operaron como espacios de disidencias y críticas, en situaciones locales difíciles de reducir a una única clave interpretativa<sup>1</sup>. El presente trabajo se inscribe en esa tendencia, dando continuidad a indagaciones sobre las experiencias teatrales de la ciudad de Santa Fe y su zona de influencia y ahondando en las relaciones que una comunidad artística laxa y en constante transformación estableció con –y a veces contra– las autoridades de los niveles local y provincial del gobierno.

Bajo el terror de Estado no pudo desarrollarse un teatro de clara oposición a la dictadura, pero sí es factible identificar la emergencia de subjetividades disidentes y de prácticas que de una u otra manera contestaban a una gubernamentalidad autoritaria local-regional. Las acciones que muchas veces las mismas autoridades consideraban disruptivas, pueden ser aprehendidas con el concepto alemán de *Resistenz*. Más que una lucha política abierta o una oposición organizada a un régimen que se ven reflejadas en la noción de *Widerstand* –traducible claramente al castellano como “resistencia”–, el vocablo *Resistenz* supondría un rechazo parcial y limitado, o disidencias y divergencias respecto de las decisiones oficiales. De ahí su utilidad para aludir a un amplio abanico de conductas, sen-

---

1. V. g. Jean Graham-Jones, *Exorcizar la historia. El teatro argentino bajo la dictadura* (Buenos Aires: Inteatro, 2017); María Julia Logiódice, “Teatro y política en Rosario, 1976-1987” (Tesis Doctoral en Ciencias Sociales, FLACSO Argentina, 2020); Ramiro Manduca y Eugenio Schcolnicov, “‘El fin de la infancia’: Las giras internacionales del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar argentina”, *Quinto Sol*, n° 3/28 (2024): 1-21 y “Usos productivos de la escena oficial. Una mirada sobre las gestiones del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar (1976-1983)”, *Páginas*, n° 42 (2024): 1-24; Lorena Verzero, “Prácticas teatrales bajo dictadura: transformaciones, límites y porosidades de los espacios”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, n° 2/ 11 (2016): 87-109.

timientos o incluso actitudes pasivas que salían de las normas imperantes y que fueron analizadas en anteriores acercamientos al teatro santafesino bajo la dictadura<sup>2</sup>.

Sin desmedro de la utilidad de esa categoría, es también observable que algunos de los agentes implicados parecen haber admitido las condiciones socio-políticas que afrontaban, no quizás con naturalidad, pero sí con la certeza de que no podían hacer mucho o que no les correspondía. Quienes se desempeñaron en agrupamientos teatrales y en instituciones vinculadas como ser colegios profesionales, asociaciones vecinales, bibliotecas o sindicatos, no solo actuaron en los intersticios del poder dictatorial, sino que también se ajustaron a los márgenes de lo que podía o no podía hacerse. En multitud de situaciones sus acciones podrían pensarse en términos de disidencias, pero en otras simplemente se trataba de seguir reproduciendo la vida cotidiana, los desempeños artísticos o profesionales y la organización de las actividades culturales. En ese sentido no carece de interés la noción de *Eigen-Sinn* elaborada por Alf Lüdtke, que trata de dar cuenta de la coexistencia de prácticas y actitudes de conformidad o cooperación con las autoridades con otras de desapego, desinterés o contradicción. Como lo plantean Cabana y Hernández, las posibilidades de traducción del término alemán son extremadamente plurales: autoconfianza, autoconciencia, sentido de sí mismo, dominio reservado / limitado, obstinación, cabezonería, sentido propio, individualismo y dignidad<sup>3</sup>. Esa amplitud semántica permite captar la capacidad de agencia de personas que no querían “resistir” a un poder dictatorial, pero que mantenían sus esquemas de percepción y de acción, vivían experiencias propias y significativas en un mundo que pretendía controlarlas y lo hacían no como entes individuales sino en el seno de procesos colectivos de socialización y dominación.

Por otra parte, en las sociedades capitalistas la producción y representación de obras teatrales se inscribe en la lógica de separación entre el arte y la vida o entre la esfera de la cultura y la reproducción material. Esa escisión puede funcionar como un cimientito que permita a los agentes concebir su actividad artística como algo ajeno a lo que ocurre en otras instancias. Lo que podemos definir como la “institución teatro” –por asimilación con la “institución arte” teorizada por Herbert Marcuse– puede entonces coexistir con la acción de poderes políticos de diversa índole. Ello no es contradictorio con la noción de *Eigen-Sinn* sino que permite pensar las situaciones concretas desde una lógica estructural complementaria de la mirada agencial<sup>4</sup>.

---

2. La distinción entre *Widerstand* y *Resistenz* en Ian Kershaw, *La dictadura nazi. Problemas y perspectivas de interpretación* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2004), capítulo 8. Su aplicación en Luciano Alonso, “Teatro en transición. Dramaturgia, política y relaciones sociales en Santa Fe (Argentina), entre la última dictadura y la transición democrática”, *RBBA - Revista Binacional Brasil Argentina*, n° 2/6 (2017): 116-147, y Luciano Alonso, “Trayectos y articulaciones socio-políticas en el teatro independiente santafesino, c. 1966-1984”, *Prohistoria* n° 34 (2020): 219-247.

3. Ana Cabana Iglesia y Claudio Hernández Burgos, “Lidiar con el franquismo cotidiano. El concepto de *Eigen-Sinn* y las interacciones sociales en el contexto de una dictadura”, *Ayer*, n° 133 (2024): 148. Véase también Alf Lüdtke (editor), *The History of Everyday Life. Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life* (Princeton: Princeton University Press, 1995).

4. Herbert Marcuse, *Cultura y sociedad* (Buenos Aires: Sur, 1978), capítulo “Acerca del carácter afirmativo de la cultura” y Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010).

Esas categorías hacen a lo que se da en llamar el análisis de las “actitudes sociales”, respecto de la última dictadura argentina y de otros regímenes autoritarios. Noción también polisémica, que alude a comportamientos variados, conductas reactivas, predisposiciones a actuar de una u otra manera frente a situaciones determinadas, es decir, a actividades y posicionamientos que pueden ir en términos extremos de la aceptación consensual de la dominación a la resistencia más encarnizada. Pero que, huelga decirlo, normalmente se ubican en situaciones intermedias: en las extensas “zonas grises” y las contradicciones inmanentes a la vida cotidiana.

Teniendo en cuenta esas cuestiones, el presente texto presenta una secuencia que inicia con una caracterización del panorama teatral santafesino hacia 1975-1983<sup>5</sup>. En los siguientes dos apartados se analizan las derivas de las políticas culturales de los gobiernos provincial y municipal y el grado de afectación que supusieron para distintos agentes individuales y colectivos de la comunidad teatral, haciendo foco en los años de 1976-1979. Por último, se abordará el caso específico de la gestión del Teatro Municipal “1º de Mayo” y de su segunda Sala “Leopoldo Marechal”, para recuperar en las conclusiones posteriores las categorías analíticas aludidas.

### **Mutaciones y constantes del panorama teatral santafesino**

La ciudad de Santa Fe, capital de la provincia del mismo nombre, es una localidad de rango medio que hacia mediados de la década de 1970 contaba en su conurbación con unos 350.000 habitantes. Rosario, situada en el sur provincial, era (y es) más populosa y activa en materias económica y cultural, pero Santa Fe destacaba no solo por ser la sede del poder político sino además por constituir un nudo de comunicaciones. Esa conectividad se expresó en el plano cultural y hacia los años de 1950-1970 la localidad experimentó una expansión de las actividades artísticas y literarias, acompañadas y en gran medida promovidas por los niveles local y provincial del Estado y por la Universidad Nacional del Litoral (UNL).

En el ámbito teatral, pueden señalarse una serie de transformaciones estético-políticas que marcaron el paso desde los primeros años '70 a mediados de los '80 en la zona

---

5. Además de los artículos citados en la nota 2, la información general sobre agrupamientos, obras presentadas y datos personales proviene de los Diarios *El Litoral* (en adelante *EL*) y *Nuevo Diario*, de Perla Zayas de Lima, *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino* (Buenos Aires: Galerna, 1990), Osvaldo Pellettieri (director), *Historia del teatro argentino en las provincias*, I (Buenos Aires: Galerna, 2005) y Roberto Schneider y Verónica Bucci (compiladores), *Inventario del teatro independiente de Santa Fe*, II (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2013); de los sitios web Alternativa Teatral (<http://www.alternivateatral.com>), Teatro del Pueblo (<http://www.teatrodelpueblo.org.ar>) y Asociación de Trabajadores del Estado –ATE Santa Fe, Sección “Artistas Santafesinos” (<http://www.ate.org>); de blogs, LinkedIn y Facebook personales (María Rosa Pfeiffer, Osvaldo Pettinari, Jorge Ricci, Julio Beltzer, Oscar Caamaño, Fabián Rodríguez, Mauricio Dayub), de los obituarios a Juan Carlos Rodríguez F., Matías Rodríguez, Jorge Delconte, Jorge Ricci, Jorge Taverna Irigoyen y Jorge Reynoso Aldao (Diario *El Litoral*, <http://www.lt10.com.ar> y similares); de las memorias de Florentino Sánchez en línea en [www.sepaargentina.com.ar](http://www.sepaargentina.com.ar); de folletos y fotos depositados en el Archivo de la Memoria de la Provincia de Santa Fe (en adelante AMPSF) y en el Archivo del Teatro Municipal de Santa Fe y de distintas entrevistas que se citan en un apartado final. Para no entorpecer la lectura, las notas al pie se limitan a cuestiones que se entiende necesario convalidar especialmente.

santafesina. No habiendo teatro comercial en la localidad, hacia el inicio de ese ciclo era manifiesta una diferenciación entre grupos teatrales dedicados por un lado al “teatro de arte”, más preocupado por los medios expresivos y la calidad de las obras representadas, y por el otro a un “teatro militante”, más vinculado con espacios de activismo político de las izquierdas peronistas y marxistas. Obviamente esta es una caracterización esquemática, en tanto que los agrupamientos de teatro independiente podían transmitir mensajes políticos –aun sin tener eso como objetivo– y los agrupamientos que se orientaban explícitamente hacia lo político no carecían de experimentación formal<sup>6</sup>. Pero aunque quienes integraban la comunidad teatral pudieran moverse fluidamente entre diversas experiencias y la distinción se opacara, es útil para diferenciar una tendencia orientada a la propaganda política de aquel otro amplio conjunto de elencos más preocupados por las facetas del entretenimiento y la estética<sup>7</sup>. Ya durante el gobierno justicialista de 1973-1976 fue extinguiéndose paulatinamente la vertiente teatral de carácter militante, lo que puede apreciarse en la disminución de obras comprometidas, en la desarticulación de elencos, en el exilio o la retracción de la participación de varios agentes individuales y en el ejercicio de la censura previa por un área específica de la Municipalidad de Santa Fe. Desde 1976 se clausuraron definitivamente esas experiencias y posteriormente el reordenamiento del campo político a la salida de la dictadura no se traduciría en un retorno de las anteriores vinculaciones entre arte y política, sino en adhesiones ideológicas más matizadas, solidaridades cambiantes y obras teatrales más metafóricas.

Por su parte, lo que aquí se define como teatro de arte se superponía en gran medida con el “teatro independiente”, con una gran variedad de experiencias de muy diversa calidad interpretativa y escenográfica. Al interior de esa amplia corriente aparecieron grupos que tuvieron posiciones vanguardistas y que expresaron en diferentes momentos pretensiones de renovación estética. El cruce de las décadas de 1960-1970 estuvo marcado por las experiencias locales del Grupo 67 y más tarde del Teatro Llanura, asociadas a los postulados del “teatro pobre” de Jerzy Grotowski<sup>8</sup>. Luego se multiplicarían los recursos y formas de representación, de tal manera que a la salida de la dictadura y

---

6. Lorena Verzero ha distinguido una corriente enfocada en el “realismo reflexivo”, proveniente de la línea del teatro independiente que se remonta a Leónidas Barletta, y otra enfocada en la modernización artística y cultural propuesta desde el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella. En el cruce de esas tradiciones puede inscribirse una visión del “teatro militante” como un conjunto de experiencias colectivas de intervención política relacionadas con diversas tendencias estéticas. Pero si bien la conceptualización de un nuevo teatro orientado a lo político y articulado con otras expresiones artísticas es interesante y pertinente, no se sigue de ahí que pueda establecerse la misma periodización y clasificación para el caso santafesino, donde se adolecía de un teatro político tradicional como el que las nuevas experiencias vendrían a reemplazar en el planteo de Verzero. Tampoco es evidente en la localidad la distinción entre tendencias en diálogo como la de un teatro “nacional y popular” y otro “latinoamericanista”. Véase Lorena Verzero, *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70* (Buenos Aires: Biblos, 2013).

7. Ejemplos de arte militante en Paula Ramírez, “Arte y política en la ciudad de Santa Fe. Relaciones entre los artistas emergentes culturales santafesinos y el proceso general de radicalización política en los años 60” (Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Nacional del Litoral, 2016). Para el ámbito rosarino María Julia Logiódice, “Políticas teatrales en Santa Fe (1940-1989). Articulaciones entre teatro independiente rosarino y Estado provincial”, *Revista SAAP*, n° 1/9 (2015): 75-92.

8. Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre* (México: Siglo XXI, 1992), compilación de escritos de 1965-1968.

en el marco de un recambio generacional, ya podría hablarse de un “teatro neoindependiente” que en lo estético sería un “teatro salvaje”, capaz de combinar constantemente estilos actorales, secuencias argumentales y recursos expresivos<sup>9</sup>.

Para el período que nos ocupa, es de destacar la importancia del teatro de títeres para todas las edades, articulado a veces con el teatro independiente. También la vitalidad de la escena local, que tenía un público constante aunque no pudiera competir con los cines o los festivales musicales. Destacaban los espacios de formación en actuación, escenografía, dirección y otras especialidades. Más allá de las escuelas oficiales, para 1976 funcionaban las de la agrupación Teatro Llanura y del Taller de Investigaciones Teatrales en la Biblioteca Popular “Mariano Moreno”, del multiespacio “Teatro de las Luces”, de la Compañía Santafesina de Teatro Nacional en el Club Atlético Unión y varios talleres en asociaciones vecinales y establecimientos educativos. Podría aplicarse a Santa Fe lo que un crítico aduciría poco después respecto de Buenos Aires: “No es fácil explicar esta paradoja. Mientras mayor número de estudiantes de teatro hay, menor es la cantidad de concurrentes”<sup>10</sup>.

Esos desarrollos se inscribían en un medio local marcado por una gubernamentalidad autoritaria, en la cual la limitación de las conductas no necesariamente venía de las agencias estatales, sino señaladamente de las relaciones cara a cara y de una impronta cultural conservadora. Así como la escena teatral santafesina tenía un marcado dinamismo y apertura a experiencias nacionales e internacionales innovadoras, también es cierto que su impacto era escaso. El teatro independiente era “una cosa de cofradía”<sup>11</sup> y era en cambio abrumador el peso social y cultural de las clases medias conservadoras, de la Iglesia Católica, de un empresariado poco innovador y de las tendencias políticas centristas y derechistas. No hay tampoco que desmerecer el papel de control jugado por las agencias de seguridad y en particular por la Dirección General de Informaciones de la Provincia (en adelante DGI)<sup>12</sup>, que constituyó un verdadero actor político en el período, dedicado a recabar información de inteligencia. Lo mismo cabe decir del Diario *El*

---

9. Se sigue aquí la distinción de Ricci entre un teatro independiente de instancias comerciales o institucionales, que desde 1930-1950 rompió con la diferencia entre elencos profesionales y vocacionales y se apegaba a formas consagradas de representación, y un posterior teatro neoindependiente caracterizado por el intento de profesionalización –sostenida en el autofinanciamiento y la búsqueda de subsidios– y por una constante experimentación. Jorge Ricci, “Momentos del Teatro Argentino (Ensayo Breve)”, *Texturas*, n° 3 (2005): 161-182 y *Hacia un teatro salvaje* (Santa Fe: UNL, 1986).

10. Rafael Carlos Quesada, “Lenta recuperación del espectáculo teatral”, en *EL*, 25 de septiembre de 1977, 4.

11. Jorge Ricci, entrevista por Laura Schenquer y Luciano Alonso, Santa Fe, 30 de abril de 2014.

12. Sobre la DGI y la COMINSAFE o “comunidad informativa” de la zona norte de la provincia véase Gabriela Águila, “Las tramas represivas: continuidades y discontinuidades en un estudio de caso. La Dirección General de Informaciones de la Provincia de Santa Fe, 1966-1991”, *Sociohistórica* n° 31 (2013): 1-26.

*Litoral*, medio de comunicación hegemónico en la zona, en el cual destacaba el crítico teatral Jorge Reynoso Aldao<sup>13</sup>.

Tal vez como reacción a ese medio conservador, el teatro independiente santafesino siempre dio lugar a la forja de subjetividades disidentes. Los agentes individuales y colectivos se movieron en un constante juego de restricciones y habilitaciones, tanto respecto de la gubernamentalidad autoritaria local-regional como frente al poder dictatorial de 1976-1983. Lejos de responder a una esquemática división de apertura cultural en tiempos constitucionales y de clausura represiva en dictaduras, la interacción de los grupos y personalidades teatrales con los poderes gubernamentales varió constantemente, al calor de las contradicciones entre diversas burocracias, las relaciones de co-presencia, las prioridades presupuestarias y la mayor o menor predisposición de personas encargadas de una u otra instancia de gobierno. La revisión de algunos procesos y episodios permitirá ilustrar esa compleja situación.

### **Las políticas culturales provinciales y la comunidad teatral**

Hacia 1973-1976 el gobierno provincial del Frente Justicialista de Liberación –encabezado por el desarrollista Carlos Sylvestre Begnis– tuvo una activa política cultural, continuando proyectos del gobierno dictatorial anterior e intentando promover un teatro popular a través de elencos oficiales. Así, en 1974 se crearon en diversas dependencias del Ministerio de Educación y Cultura un Elenco Provincial de Teatro de Sordos dirigido por Néstor Didier, una Comedia Santafesina en la ciudad de Rosario con la dirección administrativa de Néstor Zapata y un Elenco Estable de Muñecos en la ciudad de Santa Fe conducido por Domingo Sahda, los tres artistas de filiación peronista<sup>14</sup>. Todas esas iniciativas suponían el pago regular de personal, con contratos de servicios o con la asignación de horas de cátedra docentes. Con la llegada de las autoridades dictatoriales en abril de 1976, bajo la gobernación del Vicealmirante Jorge Aníbal Desimoni, la Comedia Provincial fue clausurada. Por el contrario el grupo de teatro de sordos, asociado a la Escuela Especial Nocturna N° 2028 para Sordos Adolescentes y Adultos de Santa Fe, continuó desempeñando sus actividades.

---

13. Caracterizaciones del diario y de su capacidad de interlocución con las autoridades en María Virginia Pisarello, “La “ilusión democrática” a través del diario *El Litoral*, 1983-1987”. En *Los archivos de la memoria. Testimonios, historia y periodismo*, editado por Adriana Falchini y Luciano Alonso (Santa Fe: UNL, 2013), 273-290 y Julieta Citroni, “Modos de control social en regímenes dictatoriales. Las políticas de ordenamiento urbano en Santa Fe y Rosario, 1976–1983” (Tesis Doctoral en Ciencia Política, Universidad Nacional de Rosario, 2022). Reynoso Aldao, integrante de una familia patricia santafesina de un difuso liberalismo, era claramente antiperonista pero al mismo tiempo ideológicamente tolerante (Jorge Reynoso Aldao, entrevista por Darío Macor y Marcelino Maina, Programa de Historia y Memoria de la UNL, Santa Fe, 16 de marzo de 2012 y Rogelio Alaniz, “Jorge Reynoso Aldao: Jorjote”, *EL*, 21 de enero de 2021, <https://www.ellitoral.com>).

14. Sobre las áreas provinciales de Cultura, María Julia Logiódice, “Políticas teatrales en Santa Fe (1940-1989). Articulaciones entre teatro independiente rosarino y Estado provincial”, y Jorge Campana, *Crónica sobre la política cultural de los gobiernos santafesinos. 1920-1999* (Rosario: Ediciones Culturales Santafesinas, 1999).

Tras un editorial de *El Litoral* que reclamaba la cobertura de cargos del área cultural<sup>15</sup>, fueron designados en mayo Héctor Ruiz de Galarreta como Subsecretario de Cultura y Jorge Taverna Irigoyen como Director Provincial. Este último era un médico fuertemente inscripto en el entramado social de la ciudad, reconocido por sus críticas de artes plásticas en el periódico y con un ideario liberal. El 19 de junio de 1976 anunció la creación de un “Taller-Escuela de Teatro” gratuito en el ámbito de su dirección, con la conducción de Rubén “Chiry” Rodríguez Aragón y la participación de Néstor Didier, Jorge Ricci, Miguel Flores, María Cristina Telesco y Lidia Triano<sup>16</sup>. La noticia no sería en sí llamativa, si no fuera porque la DGI no brindaba informes favorables sobre algunos de ellos: Rodríguez Aragón aparecía “sindicado como de tendencia izquierdista” y de Ricci –que ya había sido dejado cesante en la Universidad Nacional del Litoral mientras que su esposa María Delia Fernández había sido despedida de todos sus trabajos– se sospechaban vínculos anteriores con el Partido Revolucionario de los Trabajadores y con el Movimiento de Liberación Nacional - MALENA. Al menos dos de ellos, Rodríguez y Flores, habían sido parte en 1971 de la puesta en escena en Santa Fe de “El avión negro”, obra escrita en el año anterior por Roberto “Tito” Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik que remitía a la identidad peronista de la clase obrera y al posible regreso del exilio de Juan Domingo Perón. Del grupo completo, la Jefatura del Destacamento de Inteligencia 122 del Ejército decía que: “En general, por su formación teatral y la influencia recibida de sus profesores son de tendencia izquierdista, aunque no tienen actuación o militancia en ninguna agrupación”<sup>17</sup>. El taller-escuela no se reiteró en años posteriores, pero sus integrantes volvieron a aparecer en las actividades del área provincial de Cultura.

Distinta fue la situación del teatro de títeres provincial, que hacia 1976-1977 siguió desarrollando sus actividades sin aparentes problemas. Domingo Sahda había sido cesanteado de la UNL ya en 1974, pero poseía un cargo de planta permanente en la Subsecretaría de Cultura<sup>18</sup>. Recordaría luego esos años como de un especial bloqueo creativo, pese a lo cual también realizó exhibiciones de sus pinturas en galerías de arte privadas<sup>19</sup>. Los talleres, cursos y representaciones de ese elenco se publicitaban regularmente en el vespertino local y se solventaba su participación en acciones de la Unión Internacional de la Marioneta - UNIMA<sup>20</sup>.

---

15. “Desarrollo orgánico de una política cultural”, *EL*, 26 de abril, 4.

16. *EL*, 19 de junio, 7, y 13 de julio de 1976, 7.

17. Informes de antecedentes de la Dirección General de Informaciones y del Destacamento de Inteligencia 122 del Ejército de mayo de 1976, UCs 18 A, 418 y 495 A, Archivo Provincial de la Memoria de la Provincia de Santa Fe (en adelante APMSF).

18. La repartición de inteligencia del Área 212 del Ejército calificaba a Sahda como “marxista” y ello debió pesar en su depuración ya bajo el gobierno justicialista (detalle de antecedentes, 14 de septiembre de 1979, UC 378, APMSF). Era reconocido en el campo de las artes plásticas tras la experiencia del grupo El Galpón. Véase Jorge Taverna Irigoyen, *Cien años de pintura en Santa Fe* (Santa Fe: Municipalidad de Santa Fe, 1992).

19. El testimonio de Sahda en Josefina Gómez, *La cultura santafesina durante los años de plomo* (Santa Fe: Producciones Especiales Diario *El Litoral*, 2007), 6-7. La publicidad sobre una de sus muestras en la Galería de Arte Color en *EL*, 16 de marzo de 1977, 4.

20. Véase especialmente “Un teatro de muñecos”, *EL*, 19 de julio de 1976, 8.

La DGI no tenía un buen concepto de Sahda y ponía en cuestión sus vínculos con otros titiriteros, al punto que un informe antes citado decía que: “El causante ha expresado en la Dirección General de Informaciones de la Provincia de Santa Fe, ser amigo y estar estrechamente vinculado a los hermanos DI MAURO, conocidos titiriteros oriundos de la ciudad de Córdoba, quienes tienen antecedentes comunistas en S.I.D.E. [Secretaría de Inteligencia del Estado]”. Resulta llamativa la alusión a una exposición de Sahda en la propia DGI, pero no es de descartar que hubiera tenido una entrevista a propósito de sus antecedentes, lo que en un entramado de relaciones cara a cara como las de Santa Fe no era imposible<sup>21</sup>. El 18 de noviembre de 1977 fue dado de baja mediante Decreto Provincial n° 4324 y el Taller Estable de Muñecos dejó de funcionar. Sahda continuó desempeñándose en distintas funciones docentes oficiales con horas de cátedra y más adelante participó de emprendimientos privados, como ser el centro de artes El Sol Azul, que condujo juntamente con Stella Camiletti y Teresita Mazzola, y que la DGI siguió atentamente<sup>22</sup>.

Mientras la Subsecretaría de Cultura provincial cerraba el elenco de títeres, la Subsecretaría de Salud Pública creaba un elenco teatral conjuntamente con la seccional local del sindicato Unión del Personal Civil de la Nación (UPCN). El “Teatro para la Salud” fue un programa de obras didácticas para escuelas de la ciudad y sus alrededores, dirigido a inculcar normas y conductas de salubridad e higiene. A tenor de diversos testimonios, la iniciativa había sido presentada a las autoridades por Carlos Gallo y Jorge Ricci. Este último fue contratado como director y Fernán Serralunga como guionista. El elenco fue presentado el 19 de junio de 1978, pero la DGI hizo su informe sobre esas personas recién en noviembre, con sesgo negativo<sup>23</sup>. Eso no parece haber producido inconvenientes; para más, al año siguiente Serralunga sería designado Subsecretario de Cultura.

Es difícil identificar en estos vaivenes una política coherente por parte del gobierno provincial. En parte se seguían acciones que venían de períodos anteriores, en parte se cerraban espacios con evidentes intenciones represivas, en parte se organizaban nuevas actividades o se asumían propuestas de particulares sin importar su filiación política. Si bien por momentos primó la persecución ideológica, no solo no hubo una política generalizada de censura y acoso, sino que en ocasiones se contrataba a las mismas personas que habían sido cesanteadas en otras dependencias estatales. Sin dudas había miradas discrepantes entre quienes conducían la política cultural con criterios de calidad estética –como Taverna Irigoyen– y quienes pensaban simplemente en términos de eliminación del izquierdismo –como la DGI–, pero no se impuso ni una ni otra tesitura.

---

21. Una situación similar, relativa a las contrataciones del Teatro Municipal, fue narrada por Jorge Terpin en entrevista por Luciano Alonso, Santa Fe, 3 de diciembre de 2024. Sobre Héctor Di Mauro, reconocido marionetista cordobés, véase Perla Zayas de Lima, *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*, 344-347 y el film documental *Héctor di Mauro. Títerero*, dirigido por Jorge Preloran, Argentina, 1980.

22. *EL*, 11 de abril de 1980, 9 y UC n° 177B, APMSF. Para ese momento Camiletti había sido desvinculada del Teatro de Títeres Municipal (véase más adelante) y Mazzola había sido cesada por Decreto n° 3623/78 de su cargo de maestra de la Escuela n° 849 de Villa Ocampo.

23. Laura Schenquer, “Teatro para la Salud’ (1978). Un mecanismo de educación y disciplinamiento como parte de las políticas públicas de la última dictadura militar”, Comunicación presentada al XXXI Congreso ALAS, Montevideo, 3 al 8 de diciembre de 2017. Ricci identificaba a Gallo con el Partido Comunista.

### **Las autoridades locales y los derroteros de un teatro de títeres**

Una situación análoga se dio respecto del gobierno municipal. La ciudad contaba con un edificio teatral imponente –sobre cuya gestión trata el apartado siguiente–, con un teatro de títeres y con un Liceo en el cual se desarrollaban cursos de actuación. Este último era (y es) un establecimiento educativo formalizado que expedía certificados en artes e idiomas, con una planta de profesores con una notable continuidad, más allá del cambio de su dirección y algunos despidos. Jorge Ricci –para esa altura cesanteado en la Universidad pero contratado en la Provincia– era quien dirigía las obras que se presentaban. Al mismo tiempo, era uno de los directores del Teatro Llanura, elenco que había montado obras importantes y que en 1976 descollaría con *Escorial* de Michel de Ghelderode<sup>24</sup>.

La continuidad de varias personas vinculadas al Liceo contrasta con la fractura sufrida por el elenco de títeres del municipio, organizado en torno a las figuras de Matías Rodríguez, Carlos Falco, Nancy Del Missier, Stella Camiletti y otras<sup>25</sup>. A tenor de las memorias de Fabián Rodríguez, el emprendimiento había sido propuesto a las autoridades justicialistas en 1975 por “Chiry” Rodríguez Aragón –padre de Matías y Fabián–, presentando sus funciones en la Sala Marechal y en distintos establecimientos educativos de la ciudad<sup>26</sup>. El elenco se afirmó en los años de 1976-1978, con la gestión de Enrique Muttis en la Dirección de Cultura de la Municipalidad y el asesoramiento de Rodríguez Aragón. La cantidad de presentaciones era ingente, al punto que en un currículum de Matías Rodríguez se aludía a centenares anuales. Eso no le impidió al nombrado desarrollar en paralelo un proyecto autónomo, con la compañía El Pájaro Azul, y dictar en 1976 y 1978 cursos en la Universidad Católica de Santa Fe (UCSF).

El grupo organizó dos Festivales Nacionales de Teatro de Muñecos en 1977 y 1978 apoyados por UNIMA y con la coordinación de Héctor Di Mauro. En la primera edición se montó una muestra de títeres y carteles de numerosos países en el Museo Municipal de Artes Visuales<sup>27</sup>. En esos años se realizaron también cursos de capacitación, conferencias y reuniones, entre las cuales descollaron según Falco un curso de Di Mauro sobre una obra de Javier Villafañe y otro de Manuel Vera sobre construcción de marionetas de hilo. Para 1977 se convocó también a un concurso nacional de obras de teatro de títeres, con Di Mauro como Jurado.

En todo ese proceso, la DGI no dejó de marcar los antecedentes izquierdistas de “Chiry” Rodríguez Aragón y de Héctor Di Mauro, lo que llevó a un incremento de los informes desfavorables y a denuncias anónimas ante las autoridades –quizás armadas por la propia DGI–. Desconocemos los pormenores del proceso, pero evidentemente ello se tradujo en el abrupto final de esa primera etapa del Teatro de Títeres municipal. A fines de 1978 el municipio denegó la renovación de los contratos y para 1979 el elenco ya no existía. Marina Vázquez recordaría respecto de ese episodio: “...la administración muni-

---

24. Sobre Ricci, Luciano Alonso, “Trayectos y articulaciones socio-políticas en el teatro independiente santafesino, c. 1966-1984”.

25. Carlos Falco, “Matías”, *La boyá, revista de artes escénicas*, n° 3 (2024): 33-34.

26. Fabián Rodríguez, “Títeres y familia”. *La boyá, revista de artes escénicas* n° 3 (2024): 41-42. La falta de una institucionalización clara del elenco se aprecia en que se lo denominaba alternativamente en diversa documentación o prensa Teatro de Títeres, Teatro de Muñecos o Teatro Estable de Muñecos.

27. *EL*, 9 de febrero, 8; 26 de febrero, 6 y 5 de marzo de 1977, 3.

cipal decide el cierre. El funcionario nos dice que no somos confiables”. Sobre el final de la dictadura serían convocados nuevamente varios integrantes del elenco, quizás, como dice Vázquez, para “hacer buena letra democrática”<sup>28</sup>.

Cesado en el municipio, Matías Rodríguez participó en El Retablo de las Maravillas dirigido por Oscar Caamaño y continuó su actividad con El Pájaro Azul –apoyado por la Asociación de Psicólogos de la ciudad– y con un efímero elenco de la UCSF. Pero ya en 1979 formó el grupo “Trigal”, sostenido como elenco oficial por la municipalidad de la vecina ciudad de Esperanza<sup>29</sup>.

Por gestión del catedrático estadounidense Ryan Howard, con quien Matías mantenía una relación epistolar, su grupo fue invitado a participar en 1980 del World Puppetry de Washington<sup>30</sup>. El equipo se preparó durante más de un año, reconstruyendo los materiales retenidos por la municipalidad y movilizándolo todos los contactos posibles. Esos contactos debieron ser importantes, ya que el Coronel Manuel Ramón Dorrego, agregado militar argentino en Estados Unidos, remitió una minuta manuscrita en papel con membrete personal al Teniente Coronel R.E. Rondello Barbaresi, titular de la DGI. En tono familiar, Dorrego decía:

“Amigos de Santa Fe me han pedido que intercediera para q’ la embajada de nuestro país en Washington favoreciera la participación de este grupo de artistas que nos quieren representar en un Congreso Mundial de Títeres (...) uno de los requisitos es contar con un informe oficial sobre los antecedentes de los interesados cuya lista le aproximo. / Pienso que quizás Ud. pueda proporcionarme esa información con lo cual podría obviar y acelerar este trámite. / Le agradezco desde ya su atención por todo lo que pueda hacer en favor de este grupo, que además llevan el sello de «Sta Fe»”.

A esa nota informal, en la cual se sugería al menos tres veces la conveniencia de una intervención favorable, se agregaron a continuación los informes y copia de la nota de contestación de Barbaresi de fecha 15 de febrero de 1980. Con mayor formalidad dada la diferencia de grado, respondía:

“MI CORONEL: / Con alegría recibí sus líneas, lamento que deba transmitirle los malos antecedentes que goza la «troupe» de artistas por la que se interesa Ud.- Dicho grupo es capitaneado por Matías RODRÍGUEZ, hijo del conocido actor «marxista» Rubén RODRÍGUEZ (a) «CHIRI» (...) tenemos numerosos indicios que nos permiten afirmar que Matías RODRÍGUEZ, su hermano Fabián y el matrimonio FALCO, son marxistas convencidos que predicán sus ideas en todos los ambientes donde actúan.<sup>31</sup>”

28. Testimonio de Marina Vázquez en “Voces titiriteras de ayer, hoy y siempre”. *La boyá...*, op. cit., 55. Sobre Vázquez, por entonces esposa de Falco, la DGI también registraba informes desfavorables (UC n° 177B, APMSF).

29. Informe sobre Matías Rodríguez en UC n° 177B, APMSF. Sobre la Asociación de Psicólogos, en reunión de la comunidad de inteligencia del 23 de mayo de 1980 se trató sobre la misma, en función de las noticias periodísticas que la vinculaban a Rodríguez, UC 11A, APMSF.

30. Carlos Falco, “Matías”.

31. La nota de Dorrego, los informes y la contestación de Barbaresi en UC n° 177B, APMSF.

El informe criticaba el desempeño de Muttis como Director de Cultura, calificándolo de marxista<sup>32</sup>, planteaba que los festivales habían convocado a “lo más granado de la izquierda artística titiritera” e indicaba que Rodríguez y su grupo habían tenido cobijo en una asociación profesional y en la Municipalidad de Esperanza. La inquina del titular de la DGI quizás se magnificara por el hecho de que mientras se tramitaban los informes se organizaba un encuentro de titiriteros en Esperanza, del cual participaron varios elencos santafesinos<sup>33</sup>.

No hay constancias de lo que opinó Dorrego sobre el informe de la DGI, pero lo concreto es que la compañía El Pájaro Azul debió tener un visto bueno y participó del festival de Washington en carácter de delegación por Argentina en junio de 1980. Tampoco tenemos registro de la opinión de Barbaresi, pero sí sabemos que el recorte de *El Litoral* informando sobre el viaje del elenco fue guardado con las actuaciones sobre sus antecedentes.

### **La gestión del teatro municipal y el teatro independiente**

La disolución de los elencos de teatro de títeres oficiales marcó un hito en el campo cultural local hacia 1978-1979, más allá de las limitaciones de la “limpieza ideológica” y de las posibilidades de los agentes de continuar su actividad con otros patrocinios o contrataciones. Por su parte, la presencia del teatro independiente en los espacios gubernamentales era reducida. Las salas más utilizadas eran las de sindicatos –UPCN, Luz y Fuerza de empleados de la energía, la Asociación del Magisterio de Santa Fe–, de Bibliotecas Populares como la “Mariano Moreno” y la “Bartolomé Mitre” y las más alejadas de la UCSF y del “Teatro de las Luces”. Para sostener las presentaciones los elencos buscaban el apoyo de entidades sindicales, colegios profesionales y empresas comerciales. Pero desde 1979 la Sala Marechal se abrió a las obras del circuito independiente y comenzó a albergar Muestras Nacionales de Teatro, con participación de varios de los perseguidos. Para comprender ese cambio hay que considerar no solo el agrupamiento de muchos agentes individuales y colectivos en una amplia Coordinadora de Teatro – que también fue objeto de vigilancia por la DGI–, sino especialmente las transformaciones en la gestión del Teatro Municipal.

Hacia 1976 el Diario *El Litoral* reclamó por la demora en la ocupación de cargos claves del área cultural en la municipalidad. A poco de asumidas las autoridades dictatoriales con el Coronel R.E. Miguel Coquet como intendente, la conducción del teatro municipal había quedado a cargo del Subsecretario de Cultura municipal, Bruno Budini, sin designación de director. El periódico publicó el editorial “La realidad teatral santafesina”, en el cual hacía referencia al desaprovechamiento de los espacios oficiales y se enfocaba en el Teatro Municipal: “...a esta altura de la temporada no se ha difundido ningún programa de

---

32. Muttis había participado del Partido Socialista Argentino hacia 1961-1963 y luego integró el Partido Demócrata Progresista (PDP), que dio varios funcionarios a la dictadura (Memorando de la Dirección Antecedentes SIDE, Buenos Aires, 6 de octubre de 1976. UC 18A – legajo 2, APMSF). Tras su paso por la Dirección de Cultura, fue en el gobierno de facto delegado del Ministerio de Educación nacional para la transferencia de las escuelas primarias a las provincias y luego Subsecretario de Acción Comunal Provincial.

33. *EL*, 2 de febrero de 1980, 7 y lista de los asistentes con membrete de la Municipalidad de Esperanza en UC n° 177B, APMSF.

actividades del ramo en nuestra sala mayor, y lo presentado hasta ahora, con excepción de la obra de Ionesco, conviene olvidarlo”. Tres días más tarde se formó una comisión *ad honorem* para asesorar a las autoridades respecto de la programación del Teatro, uno de cuyos cuatro integrantes era Jorge Reynoso Aldao. Otra vez, como en el caso de Taverna Irigoyen, se convocaba a un articulista del periódico<sup>34</sup>. Los intentos de la comisión respecto del equipamiento y la programación no alcanzaron para modificar el marasmo del organismo, que en 1976 dependió de las visitas de compañías de teatros oficiales de Buenos Aires y en 1977-78 recibió mayoritariamente obras comerciales. Llamativamente, dada su presencia el cuerpo, las notas críticas de Reynoso Aldao a las presentaciones de la Sala Mayor fueron invariablemente lapidarias –salvo respecto de elencos provenientes del Teatro Payró y del Teatro General San Martín de Buenos Aires–, mientras era elogioso y contemplativo con las experiencias del teatro independiente.

Entretanto, la Municipalidad contrató como Directora Artística del Teatro a la joven pianista porteña Martha Noguera, quien organizó en 1977 un Ciclo de Grandes Conciertos de música clásica. Pero para el mes de agosto Noguera presentó su renuncia con cuestionamientos poco claros que se ventilaron en el diario y motivaron una nota a la Comisión Asesora sobre la “intensa actividad” del coliseo. El 21 de septiembre el periódico recogió una carta de lectores de Humberto Gutiérrez, violoncelista de la Orquesta Sinfónica, sobre la apertura permanente del foso, la presencia de roedores y la escasa iluminación. El informe elaborado por la DGI muestra que había otras cuestiones de fondo. Gutiérrez no solo era instrumentista de la Sinfónica de Santa Fe sino también de la Sinfónica de Entre Ríos y empleado del área de Relaciones Públicas de la Policía de la Provincia. Cumplía ocasionalmente tareas de custodia de Noguera, quien el 15 de septiembre anterior había discutido con los empleados del Teatro por las causas señaladas, en ocasión de una gala de la cual participó. El 2 de octubre se anunció el fin del ciclo de conciertos y el alejamiento de Noguera solo profundizó los problemas de programación del organismo<sup>35</sup>.

La actriz Silvana Montemurri ha testimoniado sobre el clima enrarecido del Teatro Municipal. Había iniciado su carrera actoral a inicios de los '70 con Rodríguez Aragón, Hugo Maggi y Carlos Peisojovich, mientras se desempeñaba como guía turística de la Municipalidad. Colaboró en emprendimientos barriales de la Juventud Peronista y cuando la familia de Peisojovich decidió exiliarse en Barcelona los acompañó en 1974. A su regreso en 1975, en un contexto marcado por la desaparición o asesinato de personas allegadas y conocidas, dejó de actuar y consiguió su traslado al sector administrativo del Teatro. Montemurri no volvería a las tablas hasta 1979 y de la primera etapa de la dictadura destaca la coexistencia paradójica de una situación general angustiante, marcada por la represión, y la actitud casi grotesca de algunos funcionarios como el Intendente

---

34. *EL*, 19 de junio, 7; 19 de julio de 1976, 4; 22 de julio, 7 y 6 de agosto de 1976, 9. Es inevitable sospechar en el editorial el estilo irónico y preciosista que caracterizaba las notas de Reynoso Aldao.

35. Véase *EL*, 30 de agosto, 4; 7 de septiembre, 11 y 2 de octubre de 1977, 16; e informe sobre Humberto Gutiérrez en 493B, Legajo 9, APMSF. El nombre de Noguera aparecía en las notas periodísticas, publicadas y papeles de la DGI alternativamente como Marta o Martha.

Coquet, obsesionado por la limpieza del Teatro. Para ella, la posibilidad de delaciones y la prohibición de artistas coexistieron con la falta de lineamientos de la gestión<sup>36</sup>.

Esa situación fue revertida abruptamente con la llegada a la dirección del teatro de Jorge Terpin, Ingeniero Agrónomo y más tarde Licenciado en Museología que provenía de una solvente familia paranaense que le brindó una amplia formación cultural. Durante sus estudios en la UCSF entró en contacto con una militancia plural atravesada por diversas ramas del catolicismo y anudó relaciones que lo llevaron a afincarse en Santa Fe, donde se casó en 1976. La amistad de su esposa con el Subsecretario Budini derivaría en 1979 en el ofrecimiento para ponerse al frente del Teatro. A la distancia y sin poder contener la emoción al evocar a sus compañeros universitarios asesinados o desaparecidos, Terpin se representa la situación como la de “dos mundos paralelos” que no tenían conexión: por un lado la represión y el exterminio y por el otro el desarrollo de las artes<sup>37</sup>.

Con Terpin, la calidad de los espectáculos subió notoriamente. Para tomar un indicador anecdótico, que no dice tanto de los conjuntos en sí sino de los criterios de su elección, el organismo pasó de albergar como números relevantes en 1978 a la Banda de la Armada de los Estados Unidos y en 1979 a la New York Harp Ensemble<sup>38</sup>. Además del uso de la Sala Mayor con conciertos y obras destacadas, buscó aprovechar la Sala Marechal, el Foyer y el portal y hall de ingreso. Organizó entonces ciclos de literatura, exposiciones de plástica y de poemas ilustrados, ciclos de introducción a la música contemporánea y otras muchas actividades. Para ello debió eludir en ocasiones las restricciones políticas, como cuando los reparos municipales para la actuación del Coro Universitario Independiente por los antecedentes ideológicos de su director, Jorge Céspedes, fueron sorteados mediante la suscripción de los contratos con otras integrantes de la agrupación<sup>39</sup>. Montemurri y Terpin se representan hoy todo el período como una etapa en la cual eran seguidos, sus teléfonos probablemente intervenidos y debían cuidar constantemente sus comentarios. Pese a ello, el segundo seguiría a cargo del organismo hasta su renuncia en 1984 durante el gobierno constitucional del peronista Tomás Camilo Berdat.

Dentro de esa dinamización del organismo, cobró especial relevancia la apertura de la Sala Marechal y del Foyer a los elencos de teatro independiente. Terpin se preocupó por la instalación de aire acondicionado, que hacía apto el uso de esos espacios incluso en enero, y además de multiplicar los espectáculos infantiles en horas de la siesta invitó a los grupos de la ciudad a ocuparlos. Muchas compañías abandonaron entonces los espacios menos céntricos que usaban hasta entonces y “la Marechal” pasó a asociarse en el imaginario santafesino con las funciones del teatro independiente. Albergó, entre los días 7 y 14 de octubre de 1979, una Muestra Nacional de Teatro que se reiteraría en

---

36. Silvana Montemurri, entrevista por Luciano Alonso, Santa Fe, 14 de noviembre de 2024. En un informe sin fecha de la DGI sobre empleados y empleadas del Teatro y del Anfiteatro, se identificó con escritura a mano alzada a Montemurri como de “ideologías raras”, categoría al menos curiosa para la repartición (UC 15B, APMSF).

37. Jorge Terpin, entrevista por Luciano Alonso, Santa Fe, 3 de diciembre de 2024.

38. Archivo del Teatro Municipal de Santa Fe, registro fotográfico de actuaciones.

39. Céspedes había estado detenido a inicios de la dictadura y era identificado como “colaborador de Montoneros”. Su convocatoria para los ciclos del Teatro debió motorizar el pedido de información a la Dirección de Antecedentes de la SIDE en abril de 1979. UC 493A, APMSF.

los años siguientes. Terpin encabezó la comisión responsable del festival como Director, pero compartió la responsabilidad organizativa con la Coordinadora de Teatro, nucleamiento que al decir de Montemurri generaba reparos entre las autoridades. Silvana no se equivoca en esa evocación, pues la Coordinadora –integrada José Franzini, Jorge Conti, Roberto Lemes, Jorge Ricci, Osvaldo Neyra y Hugo Maggi– y toda la muestra en su conjunto fueron controladas por la DGI y motivaron informes que no se privaron de señalar la participación de la familia Rodríguez<sup>40</sup>.

A partir de ese momento y durante todo el resto de la dictadura el teatro independiente santafesino recobró plenamente la visibilidad que había tenido en momentos anteriores. No solo aportó mayor dinamismo cultural a una ciudad marcada por los tradicionalismos, la ocupación de los espacios públicos por las clases propietarias y la figuración de lo que Jorge Ricci definiría como una “clase media hipócrita”, sino que de diversas maneras –con obras que pretendían ofrecer lecturas en clave política o simplemente criticar las costumbres imperantes– se tornó un actor político en la transición a la democracia<sup>41</sup>.

## Conclusiones

Las situaciones y episodios descriptos nos ponen frente al problema de cómo interpretar tanto las acciones de las autoridades dictatoriales –precedidas en la faz represiva por las justicialistas–, como las estrategias seguidas por agentes potencialmente disidentes en un escenario local-regional.

Claramente, hubo una política de depuración ideológica aún más allá de quienes habían participado de acciones de teatro militante y las agencias de inteligencia no cesaron en su intento de expurgar los distintos niveles de la administración pública, como muestran los casos de Sahda, Ricci o los Rodríguez. Desde antes de la dictadura se produjeron exilios como el de Peisojovich que, si bien escasos en un espacio como Santa Fe, eran índice de los temores experimentados por personas o familias ante el incremento de la violencia política y las amenazas recibidas. Tampoco hay que minimizar el retiro de la esfera pública de personas que se sentían intimidadas o que no encontraban ya ámbitos propicios para sus inquietudes, de lo cual es ejemplo el refugio de una joven actriz como Montemurri en un empleo administrativo. Pero también es cierto que los resultados concretos no siempre eran los deseados por las agencias de control. Otras reparticiones oficiales estaban tentadas de conseguir los servicios de artistas destacados y había funcionarios que tenían vínculos con personas del mundo teatral, en una ciudad de escala media.

Es además muy difícil encontrar una política cultural relativa al teatro y a los títeres más allá de la faceta represiva. Fuera por incapacidad para tejer vínculos en el campo cultural, porque las personas con más experiencia en él no adherían al gobierno militar o porque las distintas fracciones del bloque de poder no aunaban un interés común en las artes y las letras, se careció de orientaciones nacionales y de líneas de acción local-re-

40. UC 18A, APMSF. Para detalles sobre los informes véase Luciano Alonso, “Trayectos y articulaciones socio-políticas en el teatro independiente santafesino, c. 1966-1984”.

41. Jorge Ricci, “Momentos del Teatro Argentino (Ensayo Breve)”, 179; Luciano Alonso, “Teatro en transición. Dramaturgia, política y relaciones sociales en Santa Fe (Argentina), entre la última dictadura y la transición democrática”.

gionales. El peso del medio social y particularmente de agentes como Taverna Irigoyen y Reynoso Aldao con todo el entorno de *El Litoral*, parece haber sido más determinante que algún lineamiento “bajado” desde las instancias nacionales. Mirando la dictadura en su conjunto, los organismos provinciales retrajeron sus espacios institucionales al teatro para personas con dificultades de audición y para la promoción de la salud –quizás, toda una definición en sí misma de la concepción utilitaria de la cultura– aunque no dejaron de prestar salas o ayudas económicas a distintos elencos. Por el contrario, pese al cierre del Teatro de Títeres, la acción local a través del Liceo y del Teatro Municipal fue importante para revitalizar y proyectar a futuro a los elencos independientes. En concreto, la sistematicidad del terror de estado no se replicó en el campo de la cultura.

También hay que señalar la capacidad de muchos agentes individuales y grupales para sortear la censura y las persecuciones. De una parte estaba lo que era admisible decir públicamente y aquello que se podía expresar metafóricamente, como lo planteaba el director Antonio Germano respecto de *Macbeth* de William Shakespeare –a veces advertido por el público aunque no fuera significativo para los actores o actrices, según Jorge Ricci a propósito de *El Jorobadito* de Roberto Arlt<sup>42</sup>–. Por la otra, el principal problema para los agentes teatrales disidentes o apuntados como tales por las agencias de seguridad fue la pérdida de empleos o contratos públicos y la denegación de salas. Contra ello hubo un constante recurso de las y los afectados a los intersticios institucionales, a asociaciones profesionales, instituciones educativas o empresas, conocidos o amigos, etcétera. El hecho de que gran parte de las personas involucradas tuviera títulos docentes –especialmente de profesorado en Letras y en Artes Visuales–, facilitó el que asumieran desempeños escolares que les garantizaran un ingreso monetario, algo por lo demás habitual en una localidad en la que no había teatro comercial.

En las interpretaciones mediadas por la distancia temporal y las resignificaciones del pasado, diversos integrantes de la comunidad teatral santafesina han ofrecido sus miradas sobre el período. Antonio Germano –vinculado a las militancias peronistas–, ha enfatizado la noción de una “resistencia cultural”, destacando la elección de obras teatrales que podían sugerir críticas políticas. Jorge Ricci –con un pasado juvenil de simpatías izquierdistas– ha señalado que a su entender simplemente se trataba de hacer lo que se podía en un espacio limitado no solo en lo político sino también en lo socio-cultural. “Disculpen si no hay sangre...” llegó a decir al finalizar una entrevista, suponiendo que quienes lo interrogaban esperaban un relato de oposiciones al poder exterminador<sup>43</sup>. Silvana Montemurri –cercana al peronismo por breve tiempo–, señala la mezcla inextricable de terror estatal e incapacidad organizativa. Jorge Terpin –de formación y solidaridades católicas– interpreta la situación a partir de la identificación de dos esferas escindidas: la represión por un lado y la producción de cultura por el otro.

Probablemente todas esas lecturas tienen algún asidero. Afirmadas en experiencias diversas, enfatizan una u otra característica de un proceso complejo, en el cual el imperio de la muerte y de la censura coexistió con la capacidad de individuos y grupos de seguir

---

42. Luciano Alonso, “Teatro en transición. Dramaturgia, política y relaciones sociales en Santa Fe (Argentina), entre la última dictadura y la transición democrática”.

43. Jorge Ricci, entrevista por Laura Schenquer y Luciano Alonso.

produciendo cultura de calidad en situaciones desventajosas. Por un lado se trataría de acciones disidentes, propias de la *Resistenz* en el sentido antes apuntado –como la pretensión de Germano de realizar obras de crítica metafórica, el apartamiento de la actuación de Montemurri–. Por otro, podrían concebirse como el simple “estar ahí”, en una situación que no es favorable, pero tratar de seguir haciendo la vida artística y social de siempre – como en la visión de Ricci–, que nos acerca al concepto de *Eigen-Sinn*. O también podría ser que el testimonio de Jorge Terpin pudiera anudar distintas dimensiones para dar cuenta de una situación paradójica: la aceptación de un cargo oficial y el acomodamiento que permite dar cabida al propio interés estético en un marco autoritario, la demostración de disidencias en la contratación de artistas que estaban interdictos, o incluso la escisión de esferas –la política y sus violencias, el arte y sus goces, la vida cotidiana y sus afectos– que permite concebir a la “institución arte” y en particular a la “institución teatro” como algo sin vínculo con el exterminio y la persecución política.

Lo paradójico se encuentra quizás en el hecho de que la cesura en el cuerpo social y el aniquilamiento planificado de la dictadura convivió con la persistencia de formas de vida de sujetos concretos, que actuaron en condiciones que no conocían ni manejaban para tratar de seguir haciendo lo que querían hacer: producir arte. Desde la perspectiva de la agencia, ello nos habla de las capacidades de las personas para sostener sus puntos de vista, defender sus hábitos y buscar logros mediante distintas estrategias, como el recurso a las relaciones personales, el aprovechamiento de diversas instituciones o el enmascaramiento de sus opciones. Desde la faceta estructural, esas acciones se pudieron sustentar no solo en los contextos que la acción moldea –como supone la noción de *Eigen-Sinn*– sino además en el carácter afirmativo de la cultura, que en las sociedades capitalistas supone una forma general, concreta y estable de la obra de arte que aparece separada de la reproducción material y de otras facetas de la vida, como la violencia represiva y la clausura de la representación política. La autonomía relativa del campo cultural aparece así en los montajes de las compañías teatrales y en la administración de un teatro, a veces impermeables, a veces elusivas respecto de las agencias de control.

Sea como fuera que las conceptualicemos, es evidente que esas capacidades de agentes a veces contestatarios, otras disidentes y otras simplemente preocupados por la calidad artística por sobre los imperativos gubernamentales, lograron abrir espacios de democratización en el seno del régimen. Fueron un canal de transformación como los reclamos del movimiento por los derechos humanos, las exigencias de los sindicatos o la actividad limitada pero evidente de los partidos políticos. Sin desmerecer un ápice el carácter exterminador de la represión y los constantes intentos por clausurar las disidencias por parte de las agencias estatales, deberíamos seguir buceando en la complejidad de los escenarios locales y en la pluralidad de las actitudes sociales para tratar de comprender esas paradójicas articulaciones.

## Bibliografía

- Águila, Gabriela. “Las tramas represivas: continuidades y discontinuidades en un estudio de caso. La Dirección General de Informaciones de la Provincia de Santa Fe, 1966-1991”. *Socio-histórica*, n° 31 (2013): 1-26.
- Alonso, Luciano. “Teatro en transición. Dramaturgia, política y relaciones sociales en Santa Fe (Argentina), entre la última dictadura y la transición democrática”. *RBBA - Revista Binacional Brasil Argentina*, n° 2/6 (2017): 116-147.
- Alonso, Luciano. “Trayectos y articulaciones socio-políticas en el teatro independiente santafesino, c. 1966-1984”. *Prohistoria* n° 34 (2020): 219-247.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.
- Cabana Iglesia, Ana y Claudio Hernández Burgos. “Lidiar con el franquismo cotidiano. El concepto de Eigen-Sinn y las interacciones sociales en el contexto de una dictadura”. *Ayer*, n° 133 (2024): 141-165.
- Campana, Jorge. *Crónica sobre la política cultural de los gobiernos santafesinos (1920-1999)*. Rosario: Ediciones Culturales Santafesinas, 1999.
- Citroni, Julieta. “Modos de control social en regímenes dictatoriales. Las políticas de ordenamiento urbano en Santa Fe y Rosario, 1976–1983”. Tesis Doctoral en Ciencia Política. Universidad Nacional de Rosario, 2022.
- Falco, Carlos. “Matías”. *La boya, revista de artes escénicas*, n° 3 (2024): 32-39.
- Graham-Jones, Jean. *Exorcizar la historia. El teatro argentino bajo la dictadura*. Buenos Aires: In-teatro, 2017.
- Gómez, Josefina. *La cultura santafesina durante los años de plomo*. Santa Fe: Producciones Especiales Diario *El Litoral*, 2007.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI, 1992.
- Kershaw, Ian. *La dictadura nazi. Problemas y perspectivas de interpretación*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Logiódice, María Julia. “Políticas teatrales en Santa Fe (1940-1989). Articulaciones entre teatro independiente rosarino y Estado provincial”. *Revista SAAP*, n° 1/9 (2015): 75-92.
- Logiódice, María Julia. “Teatro y política en Rosario, 1976-1987”. Tesis Doctoral en Ciencias Sociales. FLACSO Argentina, 2020.
- Lüdtke, Alf. (Editor). *The History of Everyday Life. Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Manduca, Ramiro y Eugenio Scholnicov. “‘El fin de la infancia’: Las giras internacionales del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar argentina”. *Quinto Sol*, n° 3/28 (2024): 1-21.
- Manduca, Ramiro y Eugenio Scholnicov. “Usos productivos de la escena oficial. Una mirada sobre las gestiones del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal General San Martín durante la última dictadura militar (1976-1983)”. *Páginas*, n° 42 (2024): 1-24.
- Marcuse, Herbert. *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Sur, 1978.
- Pellettieri, Osvaldo. (Director). *Historia del teatro argentino en las provincias*, volumen I. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- Pisarello, María Virginia. “La ‘ilusión democrática’ a través del diario *El Litoral*, 1983-1987”. En *Los archivos de la memoria. Testimonios, historia y periodismo*, editado por Adriana Falchini y Luciano Alonso, 273-290. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2013.

- Ramírez, Paula. "Arte y política en la ciudad de Santa Fe. Relaciones entre los artistas emergentes culturales santafesinos y el proceso general de radicalización política en los años 60". Tesina de Licenciatura en Historia. Universidad Nacional del Litoral, 2016.
- Ricci, Jorge. "Momentos del Teatro Argentino (Ensayo Breve)". *Texturas*, n° 3 (2005): 161-182.
- Ricci, Jorge. *Hacia un teatro salvaje*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1986.
- Rodríguez, Fabián. "Títeres y familia". *La boya, revista de artes escénicas* n° 3 (2024): 40-50.
- Schenquer, Laura. "'Teatro para la Salud' (1978). Un mecanismo de educación y disciplinamiento como parte de las políticas públicas de la última dictadura militar". Comunicación presentada al XXXI Congreso ALAS, Montevideo, 3 al 8 de diciembre de 2017.
- Schneider, Roberto y Bucci, Verónica. (Compiladores). *Inventario del teatro independiente de Santa Fe*, volumen II. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2013.
- Taverna Irigoyen, Jorge. *Cien años de pintura en Santa Fe*. Santa Fe: Municipalidad de Santa Fe, 1992.
- Verzero, Lorena. *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- Verzero, Lorena. "Prácticas teatrales bajo dictadura: transformaciones, límites y porosidades de los espacios". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, n° 2/11 (2016): 87-109.
- Zayas de Lima, Perla. *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1990.

## Entrevistas

- Montemurri, Silvana. Santa Fe, 14 de noviembre de 2024, por Luciano Alonso.
- Pfeiffer, María Rosa. Santa Fe, 11 de abril de 2017, por Luciano Alonso.
- Reynoso Aldao, Jorge. Santa Fe, 16 de marzo de 2012, por Darío Macor y Marcelino Maina, Programa de Historia y Memoria de la Universidad Nacional del Litoral.
- Ricci, Jorge. "Hacer Teatro es un milagro". *Cuadernos del Picadero* n° 2 (2004).
- Ricci, Jorge. "Jorge Ricci, 40 años al frente del santafesino Grupo Llanura", en línea el 9 de junio de 2014. <http://www.telam.com.ar/notas/201406/66490-jorge-ricci-40-anos-al-frente-del-santafesino-grupo-llanura.html>.
- Ricci, Jorge. "Jorge Ricci: «nada es totalmente nuevo en el teatro»", en línea el 28 de noviembre de 2012. <http://www.lagaceta.com.ar/nota/522572/espectaculos/jorge-ricci-nada-totalmente-nuevo-teatro.html>.
- Ricci, Jorge. Santa Fe, 30 de abril de 2014, por Laura Schenquer y Luciano Alonso.
- Schneider, Roberto. "Roberto Schneider y el teatro", en línea el 6 de febrero de 2011. <http://agenciafe.com/wblogs/index.php?acc=ficha&idart=89801>
- Terpin, Jorge. Santa Fe, 3 de diciembre de 2024, por Luciano Alonso.